

JOHANN MATTHESON
O MESTRE-DE-CAPELA PERFEITO

Ou seja

Explicação detalhada

De todas as coisas

Que deve saber, conhecer e ter internalizado aquele

Que deseja dirigir uma Capela

Com dignidade e proveito:

Concebido como ensaio por

MATTHESON

HAMBURGO, 1739

TRADUZIDO, COMENTADO E ANOTADO POR

STÉFANO PASCHOAL (IEEL – UFU),

SÃO PAULO, 2021

**JOHANN MATTHESON
DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER**

Dass ist

Gründliche Anzeige

Alle derjenigen Sachen

Die einer wissen, können, und vollkome inne haben muss

Der einer Capelle

Mit Ehren und Nutzen vorstehen will:

Zum Versuch entworfen von

MATTHESON

HAMBURG, 1739

Vorrede zum Vollkommenen Capellmeister.

ERASM. in Adagiis, p.140.

Pleraque res sunt, quas si facias acriter, plurimum conducunt; sin ignaviter, officiunt.
Velut ea, quae mediocritatem non recipiunt, quod genus est Musica Poeticaque. Sunt
rursus quaedam, quae degustasse sit satis.

I.

Wer diesen finden will, mag ihn in Utopien suchen. So werden diejenigen sprechen, die das Wort, **vollkommen**, nach der Schärffe nehmen. Andre aber, denen die verschiedene Stufen der Vollkommenheit nicht unbekannt sind, bescheiden sich schon eines bessern, und verlangen von Menschen nichts himmlisches.

Es ist auch ein Verfasser deswegen keines Hochmuths zu beschuldigen, der sich äusserst angelegen seyn läst, eine oder andere schöne Wissenschaft zur möglichen Vollkommenheit zu bringen; so lange er sich selbst nicht, sondern nur seinen Entwurff zum Versuchs-Muster angiebt. Man kann vielmehr dencken, als thun.

In solcher guten Absicht haben auch andre, und zwar löbliche Wercke dergleichen Aufschrift geführt; absonderlich aber des berühmten **Wicqueforts**, und nach ihm des **Cunniga** sogenannter **vollkommener Abgesandte**, der in der Staatsklugen Welt bekannt seyn wird, gleichwie die Kriegs-Erfahrenen von ihrem **vollkommenen Feldhauptmann** zu reden wissen, u.d.g. **Seneca** gestehet von seinem stoischen Weisen, **Cicero** von seinem **vollkommenen Redner**, andre von andern Vollkommenheiten, daß dergleichen noch niemahls in der Welt anzutreffen gewesen; dennoch haben diese Verfasser, worunter auch der Herr Hofrath **Wolf** zu zehlen, ihre Sachen und Personen nach dem vollkommenesten Begriff, den sie davon gehabt, vorgestellt.

Das will ich auch, mit Gottes Hülffe thun. Nicht, al sob meine Schilderey keinen fernen Zusatz leiden könnte, noch, daß jemals ein Capellmeister den höchsten Gipffel in seiner Wissenschaft erstiegen hätte, oder erreichen werde; sondern, damit man wenigstens ein festes Ziel vor Augen habe, nach welchem einer streben, und der verhassten Mittelmäßigkeit absagen möge: denn weder Musik noch Poesie leiden dieselbe. In Franckreich sagt man:

Un Air, un vers passable / ne valent pas le Diable.

Gründlich-Gelehrte sind durchgehends darin einig, es sey unmöglich, daß ein einziger Mensch auch nur eine einzige, gewisse Art der Wissenschaften zur Vollkommenheit bringe; sondern, solche zu erhalten, sey unumgänglich nöthig, daß viele Gelehrte ihre Kräfte zusammen setzen, einander hülfliche Hand bieten, und gemeinschaftlich arbeiten. Wie denn auch die Erfahrung zeigt, daß man es disfalls nicht ehe nur zu etwas gebracht habe, als bis die Sache auf solche vereinigte Weise angefangen worden. Ob es in der musikalischen Gelehrsamkeit iemal dahin kommen, und wie der Vorschlag einer zu errichtenden Gesellschaft gerathen werde, stehet dahin. So viel bleibt gewiß, daß auf der Welt nichts vollkommenes ist: (*n'en deplaise au Sr. P.H.*) und wenn wir etwa diesen Nahmen einer Sache beilegen, so geschiehet solches doch nur Vergleichungs-weise mit andern Dingen von derselben Art, oder in Gegenhaltung der Unvollkommenheit, die sich in den letztern finden läst. Daher heissen wir denjenigen einen rechtschaffenen Mann, der redlicher handelt, als die Menschen insgemein thun.

Halbscherztzend muß ich inzwischen dem unpartheyischen Leser klagen, daß meine arme musikalische Critik nun schon zweimahl bey lebendigen Leibe hat spucken müssen, und zwar unter der Verkleidung eines Domino, zur Verbergung ihres schönen Geschlechts. Das magere Gespenst aber meines gegenwärtigen **vollkommenen Capellmeisters** kam noch vor dessen Geburt angestochen: denn es ist wohl ein Jahr und länger in der Welt erschienen, ehe dieser noch das Licht erblicket hat; aber auch auf einmahl wieder verschwunden. Das sind seltsame Titel-Abentheuer!

Bey dem ersten ließ man sich gar nichts mercken: die Wiederkunfft geht eben so stille zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äusserliche Betrachtung des sogenannten **critischen Musicus**, schier schwören mögen, ich hätte ihn selbst gemacht. Aber man wolte so gar, auch auf Erinnern, meines Vorgangs nicht einmahl, gedencken, sondern verfuhr wie Budäus mit dem Erasmo. Doch eine Vergleichung. Bey dem andern Kram hergegen kam, zum guten Glück, ein Geständniß des beiderseitigen Misbrauchs heraus. Das war noch höflich und aufrichtig.

Doch will ich diese gute Schatten bitten, ins künfftige blöden Leuten keine fernere Furcht einzujagen: Und wenn sie ja die Rolle der Poptantze spielen wollen, solches nicht unter einer mir gehörigen Maske zu thun. Ich will ihnen lieber auf die Fastnacht eine andere und gantz neue schencken, die sie weit besser kleiden soll, als die entlehnte.

Ey! Hat denn nun ein Mensch nicht mehr so viel eigenes, als die Auffschrifften seiner Bücher? Daß ich des Inhalts geschweige. Vor Jahren eröffnete ich einem seynwollenden Freunde, wie ich gesinnet, einige Oratorien, unter der Benennung des **klingenden Gottesdienstes**, herauszugeben. Was geschah? Es währte nicht lange, da zeigte sic hein Notenwerck im Druck, das hieß: **Der harmonische Gottesdienst**. Und so kam ich auch unschuldig um solchen Titel, ehe ich ihn noch einmahl selbst gebraucht hatte. Es ist aber doch ein anderer, und besserer, noch im Vorrath, davon niemand was vorher wissen soll. Schertz bey Seit! Es kömmt gar viel auf die Rubrik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das Nigrum. Daher ist dergleichen Wegfischung eben nicht so gar angenehm: ob ich sie mir gleich für eine Ehre nehme, und deswegen nicht böse bin. *Dantur enim honores molesti.*

Prefácio ao Mestre de Capela Perfeito

Quem quiser encontrá-lo, pode talvez buscá-lo em utopias. Assim dirão aqueles que tomam esta palavra segundo sua severidade. Aqueles, entretanto, a quem não são desconhecidos os diferentes níveis da perfeição, contentam-se com uma definição melhor, e não exigem dos homens nada de divino.

Não se deve, também, por isso, acusar de arrogância um autor que se deixa ocupar obstinadamente com querer levar a certo grau de perfeição uma ou outra bela ciência, contanto que não tome ele a si mesmo, mas sim apenas a seu projeto, como um modelo possível. É muito mais possível pensar que fazer.

Com tal boa intenção foram rotulados também outros, e, de fato, louváveis trabalhos desta natureza, principalmente do famoso **Wicquefort**, e, depois deste, a obra **Der vollkommene Abgesandte**, de **Cunniga**, conhecida entre os eruditos. De igual modo, sabiam falar de seus **soldados perfeitos** os que tinham experiência em coisas de guerra, dentre eles, Sêneca reconhece os sábios estoicos, Cícero, o seu **orador perfeito**, e outros, de outras perfeições, que de igual modo nunca foram encontradas no mundo. No entanto, esses autores, dentre os quais deve-se contar também o Sr. Conselheiro da Corte, **Wolf**, apresentaram suas matérias e pessoas de acordo com o conceito mais perfeito que tinham disto.

Eu também pretendo fazer isso, com a ajuda de Deus. Não como se meus esboços não pudessem tolerar qualquer acréscimo, de modo que um mestre-de-capela nunca tivesse que galgar o cume mais alto em sua ciência, ou alcançá-lo; mas sim, para ter pelo menos um objetivo fixo diante dos olhos, pelo qual alguém se esforça, e que possa assim rejeitar a odiosa mediocridade: pois nem a música e nem a poesia toleram isso. Na França se diz: *Un air, un vers passable / ne valent pas le diable*.

Verdadeiros eruditos sempre concordam que é impossível a uma única pessoa levar à perfeição uma parte do conhecimento, ainda que uma apenas. Para isso, é imprescindível que muitos eruditos juntem suas forças, ofereçam ajuda uns aos outros, e trabalhem coletivamente. A experiência também nos mostra que nada foi alcançado até que as questões passassem a ser consideradas por pessoas que agiam em união¹. Se, na erudição musical, alguma vez se poderá chegar a isso, e como será considerada a sugestão de uma sociedade a se construir, isto o tempo dirá. Por ora, estabelece-se como algo certo, que nada há de perfeito no mundo (e não se desagrada o Sr. P.H.) e, se quisermos dar esta denominação – perfeito – a alguma coisa, isto só pode ocorrer de modo comparativo com outras coisas do mesmo tipo, ou em oposição à imperfeição, que se encontra nas últimas. Por essa razão chamamos íntegro ao homem que trata as coisas com seriedade, como a maioria dos homens faz².

Meio brincando, devo lamentar aqui ao leitor imparcial que minha pobre crítica musical teve de ser *expelida* duas vezes, e, aliás, sob o disfarce de um Senhor, para esconder o seu belo gênero. O espectro franzino de meu atual *Vollkommener Capellmeister* foi abordado antes de seu nascimento, pois já se publicou há mais de um ano, antes que este tivesse visto a luz, mas também desapareceu novamente, de uma só vez. São aventuras raras.

Em relação ao primeiro, nada pode ser observado: o retorno se deu de igual modo silencioso, embora eu, olhando e observando externamente o denominado **critischen Musicus**, pudesse jurar que eu mesmo o fizera. Mas não quiseram mencionar minha

¹ T. Acta erudit.

² Neste mundo, não há nada que seja perfeito, e se houver qualquer coisa que assim denominamos, isto ocorre apenas por compará-la a outras de mesma espécie, ou com as imperfeições que se encontram misturadas. Assim é que denominamos um homem de bem aquele que é mais que os homens ordinariamente o são. Temple, Sobre a aflição.

participação nem em lembrança. Ao contrário, procederam como Budäus com Erasmo³. Contudo isto é apenas uma comparação. Em relação às outras coisas, por sorte, ocorreu uma confissão de ambos os abusos. Isto foi ainda gentil e sincero.

Entretanto quero pedir a esses bons espectros para que não metam mais medo nestas pessoas más que vierem a atravessar meu caminho: e se elas quiserem desempenhar o papel das danças populares, que o façam, não, contudo, usando a máscara que pertence a mim. Prefiro presenteá-las, no carnaval, uma outra, e totalmente nova, que lhes vestirá melhor que a que tomaram emprestada.

Ora pois! Um homem não possui nada mais seu além das epígrafes de seus livros? Que eu me cale sobre o conteúdo! Há alguns anos eu disse a um suposto amigo que eu queria compor alguns oratórios com a denominação de **klingenden Gottesdienstes** (**serviço religioso sonoro**). O que aconteceu? Não durou muito tempo, e logo surgiu uma obra musical, impressa, com o nome **Der hamonische Gottesdienst**. E assim eu perdi inocentemente este título, antes mesmo que eu o pudesse ter utilizado. Há, contudo, um outro, e melhor, reservado, sobre o qual ninguém deve saber qualquer coisa precocemente. Brincadeiras à parte! Muita coisa depende da assinatura (autoria) de um livro, às vezes mais que o próprio conteúdo. Por essa razão, tal roubo não é assim tão agradável, embora eu o considere uma honra e, por isso, não estou zangado. *Dantur enim honores molesti.*

II.

Schätzbarkeit der Harmonie

Was der vortrefflich-gelehrte Staats-Mann, der Freiherr von **Spanheim**, in der Vorrede seiner *Cesar de l'Empereur Julien*, ehemals von der Müntz-Wissenschaft gesaget hat, solches darff man wol hier füglich, mit einer kleinen Veränderung, auf die Musik deuten. “Wir wollens rund heraus bekennen, (heißt es) das Unglück hat bisher gewollt, daß die gelehrtesten und grössesten Leute von der **Musik** nichts gewust haben, oder aber, daß die wegnisten Musikbefliessenen gelehrt gewesen sind: jenen hat es an der

³ Guillaume Budé não quis fazer qualquer menção a Erasmo em seus escritos, embora ele lhe tivesse pedido.

Gelegenheit gefehlet, oder an der Zeit, oder am rechten Berichte von der Würde und dem großen Nutzen, den man, bey allen andern Wissenschaften, aus der Musik ziehen kann; diese, hergegen, nemlich die Musici, oder vielmehr Musikanten, haben sich vergnügt, ein niederträchtiges Handwerck, einen blossen Marckt-Kram, einen Nahrungs-Handel, ja wohl gar eine Prügel-Zunft, und weiter nichts, aus der Sache zu machen”.

Das Gleichniß hincket destoweniger, weil viele Leute Medaillen sammeln, damit sie nur für neugierig, oder vielmehr für altgerig, angesehen werden. Hierin ahnen ihnen diejenigen nach, welche gern allerhand schöne, musikalische Instrumente, absonderlich, gemahlte, und fein lackirte Clavicimbel in ihren Häusern haben, nur damit es heisse: **Das sind rechte Liebhaber**. Andere vermeynen, die Medaillen diene zu nichts, als zur Schau, von welchem Worte sie im Teutschen ihren Nahmen herführen. So auch glaubt fast iedermann, die Tonkunst, ob sie gleich Grabelieder hervorbringt, sey nur zur Ohrenlust und zum Zeitvertreib in die Welt gekommen. Die dritte Art sammlt endlich Müntzen und Schaupfennige, um sie wieder zu verhandeln. Gleichergestalt lernen die meisten Leute Singen, Spielen und Setzen, entweder etwas damit zu gewinnen, oder auch, daß sie mit der Zeit etwas zu vergessen haben.

Alle diese sind auf unrechten Wegen begriffen. Denn die ächten Kenner und Schätzer beider Wissenschaften sind vielmehr überzeuget, daß die Nummi der Histoire und den Alterthümern ihr schönstes Licht, die Harmonien aber Gott das klügste Lob wie auch der Seele die angenehmste Erquickung, sowol in diesem, als in jenem Leben bringen. Das erweget kein Ungelehrter: dazu gehört rechtschaffener Fleiß und tiefes Nachsinnen. Laßt uns vernehmen, was **Steel** von solcher Schätzbarkeit hält. Wir wollen es aus dem Engländischen, wie obiges aus dem Frantzösischen, verteutschen.

“Nichts ist zu finden (schreibt dieser weise Mann) das die Seele mehr einnimmt, und entzückt, als die Harmonie: und daß eben darin eine von den ewigen Glückseeligkeiten bestehe; solches haben wir zu glauben hohe Ursache, wenn wir die in heiliger Schrift aufstossende Beschreibungen der himmlischen Freuden betrachten. Kann nun die menschliche Seele so wunderbarlich durch diejenigen musikalischen Künste bewegt werden, welche nur die Geschicklichkeit dieser Welt hervorzubringen fähig ist; wie vielmehr wird sie durch solche Wirkungen vergnügt und erhaben werden, in denen die gantze Krafft der vollkommensten Uibereinstimmung herrschen muß. Die Sinnen und Seelen- nicht Leibeskräfte, ob sie gleich, während der Vereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werckzeuge gebraucht werden können.

Warum solten wir denn das Vergnügen diese Kräfte und herrlichen Eigenschaften ausschliessen, da wir von ihnen ja aus der Erfahrung wissen, daß die der Seelen, als Thüren und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, sollten wir sie doch von denjenigen Ergetzlichkeit ausschliessen, die unsere Glückseligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen? Warum sollten wir zweifeln, daß unser Gehör und Gesicht nicht alsdenn mit solchen Gegenständen, die ihnen am allerangenehmsten sind, werden begünstigt werden, und deren sie in dieser Unterwelt nicht völlig theilhaftig werden können?”

Apreciação da Harmonia

Aquilo que o primorosamente erudito estadista, o barão de **Spanheim**, disse outrora sobre a ciência numismática no prefácio de sua obra *Cesar de l'Empereur Julien*, isto poderia justificadamente dar significado à música aqui. “Nós queremos reconhecer que, até este momento, a infelicidade quis que as mais grandiosas e mais eruditas pessoas nada soubessem de **música**, e, além disso, que os menos dedicados à música tivessem se tornado instruídos: aos primeiros faltou oportunidade ou tempo, ou ainda a ideia sobre a dignidade e a grande utilidade que se pode derivar da música⁴; os últimos (estes), entretanto, a saber os músicos teóricos, ou ainda, os práticos, deleitavam-se em fazer da matéria um ofício vil, uma mera tralha que se encontra em feiras, algo semelhante a um comércio de alimentícios, e até mesmo uma corporação de luta, e nada além disso.

A alegoria é ainda menos adequada, porque muitas pessoas colecionam medalhas, para que sejam vistas como curiosas, ou, antes, como aqueles que se interessam apenas por coisas passadas. A este respeito, equiparam-se a eles aqueles que possuem em suas casas todo o tipo de instrumentos musicais belos, especialmente, pintados e muito bem laqueados, apenas para que se diga: Eis aí os verdadeiros amantes da música. Outros

⁴ Não é necessário fazer do *Trompette Marine* (tromba marina) um *Marien-Trompete*, e nem dizer *das Choral*, quando deveria ser *der Choral* etc. É necessário observar que a tromba marina era muitas vezes utilizada, mais que nos tempos atuais, em navios, para o divertimento, e que, algumas vezes, ela possuía duas cordas, outras, quatro, como se pode ver em Glarean, e também no Ateneu, e em Platão. Percebe-se isso mais claramente, todavia, em Pretorius. Tal instrumento soa de longe, em águas calmas, como um coro de trompetes. Os italianos a chamam de *tympanischiza*. É uma palavra disparatada, derivada do alemão corrompido *Trummelscheit*. Não significa de modo algum *Trummelscheit* e não tem absolutamente nada a ver com um tambor ou com um tímpano de madeira. No passado, dizia-se, em vez de Trompete, **Trommete** ou **Trummet**, de onde se originou **Trumscheit**, porque, como dissemos, soa ao longe, como se fossem tocados ao mesmo tempo dois, três ou quatro trompetes. Esta observação pode ser útil para o dicionário de Walther.

acreditam que as medalhas não servem apenas para serem contempladas. Em alemão, o nome se deriva desta palavra. Assim, também, quase todas as pessoas acreditam que a música, embora produza canções fúnebres, tenha vindo ao mundo apenas para o deleite dos ouvidos e para fazer passar o tempo. O terceiro tipo, por fim, coleciona moedas e medalhas para comercializá-las novamente. Da mesma maneira, a maioria das pessoas aprende a cantar, a tocar e a compor, seja para com isso ganhar alguma coisa, seja, também, para que eles, com o tempo, tenham algo para esquecer.

Todos estes três estão no caminho errado. Pois os verdadeiros conhecedores e apreciadores de ambas as ciências estão, por outro lado, convencidos de que as medalhas (*numis*) dão à história e às coisas antigas sua mais bela luz; e que as harmonias, entretanto, dão a Deus o louvor mais inteligente⁵, assim como dão à alma o mais agradável refrigério, tanto nesta vida, quanto na seguinte. Um ignorante não pondera isso: pois a isso pertencem honesta diligência e profunda reflexão. Consideremos o que diz **Steel**⁶ acerca desta opinião. Traduziremos do inglês, assim como, acima, traduzimos do francês.

Nada pode ser encontrado (escreve este sábio homem) que mais cativa e encante a alma que a harmonia: e nisto consiste uma das eternas alegrias. Temos grande causa para acreditarmos nisto, ao observarmos na escritura sagrada descrições das alegrias celestiais. Se a alma humana pode tão maravilhosamente ser movida por aquelas artes musicais, que apenas a habilidade deste mundo é capaz de produzir, quanto mais deleite e elevação ela terá por meio daqueles efeitos, nos quais deve dominar a força total da mais perfeita concórdia! Os sentidos são forças da alma, e não do corpo, embora eles, durante a união com o corpo, não possam ser usados como partes corpóreas, adequadas a ele. Por que razão, pois, deveríamos excluir o prazer dessas forças e qualidades esplêndidas, uma vez que sabemos, por experiência, sobre elas, que elas servem à alma como portas e entrada para a alegria? Por que, pergunto, deveríamos excluí-las daquele regozijo, que torna exatamente perfeita a nossa felicidade naquela vida? Por que deveríamos duvidar que nossa audição e nossa visão não serão favorecidas, naquela vida,

⁵ Segundo as palavras do salmista: Cantai louvores com inteligência, Salmos, 47,8.

⁶ O trabalhador no *Spectator*, n.580. Demonstra uma mente consternada o fato de o Prof. Bernd julgar de modo tão desmazelado o *Spectator*.

com aquelas coisas, que são as mais agradáveis a elas, e das quais elas não podem participar completamente neste mundo terreno?

III.

Ursprung des Gesanges

Ein vernünftiger Mann hat billig Ursache, sich höchstens zu verwundern, wenn er von diesem Ursprunge bey nicht wenigen, klug-vermeynten, alten und neuen Schriftstellern so viel ungereimtes Zeug antrifft, daß es nicht zu dulden ist. Diejenigen, welche gewissen, sterblichen Menschen die Erfindung der Musik zuschreiben, machen schon einen ziemlichen Hauffen aus; sie haben aber meistentheils ihren Glauben verlohren.

Andere, die es weit besser zu treffen gedencken, und biß diesen Tag keinen geringen Beifall erhalten, kommen mir noch weit unrichtiger vor, als die ersten: indem sie, mit dem **Lucretz**, als ihrem Anführer, die unvernünftigen Vögel zu Urhebern der göttlichen Tonkunst zu machen sich nicht entstehen. Einer von diesen darff deswegen wol gar schreiben, **daß die ersten Erfinder der Vocal-Musik Affen gewesen sind, weil sie dieselbe Kunst den Vögeln nachgeäffet haben**; woran aber der gute Mann, meines Erachtens, wahrhafftig sehr affenmäßig handelt. Denn wer nichts gründliches zu sagen weiß, was hat der nöthig zu schelten.

Ein gantz neuer, ungenannter Verfasser scheinete beide angeführte Meynungen von Menschen und Vögeln solchergestalt zu vergleichen, daß er zwar die Eva, als eine Erfinderin der ersten abgemessenen Klänge vorstellet, doch dabey gleichwol nicht unterlassen kann, die lieben Vöglein, als anmuthige Vorgänger, anzugeben, deren holdseeliges Gepfeiffe bey der Mutter des menschlichen Geschlechts eine solche Eifersucht erregt haben sol, daß sie dadurch zu Versuch ihres Kehlgens bewogen worden.

Ein dritter, wohlbenahmter und sehr berühmter Mann, den wir billig alt und neu heissen mögen, schreibet hergegen so von diesem Ursprunge, mit Ausschliessung der

geflügelten Kunstpfeiffer: **Der Mensch hat einen weit vortrefflichen Lehrmeister gehabt, als die Vögel sind, und demselben allein muß er seine Danckbarkeit dafür bezeigen: denn die Musik ist ein Geschenk Gottes.**

Ob nun dieses zwar überhaupt seine Richtigkeit hat, so hindert es doch nicht, daß Gott sein Geschenke und Gaben nicht durch gewisse Mittel und Werckzeuge austheilen sollte. Hiezu nun scheint der Engel-Dienst weit herrlicher und bequemer zu seyn, als der Menschen und Vögel Belehrung: welches aus Gottes Wort, aus der gesunden Vernunft, und, solchen zu Folge, aus dem vortrefflichen Buche des unvergleichlichen **Miltons**, so er das **verlohrne Paradies** nennet, gar hell und deutlich in die Augen fällt.

“Die beste Nachtigall pfeiff immer einerley, und bringt nichts, als undeutliche, unverständliche Klänge hervor, welche einmahl wie das andere lauten, und doch, nach menschlicher Bemerkung, nichts ausdrücken; sie sind ohne Seele, ohne Leben, ohne Geist: und ob sie zwar den Ohren einiger maassen gefallen, können sie doch unsern Verstand, unser Hertz nicht rühren, noch irgend eine Gemüthsbewegung, an und für sich selbst, verursachen: sie bleiben auch unfähig solcher durchdringenden Beugungen und abwechselnden Zusammenstimmungen, welche die harmonische Wissenschaft herbeizuführen weiß, als die da allemahl was neues und schönes, was fremdes und verschiedenes hören läßt, **wobey ieder Klang NB auch eine Gedancke ist**”. So lautet es vom Farinell der Vögel.

Dem Stande der Unschuld, da Adam und Eva im Paradies gelebet, wollen die meisten Gottesgelehrten nur etliche wenige Stunden beilegen, wie unter andern der Talmud solches thut. Viele geben vor, es haben dieser Stand, wo nicht länger, doch wenigstens vom Freitage biß auf den Sonnabend, gewähret, das war denn der Sabbath.

Es ist aber solches sehr zweifelhaft, und zwar aus diesen Gründen: weil Gott dem Menschen, da er noch unbewebet war, zuvörderst alle und iede Geschöpfe gezeigt und vorgeführet, deren ieglichem er, der Mensch, eine besondere Benennung hat geben müssen: wozu gewißlich auch nur menschlicher Weise zu reden, keine kurtze Zeit erfordert wird, wenn wir die gar grosse Menge und Verschiedenheit aller Thiere und dem Felde, Vögel in den Lüfften, und Fische in dem Wasser recht bedencken. Nach dieser beträchtlichen Verrichtung ist Adam in einen tiefen, das ist, in einen langen Schlaf gefallen, worauf das Weib erschaffen worden, und ihm förmlich zugesellet ward. Das will auch nicht in einem Augenblick gethan seyn: Denn die Schrift selbst bezeuget, daß Adam

über eine solche neue und wichtige Sache erst eine sonderbare Betrachtung angestellt habe.

Und ob zwar alles dieses nur mit wenigen Worten erzehlet wird, hat es doch seine gehörige Zeit erfordert. Nächst dem ist erst das Verbot des Baums erfolgt, da denn vorher die Menschen ohne Zweifel das gantze Paradies wenigstens einmahl werden durchwandert haben, (denn, was einer **bauen** und **bewahren** soll, muß er doch wol selbst in Augenschein nehmen) um den Unterscheid zu bemercken von allerley Bäumen, **die lustig anzusehen und gut zu essen waren**; ingleichen die daselbst entspringende, merckwürdige vier Hauptströme zu betrachten. Nun gehet aber die gemeinste Meynung von der Gegend des Paradieses dahin, daß es in Mesopotamien gegen Armenien gelegen habe, also, daß durch Eden das Land verstanden wird, welches sich, zwischen dem Euphrat und Tigris, bis an das Armenische Gebürge erstreckt. GEwiß eine gute Ecke! Aller Muthmassungen nach werden auch Adam und Eva die Früchte der andern Bäume genossen haben, ehe endlich die Unterredung mit der Schlange erfolgt, und die Vergreiffung an dem Verbotenen vorgenommen worden.

Daher scheint es wol, nach natürlicher Lebensart zu urtheilen, unmöglich zu seyn, daß alles dieses, von einem blossen Menschen, in drey oder vier Stunden hätte können verrichtet werden. Welchemnach die Meynungen des **Calvisii** und anderer nicht zu verwerffen sind, daß nemlich der Mensch zehn Tage (noch kurtz genug) in seiner Unschuld verharret haben, und im Paradiese geblieben sey. Man findet auch Scribenten, welche demselben Stande 40. Tage beilegen, ja etliche verlängern ihn gar auf 33 ½ Jahr.

Thun nun einige hierinn zu viel; so kann es gar wohl seyn, daß andere hergegen der Sache zu wenig thun. Was gewisses ist davon nicht zu sagen, nemlich Zeit und Stunden anzuberahmen. Man kann jenen sehr gute Einwürrfe machen, die besagten Stand der Unschuld nur auf einige Tage oder Stunden gelten lassen wollen; aber es mögen diesen, die ihn auf viele Wochen und Jahre ausdehnen, noch viel stärckere Gründe entgegen gesetzt werden.

Uiberhaupt ist wol zu glauben, und sehr wahrscheinlich, daß die ersten Menschen Zeit genug werden gehabt haben, ihren mit göttlichem Lichte erfüllten Verstand, Willen und Trieb, samt den köstlichen und künstlichen Gliedmaassen ihres Leibes, zum höchsten Lobe des Schöpfers, **als dem einzigen Zweck der Schöpfung**, und zu dessen Verherrlichung, wozu absonderlich die Kehle gemacht ist, mit allen Kräfte

anzuwenden, und es ihren Vorgängern oder Anführern, den heiligen Engeln, **die niemahls aufhören Gott mit Klingen und Singen zu ehren und zu preisen**, nach- und gleichzumachen; es habe nun so lange gewähret, als es wolle. Wir können, wie gesagt, keine gewisse Zeit bestimmen; denn vor Gott sind auch tausend Jahr, wie der Tag, der gestern vergangen ist, und die Englischen Tage sind Jahre, wie den Gottesgelahrten bekannt seyn wird.

Daß inzwischen die Fürstenthümer und Herrschafften im Himmel, die Gewaltigen und die Kräfte, wie die Engel genennet werden, vor der Erschaffung dieser sichtbaren Welt lange gewesen sind, solches wird von verschiedenen Kirchen-Vätern mit desto besserm Rechte behauptet, ie deutlicher es auch die heilige Schrift selbst zu verstehen giebt. Die Engel, ob sie gleich Geister sind, können doch Leiber annehmen, Werckzeuge gebrauchen, und sich, wie ihr Michael, in Fleisch und Blut kleiden, so offft und so viel sie wollen. Und da auch wir erlösete Menschen ihnen dereinst in jenem Leben, **mit Leib und Seele gleich seyn werden**, so ist hieraus bald zu schliessen, was es mit denselben himmlischen Musikanten von je her, im Artickel der Harmonie, für herrliche Beschaffenheit gehabt haben müsse.

Also fällt es weg, daß die singende Musik **eigentlich** und **ursprünglich** älter seyn sollte denn die spielende: sitemahl auch den Engeln und Heiligen in der Bibel allerhand Instrumente, absonderlich Harffen und Posaunen, als besaitete und blasende Werckzeuge, beigeleget werden, und sie gewißlich eben sowol gespielet, als gesungen haben, ehe denn Adam erschaffen worden. Bey den Menschen hat es zweifelsfrey eine andere Bewandniß in diesem Stücke, daß nemlich die singende Musik eher, als die spielende gewesen, wie solches bereits an seinem Orte angemerckt worden ist.

Würden wir nun gleich alle dem Adam sonst beigemessene Gelehrsamkeit für eine leere Erdichtung halten, wie sie es vermuthlich ist; so könnte man doch nicht wohl läugnen, daß, da der allervollkommenste Schöpfer ein **Ihm selbst** gleiches Bild gemacht, diesem nicht auch, in eben demselben Augenblicke, mittelst Göttlichen Einflusses, die schönsten, vornehmlich aber die zum unmittelbaren Preise und Dienste des Höhesten von seiner Weisheit selbst erkohrne Wissenschaften, durch der Engel Beispiel und Muster, ohne ordentliche lange Erlernung mitgetheilet, und dieselbe von den Menschen zur Verherrlichung Gottes, gleich den Nachahmungswürdigen Engeln, im Stande der Unschuld auf das trefflichste ausgeübte und bewerckstelliget seyn sollten.

Daß inzwischen die Sterblichen, nach dem Fall, sehr viel von dieser anerschaffenen Vollkommenheit müssen verlohren, ja, daß sie die, solchergestalt, erhaltene Geschicklichkeiten und deren Beispiele grössesten Theils werden vergessen haben, folglich auch etwa nur ein blosses Schattenwerck desjenigen vortrefflichen, harmonischen Wesens, so sie im Paradiese gefunden und getrieben hatten, übrig geblieben sey, ist der Vernunft eben so gemäß, als daß die saure Arbeit des Ackerbaues, auf dem wilden, wüsten Felde, ungemein weit von der Edens-Lust, da Gott selbst Pflanzter gewesen, unterschieden oder entfernt seyn müsse. Je reiner und dünner die Luft ist, je heller klingt alles.

Da nun im Paradies (des *coeli aquei*, als der Engel eigentlichen Wohnung, zu geschweigen) die lauterste und feinste Luft gewesen, daher auch der unvergleichlichste Klang gehöret worden seyn muß: so ist leicht zu erachten, daß ausserhalb des Gartens Eden, und bey verfluchter Erde, dieser Klang ein unbeschreibliches, bloß des Ortes wegen, verlohren, und der Mensch auch selbst, bey dem Schweisse seines Angesichtes, destoweniger Lust oder Anreizung zum vergnüglichen Singen oder Klingen empfunden haben werde. Wie wir denn täglich erfahren, daß alles bey der Nacht oder in einer scharffen Frost-Luft weit besser klinge, als bey Tage, in der Hitze oder im Nebel. Welches den Unterschied und die Krafft des *Vehiculs* sattsam darleget.

Es haben dannenhero diejenigen, unter welche auch **Bayle** gehört, eben kein grosses Recht, welche dem Menschen, nach dem Fall, noch immer dieselbigen Kräfte oder Eigenschafften in Wissenschaften und Künsten beilegen wollen, die er vorhin gehabt haben mag, aus der Ursache, weil selbst die bösen Engel, nach ihrer Stürzung, nichts an ihren tausend-Künsten verlohren haben sollen. Wenn dieser Vorwand sonst in allen Stücken richtig wäre, müste es doch nothwendig mit der Musik, worauf ich eigentlich nur gehe, gantz und gar nicht zutreffen: denn es haben gewißlich die verdammten Geister Gott ehemahls in schönster Uibereinstimmung gelobet, nunmehr aber werden sie solches nicht mehr thun können, sondern ihre vorige liebliche Harmonien in ein iämmerliches Geheule verwandeln, und, wo nicht in dem Wissenschaftlichen, doch allerdings in dem ausüblichen Theile, vereinigter Weise, erbärmlich verkehrt seyn müssen.

Was hindert uns denn zu denken, daß die ersten Menschen, im Stande der Unschuld, Gott weit mehr, und tausendmahl besser, mit Gesang und Klang gelobet haben, als nach dem Fall? Was hindert uns mit **Milton** zu erzehlen, “wie man niedergekniet,

angebetet, und alle Morgen das schuldige Danckopffer, immer auf veränderte Art und Weise, dem Schöpffer gebraucht habe? Wie es an dieser abwechselnden Geschicklichkeit zu reden, zu singen, zu spielen eben so wenig, als an heiliger Entzückung und Begierde, Gott aus allen Kräfte zu preisen, gefehlet; wie alles, ohne vorher darauf zu sinnen, auf die beredteste Manier ausgedruckt oder abgesungen worden; welche fertige und hertzbewegende Harmonien aus den Lippen geflossen, sowol in gebundenen, als ungebundenen Worten, die so schön geklungen, und so lieblich erschallet, daß Lauten und Harfen die Anmuth nicht vermehren können?“ Sind **Miltons** Worte, die ich einigen Liebhabern zu gefallen, welche zwar Engländisch verstehen, aber dieses vortrefflichen Dichters Wercke nicht gelesen haben, unten, nach dem Original, beifügen will.

Welch Unrecht thun wir, wenn wir mit vorbesagtem Verfasser, die göttliche Feier des siebenden Tages, woran Adam gantz gewiß Theil genommen, und deren Umstände gewust haben muß, also beschreiben? “Daß zwar der Schöpffer an solchem Tage von allen seinen Wercken geruhet; aber ihn nicht mit Stillschweigen geheiligt habe. Die Harffe hat müssen arbeiten, und nicht unbespielt bleiben; die prächtigsten mit güldnen Saiten bezogene Instrumente, auch die vom Winde getriebene, als Orgeln, Flöten, Dulcianen, haben klingen, und einen auserlesenen Sing-Chor begleiten müssen, der sich in folgenden Worten hat hören lassen: Groß sind deine Wercke, Jehova, unendlich ist deine Macht etc.”

Das merckwürdigste hiebey ist, daß **Milton** den Engel **Raphael** einführet, der dieses alles, sowol was vor, als nach der Schöpfung des Menschen geschehen, dem Adam erzehlen, ihn dessen erinnern, und in den auserlesensten Worten vorsingen muß, mit dem Beschluß, Befehl und der angehängten Ursache, daß er es seinen Nachkommen desto besser bedeuten und kund thun sol, wie man nemlich gesungen und geklungen, daß es bis in den dritten Himmel (*in coelum empyraeum*) ertönet habe, auch schon lange ehe und bevor er, Adam, in die Welt gekommen sey.

Sagt uns nicht Gottes Wort selbst, daß die Engel zum Dienst, Schutz, und Unterricht der Menschen bestellet sind? Solchen Dienst, Schutz und Unterricht aber hatten ja die ersten Menschen am meisten nöthig. Daher ist des **Miltons** poetische Erzählung und heilige Erdichtung in Göttlicher Schrift und Wahrheit sehr wol gegründet.

Sagt uns nicht wiederum Gottes Wort ins besondere, daß die heiligen Engel bestellte Musici und Sänger des Allerhöchsten sind? Esaias hörte ihre Musik: warum

sollte sie Adam nicht auch gehört haben? Jener weiß zu erzehlen, wie die himmlische Capelle ihr *Sanctus* mit grossem Gepränge angestimmte habe. Der eine Chor sang: **Heilig!** der andere antwortete: **Heilig!** hernach fielen beide Chöre zusammen ein, (wie etwa bey uns die Orgel samt allen Instrumenten) und liessen das **Heilig ist Gott der Herr Zebaoth!** Laut, einmüthiglich und kräftigst erschallen.

Bey dem Evangelisten Luca musiciren die Engel das **Gloria:** in der Offenbahrung Johannis singen sie das Hallelujah. Jenes haben die Hirten auf dem Felde; dieses hat der Apostel gehört. Wie sollte denn doch der gute Adam, zumahl in seinem beglückten Unschulds-Stande, weniger, als die nach ihm lebende, begünstiget worden seyn? Da ihn Gott zum **Herrscher** der Welt machte. Weil endlich niemand zweifeln darf, Adam habe Gottes Stimme gehört, warum sollte iemand läugnen, er habe auch der Engel Musik gehört? Mit dem der Herr spricht, mit dem sprechen die Diener gerne. So viel hievon.

A origem da canção

Com razão, um homem prudente tem motivos para se admirar demasiadamente, quando encontra, em muitos autores, antigos e modernos, supostamente inteligentes, tantas coisas absurdas a respeito da origem, de modo que isto não pode ser tolerado. Aqueles que conferem a determinadas pessoas mortais a invenção da música, formam já uma grande multidão: entretanto, a maior parte deles já perdeu a sua crença.

Outros, que pensam saber muito mais, e até os dias de hoje não receberam sequer a menor aprovação, parecem ainda mais errados que os primeiros, já que, tendo Lucrécio como líder, atribuem aos pássaros irracionais a criação da música divina. Por isso, um deles⁷ pode muito bem escrever que **os primeiros inventores da música vocal foram os macacos, pois eles imitaram a mesma arte dos pássaros;** em que, contudo, o bom homem, em minha opinião, procede de forma símia. Pois aquele que não tem conhecimentos sólidos para apresentar, nada teria que pudesse ser necessariamente repreendido.

Um autor bastante moderno, não nominado aqui, parece comparar ambas as opiniões sobre as pessoas e os pássaros de tal forma, que ele, de fato, apresenta Eva como uma inventora dos primeiros sons medidos, e, nisto, não pode ele deixar, de igual modo,

⁷ Jac. Fridr. Reimman. *Histor. Litera. Antediluv.* p.117

de acrescentar os amáveis pássaros, como elegantes antecessores, cujo assobio encantador deve ter causado tal inveja na mãe do gênero humano, que ela, por causa disso, foi movida a testar sua garganta⁸.

Um terceiro autor, de boa reputação e muito famoso, que pode adequadamente ser chamado antigo e novo⁹, escreve, por outro lado, sobre esta origem, excluindo os assobiadores alados: **A espécie humana teve um mestre muito mais perfeito que o são os pássaros, e a Ele apenas devem os humanos mostrar sua gratidão, pois a música é um dom de Deus**¹⁰.

Se, pois, tal coisa é ou não correta, isto não impede [que acreditemos] que Deus não teria distribuído seus dons e presentes através de determinados meios e instrumentos. Neste ponto, o serviço dos anjos parece ser muito mais grandioso e conveniente que o serviço dos homens e dos pássaros, o que se nos mostra clara e evidentemente a partir da palavra de Deus, da sua consciência e, seguido a isso, do notável livro do incomparável **Milton**, a que ele denomina **Paraíso Perdido**.

“O melhor rouxinol sempre canta do mesmo modo e nada produz que não seja obscuro, incompreensível, algo que soa uma vez como a outra e, ainda, de acordo com a observação humana, nada exprime; eles não possuem alma, nem vida, nem espírito: e embora possam de certo modo agradar aos ouvidos, não podem tocar o nosso entendimento, o nosso coração, e nem produzem, em si e por si mesmos, uma única emoção: eles permanecem, também, incapazes de tais perspicazes inflexões e combinações alternadas, que a ciência harmônica sabe conduzir, como se pode sempre ouvir, ali, algo novo e belo, algo estranho e diferente, em que cada som é também uma ideia¹¹.

⁸ A amável esposa do primeiro mortal foi a inventora dos primeiros sons medidos. Desde que entendeu o gracioso acento dos pássaros, tornou-se rival deles e passou a treinar sua garganta. Discurso sobre a Harmonia, Paris, 1737, p.5.

⁹ Este bravo homem é velho em anos, e também por causa da história antiga, que ele descreve de modo excelente. É novo, contudo, por causa de suas obras recentemente publicadas.

¹⁰ O homem teve um mestre mais excelente, ao qual apenas deve fazer remontar seu conhecimento. A música é um presente de Deus etc. Rollin, em sua História Antiga. T.XI, p.160., Paris.

¹¹ Sempre uniforme, o rouxinol possui sempre os mesmos sons inarticulados, sons sem expressão, sem alma e sem vida; ele sabe agradar: mas não pode comover nem apaixonar, é incapaz dessas inflexões penetrantes e dessa variedade de acordes que a harmonia sabe conduzir com tanta arte, sempre diversa dela mesma e sempre bela; cada um desses sons é um sentimento. Discurso sobre a Harmonia, p.85

O estado de inocência que Adão e Eva viveram no Paraíso, segundo a maioria dos teólogos, durou apenas algumas poucas horas¹², como diz o Talmud, dentre outros. Muitos defendem que este estado não tenha durado mais que pelo menos de sexta até o sábado à noite, quando era, então, o Shabat.

Entretanto, isto é bastante duvidoso e, aliás, pelos motivos seguintes: porque Deus mostrou ao homem – já que não se havia dado a ele ainda uma esposa – antes de qualquer coisa, toda e cada uma de suas criações. A cada uma delas o homem deveria dar uma denominação particular¹³, e isto, certamente, não exigiu pouco tempo, se levarmos corretamente em conta a enorme quantidade e variedade de todos os animais do campo, dos pássaros no céu e dos peixes nas águas¹⁴. De acordo com esta tarefa substancial, Adão caiu em sono profundo, ou seja, num sono demorado, quando então a mulher foi criada e juntou-se a ele. Isto também não deve ter acontecido num único instante: pois a Escritura mesmo comprova, que Adão, a priori, ponderara sobre algo novo e importante.

E embora tudo isto tenha sido explicado com poucas palavras, exigiu o seu tempo apropriado. Depois disso, seguiu-se primeiramente a proibição do fruto, pois, antes disso, as pessoas, indubitavelmente, já tinham caminhado por todo o Paraíso pelo menos uma vez (pois é necessário que alguém, ele mesmo, conheça aquilo que deve **construir e preservar**), para observar a diferença entre todos os tipos de árvores, que **pareciam agradáveis aos olhos e que eram boas para comer** e ao mesmo tempo observar os quatro rios, extraordinários, que se originavam ali. Agora, a opinião mais comum acerca da região do Paraíso é a que considera este lugar situado na Mesopotâmia, próximo à Armênia, isto é, que, por Éden, compreende-se a terra que fica entre os rios Eufrates e Tigre, estendendo-se até as montanhas da Armênia. Certamente um bom lugar! Segundo todas as conjeturas, Adão e Eva também devem ter saboreado os frutos das outras árvores,

¹² Parerius, em Gênesis, Livro VI, quaestio I.

¹³ Gen.II, 19,20

¹⁴ O que pensam alguns de nós, de quanto tempo ele precisou para nomear apenas os vermes e os insetos, sem querer dizer com isso os novos, mas apenas calcular assim de modo que nada faltasse? Devia haver pelo menos 153 espécies de peixes comestíveis, sem mencionar as baleias e outros peixes predadores. Não se incluem aí ainda o alyssum, os crustáceos e as testáceas.

antes de ter sucedido, finalmente, a conversa com a serpente, e a apropriação errônea do que era proibido.

Por essa razão, parece ser bastante impossível, julgando de acordo com o modo de vida natural, que tudo isso pudesse ter sido feito por um único mortal em três ou quatro horas. Em conformidade com isso, as opiniões de **Calvisii** e de outros não podem ser descartadas, a saber, que o homem perseverou dez dias (ainda suficientemente pouco tempo) em sua inocência, e no Paraíso. Encontram-se também aqueles escritores que afirmam terem sido quarenta dias, e, de fato, alguns ainda prolongam para trinta e três anos e meio¹⁵.

Enquanto alguns atribuem tempo demais para isso, pode ser que outros, ao contrário, atribuam muito pouco tempo. Não é possível dizer algo preciso a este respeito, a saber, definir com precisão o tempo e as horas. É possível fazer objeções substanciais àqueles que querem deixar valer o estado de inocência de que falamos em apenas alguns dias ou horas; entretanto, a estes, que estendem este estado a semanas e anos, há motivos ainda mais fortes para objeções¹⁶.

De modo geral, deve-se acreditar, e é bem provável que os primeiros seres humanos tiveram tempo suficiente para empregar toda a força de seu intelecto, preenchido com a luz divina, com a vontade e com o ímpeto, junto aos formidáveis membros do corpo, para o mais alto louvor do Criador, **como o único objetivo da criação**, e para cuja glorificação, para a qual a garganta é especialmente feita; e para imitar e se fazerem iguais a seus ancestrais ou líderes, os anjos sagrados, **que jamais cessam de louvar e enaltecer a Deus com a música tocada e cantada**¹⁷, e isto pode ter durado o quanto se queira. Não podemos, como dito anteriormente, definir um tempo determinado, pois, diante de Deus,

¹⁵ Cornelius a Lapide, in Gênesis 3,23.

¹⁶ Podem-se fazer boas objeções àqueles que não fazem durar nada além de algumas horas o estado de inocência; mas podem-se fazer mais objeções, e mais fortes, àqueles que a fazem durar semanas ou anos. Bayle, Diction. sub voce, ABEL.

¹⁷ Opus eorum est Hymnus IRREMISSUS. D.i. der Engel Werck bestehet in einem unaufhörlichen Lobgesange. Athanas. & ex illo Mithob. In Psalmodia Christiana. P.212

mil anos são como um dia, que se passou ontem, e os dias dos anjos são anos, como bem sabem os teólogos¹⁸.

Afirma-se, com grande razão, por diversos pais da igreja, e mais claramente ainda apresentado na Escritura Sagrada¹⁹, que os principados e os domínios no céu, os poderes e as forças, como são denominados os anjos, existiam muito antes da criação deste mundo visível. Os anjos, embora sejam espíritos, podem assumir corpos, utilizar instrumentos, e, assim como Miguel, revestir-se de carne e sangue, tão frequentemente e quantas vezes queiram. E uma vez que nós, homens libertados, **seremos com corpo e alma** como eles naquela vida²⁰, é possível, então, constatar quanta grandeza deve ter havido, no que diz respeito à harmonia, junto a esses músicos celestiais.

Também cai por terra a afirmação de que a música vocal deva ser **verdadeiramente e originalmente** mais antiga que a música instrumental, já que também aos anjos e aos santos, na Bíblia, são atribuídos todos os tipos de instrumentos, principalmente harpas e trombones, como instrumentos de cordas e de sopro. Certamente se tocava e se cantava antes que Adão fosse criado. No tocante à espécie humana, há, nesta parte, sem dúvidas, uma outra questão: a de que a música vocal tenha existido antes da música instrumental, como foi observado já em seu devido lugar²¹.

Se considerássemos agora toda a sabedoria conferida a Adão uma ficção vaga, como pressupostamente deve ser, então não poderíamos negar que, como o criador pleno de perfeição o fez uma imagem **semelhante a si próprio**, Ele teria, no mesmo momento, por meio da influência divina, participado a ele as mais belas ciências, principalmente aquelas escolhidas por sua própria sabedoria para louvar e servir ao Altíssimo, sem um aprendizado longo e ordenado, segundo o exemplo dos anjos, e estas ciências devem ser praticadas e executadas pelos homens para que, assim como os anjos, dignos de imitação, as possam praticar e executar do modo mais esplêndido para glorificar a Deus.

Que, entretanto, os mortais, depois da queda, devem ter perdido muito desta perfeição inata, sim, que eles, por causa disso, devem, em grande parte, ter perdido as habilidades adquiridas e seus exemplos, tendo sobrado aos homens, por conseguinte, apenas uma sombra daquela essência esplêndida e harmônica, tal qual era encontrada e

¹⁸ Cf. Luther in Daniel.

¹⁹ Jó, Cap. 38

²⁰ Mateus, 22,30

²¹ No prefácio da obra *Kern melodischer Wissenschaft*, §22

praticada no Paraíso, é algo tão claro para a razão quanto o fato de que o trabalho rude do lavrador no campo agreste, árido, deve ser bastante diferente ou distante do que sejam os prazeres do Paraíso, pois o próprio Deus é quem planta ali. Quanto mais puro e mais rarefeito o ar, mais claramente soam todas as coisas.

Como, pois, no Paraíso (para não mencionar os *coeli aquei*, verdadeira morada dos anjos), havia o mais adequado e mais puro ar, por isso também o som incomparável deve ter sido ouvido ali: assim é fácil perceber que, fora dos domínios do Jardim do Éden, e na terra maldita, este som indescritível se perdeu apenas por causa do lugar, e o próprio homem deve ter sentido, no suor de seu rosto, menos prazer e menos entusiasmo para cantar ou tocar. Experimentamos, diariamente, que tudo soa melhor à noite ou quando o ar está demasiadamente frio que durante o dia, quando faz muito calor ou quando há nevoeiro. Isto é explicado pela diferença e pela força do *veículo*.

Por isso, não possuem grande razão aqueles – dentre os quais **Bayle** – que insistem em atribuir aos homens, depois da queda, as mesmas forças ou qualidades nas ciências e nas artes, que eles porventura tenham tido desde o início, com a justificativa de que os anjos maus não tenham perdido, depois de sua precipitação, nada em relação a seus milhares de artes. Se este subterfúgio fosse correto em todas as outras coisas, não seria necessariamente de todo adequado em relação à Música, de que me ocupo aqui, pois certamente os espíritos malditos louvavam outrora o Senhor na mais bela harmonia, porém, neste momento, não podem mais fazer isso, mas apenas transformar sua amável harmonia de outrora em uivos miseráveis, e eles devem, entretanto, ser tristemente pervertidos ou naquilo que é científico ou em habilidades práticas, de modo unido.

O que nos impede de pensar que os primeiros homens, em seu estado de inocência, tenham louvado muito mais a Deus, e de modo muito melhor, com cantos e instrumentos, que depois da queda? O que nos impede de narrar, com **Milton**, “como se ajoelha, como se ora, e se oferece todas as manhãs o sacrifício, sempre de modo diferente? Como falta esta habilidade alternante para falar, cantar, tocar como falta também o deleite divino e desejo de louvar a Deus com todas as suas forças; como tudo é expresso ou cantado sem antes ter sido ponderado, de maneira mais eloquente; quais harmonias prontas e capazes de mover o coração saíam dos lábios, tanto em poesia, quanto em prosa, que soavam tão belamente, e tão amavelmente ecoavam, que alaúdes e harpas não podiam aumentar sua graciosidade?” São palavras de **Milton**, que acrescento logo em seguida, de acordo com

o original, para agradar àqueles amantes que, embora saibam inglês, não leram a obra deste notável poeta²².

Que erro cometemos, se, com o autor mencionado, descrevemos a festa divina do sétimo dia, de que Adão certamente participou, e suas circunstâncias, que ele devia saber? “Que, de fato, o Criador, naquele dia, descansou de todas as suas obras; mas não o abençoou com o silêncio. A harpa teve de trabalhar, e não permaneceu intocada; os esplêndidos instrumentos guarnecidos de cordas douradas, e também aqueles tocados pelos ares, como os órgãos, as flautas, os dulcimeres, tiveram de soar e de acompanhar um selecionado coro de vozes, que podia ser ouvido cantando as seguintes palavras: Grandes são as vossas obras, Jeová, e infinito é o vosso Poder!²³” etc.

O mais curioso, aqui, é que **Milton** inclui o Anjo **Rafael**, que explica a Adão todas as coisas que aconteceram tanto antes quanto depois da criação do homem, e que o lembra e canta em palavras selecionadas, com a decisão, a ordem e a causa, de que ele possa significar mais claramente a seus descendentes e que a eles possa comunicar, como era cantado e como era tocado no terceiro céu (*in coelum empyraeum*), também há muito tempo antes de ele, Adão, ter vindo ao mundo²⁴.

Não nos diz a própria palavra de Deus que os anjos são indicados para o serviço, a proteção e a instrução da espécie humana? Os primeiros homens tiveram muito mais necessidade deste serviço, desta proteção e desta instrução. Por isso, a narração de **Milton** e a invenção sagrada se baseiam tão bem na Escritura e na verdade divinas.

A palavra de Deus não nos diz, por outro lado, que os anjos sagrados são os músicos e cantores do Onipotente? Isaías ouviu a sua música: por que Adão não os pode ter ouvido? Isaías sabe relatar como o coro celestial entoou o seu *Sanctus* com grande magnificência. Um coro cantava: Santo! O outro coro respondia: Santo! E em seguida os

²² *Lowly they bowed adoring and began \ Their Orisons, each Morning duly paid, \ In various Style: for neither various Style \ not holy Rapture wanted they to praise \ Their maker. In fit Strains pronounced or sung, \ Unmeditated, such prompt Eloquence \ Flow'd from their Lips in Prose or numerous Verse, \ More tuneable than needed Lute or Harp \ To add some Sweetness. And they thus began etc.*

²³ *Now resting bless'd and hallow'd the seventh Day \ As resting on that Day from all His Work. \ But not in silence holy kept. The Harp \ Had work and rested not, the solemn Pipe \ and Dulcimer, all Organs of sweet stop \ All Sounds on Fret by String or golden Wire \ Temper'd sofft Tunings, intermixed with Voice \ Choral or unison, Of Incense Clouds \ Fuming from golden Censers hid the Mount. \ Creation and the six Days Acts the sung: \ Great are thy Works, Jehova, infinite \ Thy Power etc.*

²⁴ *So sung they, and the Emphyrean rung \ With Hallelujahs. Thus was Sabbath Kept \ And thy Request thin now fulfilled, that ask'd \ How first this World and Face of Things began \ And what before thy Memory was done \ From the Beginning: That Posterity \ Inform'd by thee might Know'. If else thou seek'st \ Ought, not surpassing human Measure, say!*

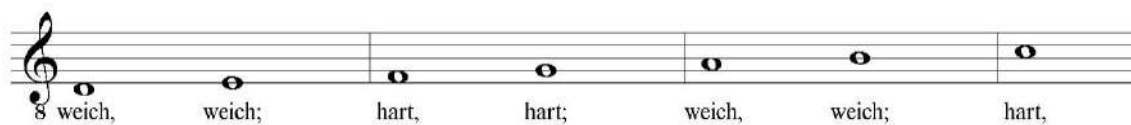
coros cantavam juntos (assim como os nossos órgãos junto com todos os instrumentos) e cantavam: Santo é nosso Deus o Senhor²⁵!

Segundo o evangelista Lucas²⁶, os anjos cantam o **Gloria**; no Apocalipse segundo São João, eles cantam o **Aleluia**²⁷. O **Gloria** foi ouvido pelos pastores no campo; o **Aleluia**, pelo apóstolo. Como pode o bom Adão, em seu feliz estado de inocência, ter sido menos favorecido que aqueles que viveram depois dele? Pois Deus o fez o **senhor** do mundo. Por isso, finalmente, ninguém pode duvidar que Adão ouviu a voz de Deus. Por que deveria alguém negar que ele ouviu também a música dos anjos? Com aquele que o Senhor fala, falam também os servos do senhor. Por ora, é o bastante.

IV.

Beweis, daß ein erniedrigter Grundklang die Ton-Art hart, ein erhöheter aber dieselbe weich macht.

Von einer natürlichen Ordnung sind keine andere Ursachen anzugeben, als die aus den übereinstimmenden und wohlabgewechselten **physicalischen Verhältnissen** hergeleitet werden. Z.E. In den sieben diatonischen Klang-Stufen sind erstlich zwei weiche Tonarten, hernach zwei harte, drittens wiederum zwei weiche, und endlich eine harte. Solches zeigt eine schöne Gleichförmigkeit und Einrichtung an, ob wir schon nicht wissen können, warum sie so, und nicht anders sey. Es heist auch hievon, wie dort.



Kein Mensch wird streiten, daß *D* und *E* nicht die kleine Terz, *F* und *G* die grosse, *A* und *H* wiederum die kleine; *C* aber die grosse, ursprünglich und eigentlich zu sich nehmen; wiewol sie sich alle, auf künstliche Weise, verändern lassen, nachdem es die Zufälle und Umstände erheischen. Ich sage, kein Mensch wird streiten, der die Musik verstehtet.

²⁵ Esdras, 6,3.

²⁶ Lucas, 2,4.

²⁷ Apocalipse, 19, 1-6 etc.

Diese sieben Stufen oder Grundklänge lassen sich alle und jede wiederum sowohl erniedrigen, als erhöhen, woraus denn die drey Geschlechter entspringen. Z.E.



Zeichen sind Noth- und Hülffs-Mittel; schaffen oder machen aber nichts: sie deuten nur etwas an, das bereits geschaffen, gemacht und in der Natur vorhanden ist. Kreutze (##) und *be be* (*bb*) sind in der Schreib-Musik solche Zeichen, welche die Erhöhung und Erniedrigung um einen halben Ton bemerken, wenn sie **vor** der Note stehen.

Nun habe ich, zum mercklichen Behuf der Lernenden, gesagt und für wahr befunden: **daß ein solches vorgesetztes Kreutz # allemahl die weide, und hergegen der Buchstab b dei harte Tertz in der Harmonie erfordere**; wenn sonst kein Zeichen, das die Tertz andeutet, über einer solchen Grundnote stehet. Das hilfft im General-Baß.

Dieser Satz wird, ohne Absags-Brief, öffentlich angefochten. Die tägliche Erfahrung aber vertheidiget ihn: Die Vernunft kanns auch thun. Mit der letzten wollen wirs hier versuchen.

Grosse Tertzen können, bey guter Vollstimmigkeit, in kleine, so wie kleine in grosse verwandelt werden. Aber aus kleinen macht man keine kleinere, noch aus grossen grössere, bey besagter wohlklingenden Verfassung.

Zufällige Dinge entlehnen immer ihre Eigenschafften von den wesentlichen. Das sind ein Paar unläugbare Sätze, die geben folgende Schlüsse an die Hand:

- a) Wenn bey einer weichen Tonart, durch Erniedrigung ihres Grundklanges, die sonst kleine Tertz, zufälliger Weise, groß wird, so entsteht ohnfehlbar eine Härte aus der Erweiterung des Intervalls. Erhöhet man aber besagten Grundklang, so muß nothwendig das oberste Ende der Tertz zugleich mit erhöht, und die ordentliche weiche Tonart beibehalten werden: Warum? Darum, weil das Intervall sonst zu enge, und gar keine Tertz mehr bleiben würde, die doch unaussetzlich zum Dreiklange gehöret.
- b) Wenn hergegen bey einer harten Tonart, durch Erhöhung ihres Grundklanges, die sonst grosse Tertz, zufälliger Weise, klein werden muß, so entsteht daraus nothwendig ein weicher Modus, weil das Intervall enger zusammen gezogen wird. Erniedrigt man aber sothanen Grundklang, so muß allerdings das oberste Ende der Tertz zugleich erniedriget, und die ordentliche harte Tonart beibehalten

Com o intuito de auxiliar os iniciantes, eu disse e afirmei como sendo verdadeiro, **que este sinal de sustenido sempre requer na harmonia a terça menor e, ao contrário, o sinal de bemol exige na harmonia a terça maior**, quando, contudo, não houver nenhum sinal que indique a terça sobre uma nota fundamental. Isto ajuda no baixo contínuo.

Esta sentença é publicamente contestada, sem carta de recusa. A experiência cotidiana, entretanto, a defende: a razão também pode fazê-lo. Com a última é que queremos examiná-la aqui.

Terças maiores podem, com boa harmonia, ser transformadas em terças menores, assim como as terças menores podem ser transformadas em terças maiores. Entretanto, de uma terça menor não se podem fazer terças ainda menores, e nem da maior, terças ainda maiores, sem a disposição harmônica de que falamos.

Coisas aleatórias sempre derivam suas características das coisas essenciais. Há uma série de sentenças incontestáveis, que nos apresentam as seguintes conclusões:

- a) Se, numa tonalidade menor, por meio da diminuição de seu som fundamental (nota fundamental), a habitual terça menor, acidentalmente, se tornar maior, então surge seguramente uma rudeza a partir do estendimento do intervalo. Se, entretanto, for aumentado o som fundamental de que falamos, a extremidade superior da terça deve necessariamente ser aumentada ao mesmo tempo, e a tonalidade menor deve ser ordenadamente mantida. Por quê? Porque, caso contrário, o intervalo ficaria muito estreito e não permaneceria mais uma terça, que é essencial à tríade;
- b) Se, ao contrário, numa tonalidade maior, por meio do aumento de seu som fundamental, a habitual terça maior, acidentalmente, se torna menor, disto resulta necessariamente um modo menor, porque o intervalo é contraído muito estreitamente. Se, contudo, este som fundamental for abaixado, então a extremidade superior da terça deve ao mesmo tempo ser abaixada, e a tonalidade maior deve ser mantida. Por quê? Porque, caso contrário, o intervalo se torna muito grande, e sua medida de terça seria excedida. Reservo o ônus de provar o contrário àqueles que contestam esta explicação.

V. Etwas kleines von zwo kleinen Sexten.

Eben des Schlages sind noch verschiedene andere Beurtheilungen, critische Recensionen und vermeynte Grundsätze dieses Opponenten: absonderlich da es heist: **Daß zwey (zwo) unmittelbar auf einander folgende kleine Sexten, einen gantzen Ton fortgerückt, nicht wohl klingen soll.** Hier stehet ein Exempel, und man kann deren eine Menge finden oder geben, da dergleichen Intervalle, sowol hinauf, als herunter, einen gantzen Ton unmittelbar fortgerückt, auch in den allerverwehtesten Ohren sehr wohl klingen müssen:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of notes with 'x' marks above and below, labeled 'herunter,' and 'hinauf,'. The second system shows a similar sequence with 'hinauf,' and 'herunter,' labels. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature.

Es sey inzwischen hiemit einmahl für allemahl gesagt, ich will durchaus keinen solchen Notenstreit unterhalten, noch mich über alle und iede Kleinigkeiten, die meistens in falschen Meynungen bestehen, öffentlich einlassen. Wenn meine Lehren nicht gefallen, der bringe bessere auf die Bahn: oder, so sich was erhebliches findet, werden meine Freunde so gut seyn, mir solches schriftlich anzuzeigen; da ihnen denn alle Gnüge geschehen soll.

Uma palavrinha sobre duas sextas menores.

Há ainda outras opiniões diferentes, críticas e princípios presumidos deste oponente: principalmente onde se diz **que duas sextas menores que se seguem imediatamente, que movem mais alto um tom inteiro, não devem soar bem.** Aqui está um exemplo, e dele é possível encontrar ou dar grande quantidade, já que estes intervalos, tanto acima, quanto abaixo, formam [mais alto] um tom inteiro, e que devem soar bem até nos ouvidos mais

mimalhados.

The image shows a musical score for piano in G major, 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, ending with a flourish and the word 'etc.' in the right hand. There are 'x' marks above and below the notes in the second system, with the words 'herunter,' and 'hinauf,' written below the notes.

Devo dizer de uma vez por todas: não quero absolutamente qualquer contenda acerca da notação musical, e nem me envolver abertamente com todas e quaisquer picuinhas, que, na maioria das vezes, consistem de opiniões errôneas. Se meus ensinamentos não agradam a alguém, é melhor então se desviar deles, ou, se encontrar algo relevante, será grande minha alegria, se a mim isto for mostrado por escrito, já que a eles, pois, deve ocorrer toda a satisfação.

VI

Von der musikalischen Mathematik

Der Satz: **Daß die Mathematik bey der Musik nichts helffe**, ist unrichtig, und bedarff einer guten Erläuterung. Die Mathesis ist ja in den meisten Wissenschaften, absonderlich bey ihrer Oberherrin, die Naturkunde, eine fleißige, arbeitsame Gehülffin, und nutzliche, unverdrossene vornehme Bedientinn. Sie ist eine weit um sich greiffende Instrumental-Disciplin, und thut in der Harmonik, als einem Theil der Musik, auch in der Semeiographie, bey der Geltung und Zeitmaasse, ingleichen bey Verfertigung allerhand Instrumente, zur Verstärkung des Schalls und Widerschalles, (wovon die 24ste Betrachtung des Musicalischen Patrioten p.200 Erwähnung thut), so viel die äusserliche Form betrifft, fast solche Dienste, als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit. Das ist kein geringes; obwol in Betracht des gantzen, nur ein kleines.

Allein, zu glauben, und andere lehren wollen: daß **die Mathematik der Musik Hertz und Seele sey**; daß alle Gemüths-Veränderungen, so durch Singen und Klingen hervorgebracht werden, bloß in den verschiedenen äusserlichen Verhältnissen der Töne ihren Grund haben,

solches ist noch viel ärger und irriger, als obiger Anspruch. Man macht ein grosses Wesen von Verhältnissen, und niemand weiß, oder denckt nur so viel nach, daß sie nothwendig gantz verschiedener Art seyn müssen.

Meines Begriffs giebt es viererley: **natürliche**, **moralische**, **rhetorische** und **mathematische** Verhältnisse. Diese letztere theilen sich wiederum in geometrische und arithmetische, so wie die erstern ebenfalls, jede Art für sich, ihre besondere Gattungen unter sich haben; wovon aber hier zu reden unnöthig, auch der Ort nicht ist. Man muß solche Dinge nicht vermischen. Wer wohl unterscheidet, lehret wohl.

Weil ich inzwischen vielleicht der erste bin, der diesen Unterschied öffentlich bemercket, ungeachtet derselbe in der Vernunft und Erfahrung auf das stärkste gegründet ist; so muß ich ihn wol, wegen der jüngern, mit einigen Beispielen erläutern und begreiflich machen. **Natürliche** Verhältnisse giebt uns demnach das erschaffene Wesen, zu welchem auch die Klänge gehören, sattsam an die Hand. Z.E. Daß die Sonne 166 mahl grösser seyn soll, als die Erde. Ich sage: **seyn soll**. Denn ihre strahlende Flammen verhindern, daß man ihre Grösse nicht eigentlich erforschen kann. Andere Hinderungen treffen wir bey andern natürlichen Verhältnissen an, so, daß man mit den besten Instrumenten nur was ungewisses und das wenigste davon entdeckt, auch nimmer zu Ende, oder zu was rechtes kömmt, das vollständig, und unwidersprechlich wäre. Denn wo das Systema der Welt dreierley ist, da kann man keine Meynung für gewiß halten.

Dafern nun ein Unterschied ist zwischen Natur und Moral, woran kein Zweifel, so ist gewißlich auch einer zwischen natürlichen und **moralischen** Verhältnissen. Ein Exempel des letztern mag seyn: daß jede Tugend zwischen zweien Lastern mitten inne, folglich von dem einen so weit, als von dem anderen entfernt seyn muß. Wer kann das messen? Und doch ists wahr.

Rhetorische Verhältnisse treffen wir z.E. in den sechs Theilen einer Rede, und sonst verschiedentlich in der guten, sowol gemeinen, als musikalischen Schreibart an, in Predigten, um Gedichten u.s.w. Dieser Dinge keines läst sich mit mathematischer, das ist, mit unumschränkter Gewißheit, abmessen, und man erkennet doch ihren guten Verhalt gnugsam.

Wenn ich aber z.E. sage: Der Raum zwischen zwo Säulen muß nicht mehr, als 7 und nicht weniger, als fünfmahl die Dicke der Säulen ausmachen, so ists eine **mathematische** Verhältniß, die sich auf das genaueste zehlen und messen läst; doch mit der Natur, Moral und Rhetorick eigentlich nichts zu thun hat: welches ein ieder begreifen wird. Wer nun hierinn keinen Unterscheid zu machen weiß, der kann unmöglich recht urtheilen.

Die Verhältnisse der Klänge und Tone, welche die Mathematik gar nicht, sondern die Natur selbst hervorbringt und ordnet, geben, mit ihrer **Abbildung** durch Zahlen und Linien, nur blosser Werkzeuge ab, die ihren Nutzen so haben, als etwa Wörter in Schriften und Reden. Wir finden z.E. daß **Tod** ein widriges; **Leben** hergegen ein angenehmes Wort sey, nach dem man nicht nur widrige und angenehme Begriffe, sondern auch viele dahin gehörige Umstände damit verknüpffet. Sonst gölten die Wörter gar nichts. So wie die blossen Klänge.

Wenn man hergegen spricht: Der **Tod** ist verschlungen; oder das Leben ist abgesprochen, alsdenn verändern sich, mit den Umständen, die vorigen Begriffe ganz und gar, und es verliehret ines Wort schon viel von seiner Bitterkeit, so wie dieses von seiner Anmuth. Die Deutung ist leicht auf die angegebene Verhältnisse der Klänge und Tone, ihre Vorstellung, Umstände, Begriffe, Eindrücke und Wirkungen zu machen.

Des Hertzens Bewegung hat demnach ihren Grund, d.i. ihre Ursache, ihren Ursprung nimmemehr in den blossen Klängen und Wörtern, wenn wir die singende und sprechende Beredtsamkeit betrachten, wie sie da, an und für sich selbst, abgemessen, eingetheilet, hingesezt und geschrieben werden; sondern in den sehr verschiedenen Begriffen, die das Gemüth, den vielfältigen Umständen nach, mit ihnen verbindet. Wer wird aber wol sagen, daß solche geistige Begriffe mathematisch sind?

Denn die Seele, als ein Geist, wird empfindlich gerühret. Wodurch? Wahrlich nicht durch die Klänge an und für sich, noch durch ihr Grösse, Gestalt und Figur allein; sondern hauptsächlich durch deren geschickte, immer neuersonnene, und unerschöpfliche Zusammenfügung, Abwechselung, Anwendung, Mischung, Eigenschaft, Ab- und Einführung, Erhöhung, Tiefe, Schritte, Sprünge, Verweilung, Beschleunigung, Wendung, Stärke, Schwäche, Heftigkeit, ordentliche und ausserordentliche Bewegung, Besänfftigung, Aufschub, Stille und tausend andre Dinge mehr, die kein Circkel, kein Linial, kein Maasstab, sondern nur der edlere, innerliche Theil des Menschen begreifen und beurtheilen kann, wenn ihn **Natur** und **Erfahrung** unterrichtet und belehret hat.

Diese Sachen haben zwar auch ihren ordentlichen Verhalt, und brauchen eine gewisse Maas; aber sie entspringen nicht aus ihrer Abmessung; sie bestehen nicht **darin**; sie gründen nur das **Bild ihrer Grösse** und Figur, nicht ihr **Wesen darauf**. Die unausgemachte, wenige Verhältnisse hergegen, die der arithmetische Klangmesser abstechen will, verschwinden hiebey, und machen nicht den tausenden Theil der Klänge in der Natur, ja kaum eine Handvoll Haar am Leibe der Musik aus. Gleichwol ficht man für solche Verhältnisse, nachdem sie blindlings mit andern vermischet worden, so künlich, als wäre sie was rechtes, ohne einmal

dabey zu sagen oder zu begreifen, was denn endlich daraus werden, oder zu welchem Zwecke sie dienen sollen.

Wir setzen inzwischen dieses Dilemma. Zum ersten wird gefragt: ob einer, der ein tüchtiger Musiker seyn will, durch die Mathematik dazu gelangen müsse? Zum andern: ob man, ohne gründliche Wissenschaft der Meß-Künste, nichts vortrefliches componiren und musiciren könne? Sagt nun iemand zu der ersten Frage ja, zur andern nein, so widerspricht er der alten und neuen Erfahrung, ja, seinen eignen Augen, Ohren und Händen, den vereinigen Sinnen aller Menschen, und verschließt die einzigen Thüren, durch welche der Verstand empfängt, was er hat. Sagt er hergegen zur ersten Frage nein, und zur andern ja, so kan man die Mathematik unmöglich der Musik **Hertz und Seele** seyn.

Das *Cui bono* muß hier, wie allenthalben, den Ausschlag unsrers Bestrebens geben, ob nemlich dasselbe vernünfftig sey, oder nicht? Sonst ist unser Speculiren vergeblich und schädlich. Ich muß wissen, wozu es dienet, was es für Früchte bringet.

Last uns demnach bey den Verhältnissen, nach obigem deutlichen Unterscheid, allemahl *secundum quid* urtheilen, und niemahls vom allgemeinen, so einfältig und gröblich, auf das besondere schliessen. Denn es folget nicht. Die **vorgegebene** Wahrheiten, an und für sich selbst, befriedigen unser Gemüthe keinesweges, man schmücke sie, wie man wolle; sondern die **Beweise** der Wahrheiten thun es, wenn sie sich in der Erfahrung, Anwendung und Ausübung ächt und ehrlich halten. Denn sonst kann sie keiner für Wahrheiten schätzen, wenn sie es auch gleich von ungefehr wären.

Das liebe Monochord vermag keine einzige **musikalische** Wahrheit darzuthun; wol aber einige **harmonikalische** von mittelmäßiger Wichtigkeit, davon noch immer ans Gehör appellirt wird. Man muß diejenigen Terminos nicht verwirren, deren ieder einen besondern einfachen Begriff mit sich führet: denn sonst verwirret man auch diese, und damit hat die Welt-Weisheit einen Anstand, und mercklichen Stoß bekommen.

Beiläuffig zu erinnern, könnte es wol nicht schaden, in solchen Schrifften, die auf Beurtheilung der Wissenschaften gerichtet sind, mit den Ausdrücken, und absonderlich mit den Einschaltungen unrichtiger Gedancken eines andern, dem man die Cour machen will, etwas behutsamer zu verfahren, als annoch geschehen ist. Da z.E. vom Verhalt der **Klänge** die Rede seyn soll, und man das Wort **Ton** dabey gebraucht, welcher allezeit zween Klänge haben muß etc.

Eine Cantate von zwey Personen heist eigentlich kein **Duett**: Eine einzige Aria von zwey Stimmen heißt wol so. Vielweniger nennet man eine Cantate von drey Personen ein **Trio**. Die erste nennet man, *Cantata a due*; Die andere *Cantata à trè*, und verzeichnet dabey die Stimmen *Soprani*, *Contralti* etc. Auch wenn ein Paar mit einander (singend) reden, nennen es die Musici kein **Duett**, sondern *Dialogo*. Das sollte billig von einem seyn wollenden Tonrichter angemercket werden: Denn sonst giebt es, bey Verkehrung der Namen, auch verkehrte Begriffe, die der Jugend schädlich sind, um dem Alter keinen Vortheil bringen.

Wir lesen: daß der **Neid** von einer männlichen Stimme vorgestellet werden soll; da er doch immer in weibischen Seelen wohnt. Eben also ist es auch mit dem Zorn beschaffen: denn wo ist der wol hefftiger, als unter den Weibern? Zumahl wenn er sich durch das kleine Glied ausläßt, das grosse Dinge anrichtet, und die Lippen mit Napellenfarbe zieret. Der **Stoltz** läßt ein gleiches Urtheil zu: warum soll ihn denn nothwendig ein tiefer Baß herbrummen, da er doch hoch hinaus will. Und auf die Frage: Ob die Jahres-Zeiten durch lauter Männer aufzuführen sind? antworten alle vernünfftige Mahler und gelehrte Iconologi, ohne Bedencken, nein, und führen ihre Ursachen aus der Lateinischen und Griechischen Kunstwelt her. (Nun wieder in die Gleise!)

Alles, was in der Musik vorgehet, gründet sich ungefehr auf die mathematischen Verhältnisse der Intervalle so, wie etwa die Schiffahrts-Kunst auf Ancker und Tauen. Aber der Compas ist doch ein ganz andrer, und edler Wegweiser im Seegeln, als Masten und Wand. Des Steuermanns sogenanntes **Gissen** thut ihm viel wichtigere Dienste, als seine Astrolabia und was ihnen anhängig ist, die bey der Meeres-Länge noch immer zu kurz kommen.

Wer nur eher keine Reise antreten wolte, als bis er die vermeinten Häcklein und Handhaben am Magnet und Eisen mathematisch bewiesen haben würde, der dürffte in seinem Leben schwerlich die Linie paßiren. So bald man aber anfangen wird, den Uiberschlag des Weges zur See in feste Regeln zu verwandeln, und gültige Ursachen anzugeben, warum es so, und nicht anders, mit Wind und Wetter zugehe, alsdenn möchte man auf Anstalt gedencken, aus den puren Grössen oder klingenden Intervalle sittliche Wahrheiten, und unfehlbare Lehren von Gemüthsbewegungen und deren Erregung herauszuziehen: welche gewislich nicht unnützlich seyn könnten; dafern sie nur unumstöslich wären. Lange Erfahrung, genaue Anmerckungen und natürliche Gründe geben, mittlerweile, in beiden Wissenschaften weit wichtigere, physicalische Regeln an die Hand, als alle Quadranten und Circkel.

Man bestimmte die mathematischen Verhältnissen der Klänge mit ihrer Quantität wie man wolle, es wird sich doch in Ewigkeit kein rechter Zusammenhang mit dne Leidenschafften

der Seele daraus allein abnehmen lassen. Denn hiezu gehören, nebst der Natur-Lehre und geläuterten Welt-Weisheit, noch ganz andre Künste, moralische und rhetorische Verhältnisse.

Künste nenne ich sie, zum Unterscheid der Wissenschaft, Lehre und Weisheit; ich meyne aber die practischen Übungen, und was bey denselben vortrefliches zu finden ist. Last uns hierüber einen sonst übergesinnnten Zeugen rufen und hören, dem doch auch zu seiner Zeit ein wahres Wort entfahren ist.

Andreas Papius heist der Mann, welcher so schreibt: “Die blosser Erkenntniß des Verhalts eines Tons, halben Tons, eines Commatis, der Consonantzen etc. wird keinem den Nahmen eines Virtuosen oder Kunstfürstens zuwege bringen, sondern vielmehr die, **nach den Natur-Gesetzen** angestellte, genaue Untersuchung der verschiedenen Wercke, welche von grossen Künstlern ans Licht gestellet werden: daraus mögen wir begreifen, was ein ieder Verfasser, nach seiner Art, für einen **Geist** hat, auf was Weise und wie weit einer vor dem andern, durch seine besondere Arbeit, sich der menschlichen **Gemüther und Neigungen** bemeistert, welches der höchste Gipfftel musikalischer Wissenschaft ist. Hierinn nun bestehet die wahre Theorie, die eines solchen grossen Namens und Ansehens recht würdig ist”.

Man sage, was man wolle; der ungelehrten, musikalischen Quacksalber, oder erfahrenen Marckschreier Arbeit kömmt mir demnach vor, wie ein von aussen ansehnliches, und von innen bequemes wohlgeziertes Haus, ungeachtet es auf einen Sand gebauet, und nicht dauerhaft ist. In London bauet man Häuser, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß sie nur 10, 20 oder 30 Jahr, und nicht länger stehen sollen. Darnach richtet sich der Preis.

Hergegen die vermeinten Fundamente der lautern Algebraisten sehen, in ihrer nebelichten Gegend, wirklich denjenigen verfallenen, mit ungewünschtem und freiwilligem Grase bewachsenen Grundlagen ähnlich, die vor vielen Jahren schon durch saure Arbeit in tiefe Gruben eingemauert sind, und elendiglich vermodern müssen, ehe das geringste wohnbare Gebäude darauf zu stehen kömmt, weils am Gelde, oder sonst an etwas mangelt. Jene nutzen noch eine Zeitlang; diese nimmermehr.

Was aber alle andre Dinge in der Welt betrifft, die man mit Gewalt der Mathematick unterwerffen will, weil doch weder Thron noch Kantzel, weder gemeine noch klingelnde Wohlredenheit der Proportion müßig geben können, ja, weil geistliche und weltlichen Wissenschaften, Staats- und Krieges-Klugheit, Rechts-Gelehrsamkeit, Artzney-Kunst, Weltweisheit, Dichterey, Sonn, Mond, Sterne, samt unsrer eignen menschlichen Bildung, eine gewisse Beobachtung ihrer Stücke und Theile, im breiten, bey der Musik ausgeschlossenen **Verstande** erfordern: so werden hinführo verhoffentlichen Regenten, Geheime Rätthe,

Generale, Prediger, Juristen, Weltweise, Redner, Aertzte und Poeten einmüthiglich dahin trachten, daß sie wenigstens die drey besten Theile ihrer Lebenszeit auf die bis 20 und 30 sich erstreckende Haupt- und Neben-Schulen der Matheseos wenden, ehe sei jemahls an eine Regierung, Pfarre, Proces, Cur, Tugend, Rede, Gedicht oder Heirath sich wagen. So schließt ein Mathematicus, der den Unterschied der Verhältnisse nicht zu machen weiß: er muß so schliessen und dencken; ob ers gleich nicht entdeckt. Das gäbe denn eine artige Ordnung. Auf solche Weise würde aus der Hagar eine Sara, und Petrus zum Kammerherrn, der doch die Schlüssel nicht als ein Herr, sondern nur als ein Diener hat.

In dergleichen weiten und breiten Verstande, da natürliche, moralische, und rednerische Verhältnisse, unphilosophischer Weise, über einen mathematischen Leisten geschlagen worden, möchte man zwar gewisser maassen, mit den Naturkündigern, wol zugeben, daß die **Qualitäten** oder innerliche Eigenschafften der Thier- Ertz und Pflanzen-Reiche aus einer, wiewol unbegreiflichen und ungemessenen, Mischung solcher Dinge **entstehen**, die eine gewisse **Quantität** oder äusserliche Grösse und Form haben, wovon ich sehr viele Beispiele, absonderlich in Gewächsen und ihren Farben, geben könnte. Aber, die wahre Weltweisheit sowol, als die ihr und der Natur unterworfenen Meßkünste werden hoffentlich zugeben, daß auch diese Dinge, an und für sich selbst, gegen ihre Ausdehnung gerechnet, wie ens und accidens angesehen und unterschieden werden mögen.

Vor einigen Jahren gab M. David Gottlob **Dietz** ein Programm *de Mundi Consensu ex Harmonia musica* heraus, von welchem, wo mir recht ist, die *Acta Lips. Academ. P. XII, p. 175* also urtheilten: **Die Gedancken des Herrn Magisters verrathen ihn nicht wenig: daß er die Mathematik allzusehr mit der Philosophie zu vermischen pflege. Man darff sich also nicht wundern, wenn er die philosophischen Qualitäten offters mit der mathematischen Elle auszumessen kein Bedencken trägt.** Solche Vorwürffe stossen vielfältig auf.

Eine vollkommene Erkenntniß der menschlichen Gemüthsneigungen, die gewiß nicht mit der mathematischen Elle auszumessen sind, ist bey der Melodie und ihrer Verfertigung von viel grösserm Gewicht, als die deswegen doch unverachtete Erkenntniß der Tone: zumahl, da man zu behaupten trachtet, daß kein Ton in Ausdrückung der Leidenschafften vor dem andern was voraus habe; welches aber bald hernach widerrufen wird. Inzwischen stehet dieses fest: Nicht so sehr auf einen guten Verhalt, als vielmehr auf einen geschickten Gebrauch der Intervalle und Tonarten, kömmt in der Melodie und Harmonie das schöne, rührende und natürliche Wesen an. Die Klänge, an sich, sind weder gut noch böse; sie werden aber gut und böse, nachdem man sie gebraucht. Diesen Gebrauch lehret keine Meß- oder Zahl-Kunst: Wenn

auch der Verhalt dem Gehör recht seyn soll, muß die mathematische Richtigkeit allemahl nachgeben. Was will sie denn?

Ich bin also im Grunde noch eben der Meynung, als ich vor 18 Jahren war, daß nemlich in der Rechtenkunst kein Schein des musikalischen Fundaments steckt. Die Zeit hat nur so viel bey mir geändert, daß meine damahlige Gedancken, dem Wesen nach, mit sehr reiffen Erfahrungs-Lehren, ie länger ie mehr, bekräftiget worden sind. Was ich demnach **im Kern melodischer Wissenschaftt**, und nunmehr in diesem gegenwärtigen Buche davon sage, hebt meinen Satz im forschenden Orchester gar nicht auf: er bleibt, so viel insonderheit die Arithmetik betrifft, (die Plato und Lycurgus in keiner Republick leiden wollten) in aller seiner Krafft, und gilt immerdar. Ich werde auch niemahls so albern seyn, die Form oder das Bild eines Dinges, zumahl bey dessen bekannter Unförmlichkeit, für das selbständige Wesen, oder den Knochen für das Fleisch zu halten.

Im Reiche der Wissenschaften trägt die Theologie Scepter und Kron als Monarch; die Natur-Lehre ist Königin; die Musik Erbprinzessin; die Jurisprudenz verwaltet das Reichskanzler-Amt; die Medicin, und was dazu gehört, macht den Geheimen und andern Rath aus; die Weltweisheit ist Ober-Kammerherr; die Mathematik Schatzmeister, der die Reichskleinodien zwar verwahret, aber sich selbst nicht damit schmückt. In der Kammer giebt es viele Beamte, die unter dem Schatzmeister stehen, bey denen es billig richtig zugehen sollte. Unter andern ist die Arithmetik Ober-Rentmeister, dem sein Lob gebühret, so lange ihm nichts anklebet, oder die Kronsucht plaget, wie Jothams Dornbusch. Die Historie führet das Archiv u.s.w.

Die Natur bringt den Klang, und alle seine, auch die grössesten Theils noch unbekannte Verhältnisse hervor. Das ist eine unstreitige Wahrheit. Der Mathematicus hat sich von ie her viele Mühe gegeben, diesen Klang und dessen Verhältnisse in Ordnung und Rechnung zu bringen, welches aber bis dato noch gar nicht völlig geschehen ist, auch vermuthlich in dieser Welt nimmer geschehen wird, weil es mit den Klängen ins Unendliche fortgethet. Der Musikus hergegen beurtheilet und verbessert diese mangelhaffte, und gewisser maassen ohne Wirth gemachte Rechnung, und weiß sich so wohl damit zu behelffen, daß er seine Klänge zu einer wunderbaren Wirkung bringet. Wo steckt nun das *Principium*, der Ursprung, das Fundament und der Grundsatz aller Musik?

Intervalle müssen wir haben. Wer tantzen will, muß Schritte und Springe thun können. Aber wer die Intervalle nach ihrer Circkel-Grösse, und die Schritte nach ihrem Fußmaas am allerbesten kennet, weiß darum noch lange nicht, wie er geschicklich mit den ersten umgehen,

und etwa durch Hülffe der andern, ein Frauenzimmer, auf angenehme Art, führen soll. Das ist die Haupt-Sache! Da ist die rechte Insel Rhodus! Es tantze nun, wer tantzen kann!

Alle Mahler brauchen Pinsel und Farben: diese sind zwar an sich unterschieden, und es kömmt schon etwas darauf an; aber geht einem Klecker die allerbesten, deren sich Apelles bedienen möchte, und sehet zu, was herauskommen wird. Wir rühmen nicht den Pinsel; sondern den Mahler. Auf solche Farben- und Pinsel-Art würde denn die Meß-Kunst auch so gar in der Liebe ihre Dienste anbieten können; aber wenn eine Person gleich alle richtige Verhältnisse in den Gesichtszügen und Leibestheilen hat, so daß man sie mathematisch-schön nennen möchte, kann sie doch dabey ohne Reitz und Rührung seyn.

Man dencke der Sache nach. Doch, das wills auch allein nicht thun. Man setze sich dabey in der Welt um, und frage sein eigen Hertz. So viel thun die geschäftigen Meß-Künste, sie entdecken und verbessern, nach Vermögen, einige handgreifliche Ordnungen und Unordnungen. Ich spreche ihnen diesen Dienst gar nicht ab: wol aber die Herrschafft über die Liebe, über die Musik, und über die Natur. Menschliche Gemüther sind gleichsam das Papier. Mathesis ist die Feder. Klänge sind die Dinte; aber die Natur muß der Schreiber seyn. Was nutzt eine silberne Trompete, wenns am tüchtigen Trompeter fehlet? Der Diamant ist besser als seine Einfassung. Der Stab Elisä gielt in seiner Abwesenheit nichts: noch Scanderbegs berühmtes Schwert etwas, ohne seinen Arm: Wenn kein Wind wehet, was helffen die aufgezogenen Seegel? Die schönste Orgel, ohne Organisten, dient nur zum hinderlichen Zierrath.

Geschickte Bildhauer wusten vorlängst die **äuserlichen Verhältnisse** menschlicher Gliedmassen ziemlich wohl anzugeben. Das hatten sie, durch ihre Augen und Hände, aus dem grossen Buche der Natur abgenommen, denn es sind sicht- und fühlbare Dinge. Hernach hat man das bereits bekannte mit Circkeln und Linien etwas genauer abgemessen; allein der Ursprung, **das Hertz und die Seele** menschlicher Geschöpfe und Schönheit, steckt deswegen nimmermehr in dergleichen mathematischen Abmessungen: sondern in derjenigen Krafft, die GOtt in die Natur geleyet hat.

Ich habe viele Portraits machen, aber niemahls einen Maasstab dabey brauchen gesehen. Es giebt unzehlbare **innerliche Verhältnisse**, die sich von grossen Künstlern mahlen, aber von niemand messen lassen. Ich meyne, des Menschen Gemüthsbewegungen, welche sich in den allerfeinsten Gesichtszügen und geringsten Wendungen der Augen, Muskeln, Linien etc. unbegreiflicher Weise verrathen und verändern. Da hört die Mathematik gantz auf, und da fängt die wahre Schönheit erst recht an. Die Anwendung aller dieser Gleichnisse ist leicht zu

machen. Mit einigen derselben ist der Zahl- und Meß-Kunst noch zu viel zugestanden. Doch wir wollen großmüthig seyn.

Einem jeden lassen wir indessen seine Meynung: wenn unsere nicht anstehet, der folge immer einer andern, die er für besser hält. Ich will darüber mit niemand streiten; sondern nur dieses bewähren: daß ein Componist, ohne **sonderliche** mathematische Kunst, gar wohl fortkommen kann. Ihrer viele, die fast ein Gipfel der Tonkunst erstiegen haben, wissen wol schwerlich alle Theile der Mathematik zu nennen, oder zu verdolmetschen; geschweige ein mehrers. Davon liegen die Beispiele am hellen Tage. Aber der allerbeste Mathematicus, als solcher, könnte, wenn er was setzen wolte, dasselbe mit der blossen Logistik unmöglich gut bewerkstelligen.

Es sey noch einmahl, und zwar für allehmal, gesagt: Die guten mathematischen Verhältnisse machen nicht alles aus: es ist ein alter, eigensinniger Irrthum. Aus ihnen entspringet gar nicht alle Schönheit in allen Dingen, wenn gleich die Meßkunst eine leibliche Mutter der äusserlichen Verhältnisse wäre, und sie in die Welt gebracht hätte; da sie doch nur eine Bedientin derselben und ein Werckzeug, ein blosses Werckzeug der Königlichen Natur ist: Die unendliche, unbegreifliche, unermessliche Mischung; die gescheute und geübte Anwendung; die ungenannte angebohrne und nie zu erlernende Anmuth; das ich weiß nicht was; die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse, samt derselben hertzrührendem Gebrauch, enthalten die wahren Kräfte melodischer und harmonischer Wirkungen, zur Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens.

In der Physik oder Naturkunde liegen demnach die ersten, aufrichtigen Gründe der Musik. Ein Verfechter der Mathematik gestehet selbst, **daß die Tonkunst aus der Natur gewisse Grundsätze herleitet**. Der sich zu diesen wahren Worten im Druck bekannt hat, wird sich ihrer leicht erinnern: und ob gleich hier, bey deren Anführung, einige Zwischenwörter, Kürtze halber, ausgelassen sind, bleibt doch der Verstand und das Geständniß ohne Abbruch so: **daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik**. Die Musik werde nun theoretisch oder practisch betrachtet, so trifft diese Wahrheit beständig ein.

In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhafte und müheelig-entdeckte **Elemente**, gar keine **Fundamente**. Wer ein Buch findet, hat der dasselbe gemacht? Die Natur ist gleichsam das Buch selbst; die Mathesis bemühet sich die Buchstaben darin zu erkennen; kann aber noch bis diese Stunde nicht weit damit kommen; denn sie sind grössesten Theils unleserlich. Nur die sogenannten *Experimenta*, oder Erfahrungs-Versuche,

erläutern hier manchen schweren Text, man muß sie aber selbst, und nicht durch andere, anstellen. Ein Rechenmeister, der ohne grosse und lange musikalische Erfahrung von der Tonkunst reden will, ist wie ein Physicus ohne Experiment. Beide urtheilen wie Blinde von der Farbe.

Physica (damit wir sie beschreiben) ist die allgemeine und besondere Haupt-Kenntniß aller und ieder natürlichen Körper, ihrem Wesen, Ursachen und Eigenschafften nach, die sowol auf oder in der Erde und im Meer, als am Firmament befindlich sind, so fern sie nemlich eine Natur (d.i. eine Krafft etwas zu thun, zu vollbringen, sich zu bewegen, zu ruhen, etwas zu leiden und zu dulden) in sich haben. **Mathesis** hergegen ist eine Neben- und Hülffs-Kunst, die durch vernünfftige *Demonstrationes* und bekannte Grund-Lehren andere unbekante Dinge zu erforschen trachtet, und betrifft das Stern-Gucken und **Deute**; die Uhren; das Rechnen; die Regel Coß; die Dreiecke; das gekünstelte Anschauen entlegener Dinge, mittelst durchsichtiger, Spiegel und Fern-Gläser; das Messen des Klanges und anderer Sachen; Die Grösse der Erdkugen; die Zeitkunde; allerhand Handwercks- und Hebe-Zeuge; Gewichte und Waagen; Bauen und Seefahrt. Nützliche Sachen.

Da sind die Beschreibungen von beeden Wissenschaftten, damit sich der teutsche Leser einen klaren Begriff davon machen könne. Wir mögen gewissen, natürliche Kräfte wol einiger maassen zur Mathematik **hinbringen**; aber nimmermehr **herholen**: so ist dannehero gar kein Ursprung der Verhältnisse zumahl der natürlichen, moralischen und rhetorischen, die in der Musik das meiste zu sagen haben; vielweniger ist sie **das Hertz und die Seele** der Tonkunst, welches sehr lächerlich herauskömmt, und weit ärger ist, als **Schwerdt und Waage**. Sie ist nur eine unvollkommene Abbildung einiger groben Stücke und handgreiflichen äusserlichen Theile, die erst, und lange vorher, in die Sinne fallen müssen, bevor sie auf das mathematische Papier, als in die dritte Hand kommen.

Wenn die guten Rechenmeister des berühmten **Derhams** Wercke, und eines neuern ungenannten *Spectacle de la nature* so fleißig, als den **Euclid**, lesen wollten, ach! wie bald würden sie über ihre ohnmächtige *Demonstrationes* erseuffzen, und sich, in tiefester Verwunderung, vor dem Schöpffer, wie Adam und Eva, verkriechen. Er **zehlet** die Sternen, und **nennet** sie alle mit Nahmen. Ps. 147, 4. Wer hat solche Dinge erschaffen, und führet ihr Heer bey **der Zahl** heraus? der sie alle mit **Nahmen** ruffet. Es. 40,26.

Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Krafft. Denn GOTTes unsichtbares Wesen, das ist, seine ewige **Krafft und Gottheit**, wird ersehen, so man des

wahrnimmt an den Wercken, nemlich, an der Schöpfung der Welt. Sind nachdrückliche und nachdenckliche Worte.

Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, Gott auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle anderen Künste, ausser der Theologie und ihrer Tochter der Musik, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Hertzen und Gemüther so starck nicht, noch auf so vielerley Art. Die dazu benöthigte Wissenschaft gründet sich auf die Naturlehre, sättiget sich an ihren mütterlichen Brüsten; ohne allezeit zu wissen, wie es zugehet: und ehret den König, ihren Vater.

Wer solches alles durch mathematische Hülfsmittel allein thun, oder auch nur das bisherige bewunderswürdige, entzückende Bestreben vortrefflicher Meister, durch Zahlen, Circkel und Linien, verbessern kann, dem wollen wir es alle unendlichen Danck wissen. Es stehet aber zu befürchten, daß wir lange genug warten mögen, ehe wir uns dieser Pflicht zu entledigen Gelegenheit finden. Es ist hiemit eben so beschaffen, als mit dem Worte GOTTes und der Vernunft. Die Musik ist **über**, aber nicht **wider** die Mathematik. Kann diese was, so gilt sie was. Laßt stehen!

Ich treibe ja, weltkündiger maassen, schon über ein halbes Jahrhundert, die Tonkunst mit grossem Ernst und Eiffer, sowol practisch, als theoretisch: mir sind auch, in dieser nicht geringen Zeit, viele gelehrte *Mathematici* aufgestossen, die, aus ihren alten, logistischen Schrifften, neue musikalische Wunder zu **thun** vermeynten; aber sie sind, weiß GOTT! allemahl jämmerlich in den Brunnen gefallen. Hergegen habe ich gantz gewiß oft und vielmahl erlebt, daß kein einziger berühmter Spieler, Sänger, Setzer, nicht nur zu meinen, sondern allen mir innerlichen Zeiten, davon ich gelesen oder gehört habe, auch nur eine einzelne Melodie, die was nutzen sollte, auf den schwachen Grund der Rechen- und Meß-Künste hat erbauen, vielweniger, durch solche untaugliche Mittel, obige allgemeine, löbliche Absicht im geringsten erreichen können, wenn ers gleich oft gern gewünschet hätte, und ich mit ihm: weil wir den grossen Vortheil vor jenen hatten, eine starcke Praxin mit diesen Beschaulichkeiten zu verbinden. Was ins künfftige noch geschehen wird, muß man erwarten.

Dieses sind und bleiben meine ersten und letzten Gedancken von der Sache. Man zwacke mich und meine Schrifften nur deswegen nicht ferner so unbillig an. Ich bitte sehr darum. Wenn es nicht **Hertz und Seele** beträffe, hätte ich gern schweigen wollen. Denn es ist schon genug im dritten **Orchester** davon gehandelt worden. Aber Hertz und Seele, wenn sie fälschlich angegeben werden, erfordern gewislich, daß man ihrer rechtschaffen annehme. Ich

werde jedoch ferner keine Sylbe mehr disfalls schreiben; sondern hiemit jedem seine Wahl lassen. Wehle, musikalsche Welt, wehle, was dir wohlgefällt.

Sobre a matemática musical

A sentença: Que a matemática em nada ajuda na música, é incorreta, e necessita de uma boa explicação. A *mathesis* é uma ajudante diligente, laboriosa e uma serva útil, infatigável e distinta, na maioria das disciplinas, especialmente em sua soberana, as Ciências Naturais²⁹. Ela é uma disciplina integradora³⁰ e serve como uma parte da música na harmonia, na notação, no valor e no tempo, e igualmente na manufatura de todo o tipo de instrumentos, para o fortalecimento da amplificação e da ressonância do som (o que é exposto na vigésima quarta observação do *Musicalischer Patriot*). Isto diz respeito também à forma externa, na mesma proporção em que a impressão de livros afeta a erudição geral. E isto não é pouco: embora, considerando-se o todo, é apenas uma pequena parte.

O simples fato de acreditar e querer ensinar aos outros que **a matemática é o coração e a alma da música**; que todas as alterações do ânimo, assim produzidas por meio do canto e da música instrumental, têm seu fundamento apenas nas diversas proporções externas dos sons é algo ainda pior e mais impropriedade que a afirmação feita acima. Dedicar-se bastante atenção às proporções, mas ninguém sabe ou pensa o bastante se elas devem necessariamente ser de tipos diferentes.

Em minha concepção há quatro tipos de relações: a relação **natural**, a **moral**, a **retórica** e a **matemática**. Estes últimos conceitos – os matemáticos – dividem-se, por sua vez, em geométricos e aritméticos, e, assim como ocorre nos primeiros, cada tipo possui suas espécies particulares. É desnecessário discorrer sobre isto aqui, já que não se trata do lugar adequado para isso. Não se devem misturar essas coisas. Quem as diferencia bem, instrui bem!

Entretanto, talvez porque eu seja o primeiro a notar publicamente esta diferença, sem considerar que ela se justifica de modo mais veemente na razão e na experiência, devo, por causa dos mais jovens, explicar com alguns exemplos e torná-la compreensível. A proporção

²⁹ Que Francis Bacon (como foi apresentado do Livro IV da obra *De Augmentis Scientiarum* em meu *Das forschende Orchestre*) comparou a boa matemática duas vezes com uma serva, não poderia ser interpretado de modo muito desdenhoso, se apenas uma criada assim, com sua apresentação, não puder ser petulante. Temos um belo livro, brilhante, do outrora doutor em erudição divina. Daniel Featley, aliás chamado *Fairclough* com a inscrição *Ancilla pietatis*, cujo título não traz à obra qualquer desvantagem, porque esta serva sempre se portou muito bem.

³⁰ Por essa razão, ela também tem em seu nome, junto dos franceses, o número plural: *les mathematiques* (as matemáticas), cujo tema são a extensão, a medida e o cálculo; não a essência das coisas. A natureza tem, por assim dizer, o *ius monetæ*; a matemática é o verificador de moedas, ou pretende sê-lo.

natural nos fornece, suficientemente, a essência criada, à qual pertencem também os sons. Por exemplo, o sol deve ser 166 vezes maior que a terra. Eu digo: deve ser. Pois suas flamas impedem que sua grandeza seja de fato investigada. Outros obstáculos encontramos em outras proporções naturais, de modo que, com os melhores instrumentos, descobre-se apenas algo incerto ou de alguma coisa apenas o mínimo, e nunca se chega ao fim ou a algo correto, que seja completo e incontestável. Pois, como o sistema do mundo é tríplice, não se pode considerar nenhuma opinião como definitiva.

Assim como há uma diferença entre natureza e moral, do que não há dúvidas, então certamente há também uma diferença entre as relações naturais e morais. Um exemplo da última pode ser: que toda virtude fica no caminho do meio entre dois vícios, conseqüentemente, tão distante de um, quanto deve estar distante do outro. Quem pode medir isto? E, entretanto, isto é verdade.

Encontramos a relação retórica, por exemplo, nas seis partes de um discurso, e, aliás, de modo diverso no bom estilo, tanto geral, quanto musical, em sermões, em poemas etc. Nenhuma dessas coisas pode ser medida com certeza matemática, ou seja, com uma certeza absoluta, e ainda assim é possível reconhecer suficientemente sua boa proporção.

Entretanto, se eu, por exemplo, tivesse de dizer: O espaço entre duas colunas não pode perfazer mais que sete vezes e nem menos que cinco vezes a espessura das colunas, então isto é uma relação de proporção matemática, que pode ser calculada e medida de modo mais preciso, o que, contudo, nada tem a ver com a natureza, com a moral e com a retórica: o que cada um deverá entender. Quem não souber fazer aqui nenhuma diferença, a ele é impossível poder avaliar corretamente.

As relações dos sons e das notas, produzidas e ordenadas não pela matemática, mas pela própria natureza, fornecem, com sua reprodução por meio de números e linhas, apenas meros instrumentos, que têm sua utilidade, assim como as palavras nos livros e nos discursos. Encontramos, por exemplo, que a morte é uma palavra repugnante; e que vida, ao contrário, é uma palavra agradável. Em conformidade com isso, relacionam-se com essas palavras não apenas conceitos repugnantes e agradáveis, mas também muitas circunstâncias pertinentes. Caso contrário, as palavras não valeriam nada. Assim como os meros sons.

Quando, ao contrário, se diz: a morte foi devorada, ou, a vida foi negada; então se alteram totalmente, com as circunstâncias, os conceitos anteriores, e aquela palavra perde muito de sua amargura, assim como esta perde muito de seu encanto. A interpretação pode

ser facilmente feita sobre as relações dadas dos sons e das notas, de sua apresentação, condições, conceitos, impressões e efeitos.

A comoção do coração, por conseguinte, nunca tem o seu motivo, isto é, sua causa, sua origem, nos meros sons e nas palavras, se observarmos a eloquência cantada e falada, e como elas são, em si mesmas e por si mesmas, medidas, divididas, compostas e escritas, mas sim nos diferentes conceitos, que relacionam o ânimo – segundo as variadas circunstâncias – com elas. Quem, entretanto, quererá dizer que esses conceitos espirituais são matemáticos?

Pois a alma, como um espírito, é movida sensivelmente por emoção. Por meio de quê? Certamente não por meio dos sons em si e por si mesmos, nem por meio de sua grandeza, forma e figura apenas; mas sim, principalmente, por meio de sua habilidosa, sempre imaginada nova e inesgotável combinação, alternância, aplicação, mistura, característica, desvios e introduções, aumento, profundidade, progressão, saltos, duração, aceleração, retorno, força, fraqueza, impetuosidade, movimento ordenado e extraordinário, apaziguamento, delonga, silêncio e milhares de outras coisas, que nenhum compasso e nenhuma régua, e nenhum bastão, mas apenas a parte mais nobre, íntima do ser humano pode entender e apreciar, quando esta parte tenha sido instruída pela **natureza** e pela **experiência**.

As coisas têm, de fato, também sua relação ordenada, e precisam de certa medida; mas elas não surgem de sua medida; elas não consistem **nisso**; elas apenas estabelecem a **imagem de sua grandeza** e a figura, e não sua **essência**. As relações incompletas, esparsas, por sua vez, que o medidor de som aritmético quer marcar, desaparecem aqui, e não perfazem a milésima parte dos sons na natureza, não equivalem a uma mão cheia de cabelos, considerando-se o corpo inteiro da música. De igual modo, esforçam-se por essas relações, depois de terem sido cegamente misturadas às outras, de modo tão audaz, como se fosse algo correto, sem, neste ponto, dizer, uma única vez, ou entender, o que resultaria disso, ou para qual finalidade deveriam servir.

Entretanto, apresentamos esse dilema. Primeiramente, pergunta-se se alguém, que deseja ser um músico competente, deveria conseguir isso por meio da matemática. Em segundo lugar: se alguém, sem o conhecimento básico da geometria, não é capaz de compor ou por em música algo primoroso. Se alguém responder afirmativamente a primeira pergunta, e negativamente a segunda, então ele irá contrariar a experiência dos antigos e dos novos, e contrariar seus próprios olhos, ouvidos e mãos, os sentidos unidos de todos os seres humanos, e fechará as únicas portas, através das quais o entendimento dá a ele o que ele possui. Se, ao

contrário, alguém responder negativamente a primeira pergunta, e positivamente a segunda, então é impossível, para ele, que a matemática seja **o coração e a alma** da música.

O *Cui bono* deve aqui, como em todos os lugares, ser determinante para o nosso esforço, se, de fato, ele é racional ou não. Caso contrário, nossa especulação será vã e prejudicial. Eu preciso saber para o que ela serve e que frutos pode dar.

Julguemos, no tocante às relações, segundo a diferença esclarecida acima, sempre *secundum quid*, e nunca concluamos algo partindo do geral para o específico, o que é tão ingênuo e crasso. Pois isto não se entende. As verdades **dados**, em si e por si mesmas, não satisfazem de modo algum o nosso ânimo, por mais que se lhes ornamentem, o quanto queira; mas as **provas** das verdades é que fazem isso, quando são indicadas na experiência, na aplicação e na prática de modo verdadeiro e honesto. Pois, caso contrário, ninguém poderia considerá-las verdades, mesmo que parecessem verdadeiras.

O querido monocórdio não é capaz de produzir nenhuma verdade **musical** sequer; mas algumas verdades de importância mediana no tocante à harmonia, das quais sempre ainda se apela ao ouvido. Não se devem confundir estes termos, dos quais cada um conduz consigo um conceito especial simples: pois, caso contrário, confundir-se-ão também estes, e com isso, a filosofia recebe certo atraso e notável abalo.

Não nos causa nenhum prejuízo lembrarmos, de passagem, que nesses escritos que se voltam ao julgamento das ciências, é necessário proceder de modo mais cuidadoso com as expressões, e especialmente com as inserções de ideias errôneas daquele a quem se queira agradar, como ainda tem acontecido. Uma vez que, por exemplo, devemos discorrer aqui sobre a proporção dos **sons**, e que, para isso, utilizamos a palavra intervalo, que sempre deve conter duas notas etc.

Uma Cantata de que participam duas pessoas não se chama, de fato, **dueto**; uma ária a duas vozes recebe essa denominação. Menos ainda se denomina uma Cantata de três pessoas um **trio**. A primeira se denomina *Cantata a due*; a outra, *cantata à trè*, e apontam nisto as vozes *soprani*, *contralti* etc. Mesmo quando um casal conversa (cantando) um com o outro, os músicos não chamam isso de **dueto**, mas de *Dialogo*. Isto deve ser apropriadamente observado por aquele que pretende julgar os sons, pois, caso contrário, haverá, na inversão dos nomes, também conceitos invertidos, que são prejudiciais à juventude, e que não trazem aos antigos nenhuma vantagem.

Lemos que a inveja deve ser representada por uma voz masculina, já que ela sempre habita almas femininas. De igual modo, portanto, se procede com a ira, pois onde ela é mais intensa que dentre as mulheres? Tanto mais quando ela se manifesta por meio daquela pequena parte do corpo que faz grandes coisas e adorna os lábios com a cor escarlata. O orgulho admite um julgamento similar: por que deve necessariamente brami-lo um baixo profundo, sendo que pretende expandir-se? E ainda a pergunta: devem as estações do ano ser representadas apenas por homens? A ela respondem negativamente, sem ter muito o que ponderar, todos os pintores sensatos e iconólogos versados, e apresentam seus motivos a partir do mundo artístico latino e grego. (Agora, de volta aos trilhos!)

Tudo o que sucede à música baseia-se mais ou menos nas proporções matemáticas dos intervalos, como, por exemplo, a arte naval se baseia em âncoras e cabos. Entretanto, o compasso é um guia totalmente diferente, mais nobre que os mastros e que os lados de uma embarcação. O assim denominado cálculo da posição do navio do capitão presta a ele serviços muito mais importantes que seus astrolábios (e o que a ele é atinente), que sempre são muito curtos, considerando-se a extensão do mar.

Pois bem: aquele que prefira não empreender viagem, até que consiga comprovar matematicamente os aparelhos para cravar estacas no chão e o manuseio do ímã e do ferro, dificilmente ultrapassará, em sua vida, a linha do Equador. Todavia, tão logo se comece a transformar os cálculos aproximados das rotas marítimas em regras fixas, e a estabelecer causas válidas, porque, no tocante aos ventos e ao clima, isto é assim, e não de outro jeito, então poder-se-ia pensar nos preparativos e a extrair das grandezas puras ou dos intervalos musicais verdades éticas e teorias infalíveis das comoções do ânimo e de seu estímulo. Estas coisas certamente não poderiam ser inúteis, contanto que não fossem irrefutáveis. A longa experiência, as observações acuradas e os princípios naturais (motivos naturais), entretanto, colocam à disposição, em ambas as ciências, regras físicas muito mais importantes que todos os quadrantes e círculos.

Pode-se determinar as proporções matemáticas dos sons com sua quantidade como se queira, por toda a eternidade. Todavia, não será possível deduzir nenhuma relação precisa dos sons com as paixões da alma apenas a partir disso, já que disso fazem parte, também, além das Ciências Naturais, a Filosofia pura e, ainda, outras artes: as relações morais e retóricas.

Eu as denomino artes, para diferenciá-las da ciência, da teoria e do conhecimento, quero dizer aqui, entretanto, os exercícios práticos e o que se pode encontrar de admirável

neles. Convoquemos e ouçamos a este respeito uma testemunha exagerada, à qual todavia escapou em sua época uma palavra verdadeira.

Andreas Papius se chama o homem, que assim escreve: “O mero conhecimento da proporção de um tom, de um semitom, de um coma, das consonâncias etc. não consegue alcançar a ninguém o nome de um virtuoso ou de um príncipe das artes, mas, ao contrário, a investigação – minuciosa e conforme as **leis naturais** – de diferentes obras, que foram trazidas ao mundo por grandes artistas: disto podemos entender que tipo de intelecto cada compositor possui, de acordo com o seu tipo, de que modo e até que ponto eles dominam – por meio de seu trabalho peculiar – as inclinações e os **afetos** humanos, que é o cume mais alto da ciência musical. Nisto consiste a verdadeira teoria, que é digna de nome e estima grandiosos³¹.

Não importa o que venham a dizer: o trabalho dos charlatães da música, ignorantes, ou experientes “gritadores” de feira, parecem a mim, por conseguinte, como uma casa, imponente por fora, confortável e bem arrumada por dentro; sem se considerar que tenha sido construída sobre a areia, e que não seja durável. Em Londres constroem-se casas com a condição expressa de que durem apenas 10, 20 ou 30 anos, e não mais se sustentem. O preço é ajustado de acordo com isso.

Ao contrário, os fundamentos imaginados dos algebristas puros – em sua região nebulosa – assemelham-se realmente àqueles alicerces corrompidos, cobertos com uma relva indesejada e espontânea, que foram há muitos anos cercados de muros por meio de trabalho árduo, e que deve se deteriorar terrivelmente antes que deles resulte a menor construção habitável, porque faltou dinheiro ou qualquer outra coisa para sua conclusão. Os primeiros são usados por longo tempo; estes, nunca mais.

No tocante a todas as outras coisas no mundo, que se querem subjugar ao poder da matemática, porque, de fato, não podem fornecer desnecessariamente à proporção nem trono nem chancela, nem uma eloquência geral, nem sonora, sim, porque as ciências espirituais e seculares³², a inteligência política e militar, a erudição nas leis, a arte dos

³¹ Neque hoc (nomen principis in arte) dabit toni, semitoni, commatis, aut consonantiarum proportionis sola notitia, sed multo magis diversorum operum, quae edent artifices, curiosa **ad naturam** examinatio, ut quis cujusque sit auctoris genius, quomodo & quatenus singula opera in affectus hominum sese insinuent, (quae Summa est musica facultatis) intelligat. Atque haec est vera illa Theoria, tanto nomine atque auctoritate digna. Adr. PAPIUS de Consonant. L. I. c.4. p.21. Eu comecei a escrever um comentário sobre este livro e consegui chegar até o capítulo 14 da primeira parte. Se alguém pudesse ser auxiliado com isso, eu continuaria o trabalho. Não é mais possível obter a obra de Papius.

³² Jerusalém celestial. Apocalipse, 21. O lugar para onde alguns querem ir.

medicamentos, a filosofia, a poesia, o sol, a lua, as estrelas junto com nossa formação humana, exigem uma observação determinada de suas partes (matemáticas), no sentido amplo exclusivo da música, então, além disso, é de se esperar que os futuros soberanos, os conselhos secretos, os generais, os pastores, os juristas, os filósofos, os oradores, os médicos e poetas esforcem-se para dedicar as três melhores partes de sua vida ao estudo da matemática em escolas superiores e secundárias de 20 a 30 anos, antes de se ousarem ao governo, à oração, à lei, à cura, à virtude, ao proferir discursos³³, à poesia ou ao casamento. Assim deve concluir um matemático que não sabe a diferença das proporções: ele deve concluir e pensar assim, embora não perceba. Isto seria uma situação cativante! De tal maneira um Hagar se tornaria uma Sarah e Pedro se tornaria um camareiro que guarda as chaves, não como um senhor, mas como um servo.

Com o mesmo conceito, amplo e extenso, já que as relações naturais, morais e retóricas, de modo não filosófico, são colocadas numa forma matemática, gostaríamos, em certa medida, de admitir, junto com os cientistas naturais, que as **qualidades** ou características internas dos animais e das plantas **surgem** de uma mistura – ainda que incompreensível e imensurável – de tais coisas, que possuem certa **quantidade** ou grandeza externa e forma, das quais eu poderia dar inúmeros exemplos, principalmente no que diz respeito às plantas e suas cores. Entretanto, a verdadeira filosofia, bem como as artes de medir submissas a ela e à natureza, admitirão, assim esperamos, que também estas coisas, consideradas em sua extensão, podem ser observadas e diferenciadas como *ens* e *accidens*.

Há alguns anos, M. David Gottlob **Dietz** apresentou um programa, *de Mundi Consensu ex Harmonia musica*, o qual, se estou correto, a Acta Lisp., Academ. P. XII julga do seguinte modo: Os pensamentos do Senhor Professor denunciam, e consideravelmente, que ele costuma misturar demais a matemática com a filosofia. Por isso, não se deve admirar se ele frequentemente não hesita em medir qualidades filosóficas com padrão de medida matemático. Tais repreensões são frequentemente encontradas.

Um conhecimento perfeito das emoções humanas, que, certamente, não podem ser medidas com o padrão de medida matemático, é, na melodia e em sua elaboração, de muito mais peso que o conhecimento (por isso não desprezado) dos sons: principalmente porque as pessoas se esforçam para afirmar que nenhum som tem qualquer vantagem sobre outro ao

³³ Vult mathematicam condere Grammaticam, disseram e escreveram uma vez alguns estudantes no quadro negro de seu diretor pouco versado em latim, que era, de ofício um Prof. Matheseo.

expressar as emoções, até que seja logo revogado³⁴. Entretanto, constata-se: não é tanto a boa proporção, mas, mais que isso, o uso habilidoso dos intervalos e das tonalidades que estabelecem na melodia e na harmonia a essência bela, comovente e natural. Os sons, em si, não são nem bons, nem ruins; eles se tornam bons ou ruins de acordo com o seu uso. Este uso não é ensinado nem pela arte de medir, nem pela arte de calcular: se a proporção deve agradar também ao ouvido, a exatidão matemática deve sempre ceder. O que ela quer, afinal?

Basicamente, continuo com a mesma opinião que defendia há 18 anos, de que, a saber, na arte de calcular³⁵ não há oculta nenhuma aparência do fundamento musical. O tempo apenas alterou minhas concepções na medida em que meus pensamentos anteriores, em essência, tornaram-se fortalecidos com as lições amadurecidas da experiência. O que eu, por conseguinte, disse a este respeito na obra *Kern melodischer Wissenschaft*, e o que digo agora a este respeito, neste livro, não contradiz de modo algum minha afirmação em *Das forschende Orchestre*: ela permanece, no que diz respeito muito especialmente à aritmética (que Platão e Licurgo não quiseram tolerar em nenhuma república), com toda sua força, e continua válida. Eu nunca seria tão tolo a ponto de defender que a forma ou o formato de uma coisa, principalmente em sua desproporção, fosse a essência autônoma, ou ainda, acreditar que o osso seja carne.

No reino das ciências, a teologia porta o cetro e a coroa, como monarca; a ciência natural é a rainha; a música é a princesa herdeira³⁶; a jurisprudência administra a chancelaria; a medicina, e o que a ela diz respeito, formam o conselho de assuntos secretos e outros conselhos; a filosofia é a governanta; e a matemática é a tesoureira, que guarda as joias da coroa, mas não se adorna com elas. Há nos aposentos muitos empregados, sob comando da tesoureira, o que de fato assim deveria ser. Destes, a aritmética³⁷ é o almoxarife superior, que merece seus elogios até que não abuse de seu ofício ou que seja atormentado pelo desejo do poder, como Jothams Dornbusch. A história se encarrega dos arquivos etc.

³⁴ Biblioteca Musical, sexta parte, p.3, §69.

³⁵ A aritmética ocupa-se de números, e nisto ela serve à música, como aquela que coloca estes números em determinada classe da harmonia, não diferentemente de uma serva em relação a sua senhora que pede. Kuhnau, Musik. Quacks, p.391.

³⁶ A música é próxima da teologia. Depois da teologia, dou o [próximo] lugar à música, e a mais alta honra. Lutero, Tomo VIII, Altenb., p.411 e seguintes.

³⁷ *Aridissimam ad maxime avulsam a sensibus*, denomina Donius a geometria analítica, isto é, uma essência cediça e na maioria das vezes arrancada dos sentidos.

A natureza³⁸ produz o som, e todas as suas proporções, também aquelas ainda desconhecidas em sua maior parte. Esta é uma verdade indiscutível. O matemático esforçou-se deveras para dispor de modo organizado e calculado o som e suas proporções, o que, entretanto, até este momento, não ocorreu de modo completo, e também provavelmente não ocorrerá, neste mundo, porque as possibilidades com o som conduzem ao infinito³⁹. O músico, ao contrário, julga e aperfeiçoa este cálculo imperfeito, efetuado de certo modo sem anfitrião, e sabe se auxiliar com isto tão bem, que consegue produzir com seus sons um efeito maravilhoso. Onde está o *principium*⁴⁰, a origem, o fundamento e a base de toda a música?

Devemos ter intervalos. Quem quer dançar, deve saber fazer passos e saltos. Mas quem conhece os intervalos conforme suas proporções e os passos segundo a medida dos pés continua por muito tempo sem saber como se procede habilmente com os primeiros e como conduzir de modo agradável uma dama. Isto é o principal. Eis aqui a verdadeira Ilha de Rodes! Que dancem aqueles que sabem dançar!

Todos os pintores precisam de pincel e tinta. Pincéis e tintas, são de fato, diferentes entre si, e algumas coisas dependem disso. Entretanto, dê-se a um porcalhão os melhores pincéis e as melhores tintas, daqueles que Apeles gostaria de usar, e veja-se o que resultará disso. Não elogiamos o pincel, mas sim o pintor. Assim como os tipos de cores de pincéis, a geometria pode oferecer seus préstimos no amor, mas se uma pessoa possui todas as relações corretas nas características da face e do corpo, de modo que se pudesse denominá-la matematicamente bela, ainda assim ela poderia estar sem charme e sem emoção⁴¹.

Reflitamos sobre a matéria. Pois isto não se faz sozinho. Olha a teu redor e pergunta a teu próprio coração. Tão grande serviço prestam as obsequiosas artes de medir: elas descobrem e aperfeiçoam, de acordo com sua capacidade, algumas proporções e desproporções evidentes. Eu não nego a elas de modo algum este serviço, mas nego o domínio sobre o amor, sobre a música e sobre a natureza. Os ânimos do homem são como o papel. A *mathesis* é a pena. Os sons são a tinta. Mas a natureza deve ser o escritor. De que serve um trompete de prata, se falta o trompetista competente? O diamante é melhor que seu engaste.

³⁸ A natureza é a força que habita uma outra coisa, e que, por ordem divina, produz e sustenta essa mesma coisa.

³⁹ Sonorum potestates infinitae sunt. Aristides Quintiliano, Livro I, *De Musica*.

⁴⁰ Pelo nome de um príncipe nada se entende além de uma verdade geral, da qual se está certamente seguro, e a partir da qual outras verdades e verdades específicas se derivam. Isto se adequa à geometria, como um punho sobre o olho.

⁴¹ Non è bello ch'è bello; mà quello che piace. Não é belo aquilo que é belo, mas aquilo que agrada.

O bastão de Elias de nada vale em sua ausência, e tampouco vale alguma coisa a famosa espada de Scanderberg sem o seu braço. Se nenhum vento sopra, em que ajudam as velas içadas? O mais belo órgão, sem organista, serve apenas como uma decoração embaraçosa.

Há muito tempo, escultores habilidosos sabiam determinar muito bem as **proporções externas** dos membros do corpo humano. Isto eles aprenderam, com seus olhos e com suas mãos, do grande livro da natureza, pois se trata de coisas visíveis e sensíveis. Em seguida, mediu-se o que já era conhecido com círculos e linhas com um pouco mais de precisão; entretanto a origem, **o coração e a alma** da criação e da beleza humanas jamais se encontram em medidas matemáticas deste tipo, mas sim naquela força, com que Deus dotou a natureza.

Já vi muitos retratos pintados, mas nunca vi uma régua sendo usada para isso. Há inúmeras **proporções internas**, que podem ser pintadas por grandes artistas, mas não podem ser medidas por ninguém. Quero dizer com isso aquelas emoções humanas, que se revelam e se modificam de modo inconcebível nas mais refinadas feições faciais e nos mais sutis movimentos dos olhos, músculos, linhas⁴² etc. Ali cessa completamente a matemática, e ali começa, primeiramente, a verdadeira beleza. O emprego de todas essas similaridades é fácil de se fazer. Em algumas delas, permite-se a arte de calcular e de medir. Todavia, queremos ser generosos.

Deixamos, contudo, a cada um sua opinião: se a nossa não lhe parecer bem, que siga outra que julgar melhor. Não quero discutir sobre isso com ninguém, mas apenas sustentar o seguinte: que um compositor, sem o conhecimento matemático **especial**, pode suceder muito bem. Muitos que praticamente escalaram um cimo da música, apenas dificilmente saberiam nomear todas as partes da matemática, ou traduzi-las, para não mencionar o resto... Os exemplos disto são evidentes. Entretanto, o melhor matemático, como tal, não conseguiria compor – ainda que quisesse fazê-lo – com o mero auxílio da lógica.

Seja dito de uma vez por todas: as boas proporções matemáticas não produzem tudo, isto é um erro antigo e obstinado. Dessas proporções não surge, de modo algum, toda a beleza de todas as coisas, ainda que a geometria fosse uma mãe corpórea das proporções externas, e que as tivesse trazido ao mundo, pois elas são de fato apenas uma serva das mesmas e um instrumento, um mero instrumento da régua natureza. A infinita, inconcebível, imensurável mistura, o emprego cuidadoso e habilidoso, o encanto inominável, inato e que não pode ser

⁴² Evocat in vultus animi conanima pictor. Mattheson.

aprendido, as proporções internas naturais e morais junto com seu uso que comove o coração, contêm as verdadeiras forças dos efeitos melódicos e harmônicos para o estímulo do mais sensível deleite.

Na física ou na ciência natural estão por conseguinte os primeiros, genuínos fundamentos da música. Um defensor da matemática confessa, ele mesmo, **que a música deriva da natureza determinados princípios fundamentais**. Aquele que se deparou com estas palavras verdadeiras impressas, delas se lembrará facilmente, e, embora aqui, nesta citação, tenham sido deixadas de lado algumas palavras, por força de sermos breves, o sentido e a confissão permanecem sem prejuízo, da seguinte forma: **que a música tira da fonte da natureza sua água, e não da poça da aritmética**. A música é observada do ponto de vista teórico ou prático, e assim esta verdade é sempre evidente.

Na matemática, por outro lado, encontram-se apenas alguns poucos **elementos**, imperfeitos e descobertos à custa de muito esforço, mas não se encontra nenhum **fundamento**. É autor de um livro aquele que o encontra? A natureza é igual ao livro propriamente dito; a matemática se esforça para reconhecer as letras dentro dele, entretanto não progride muito, até o momento, pois as letras são, em sua maior parte, ilegíveis. Apenas os denominados *experimenta* ou as tentativas de experiência podem explicar aqui algum texto difícil, porém isto deve ser empreendido por si mesmo, e não através de outros. Um professor de aritmética que quer falar sobre música sem grande e longa experiência é como um físico sem experimentos. Ambos julgam as cores como se fossem cegos.

A Física é o ramo geral e específico do conhecimento de todo e qualquer corpo natural, conforme sua essência, suas causas e características, que se encontram tanto na terra e no mar, quanto no firmamento, contanto que possuam uma natureza (isto é, uma força de fazer alguma coisa, de efetuar algo, de se movimentar, de se aquietar, de sofrer e suportar) em si. *Mathesis*, ao contrário, é uma arte secundária e auxiliar, que se esforça para investigar outras coisas desconhecidas por meio de demonstrações racionais e fundamentos conhecidos⁴³, e diz respeito à astronomia e astrologia⁴⁴, aos relógios, ao cálculo, aos triângulos, à contemplação artificial de coisas distantes por meio de espelhos e binóculos, a medida de som e de outras

⁴³ O fundamento de todas as artes matemáticas consiste, por conseguinte, indiscutivelmente, em doutrinas básicas conhecidas: como elas podem fornecer então um fundamento suficiente para outras doutrinas, se ela necessita delas, e é recebida por outras! São as razões conhecidas. As desconhecidas, é necessário construí-las. Por isso, deve já existir um motivo suficiente, antes que a matemática possa se manifestar.

⁴⁴ A predição fraudulenta e as previsões meteorológicas blasfemas também serão partes do coração e da alma da música, pois são partes da matemática.

coisas, a grandeza do globo terrestre⁴⁵, a cronologia; todo o tipo de ferramentas e guinchos; pesos e balanças; construção e navegação, coisas úteis.

Aí estão as descrições de ambas as ciências, para que o leitor alemão possa ter delas um conceito claro. Gostaríamos de **atribuir** algumas forças materiais, em certa medida, à matemática, mas nunca **derivá-las** da matemática: assim, não há, por isso, nenhuma origem das relações, menos ainda das naturais, morais e retóricas, que se relacionam em sua maior parte com a música; e menos ainda ela (a matemática) é **o coração e a alma** da música, o que soaria ridículo, e que é muito mais terrível do que **espada e balança**. Ela é apenas uma imagem imperfeita de algumas partes rudes e porções notoriamente externas, que, primeiramente, e bem antes, devem ser percebidas pelos sentidos, antes de que sejam exprimidas matematicamente, como uma terceira via.

Se os bons mestres de aritmética quisessem ler as obras do famoso **Derham** e um recente *Spectacle de la nature*, anônimos, com a mesma diligência que leem **Euclides**, ah! quão depressa lamentariam por suas demonstrações sem sentidos e, com o maior espanto, se esconderiam diante do Criador, assim como Adão e Eva. Ele **conta** as estrelas e **dá nome** a todas elas (Salmos 147,4). Quem criou essas coisas e conduz para fora suas tropas pelo número? Ele chama a todas pelo **nome**. (Es.40,26).

Mathesis é uma arte humana. A natureza é, contudo, uma força divina. Pois a essência invisível de Deus, isto é, sua eterna força e divindade, é percebida quando se contemplam suas obras, a saber, ao se contemplar a criação do mundo⁴⁶. Estas são palavras firmes e que exigem reflexão.

Pois o objetivo da música é louvar a Deus de modo mais belo, em atos e palavras, por meio da música cantada e instrumental. Todas as outras artes, exceto a teologia e sua filha, a música, são apenas pregadores mudos. Elas nem movem fortemente o coração e os ânimos, por muito tempo, nem de modo tão variado. A ciência necessária para isso funda-se na ciência

⁴⁵ A descrição do globo terrestre (Geografia) é tripla: física, histórica e então também matemática. A primeira trata da natureza, das partes e das características do globo, e investiga suas causas; a segunda trata também de todos os reinos, países, cidade, mares etc. e ensina os seus nomes, localização, divisão e peculiaridades; a terceira relaciona-se apenas com a extensão, forma e medida desta esfera, e a observa como a um planeta. Este exemplo demonstra, que as Ciências Naturais e as Ciências históricas têm aqui um papel relevante, das quais facilmente podem ser concluídas as partes restantes da matemática.

⁴⁶ Romanos 1,20.

natural, satisfaz-se a si mesma em seus seios maternos, sem contudo saber o que ocorre todo o tempo, e honra o Rei, seu Pai.

Aquele que sabe fazer todas essas coisas com o auxílio da matemática, ou também que podem melhorar, por meio de números, círculos e linhas todos os esforços arrebatadores, dignos de admiração, feito até este momento por extraordinários mestres, a ele queremos agradecer infinitamente. Todavia, é de se temer que tenhamos que esperar suficientemente longo tempo, antes de podermos encontrar uma oportunidade para cumprirmos esta obrigação (de agradecer). Aqui ocorre exatamente o mesmo que com a palavra de Deus e a razão. A música está acima da matemática, e não contra ela. Se a matemática é capaz de algo, então ela tem algum valor. Vejamos!

Eu me ocupo, como todos sabem, há mais de um meio século com a música, devotando a ela grande seriedade e fervor, tanto com a música prática, quanto com a música teórica: neste tempo, que não é pouco, encontrei muitos matemáticos versados, que imaginavam, a partir de seus escritos antigos sobre lógica, produzir novos milagres musicais; porém todos eles – Deus o sabe – sempre falharam de modo deplorável. Por outro lado, vivenciei muito certamente, frequentemente, e muitas vezes, que nenhum instrumentista, cantor ou compositor famoso sequer, não apenas os de minha época, mas de outras, das quais posso me lembrar, dos quais li ou ouvi alguma coisa, nunca quiseram construir uma única melodia, que devesse ter alguma utilidade, baseados nos fundamentos débeis da aritmética e da geometria, e menos ainda poderiam alcançar a louvável intenção universal, de que tratamos acima, baseados em meios impróprios, muito embora eles tivessem desejado isto, e eu, com eles: porque tínhamos a grande vantagem sobre outros, de relacionar com essas considerações uma prática consistente. O que acontecerá no futuro, por isto deve-se ainda esperar.

Estas são e permanecem minhas primeiras e últimas ideias sobre a matéria. Que eu e meus escritos não sejamos condenados de modo ainda mais iníquo por causa disso. Peço muito por isso. Se não dissesse respeito a *coração e alma*, eu de bom grado teria me calado. Pois a este respeito já foi suficientemente tratado no terceiro *Orchester*⁴⁷. Entretanto, coração e alma, quando erroneamente mencionados, requerem, certamente, que se presumam honestamente. Entretanto, não escreverei adiante nenhuma sílaba mais a este respeito, mas deixarei aqui a cada um sua escolha. Escolhe, mundo musical! Escolhe o que te agrada!

⁴⁷ Leia-se também a primeira parte completa do terceiro *Orchestre* com novo devoção: sunt certa piacula quae re TER PURE lecto poterunt recreare libello. HOR. L. I, Ep.I

VII Von der Melodie und Harmonie

Daß die Melodie aus der Harmonie entspringen soll, ist ein falscher, verführischer und schädlicher Satz, welcher wohl der Mühe werth war, daß er widerlegt wurde: denn nicht nur einer der berühmtesten Tonlehrer in Franckreich, samt seinen jesuitschen Anbetern, (die leider! itzund an der Regierung sind) ist damit auf das äuserste eingenommen, und hat ihn öffentlich im Druck vertheidigen wollen; sondern auch ein gar grosser Mann bey uns, der mich für **einen gewaltigen Sprecher hält** hängt ihm dergestalt an; daß er, meines Wissens, noch durch keine vernünftige Vorstellung auf andere Gedancken zu bringen stehet. Viele Leute lieben das *Noli vinci*; und denken doch anders.

Solch Vorgeben aber verleitet die angehende Componisten, für die man mehr, als für die Meister, sorgen muß: Jene werden nehmlich dadurch gerne und willig dahin gebracht, daß sie die alte Moteten-Regel: *Harmonia est Domina*, (d.i. die Vollstimmigkeit muß herrschen) wieder aufwärmen, und alsobald mit vielen Stimmen darauf losarbeiten, ehe sie noch wissen, oder einmahl wissen wollen, was eine gute Melodie mit einer einzigen Stimme sey, und worin sie bestehe.

Ach! ihr lieben Leute! Es haben weder die allerschlechtesten Musikanten, die wider der Minervä Willen componiren wollen, noch auch die besten Contrapunctisten, als **solche**, so viel gelernet, daß sie erst die Haupt-Melodie (deren sie keine verlangen noch brauchen) hersetzen, und denn die Harmonie dazu machen solten; sie schmieren vielmehr, absonderlich in Kirchen-Sachen, ihren Harmonischen Kleister fein dick und starck auf das elende Gewebe, und bekümmern sich gantz und gar um keinen feinen ebenen Faden, um keine rechte Melodie, die sie niemahls suchen, und auch daher niemahls finden: sie kennen das Ding nicht. Was wollten sie doch suchen? Was wollten sie doch finden?

Es sind inzwischen wahrlich! Keine kleine Geister allein dadurch widerlegt worden, daß wir im Kern behaupten, die Harmonie komme aus der Melodie her. Geringe Notenklecker sind hiedurch nicht hochmüthig worden; grossen Lichter sinds, von selbst hochmüthig genug, so gar, daß sie keines Zusatzes fähig, und bey deren Putzung auch der beste seine Zeit nicht übel anwenden kann, wenn er Gelegenheit und Kräfte dazu hat.

Sobre a melodia e a harmonia

Dizer que a melodia deve se originar da harmonia é uma sentença errônea, enganosa e prejudicial, que merece esforços para ser refutada. Não apenas um dos mais famosos professores de música na França, junto com seus admiradores jesuítas (que, infelizmente, estão agora no poder), dedicou-se extremamente a isso, querendo defender este conteúdo numa obra impressa; mas também um grandioso homem entre nós, o qual me considera um orador ferino⁴⁸ juntou-se a ele de tal modo, que não conseguiria sustentar mais nenhum outro pensamento de modo racional. Muitas pessoas amam o *Noli vinci* (não queiram ser conquistados), e pensam, entretanto, em outras coisas.

Tal afirmação, contudo, instiga os compositores futuros, que inspiram mais preocupação que os mestres: pois eles são levados, com prazer e boa vontade, a que tragam novamente à baila as antigas regras dos motetos: *harmonia est domina* (isto é, a harmonia deve dominar), e que passem imediatamente a compô-los com muitas vozes, antes de saberem, ou de, uma vez, quererem saber, o que significa uma boa melodia com uma única voz, e em que ela consiste.

Ah, pessoas queridas! Nem os piores músicos, que querem compor contra a vontade de Minerva, e nem ainda os melhores contrapontistas, como **tais**, aprenderam tanto, que componham primeiramente a melodia principal (da qual eles nada exigem e nem precisam)⁴⁹, para então escrever(em) a harmonia. Ao contrário, eles lubrificam, forte e densamente, com seu grude harmônico, principalmente em peças sacras, a textura horrível, e não se preocupam de modo algum com uma linha bem nivelada, nem com uma melodia correta, que eles nunca procuram, e também, por isso, nunca encontram: eles não conhecem nada a este respeito. O que quereriam procurar? E o que quereriam encontrar?

⁴⁸ Sinto-me bastante honrado aqui, quando observo o que está escrito em Matth.VII, 29.

⁴⁹ A ordem de composição não é importante; a ordem nem sempre pode ser preservada. Frequentemente é necessário primeiramente compor uma voz inferior ou média, e não a voz superior ou principal, especialmente quando um propósito especial deve ser preenchido. Frequentemente a melodia principal deve ser interrompida, dividida e alterada: não pode, portanto, ser sempre composta como se coloca o chapéu sobre a cabeça. Dizer e fazer são coisas diferentes. Eu sempre insisto no último, pois estou mais acostumado a fazer que a falar. Alguns compõem bem uma melodia principal **imaginada** primeiro, e dela não faz praticamente nenhum uso, pois a ele interessa muito mais a afetação harmônica. Os casos são variados. A experiência apenas ensina a diferenciá-los.

Entretanto, é fato que há intelectos notáveis que são refutados por aquilo que afirmamos no *Kern melodischer Wissenschaft*: que a harmonia se deriva da melodia. Alguns poucos paspalhões não devem se tornar presunçosos aqui: são eles grandes luminárias, presunçosos o suficiente para não precisarem de qualquer suplemento, e em cuja limpeza não poderia usar mal o seu melhor tempo, se para isso tivesse força e ocasião.

VIII

Von den Eigenschafften der Melodie

Wegen meiner Abtheilung musikalischer Schreibarten bringe ich, in folgenden Wercke, zu **deren Vertheidigung**, im zehnten Hauptstück des ersten Theils S. 6-33 etwas ausführliches, doch unmaßgebliches an. Aber von den Eigenschafften einer guten Melodie, und von ihrem Unterschiede, will ich hier ein Paar Worte sagen, weil man sie in eine Brühe zu werffen suchet.

Ich wende gegen solche Vermischung folgendes ein: 1) daß zum **deutlichen** weit mehr, als zum **leichten** gehöret. Alles leichte fällt nicht gleich deutlich in die Sinne. Eine Sache kann an sich selbst leicht, und der Vortrag doch, unnöthiger Weise, undeutlich seyn. Leicht ist eine Rede, so lange sie keine schwere Figuren, Wörter, Räthsel und Zweideutigkeiten hat; fehlt es aber auch nur bloß an Ein- und Abschnitten, am gewissen Augenmerck, an der rechten Ordnung (andrer wichtigern Umstände zu geschweigen) so ist sie gleich undeutlich. Ein Menuet ist eine leichte Melodie; sie kann aber, nur durch die einzige Hindansetzung oder Verwirrung der Klangfüsse, undeutlich genug werden. Daher sind diese Eigenschafften sehr verschieden.

Wenn ferner 2) in einem Antrage nichts vorhergeheth oder nachfolget, das mit demselben zierlich verknüpffet ist, so kann er nicht **fliessend**, ob wol **leicht** und **deutlich**, heissen. Seneca, Salomon, Sirach beweisen es gnugsam mit ihrem Spruchstyl.

Die **Lieblichkeit** endlich, als die vierte Eigenschafft einer guten Melodie, hat 3) gantz was eignes und absonderliches vor den übrigen dreien. Tausend Dinge können leicht, deutlich, eignes und absonderliches vor den übrigen dreien.

Tausend Dinge können leicht, deutlich, fliegend, und doch nicht angenehm oder lieblich seyn. Z.E. Was ist **leichter**, als in die Octav zu fallen, und darin, auch wohl gar in der Quint, mit der Gemeine fortzusingen? Was ist **deutlicher**, als Stufenweise zu verfahren? Was ist **fliegend**, als die Wiederholung? Doch dennoch ist jener Fall nicht lieblich, auch ausser dem Choral nicht, ob er gleich, den Umständen nach, ein Ding deutlich ausdrücken kann. Die Grade, ohne Abwechslung, werden unangenehm, und die öftere Wiederholung bringt Eckel. Alles dieses ist nicht lieblich, ob gleich leicht, deutlich und fliegend.

Sobre as características da melodia.

Por causa de minha divisão dos estilos de escrita musicais, deixo nesta obra, no capítulo 10 da primeira parte, das páginas X-Y, **sua defesa**, de forma detalhada, contudo não-autoritária. No entanto, quero dizer aqui algumas palavras sobre as características de uma boa melodia, e de sua diferença, já que esta matéria tem sido tratada de modo indefinido.

Contra esta indefinibilidade, oponho-me ao seguinte: 1) que ela pertence mais a algo **nítido** que a algo **fácil**. Tudo o que é fácil não é apreendido pelos sentidos de modo igualmente nítido. Uma coisa pode ser fácil em si mesma, e sua apresentação pode ser, desnecessariamente, obscura. Fácil é um discurso, contanto que não tenha figuras e palavras difíceis, enigmas e ambiguidades. Entretanto, se faltarem apenas as cesuras, as divisões (em parágrafos), a divisão visual, a ordem correta (para não mencionar coisas mais importantes), então ele se torna imediatamente obscuro. Um minueto é uma melodia fácil, mas, apenas por meio de um único atraso ou confusão do metro, pode se tornar suficientemente obscuro. Por isso essas características são muito diferentes.

Quando, além disso, 2) houver ausência de interrelações entre seções sucessivas de uma composição, não se pode considerá-la **fluente**, embora seja **fácil** e **nítida**. Sêneca, Salomão e Sirácida comprovam isto suficientemente com seu estilo de escrita.

A amabilidade, como a quarta característica de uma boa melodia, possui 3) extrema peculiaridade e especialidade sobre as demais. Milhares de coisas podem ser fáceis, fluentes, e ainda assim não serem agradáveis ou amáveis. Por exemplo, o que é **mais fácil**, que se juntar a uma oitava, ou, então, a uma quinta, e cantar com o coro? O

que é **mais nítido** que proceder gradativamente? O que é mais **fluyente** que a repetição? Entretanto, o primeiro caso não é amável, nem mesmo fora do coro, embora possa exprimir nitidamente alguma coisa, de acordo com as circunstâncias. Os graus, sem alternância, tornam-se desagradáveis, e a repetição frequente causa aversão. Todas estas coisas não são amáveis, embora sejam fáceis, nítidas e fluentes.

IX

Von Perioden

Wir sind völlig überzeuget, daß Demosthenes und Cicero durch gantz was anders, als durch ihre bisweilen gar zu lange Perioden, zu derjenigen Ehre gelanget sind, darin sie stehen. Meine Absicht aber, bey der verlangten Kürtze, gehet im Kern eigentlich auf die Klangreden, und auf die dazu bestimmten Worte. Man hat noch nie gehöret, daß oberwehnte Redner der Musik insbesondere obgelegen haben. Daher halte ich unmaassgeblich, in diesem Stücke, mehr von des Quintilians, Isidors und Puteans Vorschrifften, weil diese drey Spanier, bekanntermaassen sonderbare Musikverständige Scribenten und Redner gewesen sind, als von der dreifachen Athemholung jener grossen Männer in einem Periodo: mit dessen Länge sie uns doch ja keine Regel, keine Kunst-Schnur, so wie gleichwol die andern drey mit ihrer Kürtze, haben geben wollen.

Wenn endlich die Verfasser solcher Lufftlosen Sätze, die zum Singen bestimmt sind, auch alle, wie Demosthenes und Cicero, in den übrigen Stücken beschaffen wären, so könnte man ihnen einen unmäßigen Periodum noch ehender zu gute halten. Gemeinlich aber leidet der Verstand, bey ungemeiner Länge eines Satzes, eben sowol sein Theil, als das Gehör; es mögen Instrumente oder Menschenstimmen dazu gebraucht werden. Den ersten siehet man vieles nach, das bey den andern so leer nicht hingehen kann. Aber Gunst ist kein Gesetz.

Sobre os períodos

Estamos completamente convencidos de que Demóstenes e Cícero conquistaram reputação – em que se mantêm – mais em outras coisas que em seus períodos, por vezes, longos. Minha intenção, contudo, na desejada concisão, no *Kern melodischer Wissenschaft*, diz respeito realmente ao discurso sonoro e às palavras definidas para isso. Nunca se ouviu que os oradores de que falamos se dedicaram exclusivamente à música.

Por essa razão, considero ser mais proveitosos, nesta matéria, os escritos de Quintiliano, Isidoro e Putean, pois estes três espanhóis⁵⁰, conhecidamente escritores e oradores versados de modo extraordinário em música, podem nos dar muito mais, com sua concisão, que a prolixidade daqueles grandes homens num período único que exigiria três respirações. Estes, com esta extensão, não nos deixaram nenhuma regra, nenhuma diretriz artística.

Se, finalmente, os autores de tais períodos que tiram fôlego determinado para o canto fossem todos como Demóstenes e Cícero, no que diz respeito a outras partes, seria possível mesmo perdoá-los por um período excessivamente longo. Normalmente, contudo, uma sentença de extensão incomum faz sofrer o entendimento e também o ouvido, independentemente de se usarem nisso instrumentos ou vozes humanas. Perdoam-se muitas coisas no primeiro, que, no último, não se perdoa tão facilmente. Mas a preferência não é nenhuma lei.

X

Vom Worte *Aria*

Diejenigen Sprach-Weisen, welche nicht glauben, noch für wahrscheinlich halten wollen, daß *Aria* von Aër herkomme, werden dienstlich gebeten, uns mit ehistem eine bessere Ableitung des Wortes mitzutheilen; oder solange, ohne Widerspruch, mit der unsrigen fürlieb und willen zu nehmen. So viel stehet fest, daß *Aria* ein Welsches Wort ist, welches beydes Lufft und Lied bedeutet. Was will man mehr?

Eben solche Beschaffenheit hat es auch mit dem Frantzösischen Worte, *Air*, welches noch dazu einen dritten Begriff enthält: und zwar so geschiehet solches in beeden Sprachen ohne einige Verstetzung der Buchstaben, und ohne Mühe. Aber es gibt Leute, die immer Schwierigkeiten suchen, und nichts gut heissen, als was weit hergeholet ist.

⁵⁰ Coloco Eryc Putean dentre os espanhóis, pois ele nasceu em Venlo, na Holanda espanhola, e também foi historiador da realeza espanhola. Ele escreveu um livro de música, que se chamava *Pallas modulata*, em 1599, mas chamado *Musathena* em 1602, do qual uma coisa ou outra seria lembrada aqui, se tivéssemos espaço. Isidoro de Cartagena, bispo em Sevilha, inseriu em sua obra *Originibus*, Livro 3, nove partes sobre esta ciência. E Marcos Fábio Quintiliano de Calasorra trata no Livro I c.17 (*Institutio oratoria*) da música. A mim parece, que isto os faz mais notáveis perante os outros.

Aller Gesang und Klang ist eine Wirckung der bewegten Lufft. Causa pro effectu ist, als eine Metonymia, bekannt genug, oder sollte es doch seyn.

Sobre a palavra *Aria*

Pedimos formalmente àqueles filólogos que não acreditam e nem querem considerar verdadeiro, que *Aria* se deriva de *aër*, que à primeira oportunidade nos comuniquem uma derivação mais adequada da palavra; ou, enquanto isso, que se contentem de bom grado com a nossa. É certo, suficientemente, que *aria* é uma palavra italiana, que significa *ar* e, também, *canção*. O que mais se quer?

Tal peculiaridade reside também na palavra francesa, *air*, que, além destes dois significados, contém um terceiro. Isto ocorre, de fato, em ambas as línguas sem qualquer deslocamento das letras, e sem esforço. Entretanto, há pessoas que sempre buscam dificuldades e nada consideram bom, a não ser que seja algo buscado longe. Toda canção e todo som é um efeito do ar movimentado. *Causa pro effectu* é, como uma metonímia, algo bem conhecido. Ou, pelo menos, deveria ser.

Quid immerentes hospites vexas? HOR. L. V. Ode 6.

XI

Von Recitativ-Regeln

Bey meiner neunten und zehnten Regel des Recitativs im **Kern**, (die auch herhalten müssen) rede ich gar nicht von den verdorbnen, unnatürlichen Schreibart, deren sich einige Sonderlinge, die nur von unerfahrenen gerühmet werden, heutiges Tages auf das abgeschmackteste bedienen. Ich stelle den Styl des Recitativs nicht vor, wie er insgemein, sowol im Ausschweife, als im Mangel, beschaffen ist, sondern wie er billig seyn sollte.

Die Vorrede meines sogenannten Blutrünstigen Kelter-Treters (eines Paßions-Oratorii) enthält im 19.& folgende Worte. “Im Recitativ, mit welchen etliche *melorhaptae* schändlich und lästerlich verfahren, habe mir etwas mehr, als gemeine Mühe

gegeben. Und halte gänzlich dafür, daß es dieser Styl von andern wohl verdiene, auch vielmehr Kunst und Geschicklichkeit erfordert werde, einen einzigen *recit*, noch seine Affecten und Einschnitten, wohl zu setzen, auch NB. wohl zu singen, als zehn Arien, nach dem gemeinen Gebrauch, zu machen und herauszubringen.”

Unter der **eingeführten** Schreib-Art des Recitativs, verstehe ich also im **Kern** nichts anders, als die Clauseln, die bekannten Clauseln, sie mögen sich bey Künsteleien, oder in guten, natürlichen Sätzen befinden. Der gebräuchlichsten werden etwa 4 oder 5 seyn; wiewol man auch hierinn etwas neues und ein mehrers, doch ohne Zwang, anbringen kann.

Und wenn ich hinzuthue, daß die Veränderung und Abwechslung in den Gängen, Schlüsseln und Tonarten so gesucht werden müsse, als käme sie **von ungefehr**, wird eben damit, auch sonst an vielen andern Orten, mein grosser Abscheu vor allen Nagelneuen, gezwungenen, ungewöhnlichen und dabey oft sehr närrischen Disparaten, Ausschweifungen und Ungereimtheiten gnugsam an den Tag geleet, daß nicht nöthig gewesen wäre, mit deswegen die geringste, geschweige öffentliche, gedruckte Vorstellung zu thun.

Es kann auch niemand auf dergleichen Gedancken gerathen, als einer, der nicht nicht recht verstehet. Aber der sollte denn zuvor eine Erläuterung einholen. Das wäre *honnette*. Wenn ichs anders meynte, wie ichs hier auslege, so würden die zwo obbesagte Regeln, durch die im **Kern** vorhergehende dritte und vierte nicht nur **sehr** geringe, (wie es heiß) sondern gantz und gar nichts nutz seyn. Sie sind aber, mit Erlaubniß, nicht geringe, wenn man sie ohne Geringachtung ansiehet.

Sobre as regras do recitativo

Em minhas nona e décima regras do recitativo, no *Kern melodischer Wissenschaft* (que também devem ser usadas), não discorro de modo algum sobre o estilo de escrita corrompido, artificial, dos quais se servem algumas pessoas estranhas – que são elogiadas apenas por outras, inexperientes – nos dias de hoje, de modo mais disparatado possível. Não apresento o estilo do recitativo como é feito em geral, seja em sua superficialidade, seja em sua deficiência, mas sim o quão apropriado ele deveria ser.

O prefácio à minha obra denominada *Blutrünstigen Kelter-TreTERS* (paixão de um oratório) contém no parágrafo 19 as seguintes palavras: “Dediquei-me mais que usualmente ao recitativo, com o qual muitos compositores procedem de modo vergonhoso e perverso. E sustento, em absoluto, que este estilo merece e exige mais arte e habilidade na composição e NB no cantar de um único recitativo com todos os seus afetos e cesuras do que se exige para compor dez árias conforme o uso geral.

Pela parte **introdutória** do estilo de escrita do recitativo, entendo, portanto, no *Kern melodischer Wissenschaft* nada além das cláusulas, as conhecidas cláusulas, sejam elas encontradas em frases artificiais, sejam elas encontradas em frases boas, naturais. As mais comuns talvez sejam quatro ou cinco; embora se possa introduzir algo novo e algo adicional, entretanto sem pressão.

E se eu acrescentar que a modificação e a alternância nas passagens, cadências e tonalidades devem ser buscadas como se viessem de algo **incidental**, aqui – e também, aliás, em muitos outros lugares – seria possível reconhecer suficientemente minha enorme aversão a todos os novíssimos, forçados, incomuns e, nisto, frequentemente tolos disparates, abusos e absurdos, de modo que não seria necessário, por isso, fazer a menor reprimenda a mim neste âmbito, menos ainda uma que seja pública e impressa.

Também, não é possível a ninguém – que não me compreenda corretamente – suceder com pensamentos desta natureza. Aquele que assim o fizer deve buscar antes uma explicação. Isto seria honesto. Se eu pensasse diferentemente daquilo que exponho, então as duas regras apontadas acima, a saber a terceira e a quarta regras apresentadas no *Kern melodischer Wissenschaft*, não apenas seriam muito insignificantes (como se diz), mas também totalmente inúteis. Entretanto, elas não são – permitam-me dizer – insignificantes, desde que observadas com atenção.

XII

Von Einrichtung der Cantaten.

Ich wollte eine ziemliche Anzahl Cantaten, sehr guter Art und Wirkung aufbringen, (wenns der Mühe lohnte) die mit einem Recitativ schliessen, und eben deswegen einen mercklichern Eindruck, als sonst, in den Gemüthern der Zuhörer, auch selbst dem Verstande viel zum Nachdencken hinterlassen. Besager Eindruck hat mit demjenigen keine geringe Verwandschafft, der am Ende einer gemeinen Rede, *ex*

abrupto, zu entstehen pflegt. Der es widerspricht, muß sehr wenige Erfahrung von dergleichen Dingen besitzen.

In einer auserlesenen Sammlung der besten Cantaten-Stücke, die ehemals einer Hochgräfl. Person zum besondern Vergnügen gedienet, treffe ich den Augenblick, unter sechs, schon zwei Cantaten an, die mit einem Recitativ endigen. Ich will die Einrichtung derselben zur Probe hersetzen.

Unser unvergleichlicher Herr **Brookes** hat in seinem irrdischen Vergnügen eine Cantate, der **Käfer** gennant, welche mit einem Recitativ anhebt, mit einer Aria vermittelt, und wieder mit einem Recitativ beschlossen wird. Man könnte, wenns der Raum litte, und die Sachen alle gedruckt wären, noch viele beibringen, die eben also eingerichtet, und von grossen Nachdruck sind.

Aber, habe wir nicht gantze Opern, schöne Wercke, die sich mit einem Recitativ endigen? Wer wollte denn solches in Cantaten verbieten? Wer wollte einem solchen ungültigen Machtspruch thun: Eine *Cantata* muß **niemahls** mit einem Recitativ aufhören? Zum Exempel will ich nur des Singespieles **Nero** gedencken, welches vor 16 Jahren hier in Hamburg aufgeführt worden, und eines der besten ist, auch in jedermanns Händen seyn kann, weil es gedruckt worden.

Agrippina wird daselbst in dem letzten Auftritt auf ihres Sohns Befehl ermordert, und redet vorher rührende Worte, die sich so anheben:

Der Schluß ist endlich dieser:

Ach! Nero, möchte meine Todes-Pein / Die letzte Probe nur von deinem Laster seyn!
(damit fiel die Decke).

Über ein solches Ende wurden die Zuhörer bestürzt; einer sahe der andern verwundernd an; und ieder ging tiefsinnig davon, wie es in Trauerspielen seyn soll. Es wäre gut, wenn die Richter, welche dergleichen, etwas seltene und sonderbare, Schönheiten für Fehler ausschreien, sich erst ein wenig besser, ich will nicht sagen in *Corneille*, sondern nur, von *Carissimi* und *Cesti* an bis auf *Marcello*, in den besten Welschen Sing-Gedichten umsähen, ehe sie solche *praeciosa* ergehen liessen.

Die allerersten Cantaten, mit dem heutiges Tages üblichen Recitativ, hat der berühmte Capellmeister am Teutschen *Collegio* zu Rom, *Giacomo Carissimi* ums Jahr 1650 gesetzt; und zwar NB. nur geistlichen Inhalts. Es findet sich unter denselben eine

vom jüngsten Gerichte, die mit dem Recitativ; *Suonerà l'última Tromba etc.* anfängt, und auch mit dergleichen Satze schliesset.

Cesti ist des *Carissimi* Schüler gewesen: der hat die Cantaten (wie gesagt wird) gleichsam entheiliget, sie zu weltlichen Sachen angewandt, und auf den Schauplatz gebracht, so, daß zu seiner Zeit die Römischen Opern fast aus lauter Cantaten, **ohne Instrumente**, bestanden. Wie es denn die unsrigen auch thun; doch das unendliche Geigen und Blasen dabey zulassen.

Wer will nun die Auftritte zehlen, die sich, als Cantaten, mit Recitativen endigen? *Cesti* hat, unter sehr vielen andern, auch eine besondere schöne Cantate gesetzt, die sich mit den Recitativ-Worten anhebt: *O cara Libertà, chi mi ti toglie? Etc.* Sie schließt, wo mir recht, auch mit einem Recitativ.

Diese Nachricht ist meistens aus einem Briefe des berühmten Capellmeisters, Johann Valentin **Meder**, genommen, den derselbe aus Riga am 21. May 1708 geschrieben hat. Ich werde in meiner **Musikalischen Ehrenpforte (rod.52)**, daran nunmehr, unter Gottes Beistand, bey seltnen müßigen Stunden, gearbeitet wird, ein mehres von dieser Materie, unter dem Namen **Meder**, anführen.

Sobre a organização das cantatas

Eu queria reunir um grande número de cantatas, de bom estilo e bom efeito (se o esforço valesse a pena), que terminassem com um recitativo, e, justamente por isso, deixassem uma boa impressão nos afetos dos ouvintes, e levassem o intelecto à reflexão. Tal impressão, de que falamos, não possui a mínima relação com aquela que costuma surgir *ex abrupto* no final de um discurso comum. Aquele que contrariar isto, certamente o faz por ter pouquíssima experiência com coisas desta natureza.

Em uma seleta coletânea de cantatas, que servia ao puro deleite de uma pessoa da alta nobreza, encontrei, dentre seis, duas cantatas que terminavam com um recitativo. Eu quero apresentar sua disposição aqui como um exemplo.

1. LA CERCATA. Rec. Aurora, dove sei? Idolo del mio core, etc.

Aria. Se compare nel Cielo l'Aurora,

Della notte s'enfugge l'Horror. etc.

Rec. Aurora, dove sei?

LA LONTANANZA Rec. Nel bel volto gradito etc.

Aria. Sù, Pupille, sù, sù!

Deh! volgere il guardo a me. etc.

Rec. Mâ, misero, a chi parlo, etc.

Aria. Sei lontana, e sei presente,

Filli bela, nel mio cor, etc.

Rec. Goditi dunque, - - -

Mentre io, per ritrovar al Sen la Pace,

Stempro la Cetra, e la mia lingua tace.

Nosso incomparável Senhor **Brockes** possui, em seu prazer mundano, uma cantata, denominada **Käfer**, que começa com um recitativo, tem em seguida uma ária, e termina [novamente] com um recitativo. Poderíamos, se tivéssemos espaço suficiente, e se estas coisas estivessem todas impressas, apresentar muitas delas aqui, igualmente dispostas, e que causam grande impressão.

Mas, não temos óperas inteiras, belas obras, que terminam com um recitativo? Quem quereria proibir isto nas cantatas? Quem quereria proferir tal ato autoritário? Uma cantata não pode **nunca** terminar com um recitativo? Por exemplo, quero lembrar do *Singspiel Nero*, que foi apresentado aqui em Hamburgo há 16 anos, e que é um dos melhores. Além disso, está disponível a qualquer pessoa, já que foi impresso.

Na última cena, Agripina é assassinada a mando de seu filho, e, antes, profere comoventes palavras, que começam assim:

Agora estou aqui, e vejo uma face monstruosa / Que meu Parca enviou-me somente a mim/ Vinde, carrascos! Eu não vos temo!⁵¹

⁵¹ Este movimento era, realmente, acompanhado; por essa razão, apenas, ele é e permanece um recitativo. Penso aqui num significado triplo da palavra *Accompagnement*. O primeiro é geral, quando, a saber, as vozes do canto são acompanhadas por todos os tipos de instrumentos em todos os tipos de árias e melodias, de modo interrompido e ininterrupto, e variado. O segundo é mais peculiar, embora seja o mais frequente, e conta apenas com o baixo contínuo. O terceiro, entretanto, é o mais peculiar de todos, e mostra um recitativo

Este é o final:

Ah! Nero, quisera o meu sofrimento mortal / ser a última prova de tua depravação! (com isto fecham-se as cortinas)

Os ouvintes ficaram atônitos com este final, olhando admirados uns para os outros; e cada um partiu dali refletindo sobre o ocorrido, como deve acontecer nas tragédias. Seria bom se os críticos, os quais bramem que as belezas raras e peculiares são erros, aprendessem um pouco melhor – não quero dizer com *Corneille*, mas apenas com *Carissimi* e *Cesti* até *Marcello* – os melhores poemas para serem cantados dos italianos, antes de pronunciarem tais *praeclusa*.

As primeiras cantatas com o tipo de recitativo comum nos dias de hoje foram compostas em 1650 pelo famoso mestre de capela *Giacomo Carissimi*, no *Collegio* alemão em Roma, e, de fato, NB. e tinham apenas conteúdo sacro. Encontra-se dentre elas uma – recentemente criticada, que começa com o recitativo *Suonerà l'ultima Tromba etc.* e termina com a mesma frase.

Cesti foi aluno de *Carissimi*: ele (como é dito) dividia as cantatas de igual modo, as usou como peças profanas, e as levou ao palco, de modo que, em sua época, as óperas romanas consistiam quase que exclusivamente de cantatas, **sem instrumentos**. Assim também fazem os nossos (compositores), embora sejam permitidos inúmeros instrumentos de cordas e de sopro.

Quem quer enumerar os atos que, em cantatas, terminam com recitativo? *Cesti*, dentre muitos outros, compôs uma cantata especialmente bela, que inicia com as palavras do recitativo: *O cara Libertà, chi mi ti toglie? etc.* Se não me engano, ela terminava também com um recitativo.

Essas informações, eu as tomei, em sua maior parte, de uma carta do famoso mestre-de-capela, Johann Valentin **Meder**, escrita de Riga, em 21 de maio de 1708. Em meu **Musikalische Ehrenpforte**⁵², em que trabalho neste momento em minhas raras

em que apenas violinos (instrumentos de corda), que acompanham muito suavemente e quase apenas murmurando, com notas e acordes de longa duração ou longamente sustentadas. Este último significado é bastante comum, e jamais foi tratado com a merecida atenção, e tampouco explicado. Ela possui diversas espécies que não podem ser bem descritas sem o auxílio de exemplos.

⁵² Em resposta a um trocista, que comparou os músicos do Imperador Maximiliano I com cogumelos e com cantarelos, que brotam da terra depois de uma única chuva, o erudito Sr. **Von Seelen** menciona em seu *Principe Musico* p.14, que um tal **Spieshammer** gostaria de ter escrito um catálogo dos músicos da corte conhecidos dele, se não fosse seu desejo evitar a extensão da obra. Todavia, há à margem a seguinte nota:

horas de descanso, com a assistência de Deus, discorrerei mais sobre esta matéria, que levará o nome **Meder**.

XIII

Natividade dieses Buchs

Siehe! Die unerbetene Vorurtheile erstrecken sich so gar über zukünftige Dinge. Das vorhabende Prognosticon, welches zum zweiten Stück der Mathematik gehöret, lautet so: **Es sey kein Zweifel, der vollkommene Capellmeister werde alle meine musikalische Gelehrsamkeiten in sich fassen.**

Mein lieber Leser, was ich in folgenden Wercke vortrage, ist (auf das bescheidenste zu sagen) nur ein Versuch, wie der Titel solches ergiebt, darinn ich lange nicht alles beigebracht habe, was mir etwa noch von musikalischer Einsicht beiwohnen, oder aufstossen möchte. Es stehet immer noch ein Spies hinter der Thür. Seit dem 7. Jul. 1738 da ich das Werck zum Druck geliefert habe, sind mir sehr viele Dinge eingefallen, die der Einschaltung wohl werth gewesen wären.

Ja, ich dürffte schier sagen: weil man doch täglich mehr lernet und erfährt, zehen dergleichen Bände, wie dieser Band, würden zur völligen Ausführung seines Inhalts nicht genug seyn. Die Sache wird hier gar nicht ungebührlich vergrössert. Wer nur gegenwärtigen Versuch mit Aufmercksamkeit durchgeheth, muß der Wahrheit leicht Racum geben. Das vermuthliche Ende meiner musikalischen Bestrebungen **dieser Art** dürffte sich hier finden: aber man hat sie auch von **andrer Art**, und die dazu erforderte Gelehrsamkeit läßt sich in keine Schrancken fassen, sondern führet das *plus ultra* zur beständigen Losung.

Wollte ich nur bloß alle Gattungen der Melodien, auf die Art der Menuet, Exempels-Weise zergliedern, wie ich wohl Vorhabens gewesen bin, und gerne gethan hätte; welchen starcken Zuwachs würde dieser einzige Artickel nicht zuwege gebracht haben? Man schliesse also von den übrigen, und urtheile nicht zu spöttisch. Bisher verfare ich nur noch *defensive*. Ich kann aber auch von mir stossen, wenn ich will.

non metuit vastitatem operis Cl. Matthesonius, qui parat Vitas Musurgorum, at non omnium, sed saltem maxime illustrium. (Ele não temeu a vastidão da obra de Mattheson, que está preparando a *Vida dos Músicos*, não de todos, mas dos mais ilustres). Há 24 anos acrescentei a este respeito uma observação (NB), e entendi tudo muito bem. Emprestado não é dado de presente. Sinto-me pronto a manter minha palavra a este respeito, e a pôr em ordem aquilo que reuni, que pode ser útil aqui.

O nascimento deste livro.

Vede! As ideias preconcebidas, que não pedimos, estendem-se até mesmo a coisas futuras. O prognóstico que temos em mãos, que pertence à segunda parte da matemática, é o seguinte: **Não há dúvida de que o mestre-de-capela perfeito conterà em si toda minha erudição musical.**

Meu querido leitor, o que apresento na seguinte obra, é (para dizer de forma mais modesta possível) apenas uma tentativa, como o título revela, na qual não apresentei tudo o que poderia presenciar ou encontrar por meio do conhecimento musical. Sempre há um **Spieshammer** atrás da porta. Desde o dia 07 de julho de 1738, quando entreguei a obra para impressão, ocorreram-me muitas coisas, que teriam sido dignas de serem acrescentadas.

Sim, eu poderia praticamente dizer: porque aprendemos e experimentamos mais a cada dia, dez volumes iguais a este não seriam suficientes para apresentar completamente o seu conteúdo. Isto não é de modo algum um exagero indevido. Aquele que ler do início ao fim com atenção este tratado, deverá facilmente admitir que isto é verdadeiro. O suposto intuito de meus esforços musicais **deste tipo** pode ser encontrado aí; entretanto, eles podem ser obtidos de **outra maneira**, e a erudição exigida para isso não pode ser tolhida, mas o *plus ultra* é que conduz a uma solução durável.

Se eu quisesse analisar, apenas com o auxílio de exemplos, todos os tipos de melodias, como o minueto, como eu havia planejado e teria feito com muito gosto, que aumento vigoroso não teria resultado apenas deste único artigo? Conclua-se o mesmo sobre as outras coisas, e que não sejam feitos julgamentos sarcásticos. Até este momento tenho procedido de modo defensivo, mas também posso, se quiser, portar-me de modo ofensivo.

XIV

Von den sechs Redetheilen

Marcello hat freilich, bey Verfertigung der im **Kern** aus ihm angeführten Aria, so wenig, als bey seinen andern Wercken, wol schwerlich an die 6 Theile einer Rede gedacht, von welchen man doch gestehet, daß ich **gar wahrscheinlich** gezeigt habe, wie sie in der Melodie vorhanden seyn müssen. Das ist genug. Gewiegte Meister verfahren

ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedencken. Man kanns im täglichen Schreiben und Lesen wahrnehmen, da niemand auf das Buchstabiren sinnet.

Aber es folget daher keineswegs, daß Lernende sothane Anzeige und ihre Erläuterung sogleich für verwerfflich ansehen mögen, und keine Vorthail daraus ziehen können. Dahin gehet die vornehmste Absicht, wenn die erreicht wird, so ist es gut. Wir gehen auf unsern Wegen ordentlich, und thun abgemessene Schritte, ohne unsre Gedancken darauf zu richten. Es geschehe nun mit, oder ohne Bedacht; so ists gut, wenn wir dadurch nur an Ort und Stelle kommen, wo wir zu seyn verlangen.

Wider den Zwang in diesem Stücke ist der fünffte Absatz des siebenden Hauptstücks im **Kern** dermaassen ausdrücklich und eigentlich gerichtet, daß es gewißlich eine grosse Pedanterey seyn würde, wenn einer die angeführten Theile alle, und in eben der Ordnung, bey ieder Melodie ängstiglich suchen und anbringen wolte. Das ist gar die Meynung nicht. Wir sind weit davon entfernt.

Aber, mit Erlaubnis, ich habe doch gleichwol auch nicht (wie man mich ferner beschuldiget) einen und denselben Satz solchergestalt zum Eingange, zur Erzählung, und zum Vortrage gebraucht, daß eine und dieselbe Sache, einerley Art und Weise behalten hat. Denn erstlich sind die angefochtenen Sätze wie **weich** und **hart** unterschieden; zum andern geben ihnen die **Versetzung** und der **Wiederschlag** eine ganz fremde Gestalt. Hoch und tief ist nicht einerley. Das läst sich nach einer gemeinen Rede, wo dergleichen Dinge keine Statt finden, nicht beurtheilen.

Die Mittel und Wege der Ausführung und Anwendung sind in der Rhetorik lange so verschiedentlich und abwechselnd nicht anzutreffen, als in der Musik, wo man sie viel öfterer verändern kann, obgleich das Thema gewisser maassen dasselbe zu bleiben scheint. Eine Klangrede hat vor einer andern viele Freiheit voraus, und günstigere Umstände: daher bey einer Melodie der Eingang, die Erzählung und der Vortrag gar gerne etwas ähnliches haben mögen, wenn sie nur durch die Tonarten, Erhöhung, Erniedrigung, und andre dergleichen merckliche Abzeichen, (davon die gewöhnliche Redekunst nichts weiß), von einander unterschieden sind.

Ich gestehe selbst, im **Kern**, daß die Erzählung in unsrer Aria dem Eingange derselben fast gleichlautend sey; doch befindet sich jene im hohen Ton, und mit untergelegten, deutlichen Worten versehen, welche bis an eine Cadenz zum völligen Verstande hinausgeföhret werden: das hat ja der Eingang nicht gethan; er wird gespiellet,

die Erzählung wir gesungen: jener im Baß, diese im Sopran; abermahl ein doppelter Unterscheid: er, der Eingang, ist im Ton, in den **Worten**, in der Ausführung, in den **Werckzeugen** und **Stimmen** von der Erzählung, auf fünffache Art, unterschieden, und also gar nicht einer und derselbe Satz, gar nicht eine und dieselbe Sache. Aehnlich ist ja nicht einerley. Auch wenn zween ein Ding thun, ist es eben so wenig einerley.

Der eigentliche Vortrag, welcher auf die Erzählung folget, ist noch mehr von dieser, und vom Eingange, unterschieden, indem er eine ganz neue Krafft durch die empfindliche Versetzung, nicht allein aus der Tiefe in die Höhe, sondern aus einem **weichen** in einem **harten** Ton gewinnet, und dazu im Baß allein geschieht; ungeachtet das Thema immer beibehalten wird. Denn ein solcher Hauptsatz ist hier gleichsam der Texto der die Materie zur Melodie; er ist der einzige Unterwurff, davon man auch in einer gemeinen Rede, nach ihrer Art, nicht leicht weit abzugehen pflaget. Ich frage nur: ob in einer Fuge (die doch eingeschränckter ist, als eine Aria) der Führer und sein Gefährte deswegen eine und diesselbe Sache sind, weil sich ihr Thema, dem Ansehen nach, nicht verändert? Einem Nachdenckenden kann das schon genug seyn.

Man möchte vielleicht mit besserm Rechte sagen: der Schluß sey mit dem Eingange gänzlich einerley. Denn es ist wirklich wahr. Da findet sich eine und dieselbe Sache, ein und derselbe Satz in einer und derselben Stimme. Aber, wie denn? Macht es nicht David im achten und 103sten Psalm eben so? Und gibt es nicht Leute, welche des Königlichen Dichters Wohlredenheit der Demosthenischen und Ciceronischen weit vorziehen, wenn sie absonderlich auf des Propheten musikalische Gaben ihre Augen richten?

Das seis partes do discurso

Certamente, Marcello, ao compor a ária que mencionei no *Kern melodischer Wissenschaft*, dificilmente pensou – tão pouco nela quanto em suas obras – nas seis partes do discurso, das quais se admite, que eu mostrei de forma **bastante verossímil**⁵³, como devem estar presentes na melodia. Isto é o suficiente. Mestres de peso procedem

⁵³ Logo em seguida se diz que minhas explicações acerca da ária de Marcelo não seriam verossímeis. Entretanto, eu demonstrarei imediatamente que, aquilo que mostrei ser totalmente verossímil, expliquei também de forma totalmente verossímil.

ordenadamente, mesmo quando não pensam nisso. Pode-se observar isto na escrita e na leitura de todos os dias, já que ninguém reflete sobre o modo de escrever.

Entretanto, de modo algum resulta disso que os aprendizes queiram de imediato considerar estas declarações e sua explicação um tanto repudiável, e que não possam tirar disto nenhum benefício. Esta é a direção da intenção principal: será bom, se ele for alcançado. Caminharemos de modo ordenado o nosso caminho, e daremos passos comedidos, sem dirigirmos os nossos pensamentos a essas coisas. Isto ocorrerá com ou sem cuidado; assim será bom, se, por meio disso, chegarmos ao ponto em que pretendemos estar.

O quinto parágrafo da sétima parte do *Kern melodischer Wissenschaft* volta-se tão expressiva e verdadeiramente contra a restrição nesta parte, que certamente seria um grande pedantismo se alguém quisesse buscar com inquietação e aplicar todas as partes indicadas e mesmo a disposição (ordem) em toda e qualquer melodia. Este não é o intuito. Estamos bem distantes disso.

Entretanto, com vossa permissão, eu não utilizei, todavia, (como me acusam) uma e a mesma sentença de tal forma para a introdução, para a *narratio* e para o discurso, de modo que se mantivesse uma e a mesma coisa, de modo uniforme. Pois, primeiramente, as sentenças contestadas como **moles** e **duras (menores e maiores)** são diferentes. Em segundo lugar, a **transposição** e a **reiteração** dão a elas um aspecto totalmente estranho. A altura e a profundidade, ou seja, o agudo e o grave, não são coisas do mesmo tipo. Para usar o modo comum de falar: isto não pode ser julgado onde não ocorre.

Os meios e caminhos da apresentação e do uso há muito tempo não podem ser encontrados de modo diverso e variado na Retórica como o são na música, em que podem ser alterados muito mais frequentemente, embora o tema de certo modo pareça permanecer o mesmo. Um discurso musical tem muita liberdade se comparado a outro, e também condições mais favoráveis: por essa razão, numa melodia, o início, a *narratio* e o discurso podem sem problemas ter algo semelhante, contanto que sejam variados por meio de tonalidades, sustenidos, bemóis, e outros sinais similares (dos quais a retórica comum nada sabe).

Eu mesmo reconheço, no *Kern melodischer Wissenschaft*, que a *narratio* em nossas árias soa quase igual ao que se ouve no início (na introdução); entretanto, a primeira está numa tonalidade mais alta, e é provida de palavras claras, que continuam,

para o seu sentido completo, até uma cadência: a introdução não faz isso, ela é tocada, a *narratio* é cantada: aquela no baixo, esta, no soprano; novamente uma distinção dupla. A introdução se diferencia da *narratio* de cinco formas: na altura, nas palavras, na apresentação, nos instrumentos e nas vozes, e portanto, não se trata de uma e a mesma sentença, e de modo algum da mesma coisa. De fato, similaridade não é identidade. Ainda que duas coisas façam uma, de modo algum se alcança por meio disso a identidade.

O verdadeiro discurso, que segue à *narratio*, diferencia-se muito mais desta, e da introdução, já que adquire uma força totalmente nova por meio da sensível transposição, não apenas de uma tonalidade mais grave para uma mais aguda, mas também de uma tonalidade **menor (mole)** para uma **maior (dura)**⁵⁴, e, além disso, ocorre isoladamente no baixo contínuo, embora o tema seja continuamente mantido. Pois um tema principal como este é aqui como o texto ou a substância da melodia. Ele é o único sujeito do qual – também no discurso comum, segundo o seu tipo – não se costuma facilmente desviar. Eu pergunto apenas: se em uma fuga (que é mesmo mais limitada que uma ária) o sujeito e o contrassujeito são uma e a mesma coisa, porque, ao que parece, não variam o seu tema? A aqueles que refletem, isto pode ser suficiente.

Talvez alguém quisesse, com mais propriedade, dizer: a frase final é precisamente a mesma do início. Pois isto é realmente verdadeiro. Ali se encontra uma e a mesma coisa, uma e a mesma frase numa e na mesma voz. Mas, como assim? David não procedeu assim nos Salmos 8 e 103? E não há pessoas, que preferem a eloquência do poeta real àquela de Cícero e de Demóstenes, quando particularmente voltam seus olhos aos dons musicais do profeta?

XV

(Mit Urlaub zu sagen)

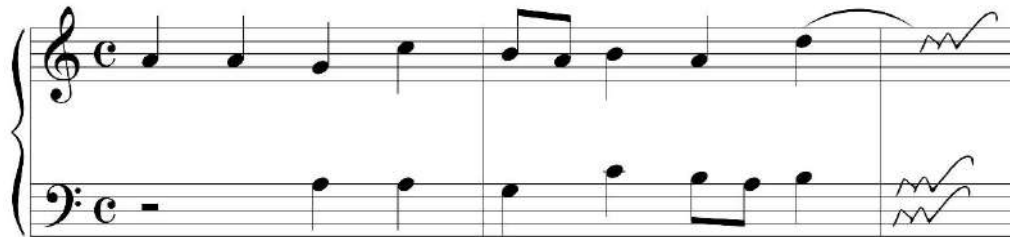
Vom Mi und Fa in Fugen.

Warum endlich in dem Hauptstücke von Fugen, welches im **Kern** das achte und letzte ist, kein grosses Wesen vom verweseten *Mi, Fa*, gemacht worden, das können die

⁵⁴ Se tivéssemos de concluir, que terças maiores e menores, e tonalidades menores e maiores devessem ser consideradas a mesma coisa, onde ficaria então a regra fundada na natureza, **que intervalos maiores estendem o sentido da vida, enquanto os menores o diminuem?** Estas são coisas que se contradizem, e nunca põem ser de um mesmo tipo.

guten Leute nicht errathen. Es müssen ihnen also die Ursachen mit wenigen angezeigt werden. Da sind sie!

Erstlich habe ich vermeynet, und vermeyne es noch mit gutem Grunde, es sey gnug davon gesagt, daß man alle Intervalle, bey dem Widerschlage, so gleich und ähnlich machen müsse, als nur immer möglich ist. Was ist das anders, als daß das Mi dem Fa antworten soll, wo sichs thun läst? Denn sehr oft gehet es nicht an.



Zum andern schreibe ich ausdrücklich, daß, wenn ja irgend ein Intervall vertauschet werden soll und muß, man wohl zusehe, daß es keinen halben Ton treffe, (verstehe im Diatonischen Geschlechte), weil solcher am empfindlichsten ins Gehör fällt. Da ist nicht nur die bekannte, sondern auch die bisher unbekante Lehre vom Mi Fa vorgetragen, nemlich warum? Kein Solmisator hat noch diese Ursache berühret. Und also kann es auch hier heissen. Es nimmt uns Wunder, daß man nicht schon lange darnach gefraget.

Drittens wiederhole ich noch zum Uiberfluß, daß die Vertauschung eines grossen Intervalls lange so merklich nicht ist, als eines kleinen. Weil nun das Mi Fa in besagtem Geschlechte das kleinste ist, so zielen meine Worte am meisten darauf, ob ich gleich den unnützen Plunder, eben auch darum nicht gern nennen mag, weil er so bekannt, als unnützlich ist; weil die vermeinte Lehre davon, im zweiten Theil des Orchesters p.211 wegen der Fugen, ihre Abfertigung bekommen hat; und weil diese Todten vor 22 Jahren schon ins Finstre gelegt habe, l.c. p.375. *Cum mortuis non nisi larvae luctantur*, mit den Todten kämpffen nur Gespenster. PLIN. Eine Tabelle, die in diesem Wercke vorkömmt, wird hoffentlich hierüber, nemlich über die Materie vom Widerschlage in Fugen, als die schwerste, mehr Erläuterung geben.

(Com licença para discorrer)

Sobre as notas mi e fá em fugas

Por qual razão, enfim, na parte principal sobre as fugas, que, no *Kern melodischer Wissenschaft*, é a oitava e última, não se deu muita atenção ao *mi, fá*, isto as boas pessoas não podem adivinhar. Por isso, as causas disso devem ser explicadas aqui de modo breve. Ei-las!

Em primeiro lugar, eu suponha, e suponho ainda, com bons motivos, que já se disse suficientemente que os intervalos devem ser realizados, na reiteração, tão iguais e semelhantes quanto possível. O que é isso senão o fato de que *mi* deveria responder *fá* sempre que possível? Muitas vezes isto não pode ser feito.



Em segundo lugar, eu escrevo explicitamente que, quando qualquer um intervalo deveria ou deva de fato ser trocado, é necessário prestar atenção para que ele não produza um semitom (quero dizer aqui no gênero diatônico), porque isto é extremamente sensível aos ouvidos. Aqui não se expõe apenas a teoria conhecida, mas também a desconhecida doutrina sobre o *mi-fá*, e, a saber, por quê? Nenhum solmizador mencionou as causas. E por essa razão isto pode ser dito aqui. Admira-nos, que ninguém, por tanto tempo, tenha perguntado por isso.

Em terceiro lugar, repito, ainda que isto seja excessivo, que a troca de um intervalo maior não é tão perceptível quanto a troca de um intervalo menor. Como, pois, o *mi-fá*, no gênero apontado (diatônico) é o menor deles, minhas palavras se dirigem em sua maioria a ele, embora não me agrade nomeá-lo tralha inútil, porque ele é tão conhecido quanto inútil. Uma vez que a presumida doutrina sobre isto foi tratada na segunda parte do *Das neu-eröffnete Orchestre*, p.11, por causa das fugas; e porque eu sepultei estes cadáveres na escuridão há 22 anos, *loco citato*, p.375, *Cum mortuis non nisi larvae luctantur* (*Apenas as larvas lutam com os cadáveres*) (Plínio). Uma tabela, que aparece nesta obra, esperamos, explicará aqui a questão da repetição nas fugas, sendo isto o mais difícil.

XVI

Erwegung bisheriger Vorwürffe

Ob sich nun der Anspruch hieher schickt: daß man von dem, was berühmte Leute sagen, just das Gegentheil vertheidigen müsse, wenn man sich berühmt machen will, das weiß ich so eben nicht. **Terentz** sagte sonst: *his nunc praemium est qui recta prava faciunt*. Phorm. Act. V, sc. 2 v. 6. So viel aber weiß ich noch wol, daß mein Zweck von ie her gewesen, der Harmonie mit allen Kräfte abzuhelfen: nicht nur durch fleißiges recommandiren der Mathematik, woran sogleich im Anfange des **Kerns** p.2 &5. P.10 &&30. 31 etc. merckwürdige Worte zu finden sind; sondern vornehmlich und vielmehr durch solche Lehren und Erfindungen, womit jungen Leuten, in ihrem musikalischen Bestreben, gedienet seyn möchte. Es stehet gleichwol zu besorgen, daß die Mathematik hiebey einen Blossen schlagen werde, so fleißig ich ihr auch das Wort rede.

Dem ungeachtet werden wir doch in solcher Absicht getrost fortfahren, und die Hände nicht sincken lassen, oder in den Schooß legen; falls es GOtt und wichtigere Geschäfte nur vergönnen. Ruhm und Gewinn, deren ich so viel habe, als mir dienet, sind mir nicht ans Hertz gewachsen, aber das gemeinte Beste, auf mehr, als bloß musikalische Art. Daher kann ich endlich wol von gelehrten Leuten, die es mit zuvorthun, Widerspruch vertragen, wenn derselbe uns allen zum Nutzen gereicht; und werde mich mit aller Bescheidenheit, selbst gegen die Unbescheidenen, einmahl für allemahl verantworten, **wo es nöthig ist**. Lob verlange ich wahrhaftig nicht; aber auch keine unnöthige Anzwackung und Aussetzung.

Ein einziger Wunsch und Wille beglückt doch nicht iedermann. Mir ist es eine Freude, eine grosse Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe, da sich andere geschickte Männer bemühen, (absonderlich der ruhmwürdige critische Musicus, in seinem dreißigsten Stücke, welches ich für eine wohlausgearbeitete Copey meiner Original-Gedancken erkenne), mit mir an einem Joche zu ziehen, an welchem sie mich nun so lange gantz allein, wie Kinder in ihren Banden mit unbarmhertigen Augen haben zappeln gesehen.

Ieder trage denn das seine fernerhin treulich und unpartheyisch bey, mit Behutsamkeit, nach seinem Maas. Nur last keinen verhassten Streit, keinen anzüglichen, spitzigen Federzwist, unter uns einschleichen. Auch kein störrisches Verschweigen und angestelltes Vorbeigehen solcher, die uns vorgearbeitet, und aus deren Brunnen, wir geschöpffet haben. Die Danckbarkeit erfordert ein anders. Es geht anders ohne Verdruß

nicht ab, und auf die zwote oder dritte Hand kommts bald herum. Man muß einem ieden das Seinige geben, und Recht wiederfahren lassen. Gar zu viele *Emulation* verletzt. Vereinigte Kräfte sind die stärcksten.

Mich dünckt, (wenn nur mein Rath Platz fände) wir dürfften unser Ziel ehender, und mit mehr Vergnügen treffen, wenn man sich unter der Hand ein wenig besser verstünde, nicht auf alle Kleinigkeiten vergeblich hackte, sondern über gewisse bedencklich scheinende Dinge, **wenn sie von der Würde sind**, vorher eine Erklärung einholte, ehe das End-Urtheil abgefaßt, und der Welt vor Augen geleet würde. Es sind noch lange nicht 18 Jahr; es sind nur einige Monat verflossen, da solches abgeredet, und mit folgenden Worten versprochen wurde: *certes, je ferai comme vous le demandez*. Nun aber ist erwiesen, daß diese Worte schon nicht mehr gelten. Adieu Schatz! Jenem Schotländer wurde gesagt: *On se moque de vous*; er antwortet: *Et je me moque d'on*.

Reflexão sobre os temas apresentados até este momento

Não sei de modo algum se é adequado aqui a reivindicação de que se deve defender exatamente o contrário daquilo que as pessoas famosas dizem quando a intenção é se tornar famoso. Aliás, Terêncio dizia: *his nunc praemium est qui recta prava faciunt (esta é, pois, a recompensa daqueles que corrigem o que está errado)* [Phormio, Ato 5, cena 2, verso 6]. Ainda sei muito bem que meu objetivo tem sido, desde o princípio, auxiliar com todos os meus esforços a harmonia: e não apenas por meio de uma diligente recomendação (de estudos) da matemática, sobre o que há afirmações importantes no início de minha obra *Kern melodischer Wissenschaft*⁵⁵, p.2 & 5, p.10 e 30,31 etc., mas também, especialmente e, antes, por meio de tais teorias e descobertas que possam ser úteis às pessoas mais jovens em seus estudos musicais. Todavia, é de se recear que a

⁵⁵ O *Kern melodischer Wissenschaft* frequentemente mencionado deste trabalho parece ter sido contrário ao gosto de muitos, como se fosse feito de limões espanhóis e laranjas italianas. O que poderia acontecer, se eles tivessem de desfrutar do fruto todo com seu suco azedo e da carne dura, com todos seus invólucros amargos e acres? Todavia, vós, não vos deixeis intimidar. Este azedume refresca o vosso fervor imaturo e febril por notas musicais; e este amargor aquece e fortalece vossos viscosos estômagos. Eles refrescam o sangue musical perseguido e promovem a digestão da composição. O *Kern melodischer Wissenschaft* possuía apenas uma força concentrada, ou concentrada em seu centro, que se estende aqui consideravelmente, todavia, aos mais saudáveis sucos e aos mais gordurosos invólucros, para sua grande vantagem; e, entre todos os remédios, produzem não apenas uma esplêndida visão para o enternecimento dos corações pétreos de Midas, que prefere o seu Pã a Febo, mas também uma essência aguda para os pequenos narizinhos entupidos.

matemática possa aqui surpreender as pessoas, ainda que eu discorra sobre ela diligentemente.

Apesar disso, seguiremos confiantes com este propósito, e não esperaremos ou cruzaremos os braços, caso Deus e negócios mais importantes permitam. A fama e os lucros, que possuo suficientemente, não são coisas que se tornaram muito caras a mim, porém, mais caro ainda é o bem comum no âmbito da música. Por essa razão, posso, finalmente, tolerar a contradição de pessoas eruditas que me superam, quando são construtivas, e responderei com toda humildade, mesmo contra os soberbos, **sempre que necessário**. De fato, não exijo elogios, mas também não desejo críticas e censuras indevidas.

Um único desejo e uma única vontade não afortunam a todos. Para mim, é uma alegria, uma grande alegria, que finalmente vivo para ver os tempos em que outros homens habilidosos se esforcem (especialmente o notável músico crítico, em sua trigésima parte, que reconheço como uma cópia bem feita de minhas ideias originais), para se colocarem comigo sob um mesmo jugo, sob o qual me deixam trabalhar por muito tempo sozinho, contemplando-me como crianças em seus cueiros, com olhos impiedosos.

Que cada um contribua, de agora em diante, com sua parte, de modo confiante e imparcial, com cautela, e de acordo com sua habilidade. Não deixeis nenhuma discussão odiosa, nenhuma contenda sarcástica ou abusiva entre nossas penas interpor-se entre nós. Não deixeis também ocorrer nenhum silêncio estarrecedor e nenhuma revogação conspirada daqueles que prepararam o caminho para nós, e de cujas fontes criamos. A gratidão exige que se proceda de outra forma. Não se procede diferentemente disto sem colher dissabores, e, de qualquer forma, sendo gratos, logo alcançamos a contribuição de um segundo ou de um terceiro; ou talvez a ira... Deve-se dar a cada um o que é seu, e assim a justiça pode suceder. Muitas emulações são prejudiciais. Unir as forças é sempre o melhor.

Nolite sinere per vos artem musicam / Recidere ad paucos. Facite ut vestra auctoritas / meae auctoritati fautrix adjutrixque sit. TER. Hacyr. Prol. V.46 (Não deixeis que nenhum de vossos feitos faça com que a música caia nas mãos de poucos. Percebei que vossa autoridade auxilia e ampara a minha).

Parece-me (se meu conselho fosse ouvido!) que poderíamos ter chegado a nosso objetivo antes, e com mais prazer, se, secretamente, se houvesse um pouco mais de

entendimento não acerca de como suportar em vão as mesquinhezes, mas a como buscar uma explicação sobre determinadas coisas, que aparentemente exigem reflexão, **desde que dignas**, antes de se elaborar o julgamento final e publicá-lo diante dos olhos do mundo. Não se passaram ainda dezoito anos, mas sim alguns meses, desde que isto foi combinado e prometido, com as seguintes palavras: *certes, je ferai comme vous le demandez* (*certamente, farei como me pedis*). Agora, pois, resta comprovado, que estas palavras não têm mais nenhum valor. Adieu, companheiro! Àquele escocês se disse: *On se moque de vous* (*Estão zombando de ti!*), ao que ele respondeu: *Et je me moque d'on* (*E eu zombo de alguém*).

XVII

Wie der Musik zu helfen.

Die harmonische Wissenschaft muß auf grossen und hohen Schulen von ordentlichen, tüchtigen Lehrern öffentlich vorgetragen werden, wie vor Alters hin und wieder in Spanien, in Italien, in Franckreich, in Teutschland geschehen ist, auch noch in Engeland geschiehet. Das nützliche lehrreiche Opernwesen sollte ebenfalls nicht nur wiederhergestellt, sondern mercklich von allem ärgerlichen Misbrauch gesäubert werden. Ehe es dahin geräth, haben wir noch wenig ausgerichtet.

In des *Antonii bibliotheca Hispana*, in *Peregrini Bibioth. Hispanae T. III. P.568* auch im gelehrten *Lexico* findet sich Nachricht vom *Francisco de Salinas*, welcher *Professor Musices* zu Salamanca gewesen, und ohne Zweifel sowol Vorgänger als Nachfolger gehabt. *Conf. Teissier Eloges des Savans, it. Hoffman. Lexicon univers.*

In den *Menogianis T.II p.184* lese ich, daß aus dem Lebenslauffe des heil. *Odonis*, Abts von Clüny, erhellet, was maassen zu seinen Zeiten, ums Jahr 912 nicht nur die *Logica*, sondern auch die *Musica Divi Augustini* zu Paris öffentlich gelehret worden. *On voit*, heissen die Worte, par la vie de St. Ode de Cluny, *qu'on enseignoit à Paris de son tems la Logique & même la Musique de St.Augustin*. In den Wercken dieses Kirchenvaters finden sich nehmlich drey Bücher, *de Musica*, über welche damals in Franckreich, auf der hohen Schule zu Paris, gelesen worden. *De St. Odone vid. Königs Biblioth. vet. & nov. Oldoini Athenaeum roman. Siegebert. de Scriptor. Eccles. Cavei histor. Liter.*

Gesner, in seiner *Biblioth. univ. G. I. Vossius de Mathesi L. III c. 22* und andere gedencken des *Franchini Gafurii* oder *Gafori*, eines berühmten *Prof.* zu *Brescia* im

Venetianischen. In seinen Büchern hat er sich abbilden lassen, wie er auf dem Lehrstuhl stehet, und den Zuhörern von der Musik Unterricht giebt. *S. Catal. Bibl. Thuanae, Thomas Hyde, Catal. Biblioth. Bodlejan. Glareani Doderach. Draudii Biblioth. class. Printz Mus. Histor. c.11.*

Besagter **Printz** meldet im 13. Cap. daß Joh. Georg **Ebeling** *Professor Musices* des *Gymnasii Carolini* zu Stettin gewesen. Und obzwar Herr **Walther** in seinem Wörterbuche aus mündlichem Berichte, solches für irrig halten will, schreibt doch Georg **Motz** in seiner abgenöthigten Fortsetzung der wider M. Christian **Gerber** vertheidigten Kirchen-Musik ausdrücklich in der Vorrede p.7 diese Worte: **Zu Stettin in Pommern wird an dem Königl. Gymnasio Carolino ein besonderer Professor Musices, der die Jugend unterrichtet, gehalten.** Ich selber besitze ein *Autographum M. Joachini Fabricii, in Ducali (nunc Regio) Paedag. Stetin. Musices Professoris*, welches derselbe mit solchem Titel, am 27. Jun. 1644 in ein Stammbuch gesetzt hat: wie es bereits *Orch. III p.204* erinnert worden. Ein gut Lied singt man wol zweymahl.

Im Jahr 1732 den 2. April starb D. Joachim Meyer, welcher 1686 zu Göttingen erstlich als Cantor, hernach als *Professor Musices* gestanden. Daraus denn abzunehmen ist, daß es so wenig in Teutschland, als in Spanien, Franckreich und Italien etwas neues gewesen sey, öffentliche Lehrer der Musik auf grossen und hohen Schulen zu bestellen.

Guy Miede giebt uns so gar die besondere Kleidung eines *Doctoris Musices* auf den Engländischen Universitäten, in seinen Großbritannienischen Staat, zum besten. Zu Cambridge ist ein *Lector Musices*, so wie im *Collegio Greshamensi* zu Londen. In Oxford aber ein ordentlicher *Professor* bis diesen Tag. Die Doctor-Würde kostet 100 Pfund. *D. Crosts, D. Green, D. Pepusch, D. Turner etc.* sind bekannte und berühmte Glieder dieses Ordens.

Ich wollte, meines Theils gerne etwas, zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig, testamentlich vermachen, wenn nur einige Gefülffen da wären. Könnte ich meiner Vaterstadt etwa ein *Lector* auf diese Weise am *Gymnasio* bestellt werden, würde michs zehnmahl lieber seyn. Ich wüste auch wol zu beiden Vorschlägen ein paar gute *Subjecta* - - -

Aber, aber, hier in Hamburg ist die Tonkunst längst vom Schauplatz verjaget: wo doch sonst ihr bester Pflanzgarten seyn müste, sollte und könnte, wenns recht angefangen würde. Von den Kirchen wird sie auch mit der Zeit ihren Laufzettel wol erhalten. Der

Dom hat schon über Jahr und Tag einen exemplarischen Anfang damit gemacht, und den klingenden Gottesdienst gänzlich aufgehoben. Bald nach unsern Zeiten werden die andern Chöre, die nur auf schwachen Pfeilern ruhen, ebenfalls sincken; dafern es obige Mittel nicht verhindern. Man dencke an mich.

Canaan, des ältesten Teufels jüngster Sohn, weiß mit grosser List und Gleißnerey das musikalische Lob GOTTes, nicht auf einmahl, sondern nach und nach, gantz unvermerckt, und gleichsam schleichend zu dämpfen. Denn wo mit Andacht musicirt wird, da hat er keine bleibende Stelle. Satan ist der Musik sehr feind, er harret ihr nicht, sagt Luther, *Tomo 8 Altenb. P.411 & sqq.* Die Hermenevtik dieses verdammten Geistes giebt den klaren Befehlen, z.E. die Christen **sollen** loben GOTTes Nahmen im Reigen; mit Paucken und Harffen **sollen** sie ihm spielen, Ps.149 einen gantz mystischen Verstand. Sein Blendwerck heißt: Das Hertz betet, das Hertz singet, das Hertz spielet. O du schönes, scheinheiliges Hertz!

Rechtschaffene Capellmeister, wenn ihnen dergleichen *ιεροσυλια* in die Augen leuchtet, sollten wenigstens das Maul besser, als Eli, aufthun, und GOTTes Ehre nicht so schändlich unter die Füße treten lassen; sondern mit Davidischen Muthe, aus dem dritten Psalm fragen: **Lieben** Herren (d.i. ihr grossen Hansen, und was etwas gelten will, nach Luthers Auslegung) **wie lange soll meine Ehre geschändet werden?** Meine Ehre, sagt abermahl Luther im 108. Psalm, das ist, mein Saitenspiel, da ich GOTT mit ehre. Merckts wohl! Reisende Wölffe und stumme Hunde haben einerley Gericht zu erwarten. Siehe, ich habs euch gesagt.

Como ajudar a Música.

A ciência harmônica deve ser publicamente ensinada em grandes escolas e faculdades por professores organizados, competentes, como se fazia outrora ocasionalmente na Espanha, na Itália, na França e na Alemanha, e como se faz ainda na Inglaterra. A essência útil e formativa da ópera deveria, em todo o caso, não apenas ser restabelecida, mas também ser notavelmente libertada de todo o abuso irritante. Antes que se chegue a isso, teremos alcançado pouco.

Na *Bibliotheca Hispana* de Antônio, na *Bibliotheca Hispanae* de Peregrinus, T.III, p.568, e também no *Lexico* dos eruditos encontram-se relatos sobre *Francisco de Salinas*,

que foi professor de música em Salamanca, e que sem dúvida teve predecessores e sucessores. *Conf. Teissier Eloges des Savans, it. Hoffman. Lexicon univers.*

Nos *Menogianis T.II, p.184*, leio que se torna claro, a partir do currículo de Santo Odo, abade de Cluny, algo que reflete sua época, a saber, que por volta de 912 não apenas a Lógica era publicamente ensinada em Paris, mas também a Música (*Musica Divi Augustini*). As palavras são as seguintes: *On voit, par la vie de St. Ode de Cluny qu'on enseignait à Paris de sons tems la Logique & même la Musique de St. Augustin (Percebe-se, pela vida de Santo Odo de Cluny, que se ensinava publicamente em Paris de sua época a Lógica e também a música de Santo Agostinho)*. Nas obras de Santo Odo, encontram-se três livros *de Musica* sobre os quais se proferiam palestras outrora na França, na Universidade de Paris. Sobre Santo Odo, cf. **Königs** *Biblioth. vet. & nov. Oldoini Athenaeum roman. Siegeb. de Scriptor. Eccles. Cavei histor. Liter.*

Gesner, em sua *Biblioth. univ. G. I. Vossius de Mathesi L. III c. 22* e outros mencionam Franchini Gafurii ou Gafori, um famoso professor na província veneziana de Bréscia. Em seus livros, ele ilustrou como procedia em sua cátedra e como dava aulas de música *S. Catal. Bibl. Thuanae, Thomas Hyde, Catal. Biblioth. Bodlejan. Glareani Doderach. Draudii Biblioth. class. Printz Mus. Histor. c.11.*

Printz, que mencionamos anteriormente, informa no capítulo 13, que Georg **Ebeling** era professor de música do ginásio carolino (*Gymnasium Carolinum*) em Stettin. E embora o senhor **Walther**, com base num relato oral, considere errônea esta informação em seu dicionário, Georg **Motz** escreve na exigida continuação de sua *Kirchen-Musik* – defendida contra M. Chrisitan **Gerber** – no prefácio, p.7, as seguintes palavras: Mantém-se **em Stettin, na Pomerânia**, no *Colégio Carolino Real*, um professor **especial** de música, **que ensina a juventude**. Eu mesmo tenho uma edição autógrafo de M. Joachini Fabricius, professor de Música na Escola Ducal (hoje Real) de Música em Stettin, que ele escreveu com este título num diário em 27 de junho de 1644, como já foi mencionado na obra *Orchester*, III, p.204. Uma boa canção canta-se duas vezes.

Em 02 de abril de 1732 morreu D. Joachim **Meyer**, que primeiramente havia sido **Kantor** em 1686, em Göttingen, e posteriormente professor de música. Disto podemos, pois, concluir, que tem havido poucas coisas novas na Alemanha, na Espanha, na França e na Itália, no que diz respeito a convocar professores públicos de música em grandes escolas e universidades.

Guy Miege nos conta até mesmo sobre uma bolsa especial para um doutor em Música nas universidades inglesas, em sua obra *The State of Great Britain*. Em Cambridge há um **Lektor** (*lector musices*), assim como no Gresham College em Londres. Em Oxford, entretanto, um professor catedrático. Um cargo de doutor paga 100 libras. Dr. Crosts, Dr. Green, Dr. Pepusch, Dr. Turner etc. são membros conhecidos e famosos desta ordem.

De minha parte, de bom grado eu gostaria de legar por testamento um professorado musical em Leipzig, se houvesse ali algumas poucas pessoas que me ajudassem. Pudessem eu fazer com que minha cidade-natal contratasse deste modo um **Lektor** no Ginásio, eu ficaria ainda dez vezes mais satisfeito. Eu também saberia indicar alguns bons nomes para estes dois cargos.

Em Hamburgo, oras, em Hamburgo, entretanto, a música foi há muito tempo expulsa do teatro: um lugar que tinha de ser, deveria ser e poderia ser o melhor para deixá-la florescer, se propriamente utilizado desde o início. Com o passar do tempo, ela será convidada a se retirar também das igrejas. A catedral já começou a fazer isso há alguns anos e eliminou completamente o serviço religioso musical. Logo depois de nossa época, os outros coros, que se assentam em bases fracas, afundarão de igual modo, a não ser que as soluções mencionadas o impeçam. Refleti sobre minhas palavras!

Canaan, o filho mais jovem do diabo mais velho, sabe, com grande artimanha e hipocrisia, abafar o louvor musical a Deus, não de uma só vez, mas pouco a pouco, imperceptível e furtivamente. Pois, onde se faz música com devoção, ali ele não encontra lugar. Satã é o grande inimigo da música, ele não a suporta, diz Lutero, *Tomo 8 Altenb. p.411 e seguintes*. A hermenêutica deste espírito maldito dá ordens claras, por exemplo, de que os cristãos devem louvar a Deus em círculos. Com tímpanos e harpas eles devem louvar a Deus (Salmos, 49), um entendimento completamente místico. Sua fraude é a seguinte: O coração ora, o coração canta, o coração toca. Ó, coração belo e hipócrita!

Mestres-de-capela honestos, quando se faz claro diante de seus olhos tal *ιεροσυλια* (sacrilégio), deveriam ao menos abrir a boca melhor que Eli, e não deixar a honra de Deus ser tão vergonhosamente desprezada, mas sim, com a coragem de David, perguntar, do terceiro salmo: **Amados senhores** (ou seja, grandes fanfarrões, e qualquer outra coisa válida, segundo a interpretação de Lutero), **quanto tempo deverá minha honra ainda ser envergonhada?** Minha honra, diz novamente Lutero no Salmo 108, isto é, o som de

minha harpa, com a qual louvo a Deus. Vede bem! Lobos errantes e cães silentes esperam ambos o mesmo julgamento. Estai atentos! Eu vos alertei!

XVIII

Beschluß

Der, wegen seiner untergeschobenen Jüdischen Geschichts-Beschreibung, nicht unbekante Rabbi, Gorionides, bemerckt vier Arten von Leuten, die Bücher lesen. Die ersten, welche den **Schwämmen** gleichen, und alles, ohne Unterschied, an sich ziehen. Die andere betrachtet er, wie **Stundengläser** oder Sanduhren, die eben so geschwind das gelesene wieder aus dem Gedächtnisse lassen, als sie solches hineingebracht haben. Die dritten kommen ihm vor, wie solche **Seigebeutel**, welche nichts, als die Grundsuppe, oder das abgenutzte Gewürtz behalten; das gute aber unten auslauffen lassen. Die vierten, endlich, sollen einen Siebe ähnlich seyn, welches nur das beste für sich behält und darleget.

So waren die Leser; so sind sie noch beschaffen; und so werden sie auch bleiben. Ich wünsche mir viele aus der vierten Classe, absonderlich unter denen, die sich zu Tonrichtern aufwerffen, und deren Sieblöcher etwas enge sind. Zu den übrigen spreche ich: Gehabt euch wohl!

Cajus Lucilius hat pflegen zu sagen: er wunsche weder von den allerngelehrtesten, noch von den allergelehrtesten gelesen zu werden: weil jene nichts von seinen Schrifften; diese aber vielleicht mehr davon verstünden, als er selbst. Mein Leser, bist du einer von den erstgenannten, so stehet dein Bescheid im Sirach XVIII, 19. Gehörest du aber in die kleine Zahl der andern, so bitte ich dich, siehe etwas in die Gelegenheit mit meinen Fehlritten. Die vielen Übersichten grosser und grundgelehrter Scaliger oder Salmasen dienen den kleinen Lichtern zu keiner geringen Entschuldigung. Unter diese letzten gehört auch Der Verfasser.

Geschrieben in Hamburg, auf Ostern, 1739.

Conclusão

Rabi Gorionides, conhecido pela descrição histórica do judaísmo, imputada a ele, percebe quatro tipos de pessoas que leem os livros. As primeiras, que se assemelham a **esponjas**, e puxam para si todas as coisas sem qualquer diferença. As segundas, ele as classifica como **ampulhetas**, que deixam escapar de seus pensamentos aquilo que foi lido com a mesma velocidade com que leram. As terceiras parecem a ele **coadores**, que nada mantêm além de borras e condimentos imprestáveis, deixando passar adiante aquilo que é bom. As quartas, finalmente, devem-se assemelhar a uma peneira, que retêm para si apenas aquilo que é melhor.

Assim eram os leitores, e assim são, ainda. E assim eles permanecerão. Desejo para mim muitos do quarto tipo, principalmente dentre aqueles, que se apresentam como críticos musicais, e cujos furos da peneira sejam um pouco mais estreitos. Para os restantes, eu digo: Adeus!

Caius Lucilius costumava dizer que não desejava ser lido nem pelos menos eruditos de todos, e nem pelos mais eruditos: porque os primeiros nada entenderiam de seus escritos, e os segundos talvez entendessem mais que ele próprio. Meu leitor, se tu fores como os primeiros de que falei aqui, então tua resposta está em Eclesiastes, 8:19. Se tu pertenceses, contudo, ao pequeno número dos outros, então te peço: sê leniente com meus erros. Os inúmeros erros do grande e erudito Escalígero ou de Salmácio não serviram de modo algum como os menores pretextos para as pequenas luminárias. Dentre estes últimos está também

O Autor.

Obra escrita em Hamburgo. Páscoa de 1739.

Erstes Buch

Erstes Haupt-Stück

Von einem allgemeinen Grund-Satze der Music.

Livro I

Primeira Parte

Sobre os fundamentos básicos da Música.

§1

Wer reisen will, thut sehr wol daran, daß er sich, mittels eines guten Land- oder See-Karte, denjenigen Weg, welchen er zu nehmen gedencket, in etwas vorher bekannt macht: und die Orter, worauf er zustossen muß, nach ihrer Lage und Beschaffenheit, so wie sie einander folgen, überhaupt in Erwegung ziehet; ehe er den Fuß aus der Stelle setzet.

§1 (Comentário 1)

Faz muito bem aquele que pretende viajar quando, utilizando um bom mapa das terras e dos mares, torna-se ciente, com antecedência, do caminho que pretende tomar e, sobretudo, reflete, antes mesmo partir, sobre os lugares por que eventualmente passará, considerando sua localização e características, bem como o trajeto a ser percorrido.

§2

Eben also handelt ein Lehrbegieriger klüglich, der willens ist, in dieser oder jene Wissenschaft mit guten Glücke fortzuschreiten, wenn er sich die zu seinem Endzweck nöthigen Stücke, in einem allgemeinen Entwurff, zum voraus dergestalt bemercket, daß er einen so richtigen, als kurtzen Begriff von der gantzen Sache auf einmahl erlangen, und seinen Lauff desto gewisser vollenden möge.

§2 (Comentários 1 e 2)

De igual modo procede prudentemente aquele que, ávido por conhecimento, pretende progredir exitosamente nesta ou naquela ciência, ao observar antecipadamente, num plano geral, o que seja necessário à sua finalidade, de modo que alcance um conceito ao mesmo tempo conciso e claro de toda a matéria, podendo assim percorrer o seu trajeto de modo mais certo.

§3

Da wir nun dergleichen mit der musicalischen Setz-Kunst, und was derselben anhängig, im Sinne führen, folglich alle Zugänge solcher Wissenschaft gerne kennen wollen; so wird sehr dienlich seyn, ihr gleich Anfangs ein wenig in die Karte zu gucken, und, so zu reden, jedes Nacht-Lager und jeden Haven auf dieser vorhabenen Reise in Gedancken zu besehen.

§3 (Comentário 1)

Como, de modo semelhante, nos dedicamos neste momento à composição musical e àquelas coisas atinentes a ela, e gostaríamos, por conseguinte, de conhecer todos os alcances desta ciência, será deveras útil observar um pouco o mapa e, por assim dizer, refletir sobre os albergues noturnos e os suprimentos necessários a esta viagem pretendida.

§4

Was demnach die Einrichtung des gantzen Werchs betrifft, so werden wir vornemlich drey Theile darin antreffen: deren erster die zur blossen **Wissenschaft** der Ton-Lehre erfordernten Dinge enthält; die beiden andern aber zeigen, wie die **Kunst**, eine **Melodie** zu verfertigen, und sodann auch eine Harmonie oder Vollstimmigkeit zu machen, ausgeübet werden müste.

§4 (Anotações 1 e 2) (Comentário 3)

Logo, no tocante à organização da obra inteira, encontraremos, nomeadamente, três partes. Delas, a primeira contém as matérias necessárias à disciplina pura de teoria musical; as restantes, entretanto, mostram como deve ser praticada a **arte** de elaborar uma **melodia** e, depois, uma harmonia.

§5

&5. Wobey sich denn alsofort die Wissenschaftt von der Kunst dadurch unterscheidet, daß jene eigentlich die Sache, aus ihren Gründen, nur im Verstande erkennt und fasset; diese aber daneben die Hand in der That ans Werck leget, und als eine unzertrennliche Gefehrtin mitarbeitet.

§5 (Comentário 4)

&5. Nisto, pois a ciência se difere incontinenti da arte, de sorte a realmente apenas conhecer e conceber no sentido a matéria a partir de seus fundamentos; a arte, entretanto, lida além disso com a prática, como se fosse esta uma companheira inseparável.

§6

Wir halten demnach unmaaßgeblich dafür, daß der allgemeine Grund-Satz der gantzen Music, auf welchem die übrigen Schlüsse dieser Wissenschaftt und Kunst zu bauen sind, in folgenden vier Wörtern bestehe: **Alles muß gehörig singen.**

§6

Por conseguinte, em nossa humilde opinião, julgamos que o princípio básico¹ de toda a música, sobre o qual devem ser construídas todas as demais conclusões desta ciência e arte, consiste nas quatro palavras seguintes: **Tudo deve soar adequadamente.**

§7

Unter dem Wörtlein **gehörig**, als worauf die meiste Stärcke dieses allgemeinen Grund-Satzes ankömmt, begreifen wir hieselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschafften des Singens und Spielens, sowohl in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie, usw.

§7

Pela palavrinha **gehörig (adequadamente)**, como dela depende a maior robustez deste princípio, entendemos, aqui, o quão fácil é avaliar todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras características do cantar e do tocar, tanto no que se refere à comoção do ânimo; quanto às formas de compor, às palavras, à melodia, à harmonia etc.

¹¹ Um princípio outorga o conceito, de como uma matéria é adequada, e por que é assim, como é.

§8

Wenn, z.E. in Mittel-Parteien viele künstliche Manieren und Verbrämungen angebracht werden wollten, so **gehörte** sich solches von Natur nicht, sondern würde dem vornehmen Satze, alles Singens ungeachtet, mit Unrecht Eintrag thun. So ist auch von den übrigen Erfordernissen zu urtheilen.

§8 (Comentário 5)

Se, por exemplo, alguém quiser incluir muitos ornamentos artificiais nas partes do meio, isto não é algo natural, mas sim prejudica injustamente o notável movimento, não obstante todo o canto. Assim também se devem julgar as exigências restantes.

§9

Auf sothanem Haupt-Grund-Satze beruhet der gantze Zweck des musicalischen Wesens, und es fließet daraus, gleichsam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig. Nämlich: **Daß man zu solchem Singen einen vorgängigen Unterricht von Wesen der Ton Lehre haben, und daß der Klang, nach seiner Natur, untersucht werden müsse. Daß es dabey nöthig sey, die Geschichte der Music einzusehen; Ihren Gebrauch und Nutzen im gemeinen Wesen, Die dazu erforderliche Leibes-Stellungen, Die Intervalle, nach ihrer Maasse oder Gestalt, Die Zeichen der Klänge, Die Ton- und Die Schreib-Arten der Setz-Kunst wol zu verstehen.**

§9 (Anotação 3)

Neste princípio fundamental é que se assenta toda a finalidade da essência musical, e dele emana, necessariamente, tal qual de límpida fonte, todo o restante. A saber: **que, para se cantar, é necessário ter havido anterior instrução acerca da substância da teoria musical, e que o som deve ser estudado segundo sua natureza. Que, para isso, é necessário investigar a história da Música e compreender bem o seu uso e sua utilidade nas coisas comuns, as posturas necessárias para isso, os intervalos, segundo sua extensão e forma, a notação musical, as tonalidades e as formas de compor.**

§10

Es folget, daß man sehr wol unterrichtet seyn müsse: **Von der Pflege menschlicher Stimme; Von den besondern Eigenschafften eines Music-Vorstehers; Von der eigentlichen, zierlichen Singe-Kunst; Von der Erfindung eines Gesanges; Von der Melodie und deren Verfertigung; Von des Klanges Länge und Kürtze; Von der Zeit-Maasse; Vom Nachdruck im Gesange; Von dessen Ab- und Einschnitten; Von den zur Melodie beqvemen Reim-Gebänden; Von der Wörter-Eigenschafft und Laut; Vom Unterschied der Sing- und Spiel-Melodien; Von den Gattungen derselben; Von ihrer Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.**

§10 (Comentário 6)

Por conseguinte, é necessário que haja suficiente instrução acerca: **do cultivo da voz humana; das principais qualidades de um regente; da verdadeira e elegante arte do canto; da invenção de uma canção; da melodia e de sua elaboração; da duração longa e curta dos sons; da divisão do tempo; da expressão no canto; de suas seções e cesuras; da inclusão de rimas confortáveis à melodia; da característica e do som das palavras; da diferença entre as melodias vocais e instrumentais; dos gêneros dessas melodias; de sua composição, de seu aperfeiçoamento e de sua ornamentação.**

§11

Ferner soll man auf das gründlichste kennen: Die Harmonie; Die Bewegung der Stimmen; Die Consonantzen nach ihrem Gebrauche; Den Einklang, in der Zusammenstimmung; Die Terz und ihre Folge; Die Qvint und ihre Folge; Die kleinen und großen Sexten, in eben dem Verstande; Die Octave; Die unharmonischen Qveer-Stände; Die Secunde, ins besondere; Die Qvarte; Die kleine Qvinte; Die Sept; Die None; Die Nachahmung, und wie umzugehen sey: Mit zwe-stimmigen und Mit drey-stimmigen Sätzen; Mit gebrochenen Accorden; Mit vier- und fünfstimmigen Sachen; Mit Fugen; Mit Circkel-Melodien; Mit dem doppelten Contrapunct und Mit den Doppel-Fugen. Endlich auch soll man wissen, was da gehöre Zum Orgel-Bau; Zum Instrument-Spielen und Zu An-, Auf- Ausführung und Vollziehung einer Music.

§11 (Anotações 4 e 5)

Além disso, é necessário conhecer o mais minuciosamente possível: a harmonia; a condução das vozes; as consonâncias de acordo com o seu uso; o unísono, na combinação das vozes; a terça e sua progressão; a quinta e sua progressão; a sexta menor e a sexta maior, no mesmo sentido; a oitava; as relações não harmônicas (dissonâncias?); a segunda, especialmente; a quarta; a quinta menor (diminuta?); a sétima; a nona; a imitação, e como se deve proceder com ela em movimentos de duas e de três vozes; com acordes quebrados; com movimentos a quatro e a cinco vozes; com as fugas; cânones; com contraponto duplo e com fugas duplas. Finalmente, é necessário também saber o que diz respeito à construção de órgãos; à execução musical em instrumentos e à condução, apresentação e à execução de uma música.

§12

Dieses zwar kurtz-gefaßte doch allerwichtigste Haupt-Stück wird zugleich eine richtige Einleitung zum gantzen Wercke abgeben.

§12

Este capítulo, bastante resumido, porém extremamente importante, fornece uma correta introdução a toda a obra.

Anotações à Primeira Parte

Anotação 1, Parágrafo 4

Diferentemente do que ocorre no Livro 2, a tradução de *Ton-Lehre*, aqui, é teoria musical, e se separa daquelas partes da música que tratam da elaboração de uma melodia, no âmbito da composição, bem como da harmonia (no mesmo âmbito). No Livro 2, *Ton-Lehre*, em determinada passagem, é traduzido por *doutrina musical*, já que, pelo contexto imediato, é possível perceber que o autor alemão trata não da teoria musical, ou ainda, da *musica theoretica*, mas, de fato, da doutrina musical, que envolve aspectos da teoria, da prática, da composição e e da *musica poetica*.

Vejamos, abaixo, a transcrição de parte do verbete *Ton-Lehre*, no DWB:

TONLEHRE: f. 'musiktheorie', 'musica theoretica; zum unterschiede von der tonkunst' als neubildung bei CAMPE. die zur bloszen wissenschaft der ton-lehre erforderten dinge MATTHESON vollk. capellmeister 1; [...]

Anotação 2, Parágrafo 4

Ao final deste parágrafo, encontramos, no original, as palavras *Harmonie oder Vollstimmigkeit*. A conjunção *oder* não parece exercer aqui o seu aspecto disjuntivo, mais habitual. Indica tampouco um sinônimo. Algumas vezes, há a tendência de, pela consideração isolada de algumas partes deste *compositum* (*voll. + stimmen*) (*vollstimmig*, em que *-ig* é um sufixo para a formação adjetival, e *Vollstimmigkeit*, em que o sufixo *-keit* é usado para a formação de substantivos), de traduzi-lo por polifonia. Esta acepção, entretanto, segundo encontramos no DWB, refere-se, geralmente, à língua mais antiga, ou seja, a uma fase anterior do *Neuhochdeutsch*. Aponta-nos ainda a solução de *Vollstimmigkeit* como *harmonia* na tradução o fato de este vocábulo não ter sido encontrado no *Brockhaus Riemann Musik Lexikon*, nem tampouco na enciclopédia musical *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, e não se encontra também no *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch. Veja-se abaixo a transcrição do verbete *Vollstimmigkeit* (Brüder Grimm):

VOLLSTIMMIGKEIT, f. ADELUNG; CAMPE; zum vorhergehenden adj. gebildet und dessen bedeutung folgend, daher in älterer sprache auch im technischen sinne vom mehrstimmigen (quartett-) oder auch dem polyphonen satze: die kunst, eine melodie zu verfertigen und sodann auch eine harmonie oder v. zu machen MATTHESON vollk. capellm. (1739) 1; wegen der kräftigen v. und compactheit dieser instruments (des klaviers) VISCHER ästhetik (1846ff.) 3, 4, 1074; im bilde: die saite an der leier der menschheit könnte nicht gesprengt werden, ohne deren v. zu schmälern D.FR.STRAUSZ (1876ff.), 1,333.

Anotação 3, Parágrafo 9

Compreendemos, por *Zeichen der Klänge*, literalmente sinais dos sons, os símbolos ou sinais utilizados para se grafar o som. Por essa razão, e apoiados na tradução inglesa, adotamos, para o termo em questão, a tradução *notação musical*.

Anotação 4, Parágrafo 11

O termo *kleine Quinte* foi traduzido por *quinta diminuta* (em inglês adotou-se a tradução *diminished fifth*), pois entendemos que Mattheson quis se referir a este intervalo. É muito raro

que se utilize o termo *kleine Quinte*. Justifica a nossa tradução o fato de não haver outra possibilidade de classificação da quinta.

A título de curiosidade (e de pesquisa), vejamos como Friedrich Wilhelm Marpurg, à p.7 da segunda parte de sua obra *Die Kunst das Clavier zu spielen* (4ª. ed., 1762), classifica (ou divide) a quinta:

*v) A quinta é classificada: 1) em diminuta, quando dois tons inteiros e dois semitons maiores são unidos, como, por exemplo, si-fá; 2) em quinta justa, quando o espaço contém três tons inteiros e um semitom maior, por exemplo, dó-sol; 3) em quinta aumentada, quando o espaço contém quatro tons inteiros, como, por exemplo, dó-sol suspenso*¹.

No Musikalisches Lexikon de Koch, encontramos, às pp.1211—1212:

*A quinta é um intervalo de cinco graus, que compreende três espécies, a saber, a quinta justa, a quinta diminuta e a quinta aumentada. A quinta justa consiste de três tons inteiros e de um semitom maior, por exemplo, fá-dó ou dó-sol*². [...]

E à página 1221:

*A quinta diminuta consiste de dois tons inteiros e dois semitons maiores, por exemplo, si-fá, ou fá-dó*³ [...]

À página 1223:

*A quinta aumentada consiste de quatro tons inteiros, por exemplo, dó-sol suspenso*⁴ [...]

Como podemos perceber destes dois exemplos – que corroboram os demais tratadistas musicais – a nomenclatura adotada para a classificação ou divisão das quintas é sempre esta: reine, verminderte e übermäßige. Por essa razão, optamos por traduzir “kleine” pela tradução ocorrida geralmente para o termo “verminderte”, do qual “kleine Quinte” mais se aproxima.

Anotação 5, Parágrafo 11

Entenda-se, por acordes quebrados, arpejos.

¹ (v) Die Quinte wird eingetheilt: 1) in die verminderte, wenn zween-ganze, und zween große halbe Töne zusammengesetzt werden, z.e. h-f; 2) in die vollkommene, wenn der Raum drey ganze , und einen großen halben Ton enthält, z.e. c-g; 3) in die übermäßige, wenn der Raum vier ganze Töne enthält, z.e. c-gis.

² Quinte, ist ein Intervall von fünf Stufen, welches drey Gattungen unter sich begreift, nemlich die reine, verminderte und übermäßige Quinte. Die reine Quinte besteht aus drey ganzen Tönen und aus einem großen halben Ton, z.E. fc oder cg.

³ Die verminderte Quinte besteht aus zwey ganzen und zwey großen halben Tönen, z.E. hf, oder fis c [...]

⁴ Die übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen, z.E. c gis; [...]

Comentários à Primeira Parte

Comentário 1 (Parágrafos 1, 2 e 3)

O leitor atento poderá observar que os três primeiros parágrafos contêm períodos extensos, com um único ponto final depois de, em média, cinco linhas. Esta característica foi mantida na tradução dos primeiros parágrafos. Entretanto, esta não é a regra: a manutenção da complexidade dos períodos, que se relaciona a questões de estilo do autor, ocorre apenas quando o sentido, por meio disso, não seja comprometido ou prejudicado.

Comentário 2 (Parágrafo 2)

Não encontramos uma palavra que, isolada, expressasse a ideia de *Lehrbegieriger*. Por essa razão, optamos por “ávido por conhecimento”. Nesse caso, deixamos de conceber *Lehr-* em seu significado básico de ensinar, instruir (*lehren, Lehrer*), e consideramos seu sentido de conjunto de conhecimentos, doutrina. É corrente, nos dicionários modernos de língua alemã, como, por exemplo, o Dicionário Alemão-Português (Porto Editora, link <https://www.infopedia.pt/dicionarios/alemao-portugues/lernbegierig>), o adjetivo *lernbegierig*, cujas sugestões de tradução são *ávido por conhecimento, curioso*. O termo *Lehrbegieriger* (declinação adjetival derivada de *lehrbegierig*) consta, entretanto, do DWB, como vemos abaixo:

LEHRBEGIERIG, *adj.*: ein fähiges und lehrbegieriges gemüth. *Simpl.* 1 (1713) s. 38; die Athenienser waren so lehrbegierig, dasz sie sichs grosze summen würden haben kosten lassen, wenn Socrates auf belohnung gedungen hätte. M. MENDELSSOHN *Phädon* (1814) 17; ihre wohnung verdient den besuch eines lehrbegierigen fremden. STURZ 1, 66; wenn das mädchen lehrbegierig und der jüngling lehrhaft ist. GÖTHE 24, 297.

O termo advém de *Lehrbegierde*, a avidez por conhecimento, como vemos, novamente, em verbete do DWB:

LEHRBEGIERDE, *f. begierde nach lehre*: es soll unserer fleiszigen B. nicht an nahrung für ihre lehrbegierde fehlen. RABENER *werke* 6, 126; durch eine bescheidene lehrbegierde zu einem geschickten manne werden. 4, 318; man liest in den augen (*des Achill*), welche mit groszer aufmerksamkeit auf den Chiron gerichtet sind, eine voraus eilende lehrbegierde. WINCKELMANN 5, 168.
[Bd. 12, Sp. 553]

Comentário 3, Parágrafo 4

Chamou-nos a atenção o uso da palavra *Kunst* no texto alemão, que traduzimos por *arte*. É necessário esclarecer, contudo, que “arte”, no sentido usado por Mattheson, relaciona-se estreitamente com técnica, ciência. O verbete comporta quatro sugestões de tradução para o latim no DWB, a saber: *scientia, ars, artificium, machina*.

Comentário 4, Parágrafo 5

O advérbio *alsofort* não é encontrado em dicionário modernos de língua alemã. Somada a este fato, a experiência de leitura de textos modernos nos leva a concluir que se trata de um arcaísmo. Traduzimo-lo por *incontinenti*, significado atrelado à sugestão de tradução latina *protinus*, constante do DWB. Veja-se abaixo a transcrição do verbete:

ALSOFORT, *adv. gleichviel mit* alsfort, *protinus*. wenn das geringste goldsand aus den zähnen der feile hernieder fället, so sind da alsofort tausend augen, so darnach sehen. *pers. baumg.* 6, 13; kündiget ihnen den tod an, sind auch alsofort niedergefallen und gestorben. *pers. rosenh.* 7, 20; so wird er alsofort dem maier beigerückt.

Comentário 5, Parágrafo 8

Observe-se que *Verbrämung* e *Manieren* são sinônimos.

Comentário 6, Parágrafo 10

A primeira parte da tradução deste parágrafo é claramente uma modulação em que optamos pelo substantivo (instrução) em vez da forma passiva do verbo (ser instruído). Este tipo de modificação não altera o sentido do original.

Erstes Buch

Zweites Haupt-Stück. Von den Dingen, die man nothwendig vorher einsehen, und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird.

Livro I

Segunda parte. Das coisas que de modo necessário devem ser previamente conhecidas, e que devem lançar os fundamentos, antes de se progredir para a matéria.

§1

Diese Dinge werden sonst mit ihrem Kunst-Nahmen *Praecognoscenda* gennant, und ich werde mir die Freyheit ausbitten, allemahl wo es nöthig scheint, den einen Vortrag durch den andern zu erläutern.

§1 (Comentário 1)

Estas coisas, aliás, são denominadas com o termo técnico *praecognoscenda*, e eu pedirei a liberdade de, sempre onde parecer necessário, explicar uma afirmação por meio de outra.

§2

Wer nun die Musik lernen will, muß doch wol zum wenigsten gern verstehen wollen, was denn Music **heisse**, was sie **sey**, und wie sie **eingetheilet** werde. Das erste, nemlich der Nahme und dessen Bedeutung, gehöret zur **Wortforschung**; das andere zur richtigen **Beschreibung**; das dritte aber zur gründlichen **Unterscheidung**: sonst *etymologia, definitio & distinctio* genannt.

§2 (Anotação 1) (Comentário 2)

Quem, pois, deseja aprender música, deve, entretanto, pelo menos desejar entender o que a música **significa**, o que ela **é**, e como ela é **classificada**. A primeira, a saber, o nome e seu significado, pertence à etimologia; a segunda, à descrição correta; da terceira, contudo, à distinção básica, denominadas, aliás, *etymologia, definitio & distinctio*.

§3

Wir lesen fast in allen Unterrichts-Büchern, daß Music so viel heisse, als die Singe-Kunst; welches aber niehmals ein Genüge geben kan. Einige verteutschen es durch die Ton-Kunst, und zwar noch mit besserm Recht; allein auch diese Benennung hat gar keine wörtliche Gemeinschafft mit dem Nahmen **Music**. Unter andern abgeschmackten Dingen schreibet ein gewisser Verfasser, das Wort Music komme her von **Musse**, *otium*, und zwar, seiner Einbildung nach, mit grösserer Wahrscheinlichkeit, als vom Ebräischen oder Griechischen. Da kan man sich des Lachens kaum enthalten.

§3 (Anotação 2)

Praticamente em todos os livros didáticos, lemos que a música nada mais é que a arte de cantar. Entretanto, não podemos de modo algum nos contentar com isso.. Alguns a traduzem para o alemão por *Ton-Kunst*, e com a melhor das razões; todavia, essa denominação não possui nenhuma relação com o nome **música**. Dentre outras coisas absurdas, um certo autor¹ escreve que a palavra música se origina de **Musse**, *otium* [ócio], e, ainda, de acordo com sua imaginação, muito provavelmente do hebraico ou do grego. Fica difícil, quanto a isso, conter o riso.

§4

Indessen ist gewiß, daß das Hebräische Grund-Wort **מעשה**, welches durch verschiedene Mund-Arten endlich von den Griechen in **Musa** verändert worden ist, sowol seinem Ursprung nach, als in der Abwandlung, nichts anders bedeutet, denn überhaupt ein vortrefliches, vollkommenes, unverbesserliches Werck, das vornehmlich GOTT zu Ehren erdacht und erfunden worden. Wie denn auch Mose, oder Moyse, als ein Auszug oder Ausbund in Künsten und gelehrten Sachen, in aller Weisheit der Egypter seinen Nahmen daher zu haben scheint: ingleichen die künstliche sogennante Mosaische oder Musaische eingelegte Arbeit; obwohl gemeiniglich das erste auf den Auszug aus dem Wasser gedeutet werden will. Es kan auch beides zugleich statt haben: jenes figürlich, dieses natürlicher Weise.

§4 (Anotação 3)

Entretanto, é certo que o étimo hebraico **מעשה** que por meio de diferentes dialetos finalmente foi modificado pelos gregos para a palavra **Musa**, significa, tanto segundo sua origem, como segundo sua variação, especialmente uma obra primorosa, perfeita, incorrigível, que foi concebida e inventada principalmente para honrar a Deus². Assim como Moisés parece ter seu nome originado do êxodo ou da eminência nas artes e nas matérias eruditas, em toda a sabedoria dos egípcios³, assim também o trabalho artístico de agrupamento denominado mosaico; embora, de modo geral, o primeiro se refira provavelmente ao êxodo da água. Ambos os significados podem ocorrer simultaneamente: o primeiro, de modo figurado; o segundo, de modo natural.

§5

Weil es jedoch in Wortforschungen ohne eine kleine Weitläufigkeit, schwerlich abgehen kan, muß ich um Erlaubniß bitten, denjenigen meiner Leser, die im Hebräischen gantz unerfahren sind, mit wenigen zu berichten, daß des obigen Wortes erster

¹ Reimann, *Historia Literaria Antediluviana*, p.117

² A palavra Μουσα, ou Μοισα, no dialeto eólico, é de origem hebraica. É, pois, a mesma coisa que a palavra hebraica **מעשה**, significando composição e obra perfeita e absoluta, concebida e inventada para a glória de Deus. Deriva-se do vocábulo **עשה**!isto é, inventou, fez, compôs. Daí se originam as palavras **Μουσα** ou **Μοισα**. Mich. Praetor. Synthagm. Mus. T.I.p.38

³ Atos, 7:22.

Buchstab (von hinten) ein *mem* oder *m* ist; der zweite ein *ajin*, d.i. ein sonderbares mit einem starcken Hauch (*spiritu forti*) auszusprechendes *h*, von welchem die Sprach-Lehrer sagen, daß wir heutiges Tages nicht wissen, wie dieser Buchstab klingen müsse, und daß wir ihn unbillig mit dem gemeinen *h* vermischen; der dritte ist ein *schin*, oder *s*, mit dem darüber zur Lincken stehenden Punct, der kein so starckes Zischen erfordert, als wenn er zur Rechten stünde, *sin* genannt wird: und aus dem *sch* ein gelindes *s* machet: Und der letzte Buchstab ist das *he finale*, oder Endigungs-*h*, welches niemahls ausgesprochen wird. Die unter gesetzten Striche und Puncte bedeuten die *Vocales* oder selbstlautende Buchstaben, weil die Ebräer unter ihren Buchstaben keine Selbstlautende haben, sondern solche entweder drunter oder drüber setzen: Das unter dem *mem* befindliche wird *patach* genannt, und bedeutet ein kurtzes *a*; das unter dem *ajin* ist ein ganz kurtzes *a*, (*a brevissimum*) dessen Nahme *cateph-patach*; die als ein Dreieck unter dem *sin* gesetzten Puncte bedeuten das *saegol*, so als ein *ae* ausgesprochen wird, und ein kurtzes *e* anzeigt: Daß also *Maasae* herauskommen würde. Man verzeihe mir diese kurtze Wort-Critic; ich dencke sie sobald nicht wieder vor die Hand zu nehmen.

§5 (Comentário 3)

Como, entretanto, dificilmente se pode caminhar sem um pouco de prolixidade, quando se trata de etimologias, devo pedir permissão para brevemente instruir aqueles meus leitores que desconhecem absolutamente a língua hebraica, que a primeira letra (da direita para a esquerda) da palavra constante do parágrafo anterior é um *mem*, ou *m*; a segunda é um *ajin*; isto é, um *h* especial que deve ser pronunciado com uma aspiração forte (*spiritu forti*), e que os professores de línguas dizem que, nos dias de hoje, não sabemos como deveria soar, e que nós a confundimos inadequadamente com o *h* comum; a terceira é um *shin*, ou *s*, com o ponto colocado acima à esquerda, que não exige um sibilar muito forte, como se o ponto estivesse à direita, o que corresponderia à letra *sin*, tornando o *sch* um *s* brando. E a última letra é o *he* final, ou o *h* final, que nunca é pronunciado. Os traços colocados abaixo e os pontos exprimem as vogais, uma vez que os hebreus não as possuem dentre suas letras, inserindo-as abaixo ou acima (das palavras). Abaixo do *mem* tem-se o *patach*, que corresponde a um *a* breve; abaixo do *ajin* tem-se um *a* muito breve (*a brevissimum*), cujo nome é *cateph-patach*; os pontos colocados como um triângulo abaixo do *sin* exprimem o *saegol*, pronunciado como um *ae* e que indica um *e*, de modo que, portanto, disto resulte *Maasae*. Queiram perdoar-me o breve excursus sobre palavra. Não pretendo fazê-lo tão logo novamente.

§6

Da nun die Bedeutung dieses Nahmens so ausbündig ist, und so viel in sich begreift, haben die Griechen nicht nur eine iede Wissenschaft, Zucht-Lehre und Kunst mit dergleichen Musen-Benennung verstehen, sondern dieselbe derjenigen Geschicklichkeit, die sich durch Klänge und Stimmen äussert, vorzüglich widmen wollen.

§6

Uma vez, pois, que o significado deste nome é tão eminente, e que compreende tantas coisas em si, quiseram os gregos com a denominação **Musa** não apenas entender a ciência e a arte da criação, mas, sobretudo, dedicá-la também àquela habilidade que se expressa por meio de sons e vozes.

§7

Denn obgleich der Künste viel sind, so ist doch besagter Nahme unsrer vorhabenden zierlichen Wissenschaft, als einer Kunst aller Künste, vor andern darum angediehen, weil sie die allerälteste und vornehmste: auch, in weitem Verstande genommen, unentbehrlich ist, und alle andere in sich fasset, welches aus den Schrifften der alten zur Gnüge erwiesen werden kan: wie es denn bereits von uns an einem andern Orte vorlängst geschehen ist.

§7 (Anotação 4)

Pois, embora sejam muitas as artes, o nome mencionado da elegante ciência⁴ que pretendemos como uma arte de todas as artes prevalece, por isso, sobre outros, pois é a mais antiga e a mais distinta. Além disso, tomada em sentido amplo, ela é indispensável e contém todas as outras em si, o que pode ser suficientemente comprovado com base nos escritos dos antigos, como já foi feito por nós, há bastante tempo, num outro lugar⁵.

§8

Es haben dannenhero auch die ersten gelehrten Griechen, nach Maaßgebung des Dreiklanges, nicht mehr, als drey Musen [rod: Eryc. Putean. Musath. c. III.] welche **Hypate, Mese** und **Nete**, d.i. Baß, Mittel- und Ober-Stimmen genennet worden, in die Rechnung gebracht, deren Anzahl hernach auf neun, gleich den itzigen musicalischen Stimm-Zeichen, angewachsen ist.

§8 (Anotação 5) (Comentários 4 e 5)

Por essa razão, também os primeiros gregos eruditos, em conformidade com a tríade, não contavam mais que três musas⁶, de nome Hipate, Mese e Nete, ou seja, as vozes do baixo, as vozes médias e as vozes superiores, cujo número, posteriormente, aumentou para nove, assim como, atualmente, o número de claves.

§9

Es hat aber mit sothaner Benennung keine andre Absicht, als etwa mit dem **Virgil**, der den Nahmen des Poeten schlechtweg führet, und wie mit dem **Johann Damascen**, dem zu seiner Zeit der ausnehmende Titel, **μελωδός**, *cantor*, oder Sänger, Vorzugs-weise beigelegt wurde; unangesehen der Dichter und Sänger mehr sind.

§9 (Anotação 6) (Comentário 6)

Não há, entretanto, com tal denominação, nenhuma outra intenção além daquela de simplesmente atribuir a Virgílio o nome de poeta, e a João Damasceno, à sua época, o extraordinário título de **μελωδός**, cantor, sem considerar que há ainda outros poetas e cantores.

§10

Was ferner die grundrichtige umschränkete Beschreibung der Music betrifft, an welcher Definition nichts fehlen, auch nichts übrig seyn muß; so wollen zwar einige, die das Spielen mit zum Singen rechnen (wie es denn gantz vernünftigt ist) mit ihrer Singe-Kunst dennoch die gantze Sache allein heben. Allein sie erwegen nicht, daß das vornehmste

⁴ Disciplina mais elegante, denomina-a Hechtius em *Germania sac. & liter.* P.59

⁵ Supplem. Orchest. I, p.308, sqq. Conf. Aristid. Quintil. De Mus., L.II, p. 65, it. J. K. Lorbers Lob der edl. Mus. pp.26-27 etc.

⁶ Eryc. Putean, Musath. c.III

Stück der Music nicht im blossen Singen und Spielen, sondern eigentlich im Setzen bestehe, und es also zu wenig gesagt sey, wenn man **die Kunst wol und geschickt zu singen** für eine hinlängliche Beschreibung hält.

§10

Além disso, no tocante à descrição fundamental e circunscrita da música, em cuja definição nada deve faltar nem exceder, aqueles que consideram a música instrumental e a música vocal como uma coisa única (o que é bastante sensato) querem propor a matéria toda com a sua arte do canto. Eles apenas não ponderam que a parte mais notável da música não consiste no mero cantar e tocar, mas, verdadeiramente, na composição, e muito pouco se diz, quando se considera **a arte de cantar bem e habilmente** uma descrição satisfatória da música.

§11

Es kan ja mancher sehr gut singen und spielen, der doch keinen Gesang selbst zu verfertigen weiß. Es gibt gute Leser, die keine Verfasser sind. Und ob es gleich in Welschland dahin gerathen ist, daß ein Sänger *Musico*, und ein Instrument-Spieler *Suonatore* heisset, der Verfasser aber mehrentheils das wenigste bey seinem Wercke zu sagen hat; so bleibt ihm doch der Nahme *Maestro* unwiedersprechlich.

§11 (Anotação 7) (Comentários 7 e 8)

É possível haver algumas pessoas que saibam cantar e tocar muito bem, mas que não saibam, elas mesmas, escrever uma canção. Há bons leitores que não são autores. E, embora na Itália pareça conveniente denominar a um cantor *Musico*, e *Suonatore* a um instrumentista, e embora pareça ser o compositor, na maioria das vezes, o que menos tem a dizer em sua obra, resta a ele, incontestavelmente, o título de maestro.

§12

Was nun einige hierin zu wenig sagen, das thun andere in Ubermaasse, und treffen also beiderseits die rechten Schrancken einer ordentlichen und gründlichen Beschreibung keines weges; woran doch sehr viel bey der Lehr-Art lieget. Die letzten machen die Music zu einer solchen mathematischen Wissenschaftt, dabey alle Zahlen, Linien, Maassen, Gewichte, ja alle Rechnemeister und Landmesser ins Gewehr und Spiel kommen müssen. Ueberdies thun sie mit ihrer Wünschel-Ruthe der Ton-Lehre noch den Schimpf an, und machen sie dem mächtigen **Einmahleins** gar unterwürffig, so daß sie wol gar der Regel Coß nach den Händen sehen soll.

§12 (Comentário 9) (Anotação 8)

O que, a este respeito, uns dizem de menos, outros o fazem em demasia, e nenhum deles encontra – de modo algum – os limites corretos de uma descrição organizada e minuciosa, o que, em grande parte, depende do método. Os últimos fazem da música uma ciência matemática, em que todos os números, linhas, medidas, pesos, e todos os aritméticos e geômetras devem aparecer e estar prontos para a lida. Além disso, ainda provocam com o seu bastão a desordem na teoria musical, submetendo-a forçosamente

ao poderoso um vezes um, de modo a terem que, de acordo com as regras, contarem nos dedos.

§13

Da findet man nun von dergleichen Beschreibungen die Menge bey den gelehrtesten Leuten, welche sich gar nicht zur Music reimen, sondern vielmehr zur blossen Harmonic gehören, die doch nur ein kleines, obgleich nöthiges Glied des gantzen Leibes ausmacht, etwa den fünfzigsten Theil: wovon wir hernach Gelegenheit zu reden finden werden.

§13

Descrições desta feita são encontradas em abundância nos mais eruditos, entretanto não têm qualquer relação com a música, mas sim, ao contrário, pertencem ao campo da mera harmonia, que perfaz apenas uma pequenina – embora necessária – parte do todo, aproximadamente a décima-quinta parte. Sobre isto teremos oportunidade de discorrer mais adiante.

§14

Eine iede Beschreibung ist keine Definition. Diese muß ordentlich, in so wenig Worten, als nur möglich ist, Materie, Form und Zweck vor Augen legen. Sehr viele grosse Männer haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheint, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehe und alles begreiffe. Jeder lobet die seine, und verfasset sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet.

§14 (Anotação 9)

Nem toda descrição é uma definição. Uma descrição deve expor ordenadamente matéria, forma e finalidade, com o mínimo de palavras. Muitos homens grandiosos tiveram nisto tão pouco êxito, que até os dias de hoje parece não haver algo mais difícil que elaborar uma definição fundamental correta, que seja adequada a todos e que tudo compreenda em si. Cada um enaltece a sua, e a redige de acordo com a intenção e o juízo que o assistem.

§15

Die rechte gründliche Beschreibung der Music, daran nichts mangelt, und nichts überflüßig ist, möchte demnach also lauten:

Musica ist eine Wissenschaftt und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut GOTTes Ehre und alle Tugenden befördert werden.

§15 (Anotação 10)

A descrição fundamental correta da música, em que nada falte ou seja supérfluo, poderia ser, portanto:

A Música é uma ciência e arte de combinar prudentemente sons apropriados e agradáveis, acrescentando-os uns aos outros corretamente, e apresentando-os aprazivelmente, para que, por meio do soar bem, sejam proporcionadas a honra de Deus e todas as virtudes.

§16

In diesen Worten zeigen sich die Materie, die Form und der Endzweck unsrer gantzen Ton-Lehre. Man kan also ohne Mangel oder Unnutzen nichts davon noch dazu thun, welches das wahre Wesen einer umschränkten Beschreibung ist. Wir wollen solches ein wenig erläutern.

§16 (Anotação 11)

Nestas palavras mostram-se a matéria, a forma e a finalidade de toda nossa doutrina musical. Não se pode, portanto, retirar dela qualquer coisa sem torná-la deficiente ou inútil, o que é a verdadeira essência de uma descrição limitada. Queremos explicar isto um pouco.

§17

Mit der Wissenschaft ist es allein nicht ausgerichtet; die Kunst wird gleichfalls dazu erfordert. Niemand kan lieblich singen oder spielen, wenn sein Gesang nicht vorher klüglich verfertiget und gleichsam abgemessen worden, es geschehe in Gedancken oder auf dem Papier. Also sind zwar geschickte und angenehme Klänge die **Materie**, aber sie müssen künstlich angeordnet und aufs beste heraus gebracht werden, worin eigentlich die **Form** bestehet. Weil auch der Wollaut das wahre **Ziel** niemahls erreichen wird, dafern er nicht auf GOtt und Tugend gerichtet ist, so machen diese hier den eigentlichen Endzweck aus.

§17 (Anotação 12)

Isto não se alcança apenas com a ciência; a arte é de igual modo essencial aqui. Ninguém é capaz de cantar ou tocar amavelmente, se antes a sua canção não tiver sido prudentemente elaborada e, por assim dizer, calculada, seja no âmbito das ideias, seja sobre o papel. Os sons apropriados e agradáveis, são, portanto, a **matéria**, porém devem ser artisticamente dispostos e articulados do melhor modo possível, e nisto, verdadeiramente, consiste a **forma**. Além disso, uma vez que o bom som jamais alcançará o real objetivo, a não ser que convirja para Deus e para a virtude, perfazem estas duas coisas aqui sua verdadeira **finalidade**.

§18

Mancher dürffte dencken, **geschickte und angenehme Klänge** enthielten etwas überflüßiges. Allein es kan ein Ding angenehm seyn, und sich doch nicht füglich schicken,

als wie eine fröhliche Melodie zu traurigen Worten. Hergegen können viele Sachen geschickt seyn, und doch an und für sich selbst eben keine Anmuth haben, als wie die Dissonantzen.

§18

Alguns poderiam pensar que **sons apropriados e agradáveis** contivessem algo de superficial. Uma coisa pode ser agradável, e não ser justificadamente apropriada, como uma melodia alegre com palavras tristes. Por outro lado, muitas coisas podem ser apropriadas e, apesar disso, não possuir nenhum encanto, como as dissonâncias.

§19

Hieraus erhellet leicht, daß diejenige Wissenschaftt und Kunst, mittelst welcher man die geschicktesten und annehmlichsten Klänge klüglich zu stellen, an einander zu fügen, und so wol Sängern als Spielern zur Ausübung und Vollziehung deutlich vorzuschreiben lehret (insgemein die Composition oder Setz-Kunst genannt) das vornehmste Stück der Ton-Lehre, und einer eignen absonderlichen, gründlichen Vorstellung wol werth sey.

§19

Disto torna-se naturalmente óbvio, que aquela ciência e arte, por meio da qual se ensina a combinação sensata dos sons mais apropriados e mais prováveis, e que obviamente deve ser recomendada tanto a cantores como a instrumentistas para o exercício e perfeição (geralmente a composição ou denominada *Setz-Kunst*) é digna de ser a parte mais eminente da doutrina musical e de ter reservada a si uma exposição particular e minuciosa.

§20

Sie heisset aber mit ihrem Griechischen Kunst-Nahmen *Melopoeia*, *Melothesia*, oder, welches ich lieber wählen mögte, *Melodica*, und ist **eine wirckende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus eine Melodie erwächst.** (vid. Aristid. Quinti. P.29)

§20 (Anotação 13)

Ela se chama, porém, com seu termo técnico grego, *Melopeia*, *Melothesia*, ou o que eu preferiria escolher, *Melodica*, e é **uma habilidade eficaz na invenção e elaboração de tais frases cantáveis, das quais uma melodia resulta.** (vid. Aristid. Quinti. P.29)

§21

Nun kömmt die Reihe an die Eintheilungen der Music, deren Nahmen und Wesen wir im vorhergehenden gnugsam untersucht haben. Den alten Weltweisen muß man bey dieser Gelegenheit so gewogen seyn, daß ihnen ihr Unterschied *inter musicam mundanam, humanam & instrumentalem*, ohne den geringsten Abbruch, erb und eigen verbleibe.

§21

Procedemos neste momento às classificações da música, cujo nome e cuja essência investigamos suficientemente acima. Nesta ocasião, é necessário agirmos para com os filósofos antigos com tamanha benevolência, de modo que sua distinção *inter musicam mundanam, humanam et instrumentalem*, ou seja, entre música mundana, humana e instrumental, permaneça sua, sem o menor dos prejuízos.

§22

Durch die erste Art, nemlich die so genannte **Welt-Music**, verstunden sie die Zusammenfügung aller sichtbaren himmlischen Körper: Sonne, Mond, Sterne etc. die Vermischung der Elementen, ja, den gantzen Welt-Bau. Die zweite Art, nemlich die **Mensch-Music**, bedeutete die Vereinigung menschlicher Seelen und Leiber; die Verhältnisse eines Gliedes mit dem andern; die Ordnung und Kreis-Kette aller Wissenschaften und Künste, aller Reiche, Stände, Staaten u.s.w. Die dritte Art endlich, nemlich die **Werck-Music**, war eben dasjenige, warum sich Tonweise, Sänger und Spiel-Künstler noch itzo bemühen, das klingende und vornehmlich das singende Wesen, dessen Untersuchung unsrer vorhabenden Arbeit zum Unterwurff dienet, welches der Sinn des Gehörs, und durch denselben die Vernunft begreift, einfolglich wovon diese letztgenannte ihr Urtheil fällt, in so weit es mit dem Sinne übereinkömmt. Denn es ist gar nichts im Verstande, was nicht vorher in die Sinne gefallen ist.

§22

Por meio do primeiro tipo, a saber, a denominada **música mundana**, eles entendiam a combinação de todos os corpos celestes visíveis: sol, lua, estrelas etc., a mistura dos elementos, sim, toda a construção do mundo. O segundo tipo, a saber, a **música humana**, significava a união das almas e dos corpos humanos, as relações de um com o outro, a ordem e as relações de todas as ciências e artes, de todos os reinos, hierarquias, estados etc. O terceiro tipo, finalmente, a saber a **música instrumental**, era aquela pela qual homens versados em música, cantores e instrumentistas ainda se esforçam: a essência soante e principalmente cantante, cuja investigação é matéria de nosso trabalho. Essa essência é entendida pelo sentido da audição e, por meio dele, entendida pela razão. Por conseguinte, a razão a julga, contanto que esteja em consonância com o sentido. Pois nada que não esteja previamente no sentido é passível de qualquer entendimento.

§23

Da nun weder von der oberwehnten **Welt-Music**, noch von der angeführten und erklärten **Mensch-Music** das geringste in die Ohren fällt; so haben wir in diesem Stücke oder Buche nichts damit zu schaffen, sondern halten uns einig und allein an die so genannte wirkliche oder **Werck-Music**.

§23

Como, pois, nem da supramencionada **música mundana**, nem da **música humana**, que apontamos e explicamos, a menor parte chega ao ouvido, então não temos, nesta obra,

que nos ocuparmos delas, mas sim nos manteremos vinculados apenas à denominada **música instrumental ou real**.

§24

Wir wollen demnach bloß zeigen und lehren, wie eine solche Music zu verfertigen, und in die Ausübungs-Wege zu richten sey, die dem Sinn des Gehörs, das in der Seelen wohnt, durch die Werckzeuge der Ohren gefalle, und das Hertz oder Gemüth tüchtig bewege oder rühre. Hiezu brauchen wir keiner andern Eintheilung, als der **theoretischen** und **practischen**; deren erste nur mit innerlichen Betrachtungen und Erwegungen zu thun hat; die zweite aber Hand anlegt, und das erwogene äusserlich ins Werck setzt.

§24 (Anotação 14) (Comentário 10)

Por conseguinte, queremos apenas demonstrar e ensinar como se deve compor e executar corretamente na prática uma música que, por meio das partes do ouvido, seja agradável ao sentido da audição, que habita as almas, e que efetivamente comova ou toque o coração ou o ânimo. Aqui, além da classificação que divide a música em teórica e prática, não precisaremos de nenhuma outra. Destas classificações, a primeira se relaciona exclusivamente com observações e ponderações internas; a segunda, entretanto, lida com a concretização daquilo que fora ponderado.

§25

Diesem zu Folge theilet man die Music am besten so ein: erstlich in diejenige Wissenschaftt, welche die Klänge für sich selbst untersucht, und mittelst gewisser Regeln, zum Wollaut einrichtet. (Das ist ein Stück der Theorie). Hernach in diejenige Kunst, dadurch man solche Klänge entweder mit dem Halse oder mit klingenden Werckzeugen ausdrücket. (Das ist die Praxis gewisser massen).

§25 (Anotação 15)

Por conseguinte, classifica-se de melhor modo a música assim: primeiramente é aquela ciência que investiga os sons por si mesmos, e por meio de certas regras os dispõe ao soar bem (esta é uma parte da teoria). Em seguida, a arte por meio da qual se exprimem estes sons, ou com a garganta, ou com instrumentos musicais (está é, por assim dizer, a prática).

§26

Ich folge hierin dem Putean (Rod: Musicam divido in eam, quae sonos investigat, & cum ratione quadam disponit ad concentum. Et in eam, quae eos ipsos sonos aut assa voce exprimit, aut voce fact & adficta, sed per instrumenta expressa. Eryc. Putean Musathena c. IV p.21]. Bey ihm scheint es, als ob das Setzen oder Componiren zur Betrachtung (Theorie) gerechnet werde, welches auch, in eingerm Verstande, endlich wol angehen mag; überhaupt aber gehört es doch eben so nothwendig zur Vollziehung, als etwa die Schrifftten eines gerichtlichen Anwalds hiesiger Orten, der sich den Nahmen eines *practici* nicht wird nehmen lassen, ob er gleich nur mit der Feder in seinem Cabinet arbeitet, und nicht öffentlich zum reden auftritt.

§26 (Anotação 20)

Neste ponto sigo Putean⁷. Segundo ele, é como se a escrita ou a composição pertencessem à contemplação (teoria), o que, em certo sentido, parece, afinal de contas, ser razoável. Entretanto, a composição pertence, de fato, tão necessariamente à execução quanto, por exemplo, os escritos de um advogado de nossa região, que não quereria se deixar privar do título de *prático*, embora trabalhasse apenas com a pena em seu gabinete, não agindo em discursos públicos.

§27

Diejenige Art der Erwegung oder Theorie ist inzwischen aller andern vorzuziehen, welche sich nicht so sehr in leeren, innerlichen Betrachtungen vertieffet, daß sie darüber der That vergißt; sondern ihre Haupt-Absicht alsofort auf den wirklichen Gebrauch und Nutzen richtet. Und in solchem Fall hat auch ein ieder Kunst-Verwandter (geschweige ein Componist) seine eigene Theorie und Betrachtung anzustellen. Wer sich beide Theile wol zu Nutz machen will, der muß sie nimmer trennen, sondern wie Leib und Seele fest bey einander halten, und alsofort, nach reiffer Überlegung, zur Ausübung und Vollziehung schreiten: oder wenigstens, im Lehren, die Sache so deutlich vortragen, daß man die wirkliche Anwendung von selbst leicht machen kann.

§27

É preferível a todos e quaisquer tipos de ponderações e teorias aquele (tipo) que não se aprofunda demasiadamente em contemplações vagas e íntimas, deixando de lado a prática, mas sim que de imediato faça de sua intenção principal o uso e a utilidade reais. Em circunstâncias dessa natureza, todos os estudiosos de música (e ainda mais os compositores) também devem empregar sua própria teoria e suas próprias observações. Aquele que deseja tornar úteis ambas as partes jamais deve separá-las, mas, ao contrário, mantê-las conexas como corpo e alma e, seja como for, prosseguir rumo a uma ponderação sensata, à prática e à execução, ou, pelo menos, ao ensinar, expor de modo tão claro a matéria, de modo a poder tornar fácil sua real aplicação.

§28

Nach Maaßgebung des vorhergehenden Satzes muß also bey ieden besondern Lehr-Stücke die Ausführung und Vollziehung mit der Erwegung auf gewisse Weise von Rechts wegen genau verbunden seyn. Denn selbst die abgesonderte Beschaulichkeit hat ihre eigene Übung: und die That hinwiederum ebenfalls ihr eigenes Bedencken.

§28

Em conformidade com o parágrafo anterior, portanto, é necessário que a execução de cada peça a se ensinar esteja associada à ponderação acerca de certo estilo. Pois mesmo

⁷ Eu divido a música naquela, que investiga os sons, e com a razão os dispõe harmonicamente. E naquela, que expressa estes mesmos sons ora por meio de uma voz sem acompanhamento, ora por meio de uma voz elaborada e expressa por meio de instrumentos. Eryc. Putean Musathena c. IV, p.21.

a quietude contemplativa tem sua própria prática; e a ação, em contrapartida, possui suas próprias ponderações.

§29

Nun sollte man zwar wol vernünftiger Weise ein Ding vorher betrachten, überlegen, erwegen und bedencken, ehe es angegriffen oder ausgerichtet wird; allein mit Lehr-Sätzen hat es oft eine ganz andere Beschaffenheit, als mit sittlichen Sachen, so, daß man oft in jenen gleichsam von hinten anheben muß: welches mit dem Beispiel aller Kunst-Regeln in der Welt zu erweisen stehet.

§29

Aqui, pois, dever-se-ia de fato contemplar, poderar, considerar e sopesar mais racionalmente uma coisa, antes de principiá-la ou executá-la. Entretanto, tem-se nos axiomas uma natureza totalmente diversa daquela presente nos assuntos morais, de modo que, neles, deve-se começar praticamente do início, o que resta comprovado com o exemplo de todos os princípios das artes presentes no mundo.

§30

“Ich habe nunmehr vielfältig erfahren und richtig befunden, daß man in der Music so wol, als in den Sprachen, die Grund-Sätze nicht so sehr zur Vorbereitung, als zur Bekräftigung dessen, so sich in der Ausübung wahr befindet, gebrauchen müsse.“

§30 (Anotação 21)

“Pois agora experimentei de modo variado e descobri, com retidão, que, na música, assim como nas línguas, os princípios fundamentais devem ser usados não mais para a preparação que para o reforço daquilo que verdadeiramente se encontra na prática⁸”.

§31

Weiter in unsern Eintheilungen fortzufahren, so ist bekannt, und eben nicht unrecht gehandelt, daß man die *practische* Music unterscheidet in *compositoriam vel poëticam* (in die Setz-Kunst oder *Composition*) & *executoriam* (in die Ausführung selbst). Es werden hiebey der ersten die Gattungen des *Choral-* und *Figural* Gesanges, der zweiten Art aber die *Vocal-* und *Instrumental-*Sachen, als ein paar Glieder, unterworffen. Allein, wenn wirs genau einsehen, gehet diese Eintheilung fast mehr auf die Personen, als auf die Dinge.

§31 (Anotação 17)

Para prosseguirmos em nossas classificações, é sabido, e mesmo adequadamente tratado, que a música prática se diferencia em *compositoria* ou *poetica* (composição) e

⁸ Estas são palavras de Otto Gibelii, no prefácio de sua obra *Seminario modulatariae vocalis*, p.37; Quem não conhece este homem e **Lorber**, mencionado anteriormente, pode aprender um pouco sobre eles no *Musicalisches Wörterbuch* de **Walther**.

em *executoria* (a performance propriamente dita). À primeira – composição – subjazem aqui os gêneros do canto coral e do canto figurado, e à segunda – performática – entretanto, as músicas vocais e instrumentais, como algumas partes. Entretanto, se observarmos mais exatamente, esta classificação diz mais respeito às pessoas que às coisas.

§32

Zu einer ieden Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (*compositeurs*) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (*executeurs*). Jene verfassen nicht nur *Choral*-Lieder und *Figural*-Stücke, sondern auch *Vocal*- und Instrumental-Sachen. Diese wiederum, ob sie schon überhaupt nur singen und spielen, können solches gleichwohl auch theils *choralisch*, theils figurmäßig verrichten. Die ersten sind Urheber; die andern Leser oder Vorleser von einerley und allerley Melodien.

§32 (Anotação 18)

Para cada execução são geralmente requeridos dois tipos de pessoas. Primeiramente aquelas que inventam, compõem, fazem, escrevem ou exemplificam os compositores, e, em seguida, aquelas que executam por meio do canto ou dos sons (instrumentos), os cantores ou instrumentistas. Os compositores não escrevem apenas corais e cantos figurados, mas também peças musicais vocais e instrumentais. Os que executam, por sua vez, embora geralmente apenas cantem ou toquem, podem fazê-lo ora de modo coral, ora de modo figurado. Os primeiros são criadores, os segundo leitores de um tipo ou de todos os tipos de melodias.

§33

Überdies ist der eigentliche *Choral* Gesang mit Recht keine Music zu nennen: denn diese erfordert eine geschickte Vereinigung **verschiedener und ungleicher, doch zusammenstimmender Klänge**. Nun finden sich aber solche gar nicht bey dem einzeln Kirchen-Liedern: und wenn gleich noch so viele Instrumente mit darein spielen, wird doch nichts anders daraus; so lange nicht zum wenigsten ein besonderer Baß, ein ordentlicher Tact, und eine verschiedene Geltung der Noten hinzu kommen. In solchem Fall nimmt auch der allereinfältigste Psalm alsobald die Eigenschaft des figürlichen Gesanges an sich.

§33 (Anotações 19 e 20)

Além disso, o verdadeiro canto coral não deve, com razão, ser considerado música, pois a música requer uma hábil combinação de **sons diferentes e dissimilares, que, entretanto, soam ao mesmo tempo**⁹. Tal combinação não se encontra de modo algum nos cantos litúrgicos isolados, e mesmo que diversos instrumentos sejam tocados, nada

⁹ A música é a concordância apta de sons diversos e dissimilares. Eryc. Putean, Musath., p.19

disto resultará, a não ser que se acrescente um baixo especial, um compasso organizado e uma duração diferente das notas. Neste caso, até mesmo o mais simples dos salmos adquire a característica do canto figurado.

§34

Weil aber heutiges Tages fast keine Choral-Gesänge, ohne Beitritt eines vielstimmigen Orgel-Wercks gehöret werden (es wäre denn an selbst-erwähnten Buß-Tagen, wo man dieses HauptInstrument mit Unrecht schweigen heißt, oder in gar geringen Land-Kirchen) so hat es mit der angeführten ehemaligen Eintheilung sehr wenig mehr zu bedeuten

§34

Como, entretanto, nos dias de hoje, praticamente não se ouve mais um canto coral sem ser acompanhado por uma obra polifônica ao órgão (a não ser em dias de penitência, já mencionados, quando se faz calar injustamente este instrumento, ou em pequenas igrejas nos vilarejos), este canto deve significar bem pouco para a classificação feita anteriormente.

§35

Aller Gesang ist zwar Melodie, so wie sie es denn auch ist; alle Music ist Melodie, und muß auserlesene Melodie seyn; aber alle Melodie ist keine Music. Denn es gibt auch unförmliche, doch darum nicht undienliche Sang-Weisen. Gemeine Lands-Knechte, oder Militz, sind keine ordentlich-geübte Krieges-Leute, ob sie gleich Dienste mit thun.

§35

Todo canto é, de fato, melodia, não importando o seu tipo; toda música é melodia, e deve ser uma melodia de alta qualidade; mas nem toda melodia é música. Pois há também tipos disformes de canções, embora não sejam inúteis. Soldados rasos comuns, ou milícia, não são guerreiros metodicamente treinados, e ainda assim participam do serviço de guerra.

§36

Daher sind Melodie und Music einiger maassen so unterschieden, als Materie und Form. Jene kan ohne diese nach ihrer Art bestehen; diese aber nicht ohne jene.

§36

Por esta razão, melodia e música são, de certo modo, tão diferentes, assim como matéria e forma. A matéria pode, a seu modo, existir sem a forma, mas a forma não pode existir sem a matéria, ou seja, a melodia pode existir sem a música, mas a música não pode existir sem a melodia.

§37

Fürs andre ist so wol der *Choral-* als *Figural-*Gesang allerdings der *Vocal-Music* unterworfen, welche letztere allhie viel eher ein Geschlecht, als eine Gattung, abgeben

könnte. Weil auch drittens die Instrumental-Music nichts anders, als eine blosse Nachahmung menschlicher Stimmen seyn kan; so wäre sie, in Ansehung dessen, nicht sowohl eine Mit-Art, (*conspicies*) als vielmehr der *Vocal*-Music nachzusetzen und von ihr abhängig

§37 (Anotação 22)

Além disso, tanto o canto coral quanto o canto figurado são subordinados à música vocal, a qual poderia aqui muito mais exprimir um gênero que uma espécie. Como, também, em terceiro lugar, a música instrumental nada mais é que uma mera imitação de vozes humanas, assim – levando-se isto em consideração – ela seria não uma conspécie, mas, antes, deve imitar a música vocal e ser dependente dela.

§38

Ob es nun gleich einer Seits an dem ist, daß auch viele Musiken bloß mit Instrumenten, ohne Sing-Stimmen aufgeföhret werden; so ist doch, andrer Seits, das Singen ohne Instrumente grössesten Theils abgeschafft: daher mancher dencken möge, es wäre diesen Falls die Eintheilung vergeblich, weil heutiges Tages bey den Menschen-Stimmen (dafern es was rechtes heissen soll) immer ein oder anders Instrument erfordert werden will: denn, weil die Menschen-Stimme viel unbeständiges im Ton an sich hat, einsam klinget, und dazu in enge Schrancken geschlossen ist, so trifft die *Vocal*-Music nicht wenig Beqvemlichkeit und Unterstützung bey den Instrumenten an, wie **Lippius** gar recht urtheilet.

§38 (Anotação 23)

Embora, por um lado, ocorra que também muitas músicas são executadas apenas com instrumentos, sem vozes de cantores, ocorre, por outro, que o canto sem instrumentos seja suprimido na maioria das vezes: por isso alguns podem considerar essa classificação inútil, já que, nos dias de hoje, às vozes das pessoas (contanto que queira significar algo correto) sempre se requer a presença de um ou outro instrumento, pois, já que a voz humana é muito inconstante no timbre, soa solitária, fechando-se, por isso, em limites rígidos, a música vocal encontra bastante conforto e auxílio nos instrumentos, como **Lippius**¹⁰ mui corretamente concebe.

§39

Allein dieselbe Anmerckung hätte nur etwa, und kaum, auf die Helffte ihre Richtigkeit: maassen die Instrumente, um eine Music zu machen, gar nicht unumgänglich mit Sing-Stimmen vergesellschaftet seyn dürffen; ob gleich diese gerne allemahl Instrumente zum Gefolge und zur Beihülffe verlangen. Ja, was noch mehr ist, weil bey der Herrschaft menschlicher Stimmen, ungeachtet hundert Instrumente dazu spielten, es dennoch eine

¹⁰ Parece serem acrescentadas à música vocal, pela música instrumental, alguma comodidade e perfeição, devido à inconstância da voz humana, de sua solidão e de seus limites exíguos. M. Lippius, *Disputatio II de Musica*.

Vocal Music heißt und bleibt, indem die Benennung von dem mächtigsten, vornehmsten oder besten Stück herzuleiten ist, auch alle Grund-Regeln daraus genommen werden müssen, wie im ersten Haupt-Stück erwiesen worden.

§39

Entretanto, esta mesma observação teria mais ou menos, quando muito, metade de sua precisão, já que os instrumentos, para fazer uma música, não poderiam ser indispensavelmente combinados com as vozes dos cantores, embora estas sempre requeiram instrumentos para acompanhamento e auxílio. Sim, e há algo mais, pois quando predominam as vozes humanas, não obstante as centenas de instrumentos que tocam junto com elas, esta música se chama e permanece música vocal, à medida que a denominação deve se derivar da parte mais forte, mais elegante ou melhor, e também todas as regras fundamentais devem ser tomadas disto, como foi indicado na primeira parte.

§40

Man schlage und zwinge die Instrumente so künstlich und lieblich, als nur möglich ist, darin bin ich mit dem **Putean** völlig einig, daß, wenn sich nur die Sing-Stimmen hören lassen, ihnen alles gleich zufalle, und jedermann denselben so Preis als Sieg von Rechts wegen beilege.

§40 (Anotação 20)

Ainda que se toquem e forcem os instrumentos, de modo tão engenhoso e amável, quanto possível, concordo plenamente com **Putean**¹¹ que, se apenas as vozes dos cantores são ouvidas, tudo cabe a elas imediatamente, e qualquer pessoa, com razão, as elogiaria e daria a elas a vitória.

¹¹ Não importa qual o tipo de instrumento houver: é possível combiná-los e tocá-los, se aquela harmonia da voz estiver presente. Sem dúvida tu dependerás disso, e certamente reconhecerá para isso o triunfo. E. Putean, *Musath.*, p.27

ANOTAÇÕES À SEGUNDA PARTE, LIVRO I

Anotação 1, parágrafo 2

Por meio da etimologia, definição e distinção, que permitem àquele que deseja aprender música desvendar o que a música significa, é e como é classificada, percebemos o tratamento científico dispensado a esta ciência (e arte). Eis o método proposto: significar, definir e distinguir.

Anotação 2, parágrafo 3 (rodapé)

Menção à *Historia literaria antediluviana*, de Jakob Friedrich Reimann: Renger, 1713: Jakob Friedrich Reimmans: *Reimann Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam Insgemein und Derer Teutschen Insonderheit: In VI Verschiedene Tomos Verfasset und Dergestalt Eingerichtet Ist [...]*

Anotação 3, parágrafo 4 (rodapé)

MGG, Bd.10, p.1560> Praetorius (Schultheiß, Schultze), Michael. Nasceu em Creuzburg ou Werra (perto de Eisenach). Sua data de nascimento não é segura. No *Lexikon* de Walther encontramos, a prior, 15 de fevereiro de 1571, entretanto as fontes não são indicadas. A morte ocorreu em 15 de fevereiro de 1621, em Wolfenbüttel. A abreviação frequentemente utilizada por Praetorius, MPC, significa Michael Praetorius Creuzburgensis. Seu pai, Michael Schulteis, originava-se de Bunzlau (Silésia) e nos primeiros anos havia sido professor na *Lateinschule* em Torgau, e, assim, colega de J.Walther. Praetorius tornou-se pastor, posteriormente, depois de seus estudos de Teologia em Wittenberg, com Lutero e Melanchton. De acordo com sua origem e formação, Praetorius pertence à linha dos mestres cuja utilidade (eficácia, eficiência, êxito) musical está a serviço da proteção da herança da época da Reforma¹.

Mattheson menciona sua obra *Syntagma Musicum I*, hrsg. von W. Gurlitt in *Documenta Musicologica I*, 1959, BVK, 21.

Atos, 7, 22. Anotamos a seguir Atos, 7, 20-24:

/20/ Naquele mesmo tempo nasceu Moisés, e foi agradável a Deus, e se criou três meses na casa de seu pai. /21/ Depois, como ele fosse exposto, a filha de Faraó o levantou, e o criou como seu filho. /22/ Depois foi Moisés instruído em toda a literatura dos egípcios, e era ele poderoso em palavras e obras. /23/ E depois que completou o tempo de quarenta anos, lhe veio ao coração visitar a seus irmãos, os filhos de Israel. /24/ E como

¹ MGG, Bd.10, p.1560. Praetorius (Schultheiß, Schultze), Michael. In Creuzburg ad Werra (bei Eisenach); Geburtsdatum nicht gesichert, WaltherL gibt erstmalig den 15. Februar 1571 an, jedoch ohne Quellen zu nennen, Tod am 15. Februar 1621 in Wolfenbüttel. Die von Praetorius häufig verwendete Abkürzung MPC steht für Michael Praetorius Creuzbergensis. Der Vater, Michael Schulteis, stammte aus Bunzlau (Schlesien) und war in jungen Jahren Lehrer an der Lateinschule in Torgau und somit Kollege J.Walters gewesen. Später wurde er, nach Theologiestudien in Wittenberg bei Luther und Melachton, Pfarrer. [...] (p.1564): Nach Herkunft und Erziehung gehört Praetorius in die Linie der Meister ev. KM, deren musikalische Wirksamkeit ganz im Dienste der Bewahrung des Erbes der Reformationszeit steht.

visse a um que era injuriado, o defendeu: e vingou ao que padecia a injúria, matando ao egípcio.

Anotação 4, parágrafo 7 (rodapé)

Das neu-eröffnete Orchestre (1713), Suplemento, p.308. Esta obra integra uma série de três publicações de juventude do próprio Mattheson.

Aristides Quintiliano: teórico musical da Antiguidade, cujas biografias não podem ser definidas com precisão. Como este teórico cita Cícero em sua obra (Sobre a Música) e é mencionado por Marciano Capela, é provável que tenha vivido entre o século I a.C. e o século V d.C. Sua obra sobre a doutrina musical abrange teoria, harmonia, ritmo, métrica, educação e cura por meio da música. A referência deste parágrafo é ao Livro II (De Musica), dos quais há três, p. 65.

J.K. LORBER, Lob der edlen Musik (Elogio à nobre música), pp.26-27

Hechtius em *Germania sac. & liter.* P.59 faltou essa referência

Em algum momento oportuno, poderíamos cotejar essas referências, não?

Anotação 5, parágrafo 8

O termo Stimmzeichen, ou ainda, Stimm-Zeichen, como grafado por Mattheson, equivale a clave. Nos dias atuais, a palavra alemã que designa clave é *Schlüssel* (Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: Band 4, p.11: “Bezeichnung für die Tonbuchstaben und die aus ihnen entwickelten Zeichen, die innerhalb eines Liniensystems durch Identifizierung bestimmter Töne mit bestimmten Linien die Tonhöhenordnung fixieren”). No Deutsches Wörterbuch (Grimm), um dicionário não especializado (em terminologia musical), encontramos: STIMMZEICHEN > n. auf die melodie (stimme B 5) bezüglich der clavis oder des stimmzeichen im anfang der notenzeilen NEUMARK [...], ou seja, refere-se à clave. O leitor moderno que lida com música pensa sempre em três claves (sol, fá e dó), porém não em nove, como Mattheson sugere. Em sua obra *Kleine General Baß-Schule* (1735, pp.74-78), Mattheson descreve o uso de nove claves (sol ou G na primeira e na segunda linhas do pentagrama; dó ou C na primeira, segunda, terceira e quarta linhas do pentagrama; fá ou F na terceira, quarta e quinta linhas do pentagrama. Essas claves se relacionam com as musas Hipate, Mese e Nete, que representam respectivamente as vozes graves, por sua vez representadas pelas claves de fá, as médias, pela clave de dó, e as agudas, pela clave de sol.

Anotação 6, parágrafo 9

Menção a Públio Virgílio Maro ou Marão (Publius Vergilius Maro) [70 a.C.-19a.C.), poeta latino (romano) clássico, conhecido pela autoria das seguintes obras: i) *Éclogas* (ou *Bucólicas*); ii) *Geórgicas* e a iii) *Eneida*. O título de poeta atribuído a Virgílio deve-se ao fato de ser ele um dos maiores poetas de Roma, e expoente da literatura latina.

Menção a João Damasceno ou João de Damasco, ou, ainda a São João Damasceno, 675-749, monge e sacerdote sírio que se interessava por teologia, direito e música. Reconhecido pela Igreja Ortodoxa como o último dos “padres da igreja”.

Anotação 7, parágrafo 11

Neste parágrafo Mattheson expõe a superioridade da *musica poetica* sobre a música prática. Gioseffo Zarlino também recupera essa noção de músico e aquele que toca (a música), referindo-se ao músico como aquele que conhece os princípios. Vejamos a definição de Zarlino, presente em sua obra *Istituzioni Harmoniche* (Veneza, 1558), em tradução de Giulia Tettamanti:

MÚSICO é aquele que na Música é perito e tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que em tal ciência contém, e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará a sua ciência ainda mais perfeita, e Músico perfeito poderá chamar-se. Mas o Prático [...], digamos que é aquele que aprende os preceitos do Músico com longo exercício [...], de modo que prático pode-se dizer de cada Compositor, o qual, não por meio da razão e da ciência, mas pelo longo uso, sabe compor todas as cantilenas musicais; e cada Tocador, seja de qualquer tipo de instrumento musical, que sabe tocar somente pelo longo uso e pelo juízo do ouvido, mesmo que tal uso não seja alcançado sem o intermédio de algum tipo de conhecimento. [...] Tendo agora visto que a diferença que se encontra entre um e outro é a mesma que se encontra entre o artifice e o seu instrumento [...] podemos quase dizer que o Músico é mais digno do que o Compositor, do que o Cantor, ou do que o Tocador, enquanto esse é mais nobre e digno do que o instrumento. Mas não digo, porém, que o compositor e que alguém que se exercita nos instrumentos naturais e artificiais seja, ou deva ser privado deste nome, desde que ele saiba e entenda aquilo que opera e transforme tudo isso em conveniente razão. Porque a semelhante pessoa convém não somente o nome de Compositor, de Cantor, ou de Tocador, mas também de Músico. Pelo contrário, se com um só nome devêssemos chamá-lo, nós o chamaríamos de Músico Perfeito².

² Musico esser colui, che na musica è perito, & hà facultà di giudicare, non per il suono: ma per ragione quello, che in tal scienza si contiene. Il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta. & Musico perfetto si porrà chiamare. Ma il pratico [...], diremo esser colui, che li precetti del Musico con lungo essercitio apprende, [...]. Di sorte che pratico si può dire ogni compositore, il quale non per ragione & per scienza: ma per lungo uso sappia comporre ogni musical cantilena; e ogni sonatore si qual si voglia sorte di istrumento musicale, che sappia sonare solamente per lungo uso, & giudicio di orecchio: ancora che a tale uso l'uno & l'altro non sia pervenuto senza'l mezzo di qualche cognitione. [...]. Hora havendo veduto la differenza, che si ritrova tra l'uno & l'altro, esser l'istessa, che è tra l'artefice & l'istrumento; [...], potremo quase dire, il Musico esser più degno del Compositore, del Cantore, o Sonatore, quanto costui è più nobile & degno dell'istrumento. Ma non dico però, che'l compositore, & alcuno che esserciti li naturali, o artificiali istrumenti sia, o debba esser privo di questo nome, pur che egli sappia & intenda quello, che operi; & del tutto renda convenevol ragione: perche a simil persona, non solo di Compositore, di Cantore o di Sonatore: ma di Musico ancora il nome si conviene. Anzi se con un solo nome lo dovessimo chiamare, lo chiameremo Musico perfetto. ZARLINO, Gioseffo. *Le Istituzioni Harmoniche*, A Facsimile of the 1558 Venice Edition. New York: Broude Brothers, 1965, p. 21.

Anotação 8, parágrafo 12

Eis aí uma referência à compreensão da música segundo a concepção medieval do *trivium* e do *quadrivium*, e da música como ciência numérica.

Anotação 9, parágrafo 14

Mattheson afirma neste parágrafo que a definição de informar sucintamente matéria, forma e finalidade, e se queixa da pouca habilidade que os estudiosos geralmente têm nisso. Além de uma velada denúncia ao sistema de escolarização de sua época – não se produzem escritores aptos à redação de uma descrição – parece haver também uma condenação ao método científico ou juízo poético ou prático utilizado por outros autores na produção de seus textos. Ou, ainda, um exercício retórico de desqualificar as definições alheias com o objetivo de qualificar aquela que se pretende apresentar. Certamente, uma coisa não exclui a outra.

Anotação 10, parágrafo 15

Não se pode aqui fechar os olhos para o contexto que abriga a escritura deste tratado: o Protestantismo alemão, o que significa dizer que, aqui, como em outras passagens, Mattheson repetirá o *locus luterano* de que a música deve servir a Deus e representar as virtudes. Muito embora, nesta primeira parte, Mattheson analise outros gêneros musicais, é possível perceber, quando a matéria é a música sacra, sua postura rígida, inclusive no tocante aos gestos de cantores e instrumentistas que executam este gênero musical. Parece não ter sido vã sua instrução de que toda descrição deve conter, necessariamente, uma finalidade. É interessante perceber, nesta definição, o uso dos termos ciência e arte no contexto aristotélico da *Ética a Nicômaco*, respectivamente *conhecimento dos princípios* e *capacidade de fazer*; e o tratamento sistemático das causas material, formal e final, presente em outras passagens desta obra (*Der vollkommene Capellmeister*) e também da obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Causa-nos certo estranhamento a ausência da causa eficiente.

Anotação 11, parágrafo 16

Embora o DWG apresente para o termo *Tonlehre* a correspondência *Musiktheorie* ou *musica theoretica*, acreditamos que *Tonlehre*, neste parágrafo, necessita ser traduzido por um termo mais amplo, já que, de fato, a descrição aí presente fundamenta não apenas a teoria musical, mas também a poética e prática musicais, temas dos quais se também se ocupa *der vollkommene Capellmeister*. Desse modo, julgamos mais apropriada a tradução de *Tonlehre* por doutrina musical, por se tratar de termo mais genérico. Caso nos restringíssemos à teoria (musical, ou música teórica), a poética e a prática ficariam excluídas. Defendemos que Mattheson não tinha esta intenção, já que esses temas (poética e prática) são abordados no tratado, nos parágrafos seguintes.

Anotação 12, parágrafo 17

Há aí um reforço da finalidade da harmonia, da concórdia entre os sons: Mattheson afirma que o bom som, ou seja, o bem soar jamais atingirá o seu objetivo se não

convergir para Deus e para a virtude. É uma condição, para a perfeição, que se busque servir a Deus e a representar as virtudes. Neste mesmo parágrafo, Mattheson enfatiza o princípio do decoro, que já estava na definição inicial do parágrafo 15. O autor alemão trata da própria composição musical a partir do decoro.

Anotação 13, parágrafo 20

Acerca da melopeia, termo mais frequente que os demais mencionados neste mesmo parágrafo, temos, segundo KOCH (*Musikalisches Lexikon*, p.946), a seguinte definição: “Assim denominavam os gregos a ciência de composição (combinação) melódica dos sons, ou a arte de compor uma melodia. Eles a dividiam, observando o estilo ou o modo de escrever, em três tipos diferentes, a saber, ditirâmbico ou báquico, nômico e trágico³.

Observe-se, ainda, a tradução de *singbar* por *cantável*: com isso, buscamos, por um lado, recuperar as referências italianas que Mattheson adota como seu modelo de música. Por outro lado, o termo enfatiza o valor da música vocal, como uma dessas referências, inclusive para a música instrumental, reforçando, finalmente, as qualidades melódicas já descritas por ele próprio em seu KERN MELODISCHER WISSENSCHAFT (1737, pp.34-36), *leicht, lieblich, deutlich* e *fliessend* (leve, amável, clara e fluente). Mattheson adverte, inclusive, que para se deter a qualidade amável (*lieblich*), é necessário evitar as *unsingbare Sätze* (frases não-cantáveis), donde podemos deduzir que “singbar” (cantável) é *conditio sine qua non* para a *Lieblichkeit* (amabilidade).

Anotação 14, parágrafo 24

Neste parágrafo há uma referência aos ofícios do orador – ensinar, deleitar e mover. Mattheson inicia neste parágrafo a proposição de uma divisão bipartite da música que, entretanto, não despreza a *musica poetica*, parte da *musica practica*, como veremos no parágrafo 31 (anotação 17).

Anotação 15, parágrafo 25

Parece haver neste parágrafo uma contradição, pois na definição de (música) prática, a poética efetivamente não se enquadra: uma contradição parcialmente esclarecida no parágrafo 26, a partir do exemplo do advogado.

Anotação 16, parágrafo 26

Encontramos novamente neste parágrafo a questão sobre um âmbito médio entre *theoria* e *practica*, que é a *poetica* ou composição que, de certa maneira, participa dos dois termos.

Anotação 17, parágrafo 31

A partir do tratado *Musica (Musica Nicolai Listenii ab auctore denuo recognita multis novis regulis et exemplis adaucta)* de Nicolai Listenius, publicado em 1537 em

³ Melopöie: So nannten die Griechen die Wissenschaft der melodischen Zusammenfassung der Töne, oder die Kunst eine Melodie zu verfertigen. Sie theilten sie in Ansehung des Styls oder der Schreibart in drey verschiedene Arten, nemlich in die dithyrambische oder bacchische, und in die nomische und tragische.

Wittenberg, predomina uma tradição de apresentar a música numa divisão tripartite: *theorica*, *poetica* e *practica*. Mattheson, entretanto, recupera a divisão tradicional, bipartite – *musica theorica* e *musica practica* – e subdivide a *musica practica* em *poetica* e *executoria*.

Anotação 18, parágrafo 32

Os termos “coral” e “figurado” significam, no contexto deste capítulo, canto chão (monódico) e canto polifônico, respectivamente.

Anotação 19, parágrafo 33

Os termos *verschiedener* e *ungleicher* (Klänge), traduzidos como “de sons” diferentes e dissimilares, relacionam-se, respectivamente, à altura (sons diferentes, de alturas distintas) e à duração (desiguais entre si, de durações diferentes). A ideia de *zusammenstimmender Klänge* (sons que soam simultaneamente, juntos) é reforçada pelo termo latino *concordia*, que nos remete à harmonia, na medida em que sons diferentes e desiguais soem bem simultaneamente.

Anotação 20, parágrafos 26, 33 e 40

MGG, pp. 1786-1787

PUTEANUS, Erycius. Nascido a 4 de novembro de 1574 e falecido a 17 de setembro de 1646, em Löwen. Seu nome deriva de puteus = fonte ou de puteanus = próprio da fonte e aparece grafado de várias formas [...] Depois de haver frequentado a *Lateinschule* em Dordrecht, em 1585, e o Gymnasium Tricoronatum em Colônia, em 1592, Puteanus estudou na Faculdade de Artistas da Universidade de Colônia em 1593 e, aí, obteve o grau de mestre (Magister) em 1595. Em 1596, ele foi para a Universidade de Löwen, onde Justus Lipsius (1547-1606) foi seu professor. [...] Ainda no mesmo ano (1597) ele foi para a Itália, obteve o título de doutor em Ciências Jurídicas na Universidade de Pádua e exerceu o magistério como professor de Retórica na Escola Palatina, em Milão. Em 1607, ele ocupou o lugar de seu professor, Lipsius, que havia morrido, e passou a lecionar História, Literatura latina e Direito Romano na Universidade de Löwen, cargo em que permaneceu até o final de sua vida.

(p.1787) Musathena sive notarum heptas ad harmonicae lectionis novum et facilem usum, Hanoviae MDCII apud Claudium Marnium et heredes Joannis Aubrii.

[...] Assim como Justus Lipsius, seu professor, Puteanus pertence ao círculo de humanistas tardios, que marcaram de modo decisivo a face intelectual de sua época. Seu tratado musical foi originalmente concebido como um compêndio didático e metódico para a instrução musical da juventude milanesa⁴.

⁴ PUTEANUS, Erycius. 4 November 1574 in Venlo. 17 September 1646 in Löwen. Sein Name leitet sich von puteus = Brunnen bzw. puteanus = zum Brunnen gehörig her und kommt in den verschiedensten Abwandlungen vor [...] Nach dem Besuch der Lateinschule in Dordrecht 1585 und das Gymnasium Tricoronatum in Köln 1592 studierte PUTEANUS 1593 in der Artistenfakultät der Universität Köln und erlangte hier 1595 den Magistergrad. 1596 betrieb er an der Universität Löwen, wo Justus Lipsius (1547-

Anotação 21, parágrafo 30

MGG, Bd.5, s.95

GIBELIUS (GIBEL), Otto. 1612-1682. Seu pai Abraham Gibelius, que se originava da Saxônia, era prior in Burg. Sua mãe era a filha do reitor de Lübeck, doutor em Teologia Otto Gualperius, que havia exercido anteriormente o magistério como professor de grego e de hebraico em Marburg. Gibel cresceu meio às impressões de horror por causa da Guerra dos 30 Anos. Antes da peste, que vitimou também seu pai, ele fugiu em 1629 para a casa de parentes em Braunschweig, onde terminou os seus estudos (escola). Seu professor de Música, desde 1631, foi o aluno de Praetorius, Heinrich Grimm, que provavelmente o familiarizou com os MTH da época. [...] Devido a dificuldades financeiras, Gibel não pode apresentar a doutrina da música como ele havia planejado e preparado. Ainda assim, ele pertence ao grupo dos teóricos musicais alemães mais importantes da segunda metade do século XVII. Mattheson atribui a ele um lugar em seu arco triunfal e elogia, especialmente, a erudição musical obtida sem um estudo regular (na universidade)⁵.

Seminarium modulatariae vocalis, Celle 1645, Bremen, 1657 etc.

Anotação 22, parágrafo 37

Mattheson implica em algumas passagens da obra *Der vollkommene Capellmeister* um status elevado à música instrumental, como discurso sonoro. Mas isto não faz com que ele confira à música instrumental uma categoria independente, como ocorrerá nas discussões a partir do fim do séc. XVIII sobre o poder persuasivo da música instrumental.

1606) sein Lehrer war [...] Noch im gleichen Jahre (1597) begab er sich nach Italien, erwarb 1600 an der Universität Pádua die juristische Doktorwürde und wirkte 1600-1606 als Professor der Rhetorik an der Schule palatina in Mailand. 1607 folgte er seinem verstorbenen Lehrer Justus Lipsius als Professor für Geschichte, römische Literatur und römisches Recht an der Universität Löwen nach und verblieb in diesem Amt bis zu seinem Lebensende. (p.1787) (Werke) > Musathena sive notarum heptas ad harmonicae lectionis novum et facilem usum, Hanoviae MDCII apud Claudium Marnium et heredes Joannis Aubrii. [...] Puteanus gehört wie sein Lehrer Justus Lipsius zu jenem Kreis von Späthumanisten, die das geistige Antlitz ihres Zeitalters entscheidend mitgeprägt haben. Sein Musiktraktat ist ursprünglich als didaktisch-methodisches Kompendium für die musikalische Unterweisung der Mailänder Jugend gedacht gewesen.

⁵ GIBELIUS (GIBEL), Otto. 1612-1682. Sein aus Sachsen stammender Vater Abraham Gibelius war Propst in Burg; seine Mutter war die Tochter des Lübecker Rektors Dr. theol. Otto Gualperius, der vorher als Professor der griech. und hebr. Sprache in Marburg gewirkt hatte. Gibel wuchs unter dem Eindruck der Schrecken des 30jähr.-Krieges auf. Vor der Pest, der auch sein Vater zum Opfer fiel, floh er 1629 zu Verwandten nach Braunschweig, wo er seine Schulbildung zum Abschluß brachte. Zum Musiklehrer hatte er seit 1631 den Praetorius Schüler Heinrich Grimm, der ihn vermutlich mit der MTh. der Zeit vertraut gemacht hat. [...] Gibel konnte auf Grund wirtschaftlicher Schwierigkeiten die Musiklehre nicht in der Weise zur Darstellung bringen, wie er es geplant und wahrscheinlich auch ausgearbeitet hatte. Dennoch gehört er zu den bedeutendsten deutschen Musiktheoretikern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Noch Mattheson wies ihm einen Platz in seiner Ehrenpforte an und lobte besonders die ohne Universitäts-Studium erworbene musikalische Gelehrsamkeit.

Anotação 23, parágrafo

MGG, Bd.8, p.930

LIPPIUS, Johannes. Nascido a 24 de junho de 1585 e falecido a 24 de setembro de 1612, em Speyer. No Ginásio de Estrasburgo Lippius obteve uma formação básica nas Artes Liberais. Paralelamente a isto, ele estudou diversas obras (escritos) matemáticas, aprendeu diversos instrumentos e esforçou-se - por meio de análises das obras de Georg Ulnerus, Marenzio e Walliser, encontrar o modo de composição e as leis da harmonia.

Obras

Escritos matemáticos (6 disputationes)

/1/ - Disputatio musica prima, /2/ - Disputatio musica secunda, /3/ - Disputatio musica tertia, /4/ - Themata musica, /5/ - Breviculum errorum musicorum, /6/ - Themata fontem omnium errantium musicorum aperientia, ebda. 1611; Synopsis Musicae Novae (1612), etc.

A música é para Lippius uma ciência matemática que serve para o louvor a Deus, cuja parte mais divina, a música teórica, deve formar a base (o fundamento) para a doutrina do canto e da composição. Lippius, por meio de vários exemplos, mostra a proximidade (parentesco) entre a doutrina da composição com a poética e com a retórica. Seu objetivo é fazer sobressair (destacar) a reputação da música entre as ciências e ajudar a conquistar (alcançar) para ela a devida primazia diante das disciplinas matemáticas e linguísticas das Artes Liberais⁶.

A discussão apresentada neste parágrafo poderia nos direcionar para a questão do uso de instrumentos na música sacra, um assunto vetado até o século XVI. Mattheson parece dizer algo bem diferente, desaconselhando a música puramente vocal.

⁶ LIPPIUS, Johannes. 24.Juni 1585 in Straßburg; 24. September 1612 in Speyer. Auf dem Straßburger Gymnasium erhielt Lippius eine gründliche Ausbildung in den Artes liberales. Daneben studierte er zahlreiche mathematische Schriften, erlernte mehrere Instrumente und bemühte sich darum, durch Analysen der Werke von "Georg Ulnerus", Marenzio und Walliser den "modus componendi" und die Gesetze der Harmonik zu finden. [...] Werke: Mathematische Schriften (6 Disputationen): /1/ - Disputatio musica prima, /2/ - Disputatio musica secunda, /3/ - Disputatio musica tertia, /4/ - Themata musica, /5/ - Breviculum errorum musicorum, /6/ - Themata fontem omnium errantium musicorum aperientia, ebda. 1611; Synopsis Musicae Novae (1612), etc. Die Musica ist für Lippius eine dem Ruhme Gottes dienende mathematische Wissenschaft, deren "göttlichster Teil", die musica theorica, die Grundlage für die Gesang- und Kompositionlehre bilden muß. Lippius zeigt an einer Fülle von Beispielen die Verwandtschaft der Komposition-Lehre mit der Dichtkunst und der Rhetorik. Sein Ziel ist es, das Ansehen der Musica unter den Wissenschaften zu heben und ihr die gebührende Vorrangstellung vor den mathematischen und sprachlichen Fächern der Artes liberales erringen zu helfen.

COMENTÁRIOS À SEGUNDA PARTE, LIVRO I

Comentário 1, parágrafo 1

O termo *praecognoscenda* é um gerundivo que, em formação perifrástica com o verbo *esse* (*sunt praecognoscenda*), transmite a ideia de poder ser ou dever ser, sendo mais comum a última forma. Assim, as *praecognoscenda* (o neutro plural, assim como em grego, pressupõe „as coisas“) são as coisas que devem ser previamente conhecidas. A correspondência em alemão seria *Sachen, die vorher zu erkennen sind*.

Comentário 2, parágrafo 2

Wortforschung e etimologia são termos sinônimos. Aqui é possível perceber os primeiros passos em relação a uma metodologia científica para o estudo da música.

Comentário 3, parágrafo 5

Selbstlautende Buchstaben são as vogais. Acreditamos ser desnecessário incluirmos *vocales* ou vogais, em nossa tradução, tendo em vista a proximidade dos termos.

Comentário 4, parágrafo 8

Dannenhero: termo arcaico. Segundo o DWB:

DANNENHERO, *deshalb wie dahero*, im 17ten und noch im 18ten jahrh. üblich, du bist auch im himmel, da du nicht allein als ein allmächtiger gott herrschest über alle creaturen, sondern auch dannenhero ein aufsehen hast auf uns SCHUPPIUS 431 und öfter. kan sich dannenhero nicht beklagen BUTSCHKY *Patmos* 754. hoffe dannenhero nicht dasz hiedurch jemanden die galle sei rege gemacht worden RIEMER Polit. *maulaffe vorrede*. dannenhero liesz er sich etwas kleinmüthiger an *ders. Polit. stockf.* 36. dannenhero mit einem schneeballen gar wol zu vergleichen 38. dannenhero suchte er eine höfliche entschuldigung zu geben 100. dannenhero vergasz er aller compagnie CHR. WEISE *Kl. leute* 169. dannenhero auch der verdacht gröszer worden 211. ZINGREF 17, 13. LEHMANN *Florilegium* 122. *Simpliciss.* 2, 43. 122. 252. 331. ETTNERS *Hebamme* 778. 779. 816. ward dannenhero schlüssig *Felsenburg* 1, 79. dannenhero berichte ich dir. welches ich dannenhero desto öfterer bezeuge STEINBACH 736. *es wird jetzt nur in ironischer nachahmung gebraucht, wie von WIELAND* 8, 234 (*Danischmend c.* 28).

Comentário 5, parágrafo 8

A expressão *in die Rechnung bringen* não foi encontrada em nenhum dicionário consultado. Acredito se tratar de uma expressão idiomática com o sentido de levar em conta, considerar.

Comentário 6, parágrafo 9

O termo *sothaner* é arcaico e declina-se de acordo com a declinação dos adjetivos (por isso, *sothaner*). Sem a desinência da declinação, diz-se *sothan*. Segue abaixo o significado de acordo com o DWB:

SOTHAN, *adj.* so beschaffen, solch, s. DWB_sogethan, sp. 1407, vgl. auch solch, sp. 1428, und GRIMM *gramm.* 3, 62 f. das wort herrscht in den neunord. sprachen, als nd. lehnwort: dän. saadan, schwed. sådan, norw. soden, isländ. svoddan, und findet sich bereits im altfries. als sâdên, s. ebenda und sogethan. im deutschen besonders mnd. als sodân, soden, s. SCHILLER-LÜBBEN 4, 283; dazu: myt sodaner pene. d. städtechron. 10, 37, 2 (westfäl. urk. v. 1439); soden dinge dat geschach hir to Brunswick in der stad. 16, 311, 8; unde (der rat) leth fragen: welke noth se dwunge to sodam prale. 106 (schichtsp. 142); [...] zu beachten ist, dasz sothan zuweilen im wechsel mit solch gebraucht wird (s. oben OLEARIUS, *Simpl. schr.*, LANGE) und dasz es in manchen fällen in die bedeutung eines einfachen demonstrativs übergeht (s. besonders die stellen aus CHEMNITZ, HAHN, LESSING, vgl. dazu solch 4). — die mundartlichen formen sind z. th. schon unter sogethan und solch angeführt. ferner tirol. sètte', sötte', söttan, sottan, söttig. SCHÖPF 671, sötter, söttiger, söttener, söchtener. 680, würzburg. sotter SARTORIUS 115, unterfränk. sott'r, sotta, sotts, auch sötter, sötta, sötts. RUCKERT 172, thür. sötter oder sötcher. KELLER 42, leipz. z. b. sotte dumme hunde. ALBRECHT 220^b, egerländ. sotta, sötta, setta. NEUBAUER 102^a.

Comentário 7, parágrafo 11

Neste parágrafo, o vocábulo *Verfasser* é utilizado duas vezes. O vocábulo advém de *verfassen* (redigir, compor, escrever) e sua tradução mais comum é autor (feminino: *Verfasserin*: autora). Na primeira vez, logicamente, refere-se a autores, como contraposição a leitores (pessoas que sabem ler mas que, não necessariamente, sabem escrever um livro). Na segunda ocorrência, como o âmbito é a obra musical, optamos pela tradução *compositor*.

Comentário 8, parágrafo 11

Chama-nos a atenção o vocábulo *verfertigen*, usado no sentido de produzir. O seu sentido fica mais claro se observarmos o verbete *Verfertiger* no *Deutsches Wörterbuch der Gebrüder Grimm*, qual seja:

VERFERTIGER, *m. auctor* FRISCH 1, 260^a; vom verfasser von geisteswerken, leicht mit verächtlicher bedeutung: warum sind die meisten werke über die moral so unbefriedigend? weil ihre verfertiger den physischen menschen überspringen. KLINGER 11, 188; verfertiger dieser inofficiosen urkunde. H. HEINE 8, 29; kraft meiner machtvollkommenheit als öffentlicher sprecher erhebe ich gegen die verfertiger dieser urkunde meine anklage. 8, 30; ADELUNG *versuch* 4, 1418 nennt es ein seltnes wort.

Não acredito, pelo contexto imediato, que Mattheson tenha utilizado o verbo *verfertigen* com componente irônico (o que seria derivar para o verbo um sentido mais próprio ao substantivo). Prefiro a acepção escrever, pois sustento, com base nos parágrafos seguintes, que Mattheson refere-se também à capacidade de escrever (anotar). Assim, *escrever* possui um sentido mais amplo, que abrange tanto i) a simples anotação de uma partitura quanto ii) a composição de uma canção ou música.

Comentário 9, parágrafo 12

É interessante notar que a tradução inglesa utiliza, para traduzir o termo *Lehr-Art*, *art of teaching*, o que à primeira vista parece uma opção indeclinável, muito embora *Art* em alemão se relacione mais diretamente com modo, forma que com arte (*art*). Por essa razão, justamente, é que o tradutor inglês deve ter optado por *art of teaching* em vez de *way of teaching*, embora esta ponderação literal das partes, modo de ensinar, caminho de ensinar, nos conduziu ao vocábulo *método*, exatamente a opção indicada no DWB. Veja-se:

LEHRART, *f. methodus*. STIELER 58, *bei KANT mit diesem fremdworte wechselnd: welche lehrart wird diese abhandlung haben sollen? ... die methode deren ich mich bediene, wird einfach und behutsam sein.* 1, 65; *dies ist der wahre vorzug der lebendigen lehrart, dasz der lehrer nicht resultate hinstellt, wie es der schriftsteller pflegt, sondern dasz er .. die art zu ihnen zu gelangen selbst darstellt.* SCHELLING *vorles. üb. die methode des akad. studiums* s. 49.

Comentário 10, parágrafo 24

Quando nos deparamos com o verbo *richten*, a primeira intuição é a de traduzi-lo como *dirigir-se, apontar-se, voltar-se a*. Entretanto, para isto, seria indispensável a regência preposicional *auf*. Não há, nos dicionários modernos, *richten* com a preposição *in*, o que indica não se tratar de um caso de regência preposicional do verbo. O sentido mais cabível ao trecho é o de *rectum facere*, encontrado no DWB. Veja-se:

RICHTEN, *verb. rectum facere, erigere, dirigere, judicare u. a.*

Erstes Buch

Drittes Haupt-Stück. Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur- Lehre.

Livro I

Terceira Parte.

Sobre o som em si mesmo e sobre a doutrina natural da música. (Anotação 1)

§1

In den meisten Büchern, welche von der Ton-Kunst handeln, wird ein grosses Wesen gemacht von Zahlen, Maassen und Gewichten; vom Klange aber, und von dem sehr beträchtlichen **physiologischen** Theil dieser Wissenschaft sagt man fast kein Wort, sondern fährt so geschwind darüber hin, als wenn er wenig oder nichts zu bedeuten hätte.

§1

Na maioria dos livros que tratam da música atribui-se grande importância a números, pesos e medidas. Entretanto, a respeito do som, e da parte **fisiológica** e muito significativa desta ciência não se diz quase palavra alguma, mas passa-se por isso tão rapidamente, como se esta parte tivesse pouco ou nada a esclarecer.

§2

Da nun aber solches Verfahren ein ganz verkehrtes Wesen ist, indem der Klang der einzige Unterwurf (*subjectum*) der Music bleibet, so wie das Gehör derselben Gegenstand (*objectum*); die Zahlen hergegen und was ihnen anhängig, nur in der Harmonicalischen Meßkunst blosse Handlanger und Nothelffer abgeben, mit deren Beistand wir die äusserliche Beschaffenheit und Grösse der Intervallen einigermaßen betrachten und begreifen können: als wird es höchst nöthig seyn, uns über des Klanges Natur ein wenig breiter zu erklären.

§2

Uma vez que este procedimento é essencialmente errôneo – na medida em que o som permanece sendo o único sujeito da música, e o ouvir seu objeto – e já que os números e tudo o que lhes é atinente fornecem meros serventes e auxiliares na arte de medir harmônica, com cujo auxílio podemos de certo modo observar e compreender a característica exterior e a extensão dos intervalos, então será extremamente necessário explicarmos um pouco mais sobre a natureza do som.

§3

&3. Schlägt man die besten und ältesten musicalischen Scribenten auf, so findet sich, daß sie den Klang beschreiben als **einen Vorfall, da die zum Singen beqveme Stimme sich nur einmahl ausdehnet**; oder, **als den kleinsten Theil der zum Singen geschickten Stimme**; und dergleichen. Woraus aber gar keine Erbauung zu schöpfen ist, weil solche Beschreibung die eigentliche Natur des Klanges im geringsten nicht berührt, und man

sich billig verwundern muß, wenn absonderlich bey dem Aristoxeno mit grossen Buchstaben darüber stehet: *Definitio Soni*.

§3

Ao buscarmos os ensinamentos dos melhores e mais antigos autores que se dedicaram à música, descobrimos que eles descrevem o som como **um incidente¹, já que a voz confortável para o canto se expande apenas uma vez;** ou então, **como a menor parte da voz apropriada ao canto**, e coisas do gênero. Disto, contudo, nada se pode construir, em termos de entendimento, pois tal descrição nem minimamente toca a verdadeira natureza do som, e com razão é de se admirar, quando, em Aristóxeno², vemos em letras garrafais: *Definitio soni*.

§4

Wir könnten eine Menge solcher unzulänglichen Beschreibungen, aus dem Aristotele, Boethio, Ptolemäo, und vielen andern hieher setzen, wenn es zu etwas nützte, nur des Kircher seine, wegen der ungemeynen Verwirrung, wollen wir in den Anmerckungen anbringen, und hier nur so viel feststellen, **daß der Klang sey eine gewisse, geschwinde Bewegung und Zusammenschlagung der feinsten Lufft-Theilgen, die empfindlich ins Gehör dringen.**

§4 (Anotação 2)

Poderíamos expor aqui diversas dessas descrições insuficientes, como, por exemplo, de Aristóteles, Boécio, Ptolomeu e de muitos outros, se fossem úteis para alguma coisa. Todavia, apresentaremos em nossas observações³ apenas a definição de Kircher por causa da tremenda confusão que se faz, e esclarecer que **o som é um movimento rápido, determinado e a colisão das menores partículas do ar, que penetram sensivelmente no ouvido.**

§5

Hiernächst muß man etwas naturmäßiger von der Sache reden, wenn der Leser von dem Wesen des Klanges und seiner eigentlichen Bildung einen deutlichen Begriff haben soll: Denn das ist viel nützlicher, als die Zeit mit häufigen Rechne-Künsten und logistischen Grillen zu verderben.

¹ A descida da voz, o alcance do canto, em uma tensão. Euclides. Introdução à Harm. P.1. A voz apta ao canto. Parte mínima. Aristides Quintiliano, Livro I, *De Musica*, p.9, A descida da voz arranjada elegantemente em uma tensão. Bacch. sen. Introd. Art. Mus., p.2, etc.

² Harmonic. Element. L. I, p.15. Sobre isto podemos recorrer à tradução da Nataly Ianicelli.

³ O som é a qualidade possível que sucede da subtração do ar ou da água, e da elisão, seguido da colisão de corpos sonoros, produzido, apto a mover o sentido da audição (Kircher, Musurgia, T1, p.2. Um pouco mais a este respeito se lê em Crousaz, *Traité du Beau* (Tratado do Belo), cap.IX; na terceira parte do *Orchester*, em que indico o registro, e na segunda edição do *Organisten-Probe*, p.158 e seguintes.

§5

Em seguida é necessário discorrer de modo um pouco mais natural sobre a matéria, caso queiramos possibilitar ao leitor um conceito claro sobre a essência do som e de como ele verdadeiramente se forma, pois isto é muito mais útil que desperdiçar tempo com mirabolâncias da lógica.

§6

Wenn alles unbeweglich wäre, müsste auch alles todstill seyn, so daß man keinen Klang, ja, nicht einmahl das geringste Geräusche, vielweniger eine wol-lautende Zusammenstimmung vernehmen würde: daraus zu schliessen stehet, daß aller Klang, Gesang und Schall von nichts anders herrühren könne, als von der Bewegung, nachdem, durch ihr Zuthun, die sich allenthalben befindliche Lufft mittelbarer Weise gerühret, zertheilet, getrieben, geschlagen und gestossen wird. Wobey es dreierley zu betrachten gibt, nemlich dasjenige so das rühret, als ein *agens*; dasjenige so gerühret wird, als ein *patiens*, und das Mittel, wodurch sich die Wirckung dieser Bewegung dem Gehör mittheilet, als ein *vehiculum*. **§6 (Anotação 3)**

Se todas as coisas fossem imóveis, haveria em tudo um silêncio mortal, de modo que nenhum som, nem sequer o menor ruído, e menos ainda uma harmonia consonante pudessem ser ouvidos. Disto se pode concluir que todo som, canto, e rumor somente podem se originar do movimento – e de nenhuma outra coisa além do movimento – depois de cuja intervenção o ar que se encontra por toda a parte for indiretamente tocado, dissipado, conduzido, vibrado e impelido. Neste ponto há três coisas a serem observadas, a saber: aquilo que toca, é um *agens*; aquilo que é tocado, um *patiens*, e o meio através do qual o efeito deste movimento se faz partícipe ao ouvido, é um *vehiculum*.

§7

Wie nun das erste, z.E. der Finger, das andre die Saite, und das dritte allemahl die Lufft ist; so hat es freilich seine Richtigkeit, daß auch Wasser den Klang fortführen kan, wenn man erweget, welchergestalt dieses Element, ja das Feuer selbst, nothwendig eine feine Art der Lufft haben müsse. Die Lufft aber im Wasser ist, wegen der Dicke des Körpers, ungemein subtil, weil sie sonst durch die festen Gänge desselben schwerlich dringen könnte. Die grobe Lufft nennet man Aërem, und die allergröbste ist in der Erde, welche deswegen von keinem Klange weiß, die feinere heisset Aether, welche letztere sich nicht nur im Wasser, sondern allenthalben befindet, auch daselbst, wo sich keine grobe Lufft mit ihr vermischen kan, und dringet durch Glas, Holtz, Steine, Eisen etc. Daher kan auch allenthalben, doch mit Unterscheid, durch ihre Bewegung ein Klang, ein Schall, ein Knall oder wenigstens ein Krachen und Geräusch entstehen.

§7 (Anotação 4)

Por exemplo, o dedo é o primeiro (*agens*), a corda é o segundo (*patiens*) e o terceiro (*vehiculum*) é sempre o ar. Certamente também é correto dizer que a água pode conduzir o som, ao se considerar como este elemento, e mesmo o fogo, possui necessariamente um tipo rarefeito de ar. Entretanto, na água, o ar – por causa do peso do corpo – é tremendamente sutil, pois, caso contrário, apenas dificilmente poderia

penetrar a água por meio de seus cursos rijos. O ar pesado é denominado ar (*aër*), e o mais pesado de todos está na terra, razão pela qual não conhece nenhum som. O mais leve é chamado éter (*aether*) e encontra-se não apenas na água, mas em todas as partes, e também em lugares, onde o ar pesado não pode se misturar a ele. Este ar leve (*aether*) penetra o vidro, a madeira, as pedras, o ferro etc. Por isso é possível que, através de seu movimento se origine em todas as partes – com diferenças – um som, um rumor, um estampido ou, pelo menos, um estalo e um ruído.

§8

Solches geschiehet auf viererley Weise. Zum ersten, von **zween harte Körper** auf einander treffen, als z.E. der Hammer und Ambos, die Glocke und der Kleppel, welche einen gar starcken **Klang** verursachen, weil die in ihnen befindliche feinste Luft auf das gewaltigste zerschlagen wird, und sich in solchen harten Metallen nicht, wie in andern weichern Materien, verschleichen kan.

§8 (Comentário 1)

Isto ocorre de quatro modos. Primeiramente, quando **dois corpos sólidos** colidem, como, por exemplo, o martelo e a bigorna, o sino e o badalo, que produzem um **som** muito forte porque o ar mais rarefeito que se encontra neles é dissipado de modo mais violento possível, e não pode se perder aos poucos, nestes metais duros, como em outras matérias tenras. §9

Fürs andre läßt sich entweder ein grosses Getön, oder nach Beschaffenheit des Unterwurffs, ein hefftiges Krachen hören, wenn ein **fliessender Körper auf einen festen stösset**: z.E. Wenn der Wind einen Baum umwehet u.d.g.

§9

O segundo modo ocorre quando se pode ouvir ou um som intenso, ou, de acordo com a característica do sujeito (*agens*), um grande estrondo, quando **um corpo fluido fere um corpo sólido**, por exemplo, quando o vento sopra uma árvore, e coisas do gênero.

§10

Drittens, und im Gegentheil, wenn ein weiches und **fliessendes** Wesen mit Ungestüm von einem harten und festen zertheilet und gewaltsamer Weise zertrennet wird: z.E. Wenn man die Luft mit einer Schwangruthe durchschneidet, da vernimmt das Ohr ein **Gepfeiffe**, wenn die Ruthe die Luft durchstreicht.

§10 (Comentário 2)

O terceiro modo, ao contrário, ocorre quando um corpo tenro e fluido é violentamente decomposto por um corpo duro e firme, por exemplo, quando se corta o ar com uma vara flexível, o ouvido percebe um **assobio**, no momento em que a vara risca o ar.

§11

Endlich und zum vierten thun sich ein **Knall und Schall** hervor, wenn **zween weiche** und fließende Körper, als zum Exempel zween **stürzende** Wasser-Fälle, gegen einander **tobende** Winde oder ein Feuer, das die Luft **mit Macht** fortreibt etc. im Streit

begriffen sind, welches zwar erschrecklich kracht und **brüllet**, aber wegen **der übermäßigen Gewalt**, beyder Theile Flüssigkeit, und ihrer weichen, nachgebender Eigenschafft, selten bey dergleichen Hefftigkeit einen vernehmlichen und rechten Klang gibt: wie solches, unter andern an Abfeuerung des groben Geschützes zu erkennen, da Feuer und Lufft (nicht Pulver und Kugel) **durch ihre hefftige Zusammenstossung und gewaltige Bewegung**, den entsetzlichsten Schlage verursachen. Wo es aber sanfft hiemit zugehet, ist die Wirckung gantz anders: wie bald erhellen wird.

§11

Finalmente, no quarto modo produz-se **um estampido e um eco**, quando dois corpos **tenros** e fluidos, como, por exemplo, duas quedas d'água **que se precipitam**, ventos **agitados** contrários um ao outro, ou certo fogo, que impulsiona **violentamente** o ar, são concebidos como algo em conflito, o que, de fato, crepita e **chia** terrivelmente. Todavia, por causa da **extrema violência**, da fluidez de ambas as partes e de sua natureza tenra, flexível, raramente haverá, em meio a tal impetuosidade, um som perceptível e definido. Consideremos, por exemplo, o disparo de um grande canhão. Trata-se de fogo e ar (e não de pó e bola) que, **por meio de sua colisão enérgica e movimento violento**, provocam o mais terrível estampido. Entretanto, quando as coisas estão calmas, o efeito é totalmente diverso, como veremos em breve.

§12

Um nun diese Sätze näher auf die eigentliche Ton-Lehre anzuwenden, wird ohnschwer zu begreifen seyn, daß zu der obgedachten ersten Bewegungs-Art alle besaitete Werckzeuge gehören, die mit Nägeln, Federn, Bögen, Fingern u.s.w. gerühret werden: ingleichen alle diejenigen, wo Schlägel und bespannte Felle sich begegnen, und also zween dichte Körper auf einander treffen, die den grössesten Gebrauch in der Music ausmachen: denn ob gleich die Härte derselben unterschiedlich ist, da man z.E. einige Federn von Metall, andre aus Raben-Flügeln macht, so sind und bleiben es doch eben so wol, als die Haare an den Bögen, und die Ballen an den Fingern, mehr oder weniger dichte Körper.

§12

Neste momento, com o intuito de aplicarmos mais diretamente estas sentenças à doutrina musical, podemos facilmente entender que ao primeiro tipo de movimento indicado acima pertencem todos os instrumentos que são tangidos com as unhas, com penas, com arcos, com os dedos etc. Do mesmo modo, todos aqueles em que se encontram baquetas ou pele esticada, e nos quais, portanto, dois corpos densos colidem, o que ocorre mais frequentemente na música. Pois, embora a rigidez seja diferente entre eles, já que, por exemplo, é possível haver penas feitas de metal, outras, de asas de corvo, elas, assim como as crinas nos arcos e as polpas dos dedos, permanecem corpos mais ou menos sólidos.

§13

Zur zweiten Art zehlen wir, mit kurtzen zu sagen, alle Wind- und Blase-Instrumente, da ein dünnes flüßiges Wesen, nemlich der Athem, an ein dichtes und festes stösset: es sey nun von Holtz, Silber, Meißing etc.

§13 (Anotação 5)

Referente ao segundo tipo de movimento, apontamos, para dizer brevemente, todos os instrumentos de sopro, uma vez que uma substância fina e fluida, a saber, a respiração, colide com uma substância densa e sólida: seja ela de madeira, de prata ou de metal etc.

§14

Der dritten Art sind wiederum nur diejenigen klingenden Werckzeuge, deren gespannte Saiten die Luft zertheilen, wobey denn allemahl ein harter Körper auf einen weichen wircket.

§14

Ao terceiro tipo de movimento pertencem, por outro lado, apenas aqueles instrumentos soantes, cujas cordas cortam o ar, em que um corpo sólido tem efeito sobre um corpo tenro.

§15

Nichts lieblichers oder angenehmers aber mag gehöret werden, als wenn die eine **sanffte** Luft die andre auf das **gelindeste** und **künstlichste** zertheilet, welches die menschliche Stimme allein in höchster Vollkommenheit zu thun vermag, **und aus diesem Grunde ihren gantzen Vorzug hernimmt**: indem bey dem Singen, nach der vierten Bewegungs-Art, zween weiche Körper einerley Geschlechts, **ohne gewaltsames Treiben**, lieblich mit einander zu schaffen haben.

§15

Nada mais amável ou agradável pode, entretanto, ser ouvido, que quando um ar **brando** corta o outro de modo mais **suave** e **artístico** possível, o que apenas a voz humana, em sua mais alta perfeição, pode realizar, **e por essa razão logra sua primazia**, pois no canto, de acordo com os quatro tipos de movimento, dois corpos tenros da mesma espécie combinam-se amavelmente, **sem ímpeto**.

§16

Es entstehet aber der Schall nicht nur allein, vorgedachter Maassen, aus einer Zusammenstossung, da eins **an das andre** schlägt; sondern auch im Gegentheil, wenn etwas zerbrochen oder von **einander** gerissen wird, das sonst zusammen gehöret: da es denn, **nach Beschaffenheit der Körper**, entweder nur ein Geräusche, oder einen rechten Klang von sich wirfft. Das erste kan man sich an der Spaltung eines Stückes Holtzes, oder an der Zerreissung eines Tuchs; das andere aber an der Zersprungung einer Saite vorstellen, als bey welchen Fällen die Sache auf eine Zurückprallung der Luft ankömmt.

§16

Entretanto, o som não é produzido apenas de uma colisão, quando uma coisa se choca **com outra**, como mostramos anteriormente; mas, ao contrário, também pode ser produzido quando uma coisa é dividida ou separada de outra, à qual pertence. Pois, **segundo a natureza dos corpos**, ele produzirá apenas um ruído ou um som definido.

Pode-se imaginar, em relação ao primeiro, a divisão de um pedaço de madeira, ou o rasgar de uma toalha; em relação ao segundo, contudo, o rompimento de uma corda, pois em ambos os casos o que acontece é determinado pelo ricochetear do ar.

§17

Gleichwie nun, wenn ein Stein ins Wasser geworffen wird, augenblicklich ein Circkel entstehet, welcher sich mit seiner Grösse nach der verursachten Bewegung richtet, und wie dieselbe geringer wird, ebenfalls ermüdet, sich einziehet und zuletzt gar aufhöret; also gehet es auch mit dem Klange in der Lufft zu, die eben einen solchen Circkel zuläßt, als das Wasser, der sich denn so weit erstreckt und ausbreitet, als es die Krafft der Bewegung erfordert, wodurch die Ohren der umstehenden, falls sie in solchen Kreise mit begriffen sind, alle gerühret werden.

§17

De modo similar, quando uma pedra é atirada na água, forma-se no mesmo instante um círculo, cuja extensão depende do movimento provocado. Quando o movimento se torna mais fraco, o círculo se torna menor, igualmente fatigado, se diminui e finalmente cessa: de igual modo ocorre com o som no ar, que produz um tal círculo, como a água, que se estende e se alarga bastante, tanto quanto a força do movimento exige, e por meio disso, os ouvidos das pessoas que estão próximas, caso sejam atingidas por este círculo, são afetados.

§18

Die Circkel des Wassers, ie grösser sie werden, oder ie mehr sie sich ausbreiten, ie weniger sichtbar fallen sie: weil sie sich von ihrem Mittel-Punct immer weiter entfernen. Desgleichen geschiehet auch mit dem Klange, welcher das Gehör um so viel schwächer berühret, ie weiter dieses von ienes Ursprunge entlegen ist. Und wenn endlich die Drehung, Bewegung und Ausdehnung der Lufft-Circkel aufhöret, alsdenn, und in eben der Maasse, höret auch der Klang auf.

§18

Os círculos da água, quanto maiores se tornam, ou quanto mais se expandem, menos visíveis se tornam, pois se distanciam cada vez mais de seu ponto central. Da mesma forma ocorre com o som, que chega ao ouvido cada vez mais fraco, quanto mais longe estiver de sua origem. Quando, finalmente, a rotação, o movimento e a expansão do círculo de ar cessa, então, e precisamente, cessa também o som.

§19

Geschiehet es etwa von ungefehr, daß sothane Circkel im Wasser einen Widerstand antreffen, daß sie sich nicht gnugsam ausbreiten können, ob sie gleich Kräfte genug dazu hätten; so kehren sie alsobald wiederum zurück, umd (sic) finden ihr Ende, wo ihr Anfang gewesen ist.

§19

Ocorra, pois, que tais círculos na água encontrem uma resistência, de modo que não possam se expandir suficientemente, embora teriam força para isso, então, por sua vez, eles imediatamente retornam, e encontram o seu fim, onde haviam começado.

§20

Eben also verhält es sich mit der Luft: wenn ihren Circkeln etwas im Wege stehet, wenden sie sich den Augenblick wiederum zum Ursprunge ihrer Bewegung. Und von dieser Zurückprallung entstehet, auf gewisse Weise, in unsern Ohren ein Laut, welchen man das Echo oder den Wiederhall nennet.

§20

Do mesmo modo, pois, se dá com o ar: quando há algo no caminho de seus círculos, eles se voltam à sua origem imediatamente. E desta colisão surge em nossos ouvidos, de certa maneira, um som, a que denominamos eco.

§21

Nachdem es also wol eine ausgemachte Sache ist, daß aller Klang aus der Bewegung entstehet, so kan man leicht erachten, daß auch die menschliche Stimme, wenn sie einen Hall oder Schall hervorbringt, solches mittelst bewegter Luft thue, und dazu zween künstliche, doch angeschaffene und natürliche Werckzeuge gebrauche, nemlich **die Lunge und die Kehle**: deren erste gleichsam der Blasebalg ist, welcher die auswendige Luft entziehet und ausläßt; die andre hergegen ein wunderbare Röhre, welche an herausgehenden Athen, mittelst ihrer Ringe und anderer Theile, so zu zwingen, zu drucken und geschickt zu bilden weiß, daß er zum Klange wird.

§21

Depois de se tornar aceite, pois, que todo som se origina do movimento, então pode-se facilmente supor, que também a voz humana, quando produz uma ressonância ou um som, fá-lo por meio do movimento do ar e, para isto, utiliza duas ferramentas artificiais, apesar de adquirida e natural, a saber, **o pulmão e a traqueia**: das quais a primeira é quase como o fole, que inala e exala o ar de fora; a outra, por sua vez, é um magnífico tubo, que, por meio de seus anéis e outras partes, sabe pressionar, comprimir e moldar habilmente o ar que é exalado, de modo que ele se torna um som.

§22

Ob nun gleich von der Bewegung dieser Werckzeuge vielerley Laut, der nicht allemahl ein rechter musicalischer Klang ist, entstehet; wie denn gar grosse Bewegungen in der Natur vorgehen, die darum nicht klingen: so folget doch daraus, daß nicht iede Bewegung einen Ton verursacht, und daß hingegen, wo dieser vernommen wird, derselbe eine gewisse förmliche Bewegung der Luft zur unwiedersprechlichen Mutter habe.

§22

Apesar de surgirem – a partir do movimento destes instrumentos – muitos tipos de som, que nem sempre são sons musicais de fato, assim como há grandes movimentos na natureza que não produzem som, então disto resulta que nem todo movimento produz

um som e que, ao contrário: quando um som é ouvido, é porque incontestavelmente foi gerado por um movimento definido do ar.

§23

Weil inzwischen diese Bewegungen (andrer Umständen und Eigenschafften zu geschweigen) theils langsam, theil geschwind geschehen können, so ist daher zu wissen, daß von den langsamen die tiefen Klänge, und von den geschwinden die hohen entspringen, wie solches die Erfahrung beweiset. Denn wenn wir auf einem besaiteten Instrument mit den Fingern, oder auf andre Art, eine Bewegung machen, so wird sich finden, daß die groben, langen Saiten seltenere Schläge thun, und später nachsummen; dahingegen die feinere und kürzere Saiten, wenn man sie rühret, eine geschwindere Bewegung annehmen, aber auch eben darum den Klang desto ehender verlieren.

§23

Todavia, uma vez que esses movimentos (para não mencionar outras circunstâncias e características) podem ocorrer ora lenta, ora rapidamente, pode-se constatar, disso, que os sons graves se originam dos movimentos lentos, e os sons agudos, dos movimentos rápidos, como atesta a experiência. Pois, quando nós, com o dedo, ou de outra forma, produzimos uma vibração num instrumento de cordas, sucederá que as cordas longas, espessas se movimentam mais devagar e continuam a soar por mais tempo posteriormente. Por outro lado, as cordas mais curtas e mais finas recebem um movimento mais rápido e, justamente por isso, deixam que o som se perca mais rapidamente.

§24

Die Ursach dessen ist, weil eine dicke und schlaffe Saite die Luft nur schwächlich zertheilet, und also den Klang desto mehr verlängert, aber zugleich desto undeutlicher macht, ie langsamer die Bebugen von Statten gehen; da andern Theils eine dünne, kurtz- und steiff-gespannte Saite die Luft stärker und hurtiger durchschneidet, so daß der Klang keine sonderliche Dauer haben kan, ob er gleich schärffer und vernehmlicher in die Ohren dringet, weil ihn eine geschwindere Bewegung hervorbringt.

§24

A causa disso é que uma corda espessa e frouxa corta o ar apenas languidamente e, por conseguinte, o som se prolonga cada vez mais, mas se torna cada vez menos claro, quanto mais lentamente ocorrem as vibrações. Ao contrário, uma corda fina, curta e rigidamente tensionada corta o ar mais forte e ligeiramente, de modo que o som não possa ter qualquer duração considerável, embora ele penetre os ouvidos de modo mais incisivo e perceptível, pois ele é produzido por um movimento mais rápido.

§25

Es ist dieses eine solche Materie, die vor allen andern zur melodischen Wissenschaft gehöret, und von grosser, ja, fast von der allergrößten Wichtigkeit ist. Wenn wir die Aristotelischen Schrifften durchsehen, so findet sich auch unter andern darin ein eigenes

Buch, von dem, was das Gehör betrifft. Solches macht den ersten Punct unsrer musicalischen Natur-Lehre aus.

§25

Este é um tipo de matéria que pertence, antes de quaisquer outras, à ciência da melodia, e é de grande, senão de maior importância. Se consultarmos os escritos de Aristóteles, encontraremos dentre outros um livro especial sobre o que seja o ouvir⁴. Isto constitui o primeiro ponto de nossa teoria natural da música.

§26

So viel nun einem Ton-Meister von der eigentlichen Bildung des Ohrs zu wissen nöthig ist, findet er bereits in der acht und dreißigsten Betrachtung des musicalischen Patriotens; will er aber noch gerne weiter gehen, so können ihm **Cassebohms** fünf Abhandlungen vom menschlichen Ohr, 1735, zu Hall gedruckt, hierunter ferner dienen. **Lohenstein** sagt: das Gesicht, der Geruch, der Geschmack und das Fühlen dienen dem Leibe; der einige Sinn das Gehörs aber ist unsrer Seele und unsern Sitten bestimmt und vorbehalten. Ein Ausspruch, der zur tiefern Einsicht aufmuntern kan.

§26 (Anotação 6)

Assim, tudo quanto é necessário a um mestre da música saber sobre a verdadeira estrutura do ouvido, ele encontrará na trigésima-oitava observação do *Der Musicalische Patriot*. Entretanto, caso queira se aprofundar, ser-lhe-ão úteis as *Fünff Abhandlungen vom menschlichen Ohr*, de **Cassebohm**, impressas em Hall em 1735. **Lohenstein**⁵ diz: a visão, o olfato, o paladar e tato servem ao corpo; apenas a audição, contudo, é destinada à nossa alma e reservada a ela: uma afirmação que pode nos encorajar a uma lucidez mais profunda.

§27

Zu unsern Zeiten ist dieses Stück der Natur-Lehre des Klanges durch zween geschickte und gelehrte Franzosen, die Herren Saveur und Dodart, Mitglieder der Königl. hohen Schule der Wissenschaften, sehr wol behandelt, und es sind ausnehmende Proben davon in den Geschicht-Büchern derselben Academie anzutreffen, worauf wir uns, Kürtze halber, beziehen. So viel vom Klange an sich selbst, als dem ersten Artickel.

§27 (Anotação 7)

Em nossos tempos, dois franceses habilidosos e doutos dedicaram-se muito bem a esta parte da teoria natural do som, a saber, os senhores Saveur e Dodart, membros da Academia Real de Ciências, e há excelentes provas disto nos livros de história desta mesma Academia, aos quais, para sermos breves, nós nos referimos. Como um primeiro artigo, acredito ser suficiente o que foi dito sobre o som.

§28

⁴ Peri Akoustikés, ou De Acustica. Mattheson refere-se aí ao De Anima II, 8, conforme se pode confirmar em <https://philarchive.org/archive/JOHAOS>

⁵ In: Arminio, parte II, p.90.

Der zweite Punct, welchen ein musicalischer Physiologus, oder Natur-Befliessener in der Klang-Lehre zu untersuchen hat, bestehet in den **Eigenschafften der klingenden Körper**, und hat also nicht nur einen wichtigen Einfluß in die mechanischen Künste der Instrumentmacher; sondern es kan auch ein Componist, wenn er diese Eigenschafften wol inne hat, sonst aber nicht, begreifen, warum z.E. ein einziger und derselbige Klang (als etwa das so genannte eingestrichene c) verschiedentlich lautet, nachdem es entweder von verschiedenen Stimmen gesungen, oder von verschiedenen Instrumenten hervorgebracht wird? Es lassen sich aus diesem Grunde viele nützliche Anmerckungen machen, die uns aber zu grosser Weitläufigkeit Anlaß geben würden, wenn wir ihrer gedencken sollten.

§28

O segundo ponto que um fisiologista musical, ou aquele que estuda a natureza, deve investigar na teoria do som, consiste nas **características dos corpos sonoros**, e isto não apenas exerce grande influência nas artes mecânicas dos construtores de instrumentos. Entretanto, um compositor, caso conheça de fato essas características, poderá entender (e se não as conhecesse, não poderia!) por que, por exemplo, um único e o mesmo som (como por exemplo o denominado dó central) soa diferente, quando cantado por vozes diferentes ou executado por instrumentos distintos. Muitas observações úteis poderiam ser feitas a esse respeito, as quais, caso devêssemos considerá-las, tornariam de veras prolixo o nosso texto.

§29

Nur die vorhergehende eintzige Frage zur Probe aufzulösen, stehet zu wissen, es rühre der Unterschied daher, daß z.E. ein Baßist, wenn er gedachten Klang c' bilden will, den Hals enge, ein Knabe oder Discantist aber denselben weit machen muß: und daß eine Trompete vielen oder völligen, eine Basson hergegen weniger oder gepreßten Wind dazu erfordert.

§29

Apenas para responder à única pergunta feita anteriormente, é necessário saber que a diferença se dá porque, por exemplo, um baixo, ao querer cantar o dó central, deve estreitar sua garganta; e um menino, ou um soprano, deve alargá-la. Um trompete precisa de muito ou quase todo ar para isso; um fagote, ao contrário, precisa de menos ou pouquíssima respiração para consegui-lo.

§30

Woraus ein Nachdenckender leicht schliessen wird, wie fern sich dergleichen Lehr-Sätze erstrecken können, die sowol in der Instrumental- als Vocal-Music sonderbare Dienste thun, und uns zeigen, wie wir eine iede Stimme und ein iedes Instrument **in der rechten Krafft** gebrauchen oder anbringen sollen: wovon es vielleicht in den practischen Abtheilungen dieses Wercks mehr Gelegenheit zu handeln geben dürffte.

§30

Disto uma pessoa ponderada constatará o quanto essas teorias – que nos auxiliam sobremaneira tanto na música instrumental quanto na música vocal e que nos mostram como devemos utilizar cada voz e cada instrumento **com a força apropriada**, sobre cujo

tratamento talvez haja oportunidade na parte prática desta obra – podem ter seu alcance ampliado.

§31

Der dritte Punct gehet auf die Sympathie, oder natürliche Bestimmung, vermöge welcher ein Körper mit dem andern zur Vereinigung angetrieben wird. Wir spüren solche absonderlich an den freien klingenden Saiten, und untersuchen die Ursache, warum z.E. eine entfernte und von keinem sichtbaren Werckzeuge gerührte Saite, durch den Klang einer andern, die mit jener in gleichem Verhalt oder nur in genauer Verwandtschaft stehet, wirklich bewegt und zum Getön veranlasset wird: dabey man denn die flüchtigen und feinsten Lufft-Theilgen für die vermittelnde Kräfte am sichersten zu halten guten Grund hat.

§31

O terceiro ponto diz respeito à vibração simpática, ou à determinação natural, em virtude da qual qualquer corpo é incitado à concordância com outro. Percebemos isto especialmente nas cordas soltas, quando soam, e investigamos por que, por exemplo, uma corda distante, e não tocada por nenhum instrumento visível, se movimenta e soa através do som de uma outra, que está na mesma proporção daquela ou [por que] tem com ela certa relação precisa. Certamente temos aqui um bom motivo para considerar as partículas de ar fugazes e mais tênues como as forças mediadoras disso.

§32

Es ist auch kein Körper zu nennen, in welchem nicht dergleichen natürliche Freund- oder Feindschaft mit andern anzutreffen seyn sollte. Bey den Menschen sind wol die Ausdünstungen des Leibes ein ungezweifeltes Mittel zur Beförderung der Geneigtheit und des Wiederwillens, davon man oft, ohne sich einander zu kennen, ja, ohne zu wissen warum, deutlichen Empfindungen verspüret.

§32

Não há praticamente nenhum corpo em que esta característica de simpatia ou antipatia natural não possa ser encontrada. Nas pessoas, as emanções do corpo constituem-se indubitavelmente um meio para que se promova a afeição e a aversão, razão pela qual, frequentemente, mesmo que uma pessoa não conheça a outra, e ainda não sabendo o motivo, experimenta essas sensações.

§33

Es läßt sich auch diese Bei- oder Abstimmung, Sympathie und Antipathie, mit ihrer Wirkung, in andern klingenden Körpern, die eben nicht musicalisch sind, als z.E. in Trinckgläsern, nicht nur hören, sondern gar sehen und fühlen: wovon der berühmte **Morhoff** eine artige und bekannte Abhandlung geschrieben hat. Denn, ob es zwar wol an dem ist, daß ein solches Glas von dem starcken Geschrey und von der hefftig anprallenden Lufft in solche Erschütterung geräth, daß es endlich in Stücken springen

muß; so ist doch sehr glaublich, daß dazu ein gewisser Ton gehöre, der mit dem Klange des Glases (ich wollte lieber sagen in Feind- als) in Freundschaft stehet.

§33 (Anotação 8)

Além disso, esta concordância ou aversão, simpatia e antipatia, pode, com o seu efeito, não apenas ser ouvida, mas vista e sentida em outros corpos sonoros, como, por exemplo, copos. A este respeito, o renomado **Morhoff** escreveu uma obra⁶ encantadora e bem conhecida. Pois, embora seja verdade que um tal copo passa a vibrar por causa de uma voz extremamente alta e forte e do ar violentamente colide com ele, de modo que se despedace, crê-se, então, que certo som está em simpatia (eu diria, antipatia) com o som do copo.

§34

Diese Materie dienet inzwischen nicht etwa bloß zu Beschaulichkeiten, wie mancher meinen mögte; sondern es kan sich ein Componist, in der Ausübung seiner Wercke einen ansehnlichen Vortheil daraus ziehen, wenn er, vornehmlich bey Instrumental-Sachen, solche Saiten fleißig ins Spiel bringet, die, mittelst der natürlichen Bestimmung, andre ihres gleichen verstärcken, sich im Klange vereinigen, und den Wollaut, unvermerckter Weise, verdoppeln.

§34

Esta matéria não serve, entretanto, apenas para meras contemplações, como alguns podem pensar; mas um compositor, ao escrever suas obras, pode tirar grande proveito disto, quando ele, principalmente em peças instrumentais, utilizar diligentemente aquelas cordas que, por meio de sua disposição natural, reforçam outras de mesma natureza, juntam-se a elas no som e o doblam, de modo imperceptível.

§35

Wir ziehen ferner hieraus den Beweis des wahren Satzes, **daß kein einziger Klang allein, und ohne seine Vollstimmigkeit, seyn könne**; ob diese gleich von unserm Gehör nicht iederzeit vernommen werden mag.

§35

Disto deduzimos, ainda, a prova da afirmação verdadeira⁷, **de que nem um único som pode existir sozinho e sem seus harmônicos**, embora estes (harmônicos) nem sempre possam ser percebidos por nosso ouvido.

§36

Auf dicken Darm-Saiten, absonderlich auf besponnenen, läßt sich mit gantz gelinden Bogenstrichen eine deutliche Probe davon machen, und unter andern darthun, daß ein ieder zur Melodie geschickter Klang bereits seine Harmonie bey sich führet: denn, gemeinlich melden sich die Octav und Qvint, gleichsam heimlich, dabey an.

⁶ O título desta obra é Stentor Hieroclastes. I. De scypho vitreo voce humana fracto (Sobre o copo de vidro quebrado pela voz humana).

⁷ Nenhum som é deixado sozinho.

§36

Isto se comprova quando se passa suavemente o arco sobre cordas grossas, feitas de tripas, principalmente sobre aquelas revestidas [com arame de metal, por ex. de prata ou de cobre] . Com isso, demonstra-se também que todo som apropriado a uma melodia possui sua própria harmonia, já que, de modo geral, embora ocultamente, a oitava e a quinta soam.

§37

Eben aus diesem von der Natur selbst an die Hand gegebenen harmonischen Haupt-Grunde haben die ersten verständigen nicht ungelehrten Orgel-Bauer ihre so genannte Mixturen hergeleitet, wobey einem ieden Tast der völlige Accord, theis einfach, theils vielfach, nach der Grösse des Wercks, zugelegt wird: welches Register zwar für sich allein heslich lautet; wenn es aber von andern stärckern Stimmen bedeckt wird, der Vollstimmigkeit die meiste Krafft und den grössesten Nachdruck gibt.

§37 (Anotação 9) (Comentário 3)

Justamente a partir deste princípio harmônico, dado a nós pela própria natureza, os primeiros construtores de órgão, esclarecidos e doutos, derivaram as suas denominadas misturas, em que o acorde é acrescentado, ora um acorde apenas, ora vários acordes, a cada tecla, conforme o tamanho do instrumento: este registro, tomado isoladamente, soa desproporcionado, porém quando encoberto por outras vozes mais fortes, confere grande força e a maior expressividade à harmonia.

§38

Diese Sympathie trifft man auch in allen Pfeiffen und Werckzeugen an, die geblasen werden, woselbst, bey erforderter Erhöhung oder Erniedrigung einer Octav, das Instrument keine Veränderung in seiner Lage, äusserlichen Gestalt, oder sonst bekömmt, sondern sich, durch Vermittelung des blossen Athems oder der Lufft, zwei bis dreimahl am Klange versetzen läßt: welches gewißlich anzeigt, daß ein Ton schon in dem andern auf verborgene Weise enthalten sey.

§38

Essa vibração simpática se encontra em todos os tubos (do órgão) e instrumentos de sopro, nos quais, para subir ou descer uma oitava, o instrumento não sofre nenhuma modificação em sua posição, em sua forma externa, ou qualquer outra modificação, mas sim, por meio da transmissão da respiração ou do ar, pode transpor o som duas ou três vezes, o que certamente mostra, que um som já está ocultamente contido em outro.

§39

Nicht nur die Octaven, sondern auch die Qvinten und Tertzen geben sich bey den Flöten an, wenn sie durch Überblasung dazu genöthiget werden, in den Trompeten aber geschiehet solches ungezwungener Weise, und gleichsam von selbst; indem sie den richtigen und gewöhnlichen Accord gantz natürlich, und sonst ohne Kunst oder Zwang keinen einzigen andern Klang recht rein von sich hören lassen, der nicht seinen Grund in einem der unterliegenden, als Consonantz, habe: welches eine Anmerckung ist,

dadurch vieles zu erörtern stehet, das man bisher für ein Geheimniß, ja, für ein Wunder hat halten wollen. Wie denn **Werckmeister** in seiner Schrifften sehr viel mit diesen Dingen zu thun findet, ohne das rechte Fleckgen zu treffen.

§39 (Anotação 10)

Não apenas as oitavas, mas também as quintas e as terças são produzidas nas flautas, quando são forçadas por meio de um sopro forte. Nos trompetes, contudo, isto ocorre de modo espontâneo, quase por si mesmo, pois permitem ouvirmos – de modo totalmente natural, sem qualquer artifício ou pressão – o acorde correto e costumeiro, mas nenhum outro som que não tenha como consonância sua fundamental. Esta observação pode explicar muitas coisas, que eram antes tomadas por segredo, e até mesmo por um milagre. **Werckmeister**, em seus escritos, discorre bastante sobre essas coisas, sem contudo estar exatamente certo a este respeito.

§40

Man darff aber nicht wännen, ob sey die Menschen-Stimme von dergleichen sympathetischen Eigenschafften des Klanges gantz entblösset. Denn, zu geschweigen aller so genannten Falsetten oder Fistul-Stimmen, welche nichts anders sind, als in richtigem Octaven-Verhalt erhöhete Klänge, ingleichen der Exempel bey mutirenden Knaben, denen nicht nur die Stimme sehr oft, wieder ihren Willen die Qvinte überschlägt, sondern auch, wenn aus dem Discant ein Alt wird, in eben dem Verhalt einer vollkommenen Consonantz ihren Sitz nimmt: so hat man unter andern an einem noch lebenden wackern Capellmeister und vortrefflichen Sängler wahrgenommen, daß er mit seiner gesetzten hollen Stimme zu gleicher Zeit zween Klänge im Octaven-Verhalt hören lassen, auch damit einige Stufen auf- und niedersteigen können.

§40 (Anotação 11)

Não se pode erroneamente supor que a voz humana seja totalmente desprovida dessas mesmas características simpatéticas do som. Pois, sem falar de todos os assim denominados falsetes ou voz de fístula, que nada são além de sons elevados na correta relação de oitava, ou como o exemplo de meninos que estão trocando a voz, nos quais não apenas a voz, muito frequentemente, saltam para a quinta, contra sua vontade, mas também, na mudança da voz aguda para a voz grave, ocorre uma consonância perfeita na mesma proporção: assim ocorre entre outros a um excelente mestre-de-capela, ainda vivo, e também sublime cantor, que, com sua voz plena, regular, ele consegue ao mesmo tempo fazer ouvir dois sons numa relação de oitavas, e com isso também consegue subir ou descer alguns graus (da escala).

§41

Ob nun zwar alle und iede Kählen dergleichen Beschaffenheit nicht aufweisen mögen, und eine eigene Einrichtung der zum Singen gehörenden Werckzeuge dazu erfordert wird, welche mancher haben kan, ohne daß er es wisse; so erhellet doch gnugsam aus erwehnten Umständen, daß gedachte Werckzeuge des menschlichen Halses ebenfalls geschickt sind, solche natürliche Anverwandschafft der Klänge darzulegen.

§41

Embora, pois, todas as gargantas (vozes) não possam ter as mesmas características, e embora se requeira um ajuste próprio da estrutura no que se refere ao canto – o que alguns podem ter, ainda que não o saibam – torna-se, assim, suficientemente evidente, a partir de circunstâncias mencionadas, que a estrutura do pescoço humano é igualmente capaz de produzir esta relação natural dos sons.

§42

Weil übrigens bey allen Naturkündigern gewiß ist, daß die Ton-Kunst durch ihre natürliche Bei- oder Abstimmung nicht selten die Stelle der Artzney vertreten kan; so lieget einem zukünfftigen, oder bereits im Amte stehenden Capellmeister billig ob, alles hiehergehörige in reife Betrachtung zu ziehen, und durch wirckliche Versuche oder Prüfungen das wahre von dem falschen abzusondern.

§42

Uma vez que, a propósito, todos os naturalistas concordam que a música, por meio de sua concordância ou aversão natural não raro pode substituir os medicamentos, então cabe a um futuro mestre-de-capela, ou àqueles que já desempenhem esta função, ponderar com sensatez todas as coisas relacionadas a isso e, por meio de verdadeira investigação ou experimentação, separar o que é verdadeiro daquilo que é falso.

§43

Vor einigen Jahren stand in einer gewissen Wochen-Schrifft, ein Rondeau in Noten, welches wieder den Biß der Tarantulen probat seyn soll. Daß ich aber dieser Spinnen-Cur, des Sauls, des Königes Erichs und vieler andern abgenutzten Geschichte nicht gedencke; so erweisen gantz neue Schrifften, die sehr glaubwürdig sind, daß es noch heutiges Tages Exempel gibt, krancken Leuten durch die Music zur Gesundheit zu helffen, indem erzehlet wird, daß des Verfassers Vater einen schwermüthigen, bey dem sonst alles vergeblich war versucht worden, mit der Music zu recht gebracht habe.

§43 (Anotações 12, 13)

Há alguns anos, apareceu em certo hebdomadário⁸ a partitura de um rondó, que devia ser eficaz contra a picada de tarântulas. O fato de eu não querer mencionar com isso a cura da picada, a história de Saul e do Rei Erich, e tantas outras anedotas gastas é comprovado por publicações bastante recentes⁹, muito confiáveis, e mostram ainda hoje exemplos de que a música ajuda as pessoas doentes a que recobrem sua saúde, já que nesses escritos expõe-se o caso¹⁰ sobre o pai do autor – um melancólico – para o qual todas as tentativas de cura haviam sido feitas em vão – foi curado pelo música.

§44

⁸ Quintessence des Nouvelles (A Quintessência das Novidades), 1727, n.18.

⁹ Observations de Medecine sur la maladie appellée convulsion par un medecin de la Faculté de Paris à Paris, 1732, p.32 (Observações de Medicina sobre a doença chamada convulsão, por um médico da Faculdade de Paris, em Paris, 1732, p.32).

¹⁰ Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen (Periódicos de Leipzig sobre Temas Eruditos), 1722, p.626 e seguintes.

In dem so genannten Dänischen Correspondenten fand sich 1734 im Jenner eine Nachricht aus Stockholm, daß ein Lautenschläger, dessen Instrument mit 38 Saiten bezogen gewesen, daselbst fast eben die Wunder verrichtet habe, welche Timotheus von Milesien am grossen Alexander erwiesen.

§44 (Anotação 14)

No denominado *Dänischer Correspondent* de janeiro de 1734 havia um relato vindo de Estocolmo, segundo o qual um alaudista, cujo instrumento possuía 38 cordas, fez praticamente o mesmo milagre que havia sido feito por Timóteo de Mileto a Alexandre, o Grande.

§45

Den 20. Julii 1737 erhielt ich einen Brief von besonders-guter Hand, mit der Nachricht, daß die Königin von Spanien ihrem Gemahl einen Geschmack an der Music beigebracht, und ihm dadurch alle schwarze Melancholie, darein er sonst unfehlbar wieder gefallen seyn würde, gänzlich aus dem Geblüte und Gemüthe vertreiben hätte: also daß alle Abend um zehn Uhr bey Hofe *Concert* gehalten würde, ehe man zur Tafel ginge. Ja, die Königin soll es so weit gebracht haben, daß der König selbst Hand angelegt und die Music lernet.

§45

No dia 20 de julho de 1737 recebi uma carta, de uma fonte especialmente boa, com a mensagem que a rainha de Espanha havia despertado em seu marido o gosto pela música, tendo assim expelido completamente do sangue e dos humores a bÍlis negra, em que ele certamente teria recaído. Assim, todas as noites, às dez horas, fazia-se um concerto na Corte, antes mesmo que o jantar fosse servido. Sim, a rainha logrou nisto tanto êxito, que o próprio Rei colocou mãos à obra e começou a aprender música.

§46

Die Gesundheit ist so musicalisch, daß alle Kranckheiten aus nichts anders, als aus lauter Mishelligkeiten und Dissonantzen bestehen: wie denn vom **Arion** und **Terpander** verzeichnet worden, daß sie solche bey vielen Ioniern und Lesbiern glücklich mit Singen aufgelöset haben. **Ismenias** hat mit der Flöte das Hüfftweh curiret, welches **Theophrastus** in neunten Buch bekräftiget, und den Phrygischen Liedern solche Krafft zuschreibet. **Asclepiades** hat die Music wieder die Unsinnigkeit, und **Democritus** wieder viele andre Kranckheiten (sic) bewährt gefunden.

§46 (Anotação 15)

A saúde é tão musical, que todas as doenças de outra coisa não consistem que de puras discordâncias e dissonâncias: como pois relatam **Árion e Terpandro**¹¹ terem alegremente curado as doenças de muitos jônicos e lésbios com o canto. **Ismênia** curou com a flauta a dor nos quadris, o que **Teofrasto** reforça no Livro IX, e atribui tal força às canções frígias. **Asclepiades** provou que a música era útil contra a loucura, e, **Demócrito**, contra outras tantas doenças.

¹¹ Plutarco. De Musica.

§47

Die Thebaner bedieneten sich, zu den Zeiten *M. Antonini*, gemeiniglich der Instrumental-Music bey verschiedenen Kranckheiten: ja, die meisten heutigen Americaner brauchen kein ander Mittel, als ihre ob wol etwas rauhe Spiel-Art, damit sie bisweilen schwere Leibes-Gebrechen und Schmerzen, wo nicht heilen, doch dämpffen und lindern: wie solches alles der fleißige **La Mothe** mit mehrern anführet.

§47 (Anotação 16)

À época de M. Antonini, os tebanos comumente utilizavam a música instrumental para tratar diversas doenças. De fato, a maioria dos habitantes da América, nos dias de hoje, de nada carece além de seu modo de tocar, ainda que um pouco rude, para que, em certas ocasiões, se não curam, pelo menos atenuam e suavizam graves fraturas e dores: todas as coisas dessa natureza são detalhadas pelo diligente **La Mothe**¹² e por outros.

§48

In des **Veritophili** Beweis-Gründen, so 1717 mit meiner Vorrede heraus gekommen, handelt das sechste Capitel nicht uneben von dem Nutzen der Music in leiblichen Kranckheiten: und der unlängst, als Professor zu Göttingen, verstorbene Doctor **J.W. Albrecht** hat verschiedenes, das hieher gehöret, absonderlich aber viele Zeugnisse beigebracht, die der Music heilsame Wirckung bey allerhand Glieder-Schmerzen behaupten, wobey er, **weil der Klang auf die Spann-Andern des menschlichen Leibes stark arbeitet**, gar artig erweist, daß z.E. alle Schweißtreibende Artzeneien und Tänzte oder Bewegungen ohne Music lange das nicht ausrichten, was sie mit der Music thun. So viel von unserm vierten Punct.

§48 (Anotação 17)

&48. Nos *Beweis-Gründen* de **Veritophili**, publicado com prefácio meu em 1717, o sexto capítulo trata, regularmente, da utilidade da música em doenças do corpo: e o Dr. **J.W. Albrecht**, recém-falecido, que era professor em Göttingen, ensinou muitas coisas¹³, pertinentes a esta matéria, e também deu muitas provas que afirmam o poder curativo da música em todo o tipo de dores de articulações, em que ele – porque o som atua vigorosamente em todo o tipo de músculos do corpo humano – demonstra habilmente, que, por exemplo, todos os medicamentos e danças ou movimentos que provocam a sudorese não conseguem aquilo que conseguiriam com a música. Isto é o suficiente sobre o nosso quarto ponto.

¹² rod12: La Mothe le Vayer; T.I. p.521. São autores nos quais se fia Boécio, L. I. de Mus; Aulo Gélío, L.4; Apolônio Díscolo Hist. Com. c.49. Champlain, Sagard etc.

¹³Sob o título *Musica medicatrix*, in: *Tractatu physico effectibus musicis in corpus animatum (Tratado físico dos efeitos da música no corpo animado)*, p.128. Lamentamos aqui não haver mais médicos que utilizem desse modo a música, e menos ainda músicos que conheçam o poder de sua arte neste âmbito.

§49

Das fünffte Stück von der Natur-Lehre des Klanges, welches mit dem vorhergehenden vierten eine grosse Verknüpfung und Gemeinschafft hat, in so weit die Leibes-Schwachheiten sich sehr viel nach der Gemüths-Beschaffenheit richten, ist das vornehmste oder wichtigste von allen, und untersuchet die Wirckungen der wol-angeordneten Klänge, welche dieselbe an den Gemüths-Bewegungen und Leidenschafften der Seele erweisen.

§49

A quinta parte da teoria natural do som – que tem com os quatro pontos anteriores uma grande relação e comunhão, à medida que as fraquezas do corpo derivam-se em alto grau da natureza do ânimo – é a mais distinta e mais importante de todas, e investiga os efeitos dos sons bem ordenados, que concede [estes benefícios] aos movimentos do ânimo e às paixões da alma.

§50

Dieses ist, wie leicht zu erachten stehet, eine nicht weniger nützliche als grossen und weitläuffige Materie, welche einen *practico* fast unentbehrlicher zu seyn scheint, als einem *theoretico*, ob sie gleich hauptsächlich mit lauter Betrachtungen zu thun hat.

§50

Como se pode prontamente observar, trata-se de uma matéria não menos útil como também mais extensa e de maior alcance, que parece ser quase indispensável tanto a um músico prático, quanto a um músico teórico, embora esteja mais relacionada principalmente com meras contemplações.

§51

Die Lehre von den Temperamenten und Neigungen, von welchen letztern **Cartesius** absonderlich deswegen zu lesen ist, weil er in der Music viel gethan hatte, leisten hier sehr gute Dienste, indem man daraus lernte, die Gemüther der Zuhörer, und die klingenden Kräfte, wie sie an jenen wircken, wol zu unterscheiden.

§51 (Anotação 18)

A doutrina dos temperamentos e dos afetos, das quais a última exige especialmente que se leia **Descartes**¹⁴ por ter ele abundantemente contribuído com a música, oferecem aqui um bom préstimo, já que delas se aprendeu a diferenciar bem os ânimos dos ouvintes e como as forças do som os afetam.

§52

¹⁴ As Paixões da Alma.

Was die Leidenschafft sind, wie viel derselben gezehlet werden, auf was Weise sie in den Gang zu bringen und rege zu machen, ob man sie ausrotten oder zulassen und ihrer pflegen soll? Das sind, dem Ansehen nach, solche Fragen, die einem vollkommenen Weltweisen mehr, als einem eigentlichen Capellmeister zu erörtern obliegen; so viel aber muß dieser dennoch unumgänglich davon wissen, daß die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als eine wol-eingerichtete und klüglich-gemäßigte Gemüths-Neigung.

§52

O que são as paixões, quantas delas são enumeradas, de que modo elas são iniciadas e estimuladas, se é aconselhável eliminá-las ou permiti-las, e se é aconselhável cultivá-las? Ao que parece, a incumbência de discutir tais questões cabe mais ao filósofo perfeito que a um verdadeiro mestre de capela; entretanto é indispensável que o mestre de capela saiba que as disposições do ânimo das pessoas é a verdadeira matéria da virtude, e esta [virtude] nada mais é que uma disposição de ânimo bem ordenada e prudentemente moderada.

§53

Wo keine Leidenschafft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muß man sie heilen, nicht ermorden.

§53

Onde não é possível encontrar nenhuma paixão, nenhum afeto, ali também não há nenhuma virtude. Se nossas paixões estiverem doentes, então é necessário que sejam curadas, e não assassinadas.

§54

Zwar ist an dem, daß diejenigen unter den Affecten, welche uns von Natur am meisten anhangen, nicht die besten sind, und allerdings beschnitten oder im Zügel gehalten werden müssen. Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollkommener Ton-Meister auf alle Weise inne haben muß, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängel wol vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflößen. Denn das ist die rechte Eigenschafft der Music, daß sie eine Zucht-Lehre vor andern sey.

§54

De fato, ocorre que os afetos – dentre aqueles que, em sua maioria, temo-los por natureza – não são os melhores, e certamente devem ser extirpados ou dominados. Esta é uma parte da teoria da moral, que a todo custo deve um músico ter em seu interior, caso queira, com sua música, apresentar de outro modo com sua música as virtudes e os vícios, e habilmente causar ao ânimo do ouvinte o amor a esta, e o horror àqueles. Pois esta é a verdadeira característica da música: que ela, perante os outros, seja uma doutrina da moral.

§55

Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden körperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist.

§55

Os especialistas nas ciências naturais sabem dizer o modo como funciona a comoção de nossos afetos (ânimos), e, por assim dizer, fisicamente, e para um compositor é uma grande vantagem se ele tiver certa experiência na matéria.

§56

Da z.E. die Freude durch **Ausbreitung** unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect am besten durch **weite** und **erweiterte** Intervalle ausdrücken könne.

§56

Como, por exemplo, a alegria é sentida por meio da **expansão** de nossa alma, assim é racional e natural que eu possa expressar – da melhor forma possível – este afeto com intervalos **amplos e expandidos**.

§57

Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine **Zusammenziehung** solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschaft die **engen und engesten** Klang-Stuffen am füglichsten schicken.

§57 (Comentário 4)

Ao contrário, sabe-se que a tristeza é uma **contração** de tais partes sutis de nosso corpo, e então é fácil perceber que, para esta paixão, são justificadamente mais apropriados os intervalos **pequenos e os menores o possível**.

§58

Wenn wir ferner erwegen, daß die Liebe eigentlich eine **Zerstreuung** der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Setz-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge (intervallis n. diffusis & luxuriantibus) zu Werke gehen.

§58 (Comentário 5)

Quando, além disso, ponderamos que o amor se fundamenta, verdadeiramente, na **difusão** dos espíritos, então iremos apropriadamente nos orientar por isso na composição, e proceder com relações similares dos sons (intervallis n. diffusis & luxuriantibus).

§59

Die Hoffnung ist eine **Erhebung** des Gemüths oder der Geister; die Verzweiflung aber ein gänzlicher **Niedersturtz** derselben: welches lauter Dinge sind, die sich mit dem Klängen, wenn zumahl die übrigen Umstände (absonderlich die Zeitmaasse) das ihrige mit beitragen, sehr natürlich vorstellen lassen. Und auf solche Art kan man sich von allen Regungen einen sinnlichen Begriff machen, und seine Erfindungen darauf richten.

§59

A esperança é uma **elevação** do ânimo ou dos espíritos; o desespero, entretanto, sua total **derrocada**: todas essas coisas podem ser representadas muito naturalmente pelos sons, principalmente quando as outras circunstâncias (em especial o tempo) auxiliam com sua parte. E deste modo é possível formarmos um conceito sensorial de todos esses sentimentos e basearmos neles nossas invenções.

§60

Alle und iede Gemüths-Bewegungen her zu zehlen dürffte freilich zu langweilig fallen; nur die vornehmsten derselben müssen wir unberühret nicht lassen. Da ist nun die Liebe wol billig unter allen oben an zu setzen; wie sie denn auch in musicalischen Sachen einen weit grössern Raum einnimmt, als die andern Leidenschafften.

§60

Enumerar todos e quaisquer movimentos do ânimo poderia ser certamente muito monótono. Apenas os mais importantes deles é que não devemos deixar intocados. Nisto, o amor deve adequadamente ser posto acima de todos, pois, nas peças musicais, ele possui um espaço muito mais amplo que as outras paixões.

§61

Hiebey kömt es nun hauptsächlich darauf an, daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. Denn die oberwehnte Zerstreung der Geister, daraus diese Gemüths-Neigung überhaupt und vornehmlich entstehet, kan sich auf sehr verschiedene Weise begeben, und alle Liebe kan unmöglich auf einerley Fuß behandelt werden.

§61

Neste ponto é de primordial importância que um compositor distinga exatamente, qual o grau, qual o tipo ou gênero de amor encontra diante de si ou escolhe como sujeito. Pois a supramencionada expansão dos espíritos, da qual principalmente e especialmente surge essa inclinação do ânimo, pode ocorrer de modos muito diferentes, e é impossível tratar todos os amores de uma única e mesma forma.

§62

Ein Verfasser verliebter Sätze muß seine eigene Erfahrung, sie sey gegenwärtig oder verflossen, allerdings hiebey zu Rathe ziehen, so wird er an sich, und an seinem Affect selber, das beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücken in den Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen Leidenschaft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn es wird ihm eher in allen andern Dingen glücken, als in dieser gar zu zärtlichen Neigung.

§62

Um compositor de peças apaixonadas deve, com efeito, aconselhar-se com sua própria experiência, seja ela presente ou passada; pois desse modo ele encontrará em si mesmo e em seu próprio afeto o melhor modelo segundo o qual poderá ajustar sua expressão nos sons. Caso ele não tenha experimentado pessoalmente esta nobre paixão, ou qualquer sentimento verdadeiramente vivo, então não deve lidar com o *amor*, pois terá muito mais êxito, antes, em todas as outras coisas, que nesta delicada afeição.

§63

Ein possierliches Liebes-Exempel, samt der dazu beqvem vermeinten Erfindung, gab uns ehemahls der berühmte **Heinchen**, in der Vorrede der ersten Auflage seiner Anweisung zum General-Baß p.13 alwo auch einiger wenigen *locorum topicorum* Erwèhung geschah, und über die Worte *Bella Donna che non fà?* fünfferley Erfindungen an die Hand gegeben wurden. Die Übersetzung: **Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht**, ist Wortrichtig, doch nicht Verstand-mässsig, indem der Sinn hier eigentlich auf die Kraft der Schönheit gehet, als wollte man sagen: **Sie vermag alles**. Und nach solcher Auslegung würde der Satz eben so gar unfruchtbar nicht seyn, wie man meinet; sondern wir würden das herrschende Wesen der Schönheit zum Haupt-Zweck haben: die reizende Blicke hergegen als Mittel- u. neben-Dinge zu betrachten finden.

§63 (Anotação 19)

Um exemplo burlesco de amor, junto com a invenção presumida apropriada a ele, deus nos no passado o famoso **Heinchen**, no prefácio da primeira edição de sua obra *Anweisung zum General-Baß*, p.13, em que são mencionados também alguns poucos *locorum topicorum* e cinco tipos de invenções com as palavras *Bella Donna che non fà?* A tradução *O que não faz uma bela dama?* é literalmente correta, mas incorreta em termos de sentido, pois ele, aqui, aborda de fato a força da beleza, como se alguém quisesse dizer: **Ela pode tudo**. E, de acordo com tal interpretação, a sentença não seria tão infrutífera como se pensa, mas sim tomaríamos a essência dominante da beleza como principal propósito e trataríamos os olhares encantadores como coisas secundárias.

§64

In der neuern und sehr angewachsenen Auflage obbelobten Wercks, unter dem Titel: **General-Baß** in der *Composition*, sind andre Beispiele, welche mehr, als 8 Bogen in der Vorrede betragen, beigebracht, und zwar (wie die Worte daselbst lauten) in etlichen **seichten Texten und truckenen Arien**, um auch dadurch den Reichthum musicalischer

Erfindungen, nach der Natur-Lehre des Klanges, zu zeigen, nicht nur in rasenden, zanckenden, prächtigen, ängstlichen, spielenden, streitenden; sondern ebenfalls in vereinigten, glücklichen, flüchtigen, leidbringenden, **verliebten**, feurigen, lechzenden, seufzenden, tändelnden und so gar **schattenreichen** Umständen, welche des Lesens wol werth sind.

§64 (Anotação 20)

Na nova e bastante estendida edição da obra supracitada, sob o título **General-Baß in der Composition** são apresentados outros exemplos, que ocupam mais de oito páginas do prefácio, e de fato (como soam as palavras), em vários **textos fúteis e árias secas**, para mostrar, também por meio disso, a riqueza das invenções musicais de acordo com a teoria natural do som, não apenas em circunstâncias de fúria violenta, cólera, esplendor, medo, brincadeiras, brigas, mas também, de mesmo modo, circunstâncias de união, de felicidade, de fugacidade, que trazem sofrimento, apaixonadas, ardentes, ávidas, que provocam murmúrios, de brincadeiras e até mesmo circunstâncias sombrias. Todas dignas de serem lidas.

§65

Die Begierde läßt sich zwar von der Liebe nicht trennen, ist aber von derselben darin unterschieden, daß diese auf das gegenwärtige, jene hergegen auf das künftige siehet, und an sich selbst bisweilen mehr Heftigkeit und Ungedult heget. Alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wünschen, Trachten und Begehren, es sey gemässiger oder ungestüm, gehöret hieher, und nach deren mannichfältigen Beschaffenheit, so wol als in Ansehung der natürlichen Eigenschafft dessen, so man verlanget und wünschet, muß auch die Erfindung und Zusammenfügung der Klänge geordnet werden.

§65

A luxúria não pode ser separada do amor, mas deve se diferenciar em relação a ele no seguinte: o amor refere-se às coisas presentes; a luxúria, às coisas futuras, e nutre em si, por vezes, mais intensidade e impaciência. Toda ânsia, todos os anseios, desejos, esforços e vontades, sejam temperados ou violentos, são pertinentes aqui, e conforme suas características variadas, bem como no que diz respeito à característica natural daquilo que se anseia ou deseja, deve também a invenção e a combinação dos sons ser ordenada.

§66

Die Traurigkeit besitzt kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschaft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehöret ihr alles zu, was Reu und Leid, Busse, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Elends in sich hält. Bey solchen Umständen ist denn **Trauren besser, als Lachen**. (Eccles. 7). Sonst gibt ein bereits angeführter Schriftsteller eine artige Ursache, warum die meisten Menschen lieber traurige, als freudige Music hören, nemlich: **weil fast jedermann misvergnügt ist**.

§66 (Anotação 21)

A tristeza desempenha um grande papel no mundo dos afetos. Em obras sacras, em que esta paixão é mais apta a curar e a mover, pertence a ela tudo o que tem em si remorso

e sofrimento, penitências, arrependimento, lamentações e o reconhecimento de nossa miséria. Nessas circunstâncias, **o pesar é melhor que o riso** (Eccles.7). Aliás, um escritor¹⁵ que já mencionamos apresenta-nos um bom motivo, por que a maioria das pessoas preferem ouvir música triste que música alegre: **porque quase todo o mundo é infeliz.**

§67

In zeitlichen, da die Traurigkeit zwar nichts nutzt, gibt es dennoch unendliche Gelegenheit zu dieser tödlichen Gemüths-Bewegung, auch verschiedene Stufen und Mischung derselben, wie bey allen andern, deren iede nach ihrem Maaß, durch die vielfältige Zusammenziehung der Klänge und Intervalle, zu besondern Erfindungen und Ausdrückungen Anlaß geben kan.

§67

Nas obras seculares, em que a tristeza, de fato, não é útil para coisa alguma, há, entretanto, infinitas oportunidades para esta emoção funesta, e também para seus diferentes níveis e para sua combinação. Como em todos os outros sentimentos, cada um desses níveis, de acordo com o seu grau, pode dar ocasião a invenções e expressões peculiares por meio da variada combinação dos sons e dos intervalos.

§68

Nächst der Liebe muß einer, der die Traurigkeit im Klange wol vorstellen will, selbige vielmehr, als die übrigen Leidenschafften, fühlen und empfinden; sonst werden alle so genannte *loci topici* (örtliche Stellen der Rede-Kunst) in den Brunnen fallen. Die Ursache ist, daß traurig seyn und verliebt seyn zwey gantz nahe mit einander verwandte Dinge sind.

§68

Assim como com o amor, aquele que pretende uma boa representação da tristeza em sons deve senti-la e experimentá-la mais que todas as outras paixões; caso contrário, todos os assim denominados *loci topici* (lugares comuns do discurso) serão inúteis. A causa disso é que estar triste e apaixonado são duas coisas análogas, muito próximas¹⁶.

§69

Zwar müssen auch die andern Gemüths-Bewegungen, wenn sie natürlich vorgestellt werden sollen, grösseren Theils von dem Verfasser nachdrücklich empfunden werden; allein, weil diese zeitliche Traurigkeit dem Zweck der menschlichen Erhaltung höchst zuwieder läuft, indem die Traurigkeit der Welt den Tod wircket; Sorge im Herten kräncket; wens herz bekümmert ist, auch der Muth fällt; ein betrübter Muth das Gebeine vertrocknet; die Traurigkeit viele Leute tödtet; die Kräfte schwächet etc.

¹⁵ La Mothe le Vayer, T.I, p.550.

¹⁶ Aquele que diz amorosamente, fá-lo tristemente. Bussy Rabut. Memoir.

obgleich der Mensch offtermahls seine unlustige Lust daran zu finden denckt: so braucht es freilich mehr Zwanges damit, wenn man sich derselben Neigung theilhaftig machen soll, und sie doch in der That eben nicht bey sich verspüret.

§69

De fato, os outros sentimentos também devem – quando haja a pretensão de se apresentá-los naturalmente – na maior parte das vezes, ser veementemente experimentados pelo compositor. Todavia, como esta tristeza mundana contraria extremamente o objetivo da conservação humana, pois o pesar do mundo provoca a morte, o incômodo no coração adoece – quando o coração está inquieto, diminui também a coragem; um ânimo angustiado seca os ossos; a tristeza mata muitas pessoas; as forças se esvaem¹⁷ etc., e embora muitas vezes o homem acredite encontrar um prazer desinteressado nisso, é necessário, portanto, esforçar-se, antes, para dominar esta inclinação, que para realmente senti-la.

§70

Die Freude hergegen ist viel natürlicher, als die Traurigkeit: nd eben deswegen, weil sie eine solche Freundin des Lebens und der Gesundheit ist, beqvemet sich das Gemüth vielleicht zu ihrer Vorstellung und Annahm. Dennoch thut ihr Misbrauch bey ruchlosen Leuten unersetzlichen Schaden.

§70

A alegria, ao contrário, é muito mais natural que a tristeza: e justamente por isso, porque é uma amiga da vida e da saúde, e a emoção se adapta muito mais facilmente à sua expressão e representação. Em pessoas infames, entretanto, o seu uso causa danos irreparáveis.

§71

Den grössesten Nutzen einer recht freudigen Music sollen wir billig (doch ohne Ausschliessung erlaubter Ergetzlichkeiten) im Lobe GOTTes und im stets-frolockenden Dancken für seine umbegreifliche und unzehliche Wolthaten suchen. Wir haben dazu täglich ja stündlich hohe Ursachen und reiche Materie oder Gelegenheit, diese Ausbreitung unsrer Nerven-Geister und Anspannung der Zäser zu bewerckstelligen; mögen dannenhero das freudige Singen und Klingen in der Kirche oder in den Häusern zu GOTTes Ehren und Preise (wenn es mit geziemender Bescheidenheit vergesellschaftet ist) allen andern vorziehen, und, nach den apostolischen Worten, **allezeit frölich seyn, uns allewege in dem Herrn freuen, und abermahl freuen**. GOTT will gar keine traurige Opfer haben, und weiß seinem Volcke die Fröligkeit nicht genug anzurühmen.

§71 (Comentário 6)

Devemos, com razão, obter a maior utilidade possível de uma música verdadeiramente alegre (e sem a exclusão de deleites permitidos) no louvor a Deus e no agradecimento

¹⁷ 2 Cor. VII Prov. XII, XV, XVII, Sir. XXX, XXXVIII

constantemente jubiloso por suas inconcebíveis e incontáveis bênçãos. Para isso, temos diariamente, e mesmo de hora em hora, bons motivos e abundante matéria ou ocasião, para realizar esta propagação de nossa vitalidade e a contração de nossos músculos. Devemos portanto preferir o canto e a música alegres na igreja ou nas casas para a honra e louvor de Deus (se associado com a humildade apropriada) a todos os outros e, segundo as palavras apostólicas¹⁸, **ser feliz o tempo todo, alegrarmo-nos nos Senhor o tempo todo, e alegrarmo-nos com abundância**. Deus não quer ter nenhum sacrifício triste¹⁹, e não sabe repreender seu povo porque seu povo está alegre²⁰.

§72

Der Stoltz, der Hochmuth, die Hoffart u.d.g. pflegen auch mit eigenen Farben in Noten und Klängen abgemahlet oder ausgedruckt werden, wobey sich der Verfasser meistentheils auf eine kühnes, aufgeblasenes Wesen beziehet. Man bekömt dadurch Gelegenheit, allerhand prächtig klingende Figuren anzubringen, die eine besondere Ernsthaftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel flüchtiges und fallendes zulassen, sondern immer steigen wollen.

§72

O orgulho, a arrogância, a soberba e outros afetos semelhantes também costumam ser reproduzidos e expressos em notas e sons com suas cores próprias, para o que o compositor, na maioria das vezes, refira-se a uma essência audaz, vaidosa. Por meio disso tem-se ocasião de se utilizar todo o tipo de figuras sonoras esplêndidas, que exigem peculiar seriedade e um movimento empolado. Todavia, não se deve jamais permitir muitas coisas [frases] fugazes e descendentes, mas sempre aquelas que querem subir (ascendentes).

§73

Das Gegenspiel dieser Gemüths-Neigungen ist in der Demuth, Geduld, etc. welche man mit einer erniedrigenden Art im Klange behandeln, und ja nichts erhebendes dabey einschalten muß. Doch kommen die letzterwehnter Leidenschafften darin mit dem vorigen überein, daß sie eben so wenig scherzendes und tändelndes vergönnen, als der Hochmuth selbst.

§73

Os opostos destas emoções residem na humildade, paciência etc., com as quais se deve lidar, em música, com um estilo subjugado, e nada – que seja exaltante – deve ser acrescentado. As paixões mencionadas por último, entretanto, correspondem às anteriores por permitirem pouquíssimas coisas engraçadas ou garridas, como o orgulho.

¹⁸ I Timóteo; V. Filipenses, IV.

¹⁹ Deuteronomio, XXVI, 14. Com observação de Lutero.

²⁰ Deuteronomio, XVI, 11, 14-15 etc. Ps. Servi ao Senhor com alegria, vinde diante de Sua face com regozijo! etc.

§74

Eine eigene Stelle unter den zur Klang-Rede beqvemen, und zu Erfindungen behülflichen Affecten verdienet die Hartnäckigkeit, welche man durch verschiedene so genannte *capricci*, oder seltsame Einfälle schön vorstellen kan, wenn nehml. in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie *perfidia* nennen, und der gewisser maassen hieher gehöret; wiewol seiner weiter unten, am rechten Ort, nicht vergessen werden soll.

§74

Entre aqueles afetos apropriados ao discurso musical e que auxiliam a invenção merece lugar especial a obstinação, que pode ser formosamente representada por meio de diferentes *capricci* ou ideias singulares. Isto ocorre quando, numa ou noutra voz se incluem essas passagens peculiares, estabelecendo-se, de pronto, que não devem ser modificadas, custe o que custar. Os italianos conhecem um tipo de contraponto a que denominam *perfidia*. Seria pertinente tratar disto aqui, mas o faremos adiante, no lugar específico para este fim.

§75

Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben anverwandte gewaltige Bewegung des Gemüths betrifft, so sind sie wircklich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton-Kunst an die Hand zu geben, als sie sanftmüthigen und angenehmen Leidenschafften, welche weit feiner behandelt seyn wollen. Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lerm macht und tapffer raset: es will hier nicht bloß mit vielgeschwänzten Klang-Zeichen ausgerichtet seyn, wie mancher denckt; sondern eine iede dieser herben Eigenschafften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starcken Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer geziemend singenden Art versehen seyn: wie solches unser allgemeiner Grund-Satz, den wir nie aus den Augen lassen müssen, ausdrücklich erfordert.

§75

No que diz respeito à ira, ao ardor, à vingança, à fúria, à cólera, e todo e qualquer outro movimento violento do ânimo aparentado deles, cabe dizer que contribuem muito mais apropriadamente para qualquer tipo de invenção na música que as paixões brandas e agradáveis, que são tratadas com muito mais refinamento. Entretanto, não é suficiente, naquelas paixões, que se faça eficientemente barulho, ruídos rudes e que se enfureça corajosamente. Estas paixões não devem ser meramente representadas por figuras musicais muito velozes, como muitos pensam. Cada uma dessas características mordazes exige sua própria maneira e devem, não obstante sua expressão vigorosa, ser providas de uma qualidade cantante conveniente, como expressamente exige o nosso princípio fundamental, do qual nunca devemos nos afastar.

§76

Mit der lieben Eifersucht hat sowol die Klang- als Dicht-Kunst immer sehr viel zu thun: und weil diese Gemüths-Vorstellung wol aus sieben andern Leidenschafften zusammen gesetzt ist, unter welchen doch die brennende Liebe obenan stehet, Mistrauen, Begierde, Rache, Traurigkeit, Furcht und Schaam aber nebenher gehen; so kan man leicht gedencken, daß häufige Erfindungen in der Ton-Ordnung daraus hergeleitet werden können, welche gleichwol alle, der Natur nach, auf etwas unruhiges, verdrießliches, grimmiges und klägliches ihre endliche Absichten richten müssen.

§76

Quanto ao sedutor ciúme, há, tanto na música, quanto na poesia, sempre, uma forte relação: e porque este sentimento é composto de outras sete paixões, dentre as quais o amor ardente é a principal, enquanto caminham lado a lado desconfiança, desejo, vingança, tristeza, horror e vergonha, então pode-se facilmente perceber que invenções amiudadas na música podem se derivar disto, as quais, entretanto, de acordo com sua natureza, devem direcionar sua intenção final para algo inquieto, irritadiço, encoleurizado e lastimoso.

§77

Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichelnde Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Hertzhaftigkeit das Gemüth einnimmt. Daher denn dieser Affect die lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung von der Welt erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur mäßig ist, die Hertzhaftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge in der Setz-Kunst abgibt.

§77

A esperança é uma coisa agradável e suave: ela consiste de um desejo alegre, que preenche o espírito com certa animosidade. Por isso, pois, este afeto postula a mais aprazível condução das vozes e a mais doce combinação de sons do mundo, às quais o desejo audacioso serve quase como uma instigação, e embora a alegria seja apenas moderada, a animosidade, entretanto, tudo vivifica e encoraja, o que proporciona a melhor combinação e junção dos sons na composição.

§78

Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur wiedrigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmütigkeit, verzagtes Wesen, etc. Hieher gehöret auch das Schrecken und Entsetzen, welche, dafern man sie recht einnimmt und sich starcke Sinnbilder von ihrer natürlichen Eigenschafft macht, gar beqveme und mit dem Zustande der Gemüths-Bewegungen übereinkommende Klang-Gänge hervorlocken.

§78

O que deve ser colocado, de certo modo, contrário à esperança, e que, por conseguinte, rende ocasião para a disposição adversa dos sons, denomina-se temor, pusilanimidade, timidez etc. São pertinentes aqui também o pavor e a letargia, os quais – desde que tomados corretamente e uma vez produzidas imagens fortes de sua característica natural – resultam em passagens musicais bastante apropriadas e em conformidade com a condição dos sentimentos.

§79

Denn das musicalische Geschäfte, ob es gleich zu seinem Zwecke hauptsächlich die Anmuth und das Wolgefallen haben sollte: dienet doch auch bisweilen mit seinen Dissonantzen, oder hartlautenden Sätzen, in gewisser Maasse und mit den dazu geschickten klingenden Werckzeugen, nicht nur etwas wiedriges und unangenehmes, sondern gar etwas fürchterliches und entsetzliches vorzustellen: als woran das Gemüth auch bisweilen eine eigene Art der Behäglichkeit findet.

§79

Pois a criação musical, embora deva ter como objetivo principalmente o encanto e o deleite, serve, contudo, algumas vezes também, com suas dissonâncias ou sons desagradáveis, de certo modo com instrumentos adequados para isso, não apenas para representar algo adverso e desagradável, mas também algo temível e pavoroso: como se nisto algumas vezes o espírito encontrasse algum tipo de conforto.

§80

Die Verzweifflung, gleichwie sie der äusserste Grad und Rand ist, dahin uns die grausame Furcht bringen kan, so stehet leicht zu ermessen, daß uns diese Leidenschaftt in unsern Klängen, um sie natürlich abzudrücken, auf sonderbare Extremitaten von allerley Gattung, ja auf das äusserste leiten, und daher zu ungemeynen Fällen und seltsamen ungereimten tollen Ton-Fügungen bringen kan.

§80

Como o desespero é o grau e a margem mais extremos a que o temor cruel pode nos levar, é fácil perceber que tal paixão pode nos conduzir a extremidades peculiares de todo o tipo, e, de fato, aos pontos mais extremos, quando queremos exprimi-la de modo natural por meio dos sons: isto pode provocar passagens musicais incomuns e seqüências de notas estranhas, inconsistentes e desordenadas.

§81

Noch ist übrig das Mitleid, welches in der klingenden Wissenschaftt deswegen von keiner geringen Wissenschaftt ist, weil es aus zwo Haupt-Neigungen zusammengesetzt wird, nemlich aus Liebe und Traurigkeit, deren eine schon genug wäre, unsre Klänge auf das beweglichste anzustellen.

§81

Falta ainda considerarmos a piedade, cujo efeito na música não é pequeno, já que ela consiste em dois afetos principais, a saber, amor e tristeza, dos quais um já seria suficiente para que dispuséssemos nossos sons de modo mais comovente possível.

§82

Ob ich aus der Gelassenheit eine Gemüths-Neigung machen darff, daran trage einigen Zweifel: denn ein gelassenes und ruhiges Hertz ist vielmehr von allen

ausserordentlichen Bewegungen befreit, still und in sich selbst vergnügt. Dennoch da diese Beschaffenheit ihr besonders Abzeichen führet, und auf das allerartigste mittelst einer sanfften Einstimmigkeit natürlich vorgestellet werden mag; so hat freilich ein Ton-Meister verschiedenes darin zu bemercken und zu thun: darff ihr derohalben, es sey unter welcher Benennung es wolle, wo nicht den ersten, wenigstens auch eben nicht allemahl gar den letzten Platz in seiner klingenden Natur-Lehre anweisen: ob sie ihn gleich allhier (aus Gelassenheit) gerne einnimmt.

§82 (Anotação 21) (Comentário 7)

Tenho algumas dúvidas se a serenidade constitui uma emoção, pois um coração sereno e tranquilo é, ao contrário, livre de quaisquer comoções incomuns, é plácido e satisfeito consigo mesmo. Entretanto, uma vez que este estado possui suas características peculiares e que pode ser naturalmente representado da melhor maneira por meio de uma consonância delicada, é certo, pois, que um músico deverá observar e fazer coisas diferentes: reservar a esta emoção, independente da denominação a ela conferida, se não o primeiro lugar, independente do nome que ela receba, não destinar a ela sempre o último lugar em sua teoria natural do som, embora ela pudesse (por serenidade) sem qualquer problema ocupar o último lugar.

§83

In eine weitere Ausführung dieses Haupt-Stückes vom Klange an sich selbst, von der musicalischen Natur-Lehre, den dahin gehörigen Gemüths-Bewegungen, und welcher Gestalt derselben genaue Erkenntniß einem Setzer dienlich seyn könne, wollen wir uns diesesmahl nicht einlassen: anerwogen es mit den Affecten insonderheit eben die Bewandniß hat, als mit einem unergründlichen Meer, so daß, wie viel Mühe man sich auch nehmen mögte, etwas vollständiges hierüber auszufertigen, doch nur das wenigste zu Buche gebracht, unendlich viel aber ungesagt bleiben, und der eignen natürlichen Empfindung eines ieden anheimgestellet werden dürffte.

§83 (Anotação 21) (Comentário 8)

Nesta parte, em que discorreremos sobre o som propriamente dito, sobre a teoria natural da música, sobre os afetos atinentes ao som e à música e sobre como o conhecimento preciso dessas coisas podem ser úteis a um compositor, nós nos absteremos de uma exposição ainda mais extensa. Pois os afetos se assemelham a um mar sem fundo, de modo que, por mais esforço que empreguemos com o intuito de redigir algo completo sobre isso, conseguiremos elucidar neste livro apenas o mínimo, e muitas outras coisas – infinitamente – ficarão sem ser mencionadas, podendo ser deixadas à inclinação natural de cada um.

§84

Inzwischen wäre nicht zu tadeln, wenn jemand seine Gedancken und guten Grund-Sätze bey dieser Materie etwa mit einigen Ausübungs-Exempeln erläutern wollte, wozu vor einigen Jahren schon, wie im musicalischen Patrioten p.372 berichtet worden, Herr **Georg Abraham Thilo**, der Zeit eines Ehrwürdigen Predig-Amtes *Candidat* zu Grosburg unweit Breslau, eine artige Probe abgelegt hat, die zwar noch im *M. S.* oder in der Handschrift des Verfassers lieget, doch an solchen Ort von mir gesandt ist, nemlich an den Verfasser der musicalischen Bibliothec, Herrn *M. Mizler*, in Leipzig, wo sie vermuthlich dereinst das Licht der Welt erblicken dürffte. Er betitelt solche Schrift: *Specimen pathologiae Musicae*, d.i. **Ein Versuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne.**

§84 (Anotação 22)

Entretanto, não seria de se censurar, se alguém quisesse explicar suas ideias e bons princípios fundamentais nesta matéria com alguns exemplos práticos. Para isso, como ficou relatado há alguns anos no *Musicalisches Patriot*, p.372, o senhor **Georg Abraham Thilo**, à época do relato um respeitável *candidato* ao pastorado em Grosburg, perto de Breslau, apresentou uma prova convincente, que ainda existe no manuscrito do autor, mas que foi enviada por mim a outro lugar, a saber, ao autor da Biblioteca Musical, senhor *M. Mizler*, em Leipzig, onde certamente poderá ser publicada algum dia. Ele intitula este escrito *Specimen pathologiae Musicae*, isto é, **Um ensaio, sobre como é possível mover os afetos por meio do som.**

§85

Das erste Haupt-Stück dieses erwehnten Versuchs handelt von den Gründen der Gemüths-Neigungen, und von Erwekung derselben überhaupt. Das zweite von den Leidenschafften ins besondere, und deren Ausdrückungen durch die Music: dabey von der Liebe, von der Freude, von der Hoffnung, von der Traurigkeit, von der Furcht und vom Zorn gewisse Beispiele in Noten vor handen sind. Weiter ist der Verfasser dieses Versuchs nicht kommen.

§85

A primeira parte do ensaio supramencionado trata dos fundamentos das emoções e, principalmente de ponderações atinentes a isso. A segunda parte trata especialmente das paixões e de como expressá-las por meio da música, onde há certos exemplos, em notas musicais, para o amor, a alegria, a esperança, a tristeza, o temor e a ira. Mais longe do que isso o autor deste ensaio não conseguiu chegar.

§86

Mein weniger Rath gehet zum Beschlusse dieses Haupt-Stückes, welches die Natur-Lehre des Klanges mit der Affecten-Lehre einiger und nöthiger Maassen verknüpft, dahin: Man suche sich eine oder andre gute, recht gute poetische Arbeit aus, in welcher die Natur lebhaft abgemahlet ist, und trachte die darin enthaltene Leidenschafften zu unterscheiden. Denn es würden manchem Setzer und Klang-Richter seine Sachen ohne Zweifel besser gerathen, wenn er nur bisweilen selbst wüste, was er eigentlich haben wollte.

§86 (Comentário 9)

Para o encerramento desta parte, que relaciona em certa e necessária medida a teoria natural do som com a doutrina dos afetos, deixo o meu humilde conselho: deve-se escolher um ou outro bom trabalho poético, em que a natureza seja vividamente retratada, e tentar diferenciar as paixões contidas nele. Pois, um compositor e um crítico teriam indubitavelmente mais êxito em suas coisas, se eles próprios, em certas ocasiões, soubessem o que realmente desejam.

§87

Allein es fehlet hieran so viel, daß die Leute ihren eignen Willen nicht kennen, ihr Vorhaben niemahls untersuchen, und daß die meisten Sing- und Spiel-Sachen, auch wol bey großseynwollenden Meistern (ich hätte bald gesagt bey gewaltigen Sprechern) ohne Absicht, ohne moralische und löbliche Absicht, hingeschrieben werden, als wenn die Tartarn einen Pfeil in die freie Lufft hinschiessen: dabey man sichs genug seyn läßt, wenn der Klang nur den Ohren wolgefällt, er reime sich zu der Natur- und Sitten-Lehre wie er immer wolle.

§87

Contudo, nisto há muitas deficiências, de modo que as pessoas não conhecem suas próprias vontades, não perquirem suas intenções, e de modo que a maior parte das coisas que se referem ao canto e à execução musical – também nos mestres que almejam grandiosidade (eu poderia quase ter dito em oradores bramosos) – são escritas sem propósito, sem intenção moral ou louvável, assemelhando-se eles aos tártaros que lançam uma flecha sem destino certo: julgam ser suficiente que o som apenas agrade aos ouvidos, esteja ele em conformidade com a teoria natural e com a teoria moral ou não.

§88

Es ist aber, und zwar nach dem Ausspruche eines grossen Kirchen-Vaters, für den ieder mann Hochachtung heget, er sey wes Glaubens er wolle, im Singen und Spielen, d.i. im Klange an sich selbst, sehr viel unnützes Zeug: ob es gleich die Ohren behaget. Denn wo die Natur- und Sitten-Lehre, welche ich hier die Stelle eines Duetts vertreten lassen, zu kurtz kommen, da kan sich weder Vernunfft noch Weisheit ergetzen. Der kahle Witz hat den Vortantz.

§88

Contudo, e, na verdade, de acordo com o veredito de um grande *pater ecclesiae*²¹, o qual todos estimam, independente de questões confessionais, há, no cantar e no tocar, ou seja, no som em si mesmo, muita coisa inútil, não obstante o som agradar aos ouvidos. Pois, onde a teoria natural e a teoria moral, que represento aqui na forma de um dueto, sucedem apenas momentaneamente, aí não se podem deleitar nem a razão nem a sabedoria. A perspicácia nua e crua tem a preferência.

§89

&89. Das heisset nun nichts anders, ob es gleich, dem äusserlichen Ansehen nach, schöner als die Venus wäre, denn ein feiner, niedlicher Leib, ohne eine verständige Seele; es sind angenehme Noten, liebliche Klänge, ohne hertzrührenden Gesang. Ist es demnach ein Wunder, daß bey so gestalten Sachen, da die wahre Natur-Lehre des Klanges, samt der dahin gehörigen Wissenschaftt von den menschlichen Gemüths-Bewegungen, gänzlich unter der Banck lieget, den armen einfältigen und sich viel-dünckenden Zuhörern nur die blossen Ohren gekitzelt, nicht aber gehöriger Maassen das Hertz und Nachdencken rege gemacht werden. Es sind, nach dem Ausspruch des **Horatz**, *nugae canorae*, und nach **Pauli** Worten klingende Schellen: auf gut Frantzösisch, des *niaiseries harmonieuses*, welches ich mich nicht zu verteutschen unterfange, aber wol verstehe.

§89

Isto quer dizer, tão somente, que, mesmo que a aparência externa fosse mais bela que Vênus, seria um corpo afável e belo, sem uma alma sensata: são notas agradáveis, sons amáveis, sem um canto que toca o coração. É, portanto, de admirar-se, que em coisas construídas assim – uma vez que a verdadeira teoria natural do som, junto com a ciência atinente sobre as emoções humanas, permanecem, em sua totalidade, em segundo plano – faça comichão apenas nos ouvidos de ouvintes ingênuos e que se julgam melhores que os outros, mas não excitam em medida adequada seus corações e suas mentes. São, conforme **Horácio**, *nugae canorae*, e segundo as palavras de **Paulo**, guizos sonantes: em bom francês, *des niaiseries harmonieuses*, que não me aventuro a traduzir para o alemão, embora compreenda bem.

²¹ Multa in canendo et psallendo, quam vis delectent, vilíssima sunt. (Muitas coisas no canto e na salmodia, que agradam a força, são muito banais. Santo Agostinho. Livro I. *De Musica*. Mas por que indico aqui o nome da obra? Nossos eruditos em Teologia não a conhecem. Os demais, menos ainda. E os músicos, ainda menos.

ANOTAÇÕES À TERCEIRA PARTE, LIVRO I

Anotação 1, Título

No título do capítulo III há uma menção à teoria natural da música. De acordo com o conteúdo do parágrafo 1, teoria NATURAL da música parece ser aquela que se baseia no SOM, propriamente dito, e não tanto em números, pesos e medidas. Ou seja, é natural porque tem como elemento principal o próprio elemento fundamental da música: o som.

Anotação 2, Parágrafo 4

Este parágrafo contém a definição de som de Athanasius Kircher (1602-1680), grande erudito de sua época, escreveu também sobre Música. Em sua obra *Musurgia universalis* (1650), bastante extensa, Kircher apresenta definições para a música e o seu ponto de vista em relação à doutrina dos afetos. Dá especial atenção à técnica de construção de órgãos.

O *Tratado sobre o Belo* a que se faz menção na nota de rodapé é o *Traté du Beau*. OÙ l'on montre en quoi consiste de que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirez de la plûpart des Arts e des Sciences. Par J.P.de Crousaz, Professeur en Philosophie et Mathematique dans l'Academie de Lausane. A Amsterdam, chez François L'Honoré, M DCC XV (*Tratado do belo, no qual se mostre em que consiste aquilo que assim se nomeia, por meio de exemplos tirados da maioria das Artes e das Ciências. Escrito por J.P. de Crousaz, professor de Filosofia e de Matemática na Academia de Lausane. Em Amsterdã, editor François L'Honoré, 1715*).

Anotação 3, Parágrafo 6

A ideia presente neste Parágrafo corrobora o pensamento de que o som é, *a priori*, ar em movimento, ou seja, o som só pode se originar de um movimento. Esta concepção é corrente nos físicos da Antiguidade. Epicuro (341 a.C. – 270 a.C.), filósofo grego do período helenístico, cujas ideias foram divulgadas em Roma antiga principalmente por Lucrécio (século I d.C.), explica, num trecho de sua Carta a Heródoto, o seguinte:

Outra coisa: a audição também provém de um fluxo emanado de algo que pode ser uma voz, um ruído, ou que produza de qualquer modo uma afecção auditiva. Esse fluxo divide-se em partículas constituídas de forma semelhante que mantêm entre si certa simpatia e uma unidade característica, que permite que nos remetamos ao objeto emissor, produzindo, o mais frequentemente, a sensação que corresponde ao objeto ou, senão, ao menos evidencia a existência de algo exterior a nós. Portanto, sem

certa simpatia resultante do objeto e que remete a ele, tal sensação representativa não poderia suceder¹ (pp.99-101)

Anotação 4, Parágrafo 7

Claro se mostra neste parágrafo que o *ar* é mais denso que o *éter*, aqui entendido como o ar rarefeito mais próximo do firmamento, cuja densidade se assemelha à do fogo. Há uma grande discussão se o *aether* é o quinto elemento. Para aprofundamento, recomendo a leitura do artigo *The Fifth Element in Aristotle's De Philosophia: A Critical Re-Examination*, de David E. Hahm, publicado no *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 102, 1982, pp.60-74.

Anotação 5, parágrafo 13

O conteúdo do parágrafo 13 nos mostra que Mattheson se refere a instrumentos de sopro, sejam eles de madeira (*Holzblasinstrumente*) ou não, com vemos no final do parágrafo em questão: “colide com uma substância densa e sólida: seja ela de madeira, de prata ou de metal etc.”. É interessante perceber que Mattheson utilizou dois vocábulos para se referir aos instrumentos de sopro: *Windinstrumente* e *Blasinstrumente*. O termo WINDINSTRUMENT(E) não se encontra nem no Brockhaus-Riemann *Musiklexikon*, nem na enciclopédia *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Tanto na enciclopédia, quanto no *Lexikon*, encontra-se o termo BLASINSTRUMENT. WINDINSTRUMENT, por sua vez, é encontrado no DWB, explicitado da seguinte forma:

WINDINSTRUMENT, n., 'blasinstrument'; nach ADELUNG diesem vorzuziehen; MATTHESON vollk. capellm. 36.

Anotação 6, parágrafo 26

As obras mencionadas na nota de rodapé do parágrafo 26 são:

- i) O tratado *De aure Humana* V et VI, Halle, 1735 (*Fünf Abhandlungen von menschlichen Ohr*) de Jean François-Cassebohm. Em <https://www.auction.fr/en/lot/cassebohm-jean-francois-anatomici-de-aure-humana-hellip-2326307>, informa-se o seguinte: “edição original de um de seus primeiros livros descreve com precisão o ouvido interno. O autor não obteve o reconhecimento de seus pares e sua tese de doutorado restou despercebida, não obstante suas descobertas.”²

¹ Autre chose: l'audition aussi provient d'un flux émanant de ce qui fait entendre une voix, un son, un bruit, ou produit de quelque manière une affection auditive. Ce flux se répand divise en petites masses formées de parties semblables, qui maintiennent à la fois une certaine sympathie entre elles et une unité caractéristique, lesquelles permettent de remonter à l'objet émetteur, en produisant, le plus souvent, la sensation qui correspond à l'objet, ou, sinon, en redant simplement manifeste son existence hors de nous. Car, sans une certaine sympathie issue de l'objet et renvoyant à lui, une telle sensation représentative ne pourrait avoir lieu. IN: *Épicure. Lettres et Maximes*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009 (1977). Trad. Marcel Conche.

² Édition originale d'un des premiers livres décrivant avec précision l'oreille interne. L'auteur n'obtint pas la reconnaissance de ses pairs et sa thèse de doctorat passa inaperçu malgré ses découvertes.

- ii) *Arminius*, ou *Großmüthiger Feldherr Arminius*, de ou Daniel Casper von Lohenstein, considerado um dos maiores romances do período barroco na Alemanha, surgido entre 1689 e 1690.
- iii) *Der musicalische Patriot* (1728), de Johann Mattheson.

Anotação 7, parágrafo 27

Os autores a que se faz menção no parágrafo 27 são Denis Dodart e Joseph Sauveur, ambos da Academia Real de Ciências de Paris, França.

Denis Dodart (1634-1707) foi médico e botânico. Possuiem relação com a música seus escritos i) *Mémoires sur les Causes de la Voix de l'homme, et des ses différens tons* (1700); ii) *De la différence des Tons de la Parole et de la Voix du chant, par rapport au récitatif, et par occasion de les Expressions de la Musique antique e de la Musique moderne* (1706) (*Memórias sobre a voz do homem, e de seus diferentes sons*); (*Sobre a diferença dos sons da palavra e da voz do canto, em relação ao recitativo e por ocasião das expressões da música antiga e da música moderna*).

Joseph Sauveur (1653-1716), cientista e considerado o “fundador” da Acústica como disciplina científica. Parece ter escrito mais obras sobre Música que Dodart. Dentre outras, são algumas delas: i) *Sur la détermination d'un son fixe* (*Sobre a definição de um som fixo*), 1700; ii) *Principes d'acoustique et de musique, ou système general des intervalles des sons* (Princípios de acústica e de música, ou sistema geral dos intervalos dos sons), 1701; iii) *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgues* (Utilização de sons harmônicos na composição de divertimentos para o órgão), 1702; iv) *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre* (*Método geral para formar os sistemas temperados de música, e para escolha daquele que se deve seguir*), 1707.

A intenção de menções insistentes a autores pertencentes à Academia Real de Ciências (francesa) tem sido motivo de investigação científica; ou seja, busca-se saber por que Mattheson se apoia tão frequentemente nestes autores. Remete à leitura do artigo *What Johann Mattheson said about the French Royal Academy of Sciences in Das forschende Orchestre to vindicate his practical and aesthetic approach to musicianship for the galant homme*, de Ian D. Pearson, publicado no volume 48, n.2 (Dezembro de 2017), na *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, da sociedade musicológica da Croácia (Croatian Musicology Society), pp.169-186.

Anotação 8, parágrafo 33

Menção à obra *De scypho vitreo voce humana fracto* (*Do copo de vidro quebrado pela voz humana*), de David Georg Morhof.

Há aqui um problema em relação ao nome do autor:

No site <https://www.ibs.it/de-scypho-vitreo-per-certum-libro-inglese-daniel-georg-morhof/e/9781105710933> encontramos o seguinte:

- De Scypho Vitreo Per Certum Humanae Vocis Sonum Fracto (the Dutch Translation); de DANIEL GEORG MORHOF.

Na obra PHYSIK (1838), de A.Menge, Oberlehrer an der Petri-Schule in Danzig, encontramos, à página 129 (https://books.google.com.br/books?id=iqpiAAAacAAJ&pg=PA129&lpg=PA129&dq=dauid+georg+morhof+de+scypho+vitreo&source=bl&ots=FobFBF25NF&sig=ACfU3U18vYjjkG51ZpYKz_QfwbFg3eDQSQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKewij0ciTIY_uAhWYI7kGHf0nDdMQ6AEwCnoECAEQAg#v=onepage&q=david%20georg%20morhof%20de%20scypho%20vitreo&f=false):

Ein Holländer, Nic. Peter, Weinhändler und Glasschreier Hyaloclastes, konnte mit seiner durchdringenden Stimme Römergläser beim Hineinschreien zersprengen, worüber David Georg Morhof ein gelehrtes Buch: “de scypho vitreo voce humana fracto” geschrieben hat. [Um holandês, Nic. Peter, comerciante de vinhos e capaz de quebrar vidros com sua voz, conseguia, com sua voz aguda, estourar por meio do grito as taças, sobre o que David Georg Morhof escreveu um sábio livro: “de scypho vitreo voce humana fracto”].

*Römerglas: taça ou tipo de copo para vinho criado no século XVII.

Assim, não sabemos ao certo se Mattheson faz referência a David ou a Daniel Georg Morhof.

Acreditamos tratar-se de DAVID Georg Morhof.

Anotação 9, parágrafo 37

Acerca do termo *mistura*, no contexto da construção de órgãos. O órgão consiste de quatro partes: pneumática, tubaria, mecânica e caixa. *Mistura* é um conceito relacionado à tubaria (ou canaria): é a parte responsável pela transmissão do som do órgão, e diz respeito à combinação de vários registros (conjuntos de tubos numa mesma fileira). A mistura corresponde a mais que uma fila de tubos.

Anotação 10, parágrafo 39

Andreas Werckmeister (1645-1706), músico e teórico musical alemão do período Barroco, afirmava que “a música devia despertar, corrigir, alterar e acalmar as paixões” (p.29, in: Andreas Werckmeister, *Musicalisches Send-Schreiben*).

Anotação 11, parágrafo 40

Diferentemente do que se pensa, a voz de fístula (*Fistelstimme*) e o falsete não são a mesma coisa. O falsete é utilizado no canto artístico por contratenores ou contraltos. A voz de fístula é uma imitação simples da voz feminina, é a voz de cabeça masculina, e não soa tão agradável. Possui um aspecto cômico e geralmente é utilizada nas operetas.

Anotação 12, parágrafo 43

A referência a Samuel é 1Samuel, 16:16: “Diga, pois, nosso senhor a seus servos, que estão na tua presença, que busquem um homem que saiba tocar harpa, e será que, quando o espírito mau da parte de Deus vier sobre ti, então ele tocará com a sua mão, e te acharás melhor”. (<https://www.bibliaonline.com.br/acf/1sm/16>)

Referência ao Rei Erich XIV da Suécia (1533-1577).

As histórias sobre músicas que curavam ou aliviavam os efeitos da picada de aranhas parecem ter sido bastante frequentes. É de onde se deriva o termo *tarantela*.

Anotação 13, parágrafo 43 (notas de rodapé)

Uma das obras mencionadas por Mattheson nas notas de rodapé do parágrafo 43 é a *Quintessence des Nouvelles*. Sugerimos a tradução *A Quintessência das Novidades*. Acerca desta obra, veja-se:

De acordo com o site <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/quintessence-des-nouvelles-historiques-critiques-politiques-morales-et-galantes>, a obra foi fundada em 1689 pelo livreiro Jean Maximilian-Lucas, em Haia, na Holanda³.

De acordo com o site <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1153-la-quintessence-des-nouvelles>:

Este é o título do primeiro número do periódico (28 de fevereiro) que sobreviveu até os nossos dias. A partir do ano seguinte, juntou-se a este título um subtítulo que suportaria diversas vezes algumas pequenas modificações no curso da publicação, principalmente no tocante à pontuação, à escolha e à ordem dos adjetivos descritivos, e no tocante àquelas coisas – assim parece – que ia melhor com a tendência ou concepção pessoais do autor do momento: a) Históricas, Políticas, Morais, e Galantes (02 de janeiro de 1698 a 14 de abril de 1710); b) Históricas, Críticas, Políticas, Morais, e Galantes (29 de dezembro de 1710 a 25 de agosto de 1721); c) Políticas, Históricas, Críticas, Morais, e Galantes (20 de outubro de 1721 a 30 de setembro de 1723); e) Políticas, Históricas, Críticas, Morais

³ Fondée en 1689 par le libraire Jean Maximilian-Lucas. Ville de publication: La Haye (Pays-Bas).

e Galantes (19 de junho de 1724 a 29 de dezembro de 1727)⁴.

Segundo o mesmo site, “entre 28 de fevereiro de 1697 e 25 de julho de 1712, a coleção, assim como se apresenta atualmente, comportava oito volumes, cada um reagrupando dois anos. [...] O problema dos autores de *La Quintessence* é bastante complicado. O que se sabe a este respeito e o que se sabe da maioria deles advém diretamente do próprio periódico⁵”.

A segunda obra mencionada nas notas de rodapé do parágrafo 43 é a seguinte: *Observations de Medecine sur la Maladie Appellée Convulsion. Par un Medecin de la Faculté de Paris* (Observações da medicina sobre a doença denominada convulsão. Por um médico da Faculdade de Paris). Autor anônimo, publicação de Lambert (Paris), 1732. (https://books.google.com.br/books/about/Observations_de_medecine_sur_la_maladie.html?id=IV1WAAAACAAJ&redir_esc=y).

A terceira obra mencionada no rodapé do parágrafo 43 se chama, numa tradução aproximada, “Novos Periódicos acerca de Matérias Doutas” (Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen). Forma organizados por Johann Gottlieb Krause, com início em 1715, e constituíam um periódico científico do início do século XVIII. Estão disponíveis online em https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jjournal_00001014.

Anotação 14, parágrafo 44

Mattheson relata que, segundo o *Dänischer Correspondent* de janeiro de 1734, menciona que um alaudista havia feito o mesmo milagre que Timóteo de Mileto fizera a Alexandre, o Grande. Buscamos na literatura o que poderia ter sido este milagre, mas, infelizmente, não logramos êxito. Apresentaremos, contudo, algumas informações pertinentes de Timóteo de Mileto. Trata-se de músico e poeta lírico (ditirâmico) da Grécia antiga, que viveu entre 446 e 357 a.C.. Conhecido por ter acrescentado uma ou mais cordas a lira, provocando, com isso, o descontentamento de espartanos e atenienses. Remetemos o leitor a OS PERSAS, DE TIMÓTEO DE MILETO: TRADUÇÃO E BREVE COMENTÁRIO MÉTRICO, de Roosevelt Rocha, publicado na edição n.10 (2011) de

⁴ Tel est le titre que porte le premier numero du périodique (28 février) qui a survécu jusqu’a nos jours. A partir de l’année suivante, à ce titre est ajouté uns sous-titre lequel va subir plusieurs fois de légères modifications au cours de la publication, surtout quant à la ponctuation, au choix et à l’ordre d’adjectifs descriptifs, et cela, semble-t-il, pour aller mieux avec le penchant ou la conception personnels de l’auteur du moment: a) Historiques, Politiques, Morales, et Galantes (2 janv. 1698 – 14 avril 1710); b) Historiques, Critiques, Politiques, Morales et Galantes (29 déc. 1710 – 25 août 1721); c) Politiques, Historiques, Critiques, Morales et Galantes (28 août – 29 sept. 1721); d) Politiques, Historiques, Critiques, Morales et Galantes (20 oct. 1721 – 30 sept. 1723); e) Politiques, Historiques, Critiques, Morales et Galantes (19 juin 1724 – 29 déc. 1727).

⁵ Entre le 28 février 1697 et le 25 juillet 1712, la collection, telle qu’elle se présente actuellement, comporte huit volumes dont chacun regroupe deux années. [...] Le problème des auteurs de *La Quintessence* est assez compliqué. Ce que l’on sait là-dessus et ce que l’on sait de la plupart d’entre eux vient directement du périodique lui-même.

Textos Clássicos e Tradução, Dossiê: Tradução de Poesia, organizado por Guilherme Gontijo Flores, em Scientia Traductionis, Florianópolis, UFSC.

Anotação 15, parágrafo 46

Temos neste parágrafo menção a diversos poetas, dos quais destacaremos, especialmente, Arion e Terpandro.

Terpandro diz-se o seguinte:

Praticamente esquecido nos dias de hoje, Terpandro era muito honrado entre os antigos. Foi um dos maiores músicos gregos do período arcaico e o primeiro de todos no rol de citaredos de Lesbos. Desenvolveu-se uma extensa tradição de sua vida. Ele colocava seus próprios poemas e os poemas de Homero em música, e também compunha em métrica lírica. Suas performances musicais o levaram para longe de sua ilha natal: relata-se que ele viajou a Esparta, Fócida, Egito e, talvez, também para a Ásia menor. Há registros de que Terpandro foi vencedor nas competições musicais do Festival de Carnéia e dos Jogos Píticos. Presume-se que ele tenha organizado a música em Esparta, de algum modo, e talvez restabelecia a paz ou curava as pessoas com o auxílio de sua música⁶.
[...]

Em relação a Árion, sabemos que se originava da Ilha de Lesbos, mas que passou grande parte de sua vida como artista na corte do tirano Periandro de Corinto (por volta de 600 a.C.). Ele desenvolveu o ditirambo, originalmente parte do culto do Dioniso, numa forma artística completa, um coral com textos mundanos, do qual se desenvolveu a tragédia grega.

⁶ Now nearly forgotten, Terpander was highly honoured among the ancients. He was one of the greatest Greek musicians of the Archaic period, the first and foremost in the row of celebrated citharodes of Lesbos, and an extensive tradition of his life was developed. He set both his own and Homer's hexametric poetry to music, and composed also in lyric metres. His musical performances took him far beyond his home island: he is reported to have travelled to Sparta, Phocis, Egypt and, perhaps also to Asia Minor. Terpander is recorded as a winner at the musical contests at the Carneian festival and the Pythian games. In Sparta he supposedly organized music in some way, and also restored peace or healed people with the help of his music. [...] IN: Kivilo, M. (2010). TERPANDER. In *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition* (pp. 135-166). LEIDEN; BOSTON: Brill. Retrieved June 14, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv4cbgkd.10>

Segundo Mattheson, informações constantes do parágrafo 46 estão contidas na obra *De Musica*, de Plutarco. Sua obra abrange os períodos arcaico e clássico (da Antiguidade grega) e contém informações diversas acerca da teoria musical helênica e princípios da crítica musical. É escrita no gênero simposial ou deipnosofístico. Há uma edição atual das obras morais de Plutarco (tradução), intitulada:

Obras Morais: Sobre o afecto aos filhos, Sobre a Música. Tradução do grego, introdução e notas de Carmem Soares e Roosevelt Rocha. Imprensa da Universidade de Coimbra. Série: “Autores Gregos e Latinos”.

Anotação 16, parágrafo 47

Menção a François de la Mothe Le Vayer (1588-1672). Filósofo, filólogo e historiador, nasceu e morreu em Paris. A parte mais conhecida de sua obra são os *Dialogues faits à l'imitation des Anciens* (Diálogos feitos à imitação dos antigos). Os primeiros quatro têm os seguintes títulos: i) De la philosophie sceptique (Sobre a filosofia céptica); ii) Le banquet sceptique (O banquete céptico); iii) De la vie privée (Sobre a vida privada); e iv) Des rares et éminentes qualités des ânes de ce temps (Sobre as raras e eminentes qualidades dos asnos desse tempo).

O tradutor da versão em inglês aponta, em seu apêndice, que a obra de La Mothe Le Vayer a que se refere Mattheson é o *Discurs sceptique sur la musique* (Discurso céptico sobre a música), provavelmente de 1622.

Anotação 17, parágrafo 48

Há menção, neste parágrafo, a duas obras. São elas:

A primeira, de Johann Mattheson e de Christoph Raupach (1686-1758), com o pseudônimo *VERITOPHILI Deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Music, beydes in den Kirchen, als ausser derselben, beruhet*. (Veritophili: Argumentos esclarecedores sobre o uso correto da música nas igrejas e fora delas). Hrsg. Johann Mattheson. Benjamin Schillers Erben, Hamburg, 1717.

A segunda é de Johann Wilhelm Albrecht (1703-1736), professor de Anatomia, Cirurgia e Botânica na Universidade de Erfurt, intitulada *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum* (Tratado físico sobre os efeitos da música no corpo animado).

Anotação 18, parágrafo 51

Ao nos depararmos com uma menção à obra *As Paixões da Alma* (*Traité des Passions de l'âme*), de 1649, é necessário considerar a importância exercida por ela na música do século XVII, principalmente no âmbito composicional. Na verdade, esta obra parece ter tido mais circulação entre os músicos (de século XVII) que o *Compendium Musicae*, do mesmo autor.

Anotação 19, parágrafo 63

A menção a Heinichen parece remeter à primeira versão de seu tratado de composição, intitulado *Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein Music-Liebender ... könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen oder durch andere ... dahin angeführet werden dergestalt dass er so wohl die Kirchen als theatralischen Sachen insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe und geschickt zu tractiren wisse. Wobey zugleich auch andere schöne Vorthel in der Music an die Hand gegeben und alles mit vielfachen Exempeln, und ... nützlichen Composition-Regeln erläutert worden. Nebst einer ausführlichen Vorrede* (Hamburg: Schiller, 1711). Mas o exemplo acima também aparece no tratado mais famoso de Heinichen, de 1728, possivelmente uma ampliação do de 1711.

Anotação 20, parágrafo 64

O título completo do tratado a que Mattheson faz referência é *Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie ein Music-Liebender mit besonderm Vorthel, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylo vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos*. (Dresden: beym Author, 1728)

Anotação 21, parágrafo 66

Acerca de serem infelizes as pessoas – o que parece definir sua preferência pela música triste – resolvemos transcrever dois versículos de Eclesiastes 7, a saber, 3 e 4, em que temos: 3) Melhor é a mágoa do que o riso, porque com a tristeza do rosto se faz melhor o coração; e 4) O coração dos sábios está na casa do luto, mas o coração dos tolos na casa da alegria.

Em relação a essa afirmação, julgamos interessante lembrar o leitor de uma passagem de Marin Mersenne (1588-1648), em seu *Traité de l'Harmonie Universelle* (Paris, 1627), em que ele diz, primeiramente, que o homem prefere a música alegre, pois é mais afeita à natureza humana. Entretanto, diz depois o som lânguido (e grave) é melhor que o frívolo, agudo, pois por meio dele o homem entra num estado de contemplação, aproximando-se do Criador.

Anotação 21, parágrafos 82 e 83

É conveniente observar a tradução de *Klangrede* por *discurso sonoro*.

Nos parágrafos 82 e 83, mantivemos, respectivamente, teoria natural do som (*klingende Natur-Lehre*) e teoria natural da música (*musicalische Natur-Lehre*). A proximidade da

terminologia àquela constante do original revela aqui um tratamento mais literal da tradução. Todavia, entendemos ambos os termos (teoria natural do som e teoria natural da música) como sinônimos.

Anotação 22, parágrafo 84

Mattheson menciona a obra *Specimen Pathologiae Musicae*, de Georg Abraham Thilo, como um *Versuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne* (Ensaio sobre como despertar os afetos por meio do som). Parece que esta obra, de Thilo, não sobreviveu, ou nunca foi publicada. Entretanto, tem-se dela o registro na obra aqui traduzida.

Na nota de rodapé 87, a página 193, da obra *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, de Wye Jamison Allanbrook, Mary Ann Smart e Richard Tanuskin (University of California Press, 2014), encontramos o seguinte:

“[...] Johann Mattheson fala nostalgicamente de certo compêndio, visto por ele em forma manuscrita com pretensões à publicação, que, infelizmente, não vira até aqueles dias a luz do mundo. A obra, escrita por um certo Georg Abraham Thilo, tinha por nome *Specimen Pathologiae Musicae* (que Mattheson traduz como “um ensaio sobre como seria possível estimular os afetos por meio do som”). O primeiro capítulo lidava com as “bases dos afetos e reflexões gerais sobre elas”; o segundo, com “a paixão, de modo particular, e sua expressão por meio da música”, com exemplos musicais específicos. Este tão-desejado compêndio deveria ter sido publicado na Coletânea *Leipzig Musikalische Bibliothek* de Lorenz Christoph Mizler von Kolof⁷”.

⁷ [...] Johann Mattheson speaks wistfully of one such compendium, seen by him in manuscript and intended for publication, which had unfortunately not yet seen the light of day. The work, by one Georg Abraham Thilo, was entitled *Specimen Pathologiae Musicae* (which Mattheson translates as “an essay on how one could stimulate the affections through sound”). The first chapter dealt with “the bases of the affections and general reflections on them”, the second with “the passion in particular and their expression through music,” with specific musical examples. This much-desired compendium was to have been published in Lorenz Christoph Mizler von Kolof’s Leipzig Musikalische Bibliothek.

COMENTÁRIOS À TERCEIRA PARTE, LIVRO I

Comentário 1, parágrafo 8

Encontra-se neste parágrafo o arcaísmo *verschleichen*, presente no DWB, mas ausente de outros dicionários mais modernos de língua alemã. O seu sentido é de perder-se aos poucos, quietamente (*langsam, leise weggehen*), como vemos abaixo.

VERSCHLEICHEN, *verb. langsam, leise weggehen, fortgehen. das zeitwort, weder mhd. noch mnd. nachgewiesen, findet sich bei* OTFRID:

nu heiz thes grabes uualtan,fora iungoron sinen haltan,
thaz sie unsih ni bisuichen,tharazua ni firslichen,
thaz sie thaz ninthecken,mit stalu nan nirzuchen. IV, 36, 9.

Comentário 2, parágrafo 10

Notamos mais uma vez um vocábulo que pode ser considerado um arcaísmo. Como habitualmente, o parâmetro para assim considerá-lo é a sua ocorrência no DWB, e sua não-ocorrência em pelo menos três dicionários modernos, incluindo, no caso deste vocábulo (Getön), a investigação de sua presença em dicionários técnicos de música. Veja-se abaixo o seu significado (DWB):

GETÖN, *n. , sammelwort zu ton (s. d.), das in mannigfachen neueren verwendungen auch als verbalsubstantiv zu tönen (s. d.) empfunden wird.*

Comentário 3, parágrafo 37

Assim como no Capítulo I, *Vollstimmigkeit* foi traduzido aqui por harmonia.

Comentário 4, parágrafo 57

Na tradução para língua inglesa, o termo *Leidenschafft*, neste parágrafo, foi traduzido por *emoticons*, cujo correspondente mais próximo, em língua portuguesa, seria emoções. Preferimos manter o singular e o sentido primordial da palavra em alemão, a saber, *paixão*.

Comentário 5, parágrafo 58

Não obstante a complexidade do vocábulo *Geist, Geister* e outras possibilidades de tradução, preferimos manter aqui a tradução mais frequente, a saber, *espírito*. Assim, *Zerstreuung der Geister, difusão dos espíritos*.

Comentário 6, parágrafo 71

Conforme podemos depreender do DWB, *Nerven-Geister* tem como sinônimo *Lebensgeister*. Assim, traduzimos *Nerven-Geister*, por *vitalidade*, em que a *Ausbreitung unserer Nerven-Geister* correspondeu *propagação de nossa vitalidade*. Veja-se abaixo a transcrição do verbete (DWB):

NERVENGEIST, *m., wie lebensgeist 2 (vergl. nervensaft);*

des starken siegers stramme schnen, die er erzürnt zusammen rafft,
belebt von regen nerven-geistern, giebt allen seinen muskeln kraft.
BROCKES 7, 414; [...]

Comentário 7, parágrafo 82

Derohalben. Forma arcaica para *deshalb* (por isso, por causa disso). Veja a transcrição do verbete do DWB:

DEROHALBEN, *wie* derhalben.

DERHALBEN, *qua de causa, quapropter* MAALER 89^c. *eam ob causam* HENISCH 680. *von halben war bei* deinthalben *die rede. bei* RINGWALDT *l. w.* 23, 19, H. SACHS 4. 1, 1^a, WICKRAM *Rollwagen* 44, OLEARIUS *Pers. baumgarten* 2, 13. 7, 4 *und öfter*, CHR. WEISE *Kl. leute* 280. *derhalben ausz dieser ursach alle sorg zurückschlagen sollt* *Galmy* 23. *derhalben dein ich wol empir* *Laurin* 1922.

Comentário 8, parágrafo 83

Traduzimos *Setzer* por compositor, considerando *Setzkunst* a arte de compor, ou a composição.

Comentário 9, parágrafo 86

Traduzido literalmente, *Klang-Richter* corresponderia ao “juiz dos sons”. De modo interpretativo, traduzimos este vocábulo por crítico musical.

Erstes Buch

Das vierte Haupt-Stück. Von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichts-Kunde.

Livro I

Quarta Parte

Sobre a erudição, a literatura e a história musicais.

§1

Dieses Stück, in so weit es zu unserm Vorhaben gehöret, ist von solcher Weitläuffigkeit, daß nicht nur eine eigene öffentliche Versammlung der Lernenden auf hohen Schulen darüber zu halten, sondern auch ein eigener Lehr-Orden daraus zu machen wäre.

§1 (Comentário 1)

Este capítulo, que pertence aos planos desta nossa obra, é tão amplo, que não exigiria apenas uma reunião pública de estudantes em nossas faculdades para tratá-lo, mas sim que fosse transformado numa disciplina.

§2

In vorigen Zeiten haben sich gewisse überaus gelehrte Leute, die ich alle nennen könnte, dieses starcken und ansehnlichen Astes des klingenden Baumes bisweilen mit gehörigem Ernst angenommen; ietzund aber, wie beträchtlich er auch seyn, und wie liebliche Früchte er tragen mag, liegt er doch fast gantz, wo nicht unter die Füße, doch tief zur Erden gebogen.

§2

Em tempos passados, algumas pessoas bastante doudas – e eu poderia nomear todas elas – encarregaram-se deste incisivo e notável ramo do estudo de música, de certo modo, com a devida sobriedade. Entretanto, na atualidade, por mais notável que seja e por mais que possa gerar aprazíveis frutos, esta matéria permanece quase inteiramente, quando não abaixo de nossos pés, fincada bem funda debaixo da terra.

§3

Zum Beweise dessen frage man heutiges Tages nur bey grossen und kleinen *Componisten* und Ton-Meistern nach (wenns auch Hof-*Compositeurs* wären) ob sie in ihrem Unterrichts-Vorrath auch das philologische Capitel von den hiehergehörenden Erfindern, Zeiten, Geschichten, Leben, und Thaten etc. aufzuweisen haben? so wird bey den klügesten ein tiefes und beschämtes Stillschweigen, bey den meisten aber wol gar ein hönisches und albernes Gelächter entstehen.

§3 (Comentário 2)

Como prova disso, pergunte-se nos dias de hoje, a grandes compositores e músicos, e também aos de menor vulto (mesmo que tenham sido compositores da Corte) se eles,

em suas aulas, indicam, em termos filológicos¹, algo em relação aos inventores, às épocas, às histórias, à vida e aos atos etc. que se fazem pertinentes nesta matéria. E então se perceberá, nos mais inteligentes, um silêncio profundo e vexaminoso. Entre os outros, em sua maioria, perceber-se-á entretanto um riso imbecil e insensato.

§4

Doch halt! es thut sich etwas dergleichen, eben wie ich dieses Werck ins reine bringe, in dem angenehmen Leipziger Lehr- und Musen-Sitz hervor, da der bereits ruhmwüdig erwehnte Herr Magister, **Lorenz Christoph Mizler**, nicht nur in einer Einladungs-Schrifft, die vom Nutzen und Vorzuge der Weltweisheit in den dreien bekannten Lehr-Orden (*Facultaeten*) handelt, unter andern academischen Vorlesungen berichtet, daß er dergleichen gelehrte Versammlung über mein Neueröffnetes Orchestre halten wolle; sondern auch in einer besondern Abhandlung, **daß die Music eine eigne Wissenschaftt und ein Theil der Gelehrsamkeit sey**, sowol, als in einer monatlichen oder Quartal-Schrifft, genannt: die **Musicalische Bibliothec**, davon der erste Theil im October 1736 heraus kam, angefangen hat, ein höchst-löbliches Werck über sich zu nehmen, dessen glücklichen Fortgang wir von Herten wünschen.

§4 (Anotações 1, 2 e 3) (Comentário 3)

Ora vede! Justamente quando estou concluindo esta obra, distingue-se algo de natureza semelhante no agradável lugar destinado ao ensino e às artes, em Leipzig, pois o renomado professor **Lorenz Christoph Mizler** – já mencionado por nós – não apenas relata, entre outras comunicações acadêmicas, num ensaio introdutório² – cujo tema é a utilidade e a primazia da filosofia nas três conhecidas disciplinas (faculdades) – que pretende discorrer sobre minha obra *Das Neueröffnete Orchestre* numa assembleia de eruditos, mas também num ensaio especial³, estabelece que **a música é uma disciplina autônoma e uma parte da erudição**. Ele relata, ainda, que assumiu uma publicação mensal ou trimestral, denominada **Die Musicalische Bibliothec**, da qual a primeira parte veio a público em outubro de 1736, um trabalho louvável. Desejamos fervorosamente sucesso em sua continuidade!

§5

Damit nun gleichwol ein gescheuter Leser wissen möge, wie er diese Sache eigentlich anzusehen, und davon zu urtheilen habe, so wird es der Mühe werth seyn, die Stücke und den grossen Nutzen der vorhabenen philologisch-musicalischen Wissenschaftt wenigstens überhaupt und mit einigen Exempeln anzuzeigen: nicht, als eine vollständige Abhandlung oder Ausarbeitung, die uns viel zu weit aus dem Wege führen würde; sondern nur als einen blossen ersten Entwurff, als die Grund-Risse und Haupt-Züge, (wie

¹ rod1: *Historicam sive philologicam partem ad examen revocabimus, ad quam videlicet pertinent omnia, quae de inventoribus offeruntur, tum vita ac res gestae professorum, tum aetatum successione ac temporum quibus quaeque contigisse dicuntur, notatio.* Ioan. Bapt. Donius, de Praestant. Mus. veter. L. II, p.76)

² Terás explicado brevemente sobre o uso e a excelência da filosofia na teologia, na jurisprudência, na medicina, e ao mesmo tempo indica suas leituras privadas. M. Laurentius Mizlerus. Leipzig, 24 de outubro de 1736.

³ Dissertação sobre o que seja a ciência música, sobre a parte de erudição filosófica etc. Este escrito foi publicado em 1736 com um novo prefácio.

dieses gantze Werck ist) aus welchen hernach ein gelehrterer, (denn der wird dazu erfordert) nach seiner Gelegenheit und Lust, in Zukunfft schon was rechtes und unverbesserliches machen kan. Hier geschiehet nur eine Anzeige; doch eine ausführliche und gründliche.

§5 (Comentário 4)

Entretanto, para que um leitor mais sensato possa saber como deve, de fato, observar esta matéria e como avaliá-la, valerá a pena o esforço de apontarmos as peças e a grande utilidade da ciência filológico-musical intentada, pelo menos com alguns exemplos, porém não como uma dissertação completa ou como algo acabado – o que nos afastaria muito de nosso caminho – mas como mero primeiro rascunho, como os esboços e ideias principais (como em toda esta obra), dos quais posteriormente um ainda mais douto (pois isto será requerido), de acordo com sua oportunidade e desejo, possa fazer algo bom e incorrigível. O que se tem aqui é apenas um exemplo, porém detalhado e bem fundado.

§6

Es ist demnach gegenwärtiges Stück, so wir das **philologische** nennen, im Grunde nichts anders, als vornehmlich der historische Theil, welcher mit seinen Gehülfften alles untersucht, was sowol die Erfindung der zum musicalischen Wesen gehörigen Dinge, als die Begebenheiten, Schriften, Personen, Zeiten u.s.w. betrifft.

§6

Por conseguinte, esta parte a que nos detemos neste momento, a que denominamos **filológica**, diz respeito, basicamente, a nada além da parte histórica, nomeadamente, que, com seus auxiliares, investiga a invenção das coisas pertinentes à essência musical, como os acontecimentos, os escritos, as pessoas, as épocas etc.

§7

Diese allgemeine Beschreibung hat drey Glieder, welche wiederum mit verschiedenen Gelencken versehen wird. Das erste Haupt-Glied in der Ordnung begreiff die **Zeit-Rechnung**, und lehret uns, seit wenn die Music getrieben, zu welchem verschiedenen Endzweck sie gebraucht worden, wie sie bald ab- bald zugenommen habe, und endlich durch welche Mittel sie zu uns gekommen sey.

§7

Esta descrição geral possui três ramos que, por sua vez apresentam novas subdivisões. O primeiro ramo principal, na sequência, compreende a cronologia, e nos ensina desde quando a música é praticada, para quais diferentes finalidades é utilizada, como ora regride, ora avança, e, finalmente, por meio de quais meios chegou até nós.

§8

Das zweite Haupt-Glied müste auf die Personen und ihren Lebenslauff gerichtet seyn, die sich sonderlich, es sey durch Schrifftten oder andre löbliche Verrichtungen, in der Music hervorgethan. Beiläuffig zu gedencken, so meldet **Stolle** von dem berühmten **Struv**, daß er sein Leben selbst beschrieben, und zwar aus der Ursache, weil der beschiedene Mann besorgte, es mögten, wenn ein anderer den Aufsatz machte, einige

Schmeicheleine mit unterlaufen. **Marperger** hat es auch in der Absicht gethan. Vielleicht, ich sage **vileicht**, weigern sich einige grosse Ton-Künstler dergleichen zu thun, eben aus Mangel solcher klugen Bescheidenheit.

§8 (Anotação 4)

O segundo ramo principal deveria se voltar às pessoas e suas biografias, que foram proeminentes na música, seja por meio de seus escritos, seja por meio de outros feitos louváveis. Devemos incidentalmente considerar, nos diz **Stolle**⁴ sobre o famoso **Struv**, que ele [Struv] descreveu sua própria vida, e de fato porque o modesto homem temia que, se algum outro o fizesse, poderia cometer alguns comentários lisonjeadores. Foi com a mesma intenção que assim também procedeu **Marperger**. Talvez, digo, **talvez**, alguns grandes músicos recusam-se a fazer o mesmo por lhes faltar uma modéstia inteligente assim. §9

Das dritte Glied könnte die Werckzeuge vornehmen, die zum Spielen erfordert werden, aus welchen allen denn endlich ein völliger Geschichts-Cörper der Music erwachsen würde. Wer in einer Wissenschaft weit gekommen ist, die Geschichte derselben aber nicht weiß, das ist zu sagen, wenn er sich nicht wol und gründlich inne hat, der ist wie ein reicher Mann, welchem das Herkommen und die Gründe seiner Einkünffte unbekannt sind, daher ihm nothwendig vieles entzogen wird, und die Gelegenheit fehlet, sein ordentliches Einkommen auf vielfältige Weise zu verbessern.

§9

O terceiro ramo poderia lidar com os instrumentos exigidos para a execução, algo de que se originaria um corpo histórico completo da música. Quem chega a um alto grau de conhecimento numa ciência, mas não conhece a história desta ciência, ou seja, se não a conhece bem e minuciosamente, este se assemelha, pois, a um homem rico que ignora a origem e as razões de suas receitas, e por essa razão, necessariamente, muitas coisas são retiradas dele, faltando-lhe ocasião para melhorar seu rendimento regular de outras formas.

§10

In Untersuchung des letzterwehnten Gliedes mit seinen Gelencken liesse sich noch wol die meiste Beihülffe und Nachricht antreffen. Denn es haben sich ehemals eine Menge gelehrter Leute die Mühe gegeben, von ie her bis auf ihre Zeiten, die musicalischen Kling-Zeuge verschiedener Völckershcafften fleissig zu beschreiben, und ihre Abbildung vor Augen zu legen: wiewol alles dieses hin und wieder sehr zerstreuet lieget, so daß die Sammlung und ordentliche Einrichtung keine geringe Arbeit erfordern würde. Hergegen äussert sich bey dem zweiten Punct ein grosser Mangel; und bey dem ersten wircklich der allergrösseste.

§10 (Anotação 5)

Na investigação do último ramo com suas subdivisões seria possível ainda encontrar a maioria dos auxílios e de informação. Pois, no passado, grande quantidade de pessoas doudas se esforçaram para descrever diligentemente os instrumentos musicais de

⁴ Histor.liter. p.43

diferentes povos, dos tempos antigos até sua época, e para colocar diante de nossos olhos sua imagem: entretanto, algumas vezes essas coisas se encontram dispersas, de modo que sua reunião e seu estabelecimento organizado não exigiriam pouco trabalho⁵. Por outro lado, há grande ausência de material sobre o segundo ponto e, no primeiro ponto, a maior ausência de todas.

§11

Was der ehrliche Wolfgang Caspar **Printz** hierunter für Dienste, in seiner historischen Beschreibung der edlen Sing- oder Kling-Kunst, ehemals geleistet hat, ist zwar bey weitem nicht zureichlich; doch hat er bisher die Ehre, unter den Teutschen der einzige gewesen zu seyn, der hierin einen allgemeinen, obwol kleinen und mangelhafften Versuch gethan hat.

§11 (Anotação 6)

O que o honrado Wolfgang Caspar **Printz** realizou acerca disso em sua descrição histórica da nobre arte de cantar e de tocar, no passado, é, na verdade, bastante insuficiente, mas ainda assim ele, até este momento, detém a honra de, dentre os alemães, ter sido o único a ter produzido um ensaio geral – embora pequeno e incompleto – sobre esta matéria.

§12

Unter den Welschen hat Johann Baptist **Doni** hin und wieder in seinen verschiedenen sehr gelehrten Schrifften vieles angebracht, das schon der Aufmercksamkeit werth ist, und hätte man ein mehres von ihm erwarten können, wenn alle seine Wercke zum Vorschein gekommen wären.

§12 (Anotação 7)

Dentre os italianos, Johann Baptist Doni, em algumas ocasiões, expunha em seus escritos diversos e eruditos muita coisa, o que já é digno de atenção, e mais se poderia ter esperado dele, se todos os seus trabalhos tivessem sido publicados.

§13

Joh. Andr. Angelini **Bontempi** hat zwar 1695 einen Folianten, der ziemlich rar ist, zu Perugia, in seiner Vater-Stadt, drucken lassen, unter dem Nahmen *Historia musica*; aber er berühret die Sache, als etwas heisses, gleichsam nur mit den äussersten Fingern, und gibt mit vielen Worten wenig Genüge. Nur des Titels zu gedencken, so kan den Nahmen *Historia musica* eine iede musicalische Begebenheit führen; eine andre Sache aber ist *Historia della Musica*. Eine musicalische Geschichte ist nicht die Geschichte der Music.

§13 (Anotação 8) (Comentário 5)

Joh. Angelini **Bontempi** publicou na Perúgia, em 1695 um volume muito raro com o título *Historia musica*; entretanto ele trata a matéria com a ponta dos dedos, como se

⁵ Dever-se-ia efetuar aqui um aumento considerável. Por exemplo, o assim denominado *Pantalon*, o *Cembalo d'Amore* de Silbermann; o *Glocken-Clavier* de Krieger, e invenções mais recentes de mesma natureza, de instrumentos musicais, pertencem aqui, com suas descrições e modelos completos.

fosse algo muito quente e, não obstante utilizar muitas palavras, diz pouco. Apenas considerando o título: qualquer incidente musical pode levar ao nome *Historia musica*, mas uma *Historia della Musica* é outra coisa. Uma história musical não é a história da música.

§14

Unter den Frantzosen verdienet allerdings **Bonnet** eine Stelle alhier mit seiner *Histoire de la Musique*, so 1715 zu Paris, hernach aber zu Amsterdam mit einem alten Zusatz ohne Jahrzahl und Nahmen, nach listiger Buchführer Art, herausgekommen; ob er gleich bey weitem kein Genüge gibt, und die zu einem solchen Unternehmen gehörige Gelehrsamkeit nicht besitzt.

§14 (Anotação 9)

Dentre os franceses, contudo, **Bonnet** certamente merece menção aqui, com sua *Histoire de la Musique*, publicada em Paris em 1715, e depois em Amsterdã com um apêndice antigo, sem ano e sem título, em conformidade com astúcia dos editores, embora ele, de longe, não forneça nada que seja suficiente, e não possua a erudição adequada para tal empreita.

§15

Sebast. **Brossards** *Dictionaire* ist bekannt und sehr gut. Joh. Georg **Walthers** musicalisches Wörter-Buch aber viel besser, und wird hoffentlich an Vollkommenheit ie länger ie mehr zunehmen. Uns soll allzeit lieb seyn, etwas dazu beizutragen.

§15 (Anotação 10)

O *Dictionaire* de Sebast. Brossard é conhecido e muito bom. O dicionário musical de Joh. Georg **Walther** é bem melhor, e, Deus queira, há de ganhar cada vez mais perfeição à medida que for aumentado. Nós devemos sempre ser amáveis ao quisermos contribuir com ele de alguma forma.

§16

In den so genannten *Menagianis* wird eines gelehrten Dom-Herrns von Tours, Nahmens *Ouward*, gedacht, der eine Geschicht von der Music geschrieben hat, die zwar noch ungedruckt, aber von dem ersten Ursprunge an bis auf das Ende des siebzehnten Jahrhunderts gehen soll, und worin man viele schöne, sonderbare und gelehrte Fragen aufgelöset finden dürffte, indem der Verfasser den Ruhm hat, der Music sowol, als der Mahlerey, mit seinen Beiträgen aufgeholffen zu haben.

§16 (Anotação 11)

Nos assim denominados *Menagianis*⁶ pensa-se num erudito chamado Dom-Herrn von Tours, de nome *Ouward*, que escreveu uma história da música, ainda não impressa, mas

⁶ O abade Nicaise (falecido em 1702) disse que esperaria, que veria em pouco tempo a História da Música do erudito Sr. Ouward, cônego de Tours, seu bom e velho amigo. Disse que ele solicitava todos os dias para que fosse publicada, que ele falaria de sua origem (da Música) até nossos dias, e que reuniria ali diversas belas questões curiosas e cultas sobre a bela arte, e que deste modo cumpriria a obrigação de ter contribuído (conosco) com as duas melhores obras que teriam chegado até nós, em nossos dias: sobre a Pintura, e sobre a Música. (Menag. T1, pp.302-303)

que provavelmente abrange da primeira origem até o final do século XVII, e na qual podem-se encontrar solucionadas muitas questões belas, peculiares e eruditas, já que o autor tem a fama de ter ajudado a melhorar com suas contribuições tanto a música quanto a pintura.

§17

Es wäre der Mühe werth, dieses von so guter Hand angepriesenen Wercks halben, das etwa in einem Bücher-Vorrath zu Paris noch verborgen steckt, genauere Nachfrage anzustellen. Die Fortsetzung könnte leicht aus derjenigen Schrifft mit genommen werden, die am 25. August 1735 den academischen Preis gewonnen hat, unter der Aufschrift: *Les progres de la musique sous la Regne de Louis le Grand.*

§17 (Anotação 12)

Valeria a pena esforçarmo-nos para uma investigação mais detalhada acerca desta obra, recomendada por tão boa mão, e que ainda continua oculta numa livraria em Paris. A continuação [disso] poderia facilmente ser tomada daquele escrito, que ganhou o prêmio acadêmico em 25 de agosto de 1735 sob o título *Les progres de la musique sous la Regne de Louis le Grand.*

§18

Wenn man behaupten will, wie es denn gantz recht, ist, daß die *Histoire der Music* zur Theorie derselben vor allen andern Stücken gehöre; und wenn daraus ferner gantz billig gefolgert wird, daß keiner ein guter practischer Musicus seyn könne, der die Theorie nicht verstehet; so mögte man wol mit dem historischen Glauben, z.E. bey Gelegenheit der Zeit-Rechnung, als des eintzigen Leitfadens in der Geschichts-Kunde, sowol als in Betracht der Qvellen, daraus wir schöpfen, der Völckerschafften, der Personen, nemlich der Erfinder, Verfasser, berühmter Meister etc. etwas behutsamer zu Wercke gehen, als bisher geschehen ist.

§18

Se, como é inteiramente justo, deseja-se afirmar que a história da música pertence à teoria musical mais que a qualquer outra parte (da Música); e se disto seguir, apropriadamente, que ninguém que não compreenda a teoria pode ser um bom músico prático, então poderíamos nos portar mais cuidadosamente do que temos nos comportado até este momento ao considerarmos as informações históricas críveis, por exemplo, a cronologia, reputada o único princípio orientador na história, assim como ao considerarmos as observações das fontes, das quais nos informamos sobre as populações, as pessoas, a saber, os inventores, os autores e mestres famosos.

§19

Hiebey kan ich nicht umhin, derjenigen Zeit-Ordnung zu gedencken, die ein gewisser wackrer Mann, Herr Christoph **Raupach**, Organist in Stralsund, schon seit vielen Jahren, auf meine Veranlassung, vorgeschlagen hat.

§19 (Anotação 13)

Neste ponto, não posso me abster de lembrar daquela cronologia que um certo homem hábil, Sr. Christoph **Raupach**, organista em Stralsund, propôs há muitos anos, por sugestão minha.

§20

Er setzet nemlich drey Periodos oder Abschnitte zum Voraus fest, deren erster vom Ursprunge der Music bis auf das fünffte u. sechste Jahrhundert nach Christi Geburt: eine Zeit von 4000 Jahren, welche darum so lange genommen wird, weil die alten Zeiten dergestalt unbekannt sind, daß man wenig davon aufgezeichnet findet, und weil in diesem Periodo die gantze alte Music der Juden, Griechen und Römer genau enthalten ist: so dann auch, weil bey diesen Schluß die Music sowol, als andre Wissenschaften, durch den Einfall allerhand barbarischer Völcker ins Römische Reich einen fast unersetzlichen Schaden gelitten hat.

§20 (Anotação 14, Anotação 15) (Comentário 6)

Primeiramente, ele estabelece, nomeadamente, três períodos ou épocas, dos quais o primeiro vai da origem⁷ da música até o quinto ou sexto século depois do nascimento de Cristo: um período de 4000 anos. Toma-se um período tão longo porque as épocas antigas são de tal modo desconhecidas, que se encontra pouca coisa esboçada sobre elas, e porque neste período está contida toda a música antiga dos judeus, dos gregos e dos romanos; e também, porque no encerramento deste período, a música, como todas as outras ciências, sofreram um prejuízo quase irreparável com a invasão de todos os tipos de povos bárbaros no Império Romano.

§21

Der zweite Abschnitt gehet an mit dem siebenden Jahrhundert, oder von der Zeit Pabstes Gregorii des Grossen, und währet bis 1600, gantzer tausend Jahr: aus Ursachen, weil die Music schwerlich jemahls in einem elendern Stande gewesen seyn kan, als damahls; da die Mönche in dieser Zeit mit ihr das *monopolium*, d.i., den Auf- und Vorkauff gleichsam getrieben, und weil mit dem Schlusse solcher Jahre eine dermaassen merckwürdige Veränderung in der Music vorgegangen, daß wir die Früchte davon bis auf diesen Tag bewundern.

§21 (Anotação 15) (Comentário 7)

A segunda era se inicia com o século VII, ou com a época do Papa Gregório Magno, e se estende até o ano de 1600, um milênio completo. A causa para isso é que a música dificilmente tenha enfrentado um estado mais terrível que a esta época, pois os monges praticamente a haviam monopolizado, e porque, com o encerramento destes anos, sucedeu na música uma mudança peculiar, cujos frutos até hoje admiramos.

⁷ Aqui pertence também a obra *Deliciae musices veteris*, de Joh. Alb. Banni, e de mesmo modo seu ensaio sobre a natureza, origem e evolução da música e sobre a melhor forma de estudá-la. Esta última se encontra em Gerh. Joh. Vossii & aliorum Dissertationibus de studiis bene instituendis. Traj. ad Rhen. 1658.

§22

Der dritte Zeit-Verlauff erstreckte sich denn endlich von 1600 bis anitzo, und würde zwar die wenigsten Jahre begreifen; aber doch so viel Stoff an die Hand geben, daß die beiden ersten Periodi dabey nur geringe aussehen dürfften.

§22 (Anotação 15) (Comentário 8)

Finalmente, o terceiro período estende-se de 1600 até os dias de hoje, e compreende o menor número de anos, mas nos fornece tanto material, que os dois primeiros períodos, comparados a ele, parecem irrisórios.

§23

Wenn nun, z.E. in dem Artikel der Zeit-Rechnung, iemand behaupten wollte, daß der bekannte Streit, wegen des Gehörs und Maaß-Stabes zwischen dem **Aristoxeno** und **Ptolomão** geführet worden: so wäre ein solcher Vortrag nicht richtig, indem **Pythagoras** der eigentliche Urheber der Gewicht- und Circkel-mässigen *rationis praeter rationem*; **Aristoxenus** aber ein Widersprecher derselben; und **Ptolomäus** nur ein vermeinter Mittler gewesen.

§23 (Anotação 16)

Então, se alguém quisesse afirmar, por exemplo, na parte sobre cronologia, que a conhecida disputa por causa da capacidade de ouvir e da medida de intervalos tivesse sido travada entre **Aristoxeno** e **Ptolomeu**: então tal relato não estaria correto, já que **Pitágoras** foi quem iniciou a medida de pesos e círculos, *rationis praeter rationem*; **Aristóxeno**, contudo, contradisse esta razão, e **Ptolomeu** foi apenas um suposto mediador.

§24

Es kan auch der besagte Streit unmöglich bis auf den **Boethius** fortgesetzt worden seyn, wie vorgegeben wird, nicht weil ihn Ptolomäus, sondern **Didymus** längst zuvor, als ein ausbündiger Schiedes-Mann beigelegt, und Ptolomäus den Didymus, etwa ein Paar hundert Jahr später, gantz zerstücklet aus- und nachgeschrieben hat. Das muß einer wissen und sagen, der in der musicalischen Geschichts-Kunde recht beschlagen seyn will; sonst macht er sich verdächtig.

§24 (Anotação 17)

É impossível que tal contenda tenha se perpetuado até a época de **Boécio**, como se costuma afirmar, não por Ptolomeu a ter resolvido, mas porque **Dídimo** já o fizera há muito tempo, como um exímio árbitro, e Ptolomeu, alguns séculos mais tarde, a deturpou totalmente e a copiou. Isto é o que deve saber e dizer aquele que se pretende versado na história da música. Caso contrário, mostrar-se-á dubitável.

§25

Boethius gedenckt zwar des Handels: das thun wir auch. Wie denn von dem Unterschiede zwischen der Harmonic und Harmonie, dahin diese Dinge zu ziehen sind, ingleichen von der so genannten *ratione* schon seit 16 Jahren, im dritten Theil des Orchesters ausführlich gehandelt, und besagter Unterschied daselbst zum erstenmahl

öffentlich entdeckt worden ist. Das sollte man billig nicht verschweigen, wenn von Circkeln und Linialen geredet wird: zumahl da es noch bis diese Stunde einige wiewol sehr wenig Leute gibt, die dergleichen Zeug für Wage und Schwer halten; aber man kan darum nicht sagen, der alte Streit vom Gehör und Zahl-Brett währe immerfort.

§25 (Anotação 18)

Boécio, de fato, lembra-se desta causa, e nós também assim o fazemos, pois a diferença entre a ciência harmônica e a harmonia, onde essas coisas devem ser usadas, e de mesmo modo a denominada *ratio*, foram minuciosamente abordadas há 16 anos na terceira parte de minha *Orchestre*, em que tal diferença foi divulgada pela primeira vez. Certamente, não se deve permanecer silente, quando o assunto são compassos e régua, sobretudo porque, até o presente momento, ainda há algumas pessoas – embora sejam poucas – que atribuem a essas coisas poder e autoridade. Todavia, não se pode dizer, por isso, que a antiga contenda entre a capacidade de ouvir e a tábua de números se estenderia para sempre.

§26

Ein Verzeichniß derjenigen Schrift-Steller, zwischen des Aristoxenos und Didymus Zeiten, die sich **fast alle**, mit der berührten Zwietracht, und zwar bey einer Menge solcher Scheltwörter, deren man sich noch schämet, beschäftigt haben sollen, wäre in der That was werth. Natürliche Mängel, oder zufällige Leibes-Gebrechen wüste man doch nicht, daß sie einander im Druck vorgeworffen hätten, wie heutiges Tages bey einigen die unedle und gottlose Mode aufgekommen ist.

§26

Um catálogo destes escritores, dentre os quais aqueles das épocas de Aristoxeno e de Dídimo, que – **quase todos** – devem ter se ocupado da referida contenda, até mesmo com uma grande quantidade de palavras tolas, que ainda causam vergonha, seria, de fato, muito valioso. Não se sabe ainda por quais defeitos naturais ou quais enfermidades acidentais eles acusavam uns aos outros, por meio de obras impressas, como se tornou hoje para alguns a vulgar e reprovável moda.

§27

Aristoxenos hat zu den Zeiten des grossen **Alexanders**, Ao.3630 der Welt, folglich über dreihundert Jahr vor Christi Geburt, gelebet; Ptolomäus aber etwa 138 Jahr nach derselben, und Boethius 522 solchemnach würden sich, wenn obiger Vorwand wahr wäre, die Zänckereien auf 8 *Secula* erstrecken; welches nicht seyn kan.

§27

Aristoxeno viveu no tempo de **Alexandre** Magno, no ano 3630 do mundo, cerca de mais de trezentos anos antes do nascimento de Cristo; Ptolomeu, entretanto, mais ou menos 138 anos, e Boécio, 522 anos depois do nascimento de Cristo. Por conseguinte, se o „pretexto“ acima fosse verdadeiro, as querelas teriam se estendido por oito séculos, o que não pode ser verdadeiro.

§28

Didymus, der muthmaaßlich ein Paar hundert Jahr vor Ptolomäu, d.i. fünf oder sechs Jahrhunderte vor Boethio, geschrieben, hat die Sache wircklich geschlichtet, wie solches **Porphyrius, Salinas, Corvinus, Neidhardt** und andre erweisen: da ihn der letzt-erwehnte insonderheit, und mit grossem Recht, *Medicum musicum*, einen musicalischen Arzt, nennet, der ein wunderbares Stück der göttlichen Weisheit entdeckt hat.

§28 (Anotação 19)

Dídimo, que provavelmente escreveu alguns séculos⁸ antes de Ptolomeu, ou seja, cinco ou seis séculos antes de Boécio, realmente pôs fim à contenda, como mostram **Porfírio, Salinas, Corvínio, Neidhardt** e outros: o último deles (Neidhardt), particularmente, chama-o, com grande razão, de *Medicum musicum*, um médio musical, que descobriu uma parte maravilhosa da sabedoria divina.

§29

Weil denn auch **Printz** in seiner *Histor. mus.* ausdrücklich meldet, es habe dieser Zwist nur 468 Jahr gewähret, nemlich, nach seiner Meinung, die doch zu weit gehet, bis auf den Ptolemäus, so kan das Ding ja unmöglich bis auf den Boethius gezogen werden, der bey nahe 400 Jahr jünger ist, als Ptolemäus. **Printz** rechnet so: Aristoxenus, der den Streit wieder die Pythagoräer erhob, lebte vor Christi Geburt etwa 330 Jahr; der vermeinte Schiedesrichter, Ptolemäus, nach Christi Geburt 138 Jahr: da kommen denn just 468 heraus, die ich um 200 verkürzte, wegen der Nachricht vom Didymo.

§29 (Anotação 20)

Uma vez que também **Printz**, em sua *Histor. Mus.*, claramente relata que esta contenda durou apenas 468 anos, ou seja, de acordo com sua opinião, até Ptolomeu, o que ainda assim compreende muito tempo, então parece impossível que a questão possa ter se estendido até Boécio, mais jovem que Ptolomeu cerca de 400 anos. **Printz** calcula assim: Aristoxeno, que levantou a questão contra os pitagóricos, viveu aproximadamente no ano 330 a.C.; o suposto árbitro, Ptolomeu, em 138 d.C. Há neste intervalo exatamente 468 anos, dos quais subtraio 200, por causa do relato de Dídimo.

§30

In neuern Dingen gehet es sowol mit der Zeit-Rechnung, als mit den Qvellen, Völckerschafftten und Personen nicht besser zu. Z.E. Den **fantastischen** Welschen hat bereits ihr eigner, kluger Landsmann, der grosse Ton-Meister und edle Venetianer, **Benedeto Marcello**, in seinem artigen Büchlein, so er *il Teatro alla Moda* nennet, einen tüchtigen Text gelesen: wie denn auch vor 24 Jahren schon im ersten Theil des **Orchesters** die Ausschweifffungen und Thorheiten dieser Leute sattsam abgefertiget worden sind.

§30 (Anotação 21)

⁸ As Notic.Auctor.antiqu., p.315, de Hederich, atestam que ele florescera no ano 38 a.C.

Em matérias mais recentes, não se procede melhor com a cronologia, com as fontes, com as populações e com as pessoas. Por exemplo, **Benedetto Marcello**, prudente conterrâneo dos italianos, grande músico e nobre veneziano, leu sobre eles – **os fantásticos italianos** – um texto talentoso em seu adorável libelo *Il Teatro alla Moda*. Entretanto, os excessos e as tolices dessas pessoas já foram suficientemente tratados na primeira parte do **Orchester**.

§31

Weil inzwischen doch das gantze musicalische Wesen sein grösstes Ansehen unstreitig den geistlichen und weltlichen Singe-Bühnen schuldig ist, auch gantz gewiß zerfallen muß, wo diese übel bestellet sind; so kan den **gescheuten** Italienern, welche gleichwol die Sing-Spiele lange vor dem angegebenen **Cesti** in Ruf gebracht haben, keinesweges die Ehre der Erfindung und Ausarbeitung der dramatischen Ton-Kunst streitig gemacht werden; unangesehen diese Wissenschaft nach und nach dem allergrössten Mißbrauch hat herhalten müssen. Auch an Feinden muß man die Tugend rühmen.

§31 (Anotação 22)

Como, todavia, toda a essência musical inquestionavelmente deve sua maior reputação aos palcos do canto sacro e secular, é certo que tal reputação venha a desmoronar onde esses palcos forem mal cultivados. Assim, não se pode, de modo algum, negar aos italianos **sensatos** – que deram a conhecer o *Singspiel* antes de **Cesti**, como se sugere – a honra pela invenção e desenvolvimento da música dramática. Todavia, esta ciência sofreu paulatinamente os maiores abusos. É necessário elogiar a virtude dos inimigos também.

§32

Die Bekräftigung dieses Satzes stehet unter andern in der obantgeführten Bonnetischen Music-Histoire, des Inhalts, daß Francesco **Beverini**, ein gelehrter Musicus, unter der Regierung des Pabstes **Sixti** IV im Jahr 1480 schon ein Sing-Spiel, oder eine Oper, von der Bekehrung Pauli vorgestellt, und daß seit der Zeit kein Carneval verstrichen, darin man nicht dergleichen theatralische Stücke, ja oft sehr ansehnliche Opern, in Rom aufgeföhret habe.

§32 (Anotação 23)

A corroboração desta sentença está, dentre outros lugares, na *Music-Histoire*⁹ de Bonnet, mencionada anteriormente, em que se relata que Franceso **Beverini**, um músico ilustrado, durante o reinado do Papa Sexto IV, apresentara no ano de 1480 um *Singspiel*, ou uma ópera sobre a conversão de Paulo, e que, desde então, nenhum carnaval ocorreu em Roma sem apresentação desta peça teatral ou imponente ópera.

§33

Wenn nun unser einer schreiben wollte, Cesti wäre die Qvelle der Opern, dazu er doch viel zu jung ist, würde derselbe nicht Seichgelehrtigkeit in der musicalischen

⁹ T.I. p.256

Geschichts-Kunde ziemlich verrathen? Der Pater Marcus Antonius **Cesti** war ein Mönch aus dem Kloster zu Arezzo, und des Kaiser Ferdinands III Capellmeister. Seine erste Oper, **Oronthea**, ließ sich 1649 über 160 Jahr nach des erwehnten Beverins Zeiten, zu Venedig hören, und unter den fünf Sing-Spielen, die er in allem gemacht hat, war eine, *la Dori* genannt, die in dem Buche *Glorie della Poesia e Musica di Venezia*, ein grosses Lob erhält.

§33

Se algum de nós quisesse escrever que Cesti era a fonte das óperas, para o que ele é muito jovem, o mesmo não estaria denunciando sua pouca erudição na história da música? O Padre Marcus Antonius **Cesti** foi um monge do mosteiro de Arezo, e mestre de capela do Imperador Ferdinando III. Sua primeira ópera, **Oronthea**, foi ouvida em Veneza em 1649, ou seja, mais de 160 anos depois da época mencionada por Beverini, e entre os cinco **Singspiele** que ele compôs, no total, um era chamado *La Dori*, que se encontra no livro *Glorie della Poesia e Musica di Venezia*, e que recebeu muitos elogios.

§34

In Ansehung der Völckerschafften findet unsre Geschichts-Kunde abermahl ihre Mängel hin und wieder. Von den Alten nur etwas zu gedencken, so hat man bisher dem **Cornelius Nepos** zu gefallen glauben wollen, daß die Music bey den Römern in Verachtung gewesen. Gleichwol treffen wir bey vielen nicht weniger glaubwürdigen Schriftstellern das Gegentheil an: indem nicht nur **Appius Claudius, Gabinius, M. Cäcilius, Licinius Crassus** und andre vornehme Römer gute Saitenspieler gewesen, sondern selbst der alte ernsthaffte **Cato** Censorius die Singe-Kunst für gar nichts knechtisches gehalten.

§34 (Anotação 24) (Comentário 9)

No que diz respeito aos povos, nossa história encontra novamente suas deficiências, aqui e ali. Acerca dos antigos, é necessário lembrar que se tem preferido acreditar, até este momento, em **Cornelius Nepos**, que dizia que a música era desprezada pelos romanos. Todavia, encontramos em muitos escritores não menos dignos de confiança o contrário: já que **Appius, Claudius, Gabinius, M.Cäcilius, Licinius Crassus** e outros romanos notáveis não apenas tocavam bem instrumentos de cordas, mas também o velho e sério **Catão** não considerava servil a arte do canto¹⁰.

§35

Plinius der jüngere rühmet eine Verwandtin, die in seinem Hause erzogen, daß sie eine Gedichte sehr lieblich singe, und auf der Cythar dazu spiele: ihr Lehrmeister, sagt er, sey der beste auf der Welt, nemlich die Liebe zur Music und zu ihm. Eben derselbe berühmte Römer rühmet seinen krancken Freigelassen, der **Zosimus**, daß er mit grosser Geschicklichkeit, und besser, als es in theatralischer Musicus nöthig habe, auf allerhand Instrumenten spielen könne. An einem andern Orte redet er abermahl von seinen Gedichten, und freuet sich, daß man sie in die Music zu bringen würdig geschätzt habe, und an vielen Orten aufführe: so gar daß auch die Griechen, welche daraus ihr Latein

¹⁰ Vid. Alex. ab Alex. L.II, c.25

lerneten, solche Verse, mit allerhand musicalischen Instrumenten begleitet, absingen liessen.

§35 (Anotação 25)

Plínio, o Jovem¹¹, elogia uma parente, que foi educada em sua casa, dizendo que ela sabia cantar muito amavelmente uma poesia, e que tocava a cítara enquanto recitava: o seu professor, diz ele, é o melhor do mundo, isto é, o amor pela música e por ele. Este mesmo notável romano elogia o seu liberto doente, **Sósimo**, dizendo que ele era capaz de tocar qualquer tipo de instrumento com grande habilidade e melhor que um músico teatral. Numa outra passagem, ele alude a suas poesias, e alegra-se com o fato de elas terem sido julgadas dignas de serem recitadas com música, e de serem apresentadas em diversos lugares: de modo que também os gregos, que disso aprendiam [da canção] o seu latim, cantavam esses versos com o acompanhamento de todo o tipo de instrumentos.

§36

Die alten Römer, schreibt **Majoragius**, wandten viel Fleiß auf die Music: denn wie **Valerius Maximus** versichert, mussten ihre ältesten Söhne bey den Gastmahlen die berühmten Thaten der Vorfahren poetisch absingen und mit Flöten dazu spielen. Gedichte und Gesänge, fährt er fort, haben grosse Krafft, und sind daher vom **Numa**, dem gelehrtesten Römischen Könige, nicht hintangesetzt worden; wie solches aus den bey ihren Gastmahlen gebräuchlichen Saiten-Spielen und Flöten, auch aus den Salischen Versen selbst abzunehmen ist. Der geehrtesten Männer Lobsprüche horte man nicht nur von den Rednern, sondern auch von den Sängern und Instrumentalisten.

§36 (Anotação 26)

Os romanos antigos, escreve¹² **Majoragius**, dedicavam-se muito diligentemente à música, pois como **Valerius Maximus** assegura, seus filhos mais velhos (dos romanos antigos) tinham de cantar poeticamente os feitos famosos de seus antepassados, e com isso tocar a flauta, nos festins¹³. Poesias e canções, continua ele, possuem grande intensidade, e, por essa razão, não foram desprezadas por Numa, o mais douto dos reis romanos, como se pode verificar pelo frequente uso de instrumentos de cordas e flautas, bem como de versos sális¹⁴. Os encômios aos homens mais honrados não se ouviam apenas dos oradores, mas também de cantores e de instrumentistas¹⁵.

¹¹ L IV. Ep. 19, Lib.V Ep. 19 & L VII Ep.4

¹² Orat. 23 de Musica p.474

¹³ Vid. Cic. Tusc. Quaest. L.I

¹⁴ Id. De Orat. L. III

¹⁵ Id. de Leg. L II

§37

Aus welchen Zeugnissen, deren mehr aufzutreiben stehen, und die der musicalischen Geschichts-Kunde keinen geringern Zuwachs geben können, sattsam erhellet, daß die vornehme Römer, weder unter ihren Königen, noch Bürgermeistern, noch Kaisern der Music abhold gewesen, oder sie für etwas verächtliches gehalten haben. Der geitzige **Vespasian** selbst hat viel darauf gewandt, wie **Sveton** in dessen Lebens-Lauffe berichtet.

§37 (Anotação 27)

Destes testemunhos – dos quais há mais coisas a serem desvendadas, que podem contribuir bastante com a história da música – fica suficientemente claro que os romanos notáveis, nem dentre seus reis, nem dentre seus prefeitos e nem dentre seus imperadores, eram adversos à música, ou a julgavam como algo desprezível. O próprio **Vespasiano**, mesquinho, dedicou-se muito a ela, como é relatado em sua biografia por Suetônio.

§38

Wir lesen in dem bekannten *Journal des Scavans*, daß ein gewisser bestallter Academicus der schönen Wissenschaften drey oder vier Griechische Lieder in Noten entdeckt hatte, welche derselbe auch in einer öffentlichen Versammlung von der hohen Schule der Aufschriftten aufführen lassen, und bey denen man bemercket, daß sie dem hohen Begriff lange nicht nahe kommen, den man ihnen sonst von der alten Music hat beibringen wollen.

§38

Lemos, no famoso *Journal des Scavans*¹⁶, que um certo acadêmico respeitado, da *Academie der schönen Wissenschaften*, descobrira três ou quatro canções gregas anotadas, e que as apresentou numa solenidade pública da universidade. É perceptível, nessas canções, que não se aproximam totalmente do alto conceito que, de outro modo, se gostaria de associar à música antiga.

§39

Hier muß man sich verwundern, daß die Herren Verfasser des erwehnten Tage-Buchs die Zeiten nicht besser unterscheiden, und den so nöthigen Leitfaden aus der Acht lassen. Denn der gute Mann, welcher etwa ein Paar-Lob-Gesänge von **Dionysio** (welches die einzigen sind, die wir in Griechischen Noten kennen) und die im vierten Jahrhundert zur Zeit **Constantini** des Grossen, verfertigt worden, hat hervorbringen wollen, vielleicht gantz was anders ausgerichtet hätte, wenn es in seinem Vermögen gewesen wäre, nur ein einziges Stück von den Zeiten des **Pythagoras**, **Lusus Herminäus**, **Epicles**, **Cimon** u.s.w. mit der gehörigen Annehmlichkeit dieser Alten aufzuführen, als welche gantzer neun hundert Jahr vor Constantin gelebet haben, und deren Arbeit sich nicht nach des Dionysii Armseeligkeit beurtheilen läßt, dessen Oden Ao.1672 in Noten gedruckt worden.

¹⁶ Do mês de setembro de 1726, p.67.

§39

Causa admiração, aqui, que os senhores autores do mencionado periódico não distingam mais adequadamente as épocas, e deixem de observar as tão necessárias diretrizes. Pois o homem bom que quiser apresentar algumas canções encomiásticas a **Dionísio** (que são as únicas que conhecemos em notação grega) e que foram compostas no século IV, à época de **Constantino**, o Grande, talvez tivesse executado algo totalmente diferente, se fosse capaz de apresentar apenas uma única peça das épocas de **Pitágoras**, **Lasus Hermínio**, **Épicles**, **Cimon** etc. com a comodidade própria a esses antigos, que viveram nove séculos inteiros antes de Constantino, e cuja obra não pode ser julgada segundo a depravação de Dionísio, cujas odes foram publicadas em notas no ano de 1672.

§40

Wie es nun mit den Zeiten und Völckerschafften in diesem Stück bewandt ist, so haben auch die Personen und Bücher ihr Theil an dem Abgange der musicalischen Literatur. Man berichtet uns, daß der römische Raths-Herr **Boethius** in seinem Buche *de Consolatione* auch von der Music ausführlich handelt. Boethius aber war nicht nur ein blosser Raths-Herr, sondern Ao. 522 zum drittenmahl wirklicher Bürgermeister in Rom. Er hat in seinem Wercklein *de consolatione philosophiae*, vom Troste der Weltweisheit, gar nicht von der Music, geschweige ausführlich davon gehandelt. Wol aber hat er solches gethan in fünf andern, und gantz besondern Büchern, welche viel älter sind, als jenes, indem sie nicht nur ehender verfertigt, sondern auch bereits 1491 zu Venedig, die übrigen seiner Schrifften aber erst 1546 samt diesen, zu Basel gedruckt worden. Das Büchlein *de Consolatione* hat also nichts mit der Music zu thun.

§40 (Comentário 10)

Como, pois, nesta parte, tratamos de épocas e de povos, então também as pessoas e os livros têm a sua parte no declínio da literatura musical. Somos informados que o senador romano **Boécio**, em seu livro *De Consolatione*, trata detalhadamente da música. Boécio, contudo, não era apenas um senador, mas havia sido, em 522, pela terceira vez, um chefe de serviços governamentais em Roma. Em sua pequena obra *De Consolatione Philosophiae* (sobre a consolação da filosofia), não abordou de modo algum a música, menos ainda detalhadamente. Contudo, ele fez isto em outros cinco (livros), muito peculiares, que são muito mais antigos, pois não apenas foram escritos muito antes, mas também publicados já em 1491 em Veneza. Seus escritos restantes, contudo, foram publicados junto com esses, em Basel, em 1546. Assim, o pequeno livro *De Consolatione* de modo algum se relaciona com a música.

§41

Noch eins, das diesem nicht gar ungleich lautet. Otto **Gibelius**, ein ehemals berühmter Cantor in Minden, führet den **Svidam** und **Cedrenum**, in seinem kurtzen doch gründlichen Bericht von den musicalischen Sylben *p.18* zu Gewährs-Leuten an, daß **Damascenus**, dessen wir oben gedacht haben, ein Kaiserlicher Schreiber gewesen, und zu Damasco ein Münch geworden sey.

§41 (Anotação 28) (Comentário 11)

Mais um ponto, que soa muito similar a este último. Otto **Gibelius**, outrora um famoso **Kantor** em Minden, cita **Svidam e Cedrenum** como autoridades em seu pequeno, entretanto detalhado relato *Von den musicalischen Sylben*, p.18, afirmando que **Damasceno**, a que nos referimos anteriormente, era um escritor imperial e havia se tornado um monge em Damasco.

§42

Der gute Gibel aber irret sich hierin, eben sowol als sein Nachschreiber im musicalischen Wörter-Buche. Denn Johann **Damascen** war ein wircklicher geheimer Rath des Saracenischen Fürsten zu Damasco, welcher ihm, wegen beschuldigter Verrätherey, die rechte Hand abhauen ließ, worauf er sich nach Jerusalem in ein Kloster begab, und dasselbst, unter andern, viel Fleiß auf die Music wandte, wie in bessern Schrifften zu lesen ist, als im seichten Svida und kahlen Cedren.

§42 (Anotação 28)

Nisto, o bom Gibelius se engana, assim como o seu copista, no dicionário musical. Pois Johann **Damasceno** era verdadeiramente um conselheiro secreto do príncipe sarraceno em Damasco que, por ter sido acusado de traição, teve sua mão direita amputada. Em seguida, entrou num mosteiro em Jerusalém e, dentre outras coisas, passou a dedicar-se mui diligentemente à música, como se pode ler em obras melhores¹⁷ que de Svida, rudimentar, e de Cedrenus, muito simples.

§43

Es hatte dieser Damascen einen Schüler, der schrieb ihm so eigen nach, daß es der Meister selbst für seine Handschrift muste erkennen; ob es gleich Betriegerey war. Und damit brachte es der ungetreue Lehrling so weit, daß dem unschuldigen Lehr-Herrn obiges Urtheil gefällt ward.

§43

Este Damasceno tinha um aluno capaz de imitar tão bem sua forma de escrever, que até mesmo o mestre era compelido a reconhecer o que o aluno escrevia como sendo de sua autoria, embora se tratasse de fraude. E com isso o infiel aprendiz foi tão longe, que o inocente professor teve de arcar com o julgamento que mencionamos acima¹⁸.

§44

Wo es an historischer Einsicht fehlet, da schreibt man oft einem *Cajo* zu, was ein Titius verfertigt hat. Wir machen wol gar den blossen Übersetzer ienes Wercks zu dessen wirklichen Verfasser, wie unlängst bey Erwehnung der Oper, **Sancio**, geschehen, und doch nicht recht ist.

¹⁷ Vid. *Acta Sanctor.* it. Casim. Oudini *Supplem. ad Scriptor. Ecclesiast.*

¹⁸ Herberger no Hertz-Postill, no dia da festa de Santo Gregório.

§44 (Comentário 12)

Onde falta conhecimento histórico, ali se atribui frequentemente a um *Catão* o que um *Tito* escreveu. Tornamos o mero intérprete de uma obra o seu real autor, como há pouco tempo ocorreu com a menção à ópera **Sancio**; entretanto, isto não é correto.

§45

Das vor zehn Jahren auf die hamburgische Schau-Bühne gebrachte Singe-Spiel, *Sancio*, ist eine ausländische Frucht, die seit Ao.1703, und also vor etlich dreißig bis vierzig Jahren in Venedig gewachsen ist. Der rechte Name heißt: *il miglior d'ogni Amore per il peggior d'ogni Odio*: an der Zahl die 379ste Oper, so daselbst auf dem Theatro St. Cassiano im Herbst aufgeführt worden. Man hat also dieses erhabne Muster dramatischer Dicht-Kunst niemand anders, als dem berühmten venetianischen Abt, Francesco **Silvani**, zu danken: denn es ist das 18ste Stück seiner Arbeit dieser Art, davon er 1716 schon 37 Proben aufzuweisen hatte. Ich meine, solche Umstände geben einen deutlichen und wahren Begriff in der musicalischen Geschichts-Kunde. Wir müssen uns hierin wol vorsehen. Denn, so bald man eine Zeile drucken läßt, unterwirfft man sich dem allgemeinen Urtheil.

§45 (Anotação 29) (Comentário 12)

O *Singspiel Sancio*, encenado há dez anos no palco hamburguês, é um fruto estrangeiro cultivado desde 1703, isto é, há alguns 30 ou 40 anos, em Veneza. O nome correto é *il miglior d'ogni Amore per il peggior d'ogni Odio*; em termos de números, trata-se da 379ª ópera apresentada no Teatro São Cassiano no outono. Por este sublime modelo de poesia dramática tem-se que agradecer a ninguém mais que o famoso abade veneziano, Francesco **Silvani**: pois este é o seu décimo-oitavo trabalho deste tipo, do qual, em 1716, ele já havia apresentado 37 ensaios. Eu acredito que tais circunstâncias fornecem um conceito claro e verdadeiro na história da música. Devemos proceder com cuidado neste ponto, pois, tão logo uma linha é impressa, é lançada ao julgamento geral.

§46

Auf welche Art ich nun gerne die Sammlungen zu diesem Artickel, absonderlich in den Lebens-Beschreibungen berühmter Männer eingerichtet hätte, das will ich mit dem Exempel eines itziger Zeit sehr hochgeschätzten Welschen erweisen.

§46 (Comentário 13)

De que maneira eu gostaria de ter organizado as informações coletadas para este artigo, especialmente no tocante à descrição da vida de homens famosos, isto quero demonstrar com o exemplo de um italiano muito estimado nos dias de hoje.

§47

Farinelli, der vortreffliche Welsche Sänger, hatte kaum vor einem Jahr allhier (in England) seine güldne Erndte zurückgelegt, da er sich zu einer reichen parisischen Nachlese einiger tausend Louisd'or entschloß, und seine Sachen auch wol ausrichtete. Am 9ten Julii 1737 stellte er sich aufs neue zu Versailles ein, der Hoffnung, bey der vermuthlichen Geburt eines Herzogs von Anjou, abermahlige Ausbeute zu machen. Da

ihm aber solches fehlgeschlagen, wird er sich nach Madrid begeben, und alda bis nächsten Winter einsameln. Wornach ihn sodann die trächtigen Engländischen Beutel in London von neuem mit Schmerzen erwarten, damit er sie in etwas erleichtere, und, nächst seiner ordentlichen Besoldung, an Geschencken und Einkünfften, wenn eine Oper zu seinem Behuf gespielet wird, wenigstens 5000 Pfund Sterling des Jahrs erhebe.

§47 (Anotação 30) (Comentário 14)

Farinelli, o primoroso cantor italiano¹⁹, mal havia reunido sua colheita de ouro aqui há um ano (na Inglaterra), quando se decidiu por uma rica colheita parisiense de alguns milhares de luíses de ouro, e logrou demasiado êxito em seus propósitos. Em nove de julho de 1737, ele apareceu novamente em Versalhes, com a esperança de mais uma vez lucrar com o suposto nascimento de um duque de Anjou. Como seus planos falharam, ele partiu para Madri, e lá acumularia dinheiro até o inverno seguinte. Depois disso, esperavam por ele as bolsas de dinheiro inglesas, cheias, em Londres, impacientemente, para que eles as esvaziasse e, junto com seu soldo, aumentasse os ganhos, em presentes e rendimentos, em pelo menos 5000 libras esterlinas, se uma ópera fosse realizada contando com sua participação.

§48

Der Spanischen Hof hat dem Sänger, **Farinelli**, ein jährliches Gehalt von 14000 Reichsthaler (Stück von Achten) zugestanden, und ihm eine Kutsche gegeben, welche der König bezahlt, um ihn zu bewegen, daß er in Spanien bleiben möge. In einer engländischen Zeitung war die Summa gar auf 18000 Thaler gesetzt; und wäre gleich dabey eine Nulle zu viel, so würde doch der beste Teutsche lang zu thun haben, ehe er es, auch mit Abdingung derselben, so weit brächte.

§48 (Anotação 30) (Comentário 14)

A Corte espanhola²⁰ concedeu ao cantor **Farinelli** um salário anual de 14 mil *thalers*, e deu a ele uma carruagem, que o rei pagaria, para convencê-lo a ficar na Espanha. Segundo um jornal inglês, a soma fixada era de 18 mil *thalers*, e mesmo que houvesse nisso um zero a mais, que devesse ser suprimido, ainda assim o melhor alemão teria de percorrer um caminho muito longo até conseguir algo desta grandeza.

§49

Die Bekräftigung dieser Vorfälle erfolgte bald darauf mit einem Zusatze folgender Gestalt: Der König von Spanien hat den berühmten **Farinelli** nicht nur zum Ritter geschlagen, und ihm einen jährlichen Gehalt ausgemacht, sondern auch sein Bildniß demselben geschenckt, welches mit Diamanten besetzt, und auf 5000 Thal. geschätzt ist. Die Königin hat ihm dazu eine güldne Tabacks-Dose verehret, auf deren Deckel zween grosse Diamanten befindlich sind, und worin ein Wechsel von 500 Pistolen gelegt war. Der Printz von Asturien hat ihm einen Diamantenen Knopff und eine dergleichen

¹⁹ Assim se escreveu de Londres entre os dias 07 e 18 de julho de 1737.

²⁰ No Correspondente Hamburguês (Hamb. Correspondenten), de Madri, no dia 07 de setembro de 1737.

Schleufe am Hut von grossen Werth gegeben: wie denn auch gesagt wird, daß er Königl. Kammer-Juncker geworden sey.

§49 (Anotação 30) (Comentário 14)

À corroboração destes eventos segue brevemente uma adição²¹ de seguinte forma: o rei da Espanha não apenas declarou **Farinelli** um cavaleiro, e concedeu a ele um salário anual, mas também presenteou-o com seu próprio retrato, carregado de diamantes, estimado em cinco mil *thalers*. Além disso, a rainha o honrou com uma lata de tabaco de ouro, sobre cuja tampa havia dois grandes diamantes, e dentro da qual havia uma letra de câmbio de 500 *pistolas*. O príncipe de Astúrias deu a ele um botão de diamante e um broche similar para seu chapéu, de grande valor: como já se disse, ele se tornara um jovem fidalgo real.

§50

Weil Ehre und Reichthum (denen die Wollust selbst unterthan ist) eigentlich die beiden Haupt-Köder sind, dadurch sich alle Welt anlocken läßt, so wollte ich wünschen, daß einer, der die Lebens-Beschreibungen der berühmten Ton-Meister zur Ausarbeitung erwehlt, sich am meisten solche Muster sammlete, die hierin vor andern was ausnehmendes haben. Und derowegen haben wir hier sowol von den Mängeln in der musicalischen Geschichts-Kunde, als von der Art und Weise, wie dieselbe in einigen Stücken einzurichten sey, zur Probe etwas beibringen wollen.

§50

Uma vez que a honra e a riqueza (às quais é submissa até mesmo a própria volúpia) são, ambas, os principais engodos, pelos quais todo o mundo se deixa atrair, então eu gostaria de desejar que aquele que escolhe elaborar as biografias de músicos famosos, que reúna, na maior parte das vezes, aqueles exemplos que tenham destaque diante de outros. E, por essa razão, quisemos instruir aqui tanto sobre as deficiências na história da música, quanto sobre o modo como elas devem ser dispostas em algumas obras.

§51

So unentbehrlich nun einem Gotts- Rechts- Artzeney- und Welt-Gelehrten ist, die Kirchen- Rechts – Heilung- und Staats-Begebenheiten zu wissen; eben so unumgänglich muß ein rechtschaffener und vollkommenseyn-wollender Capellmeister die Geschichte der Music inne haben. Und das mag genug seyn, den grossen Nutzen dieses bisher auf das äusserste versäumten Haupt-Stückes, mittelst einer zwar kurtzen, doch ordentlichen und gründlichen Anzeige, darzuthun.

§51 (Comentário 15)

Tão imprescindível seja a um teólogo, jurista, médico e filósofo conhecer a teologia, o direito, a medicina e as coisas do governo, assim também deve impreterivelmente um mestre de capela íntegro e que pretende a perfeição conhecer profundamente a história da música. E isto pode ser suficiente para demonstrar a grande utilidade desta parte

²¹ St James's Evening-Post No. 4383 Sept.1737.

principal, até este momento vastamente negligenciada, por meio de um relato breve, porém organizado e detalhado.

ANOTAÇÕES À QUARTA PARTE

Anotação 1, parágrafo 4

Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), filósofo, médico, escritor, livreiro, teórico musical e pesquisador (em Música). Já existe uma referência a este erudito no Capítulo 3 desta mesma obra.

Anotação 2, parágrafo 4

Das neu-eröffnete Orchestre, obra sobre música de Johann Mattheson publicada pela primeira vez em 1713, portanto, anterior à obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

Anotação 3, parágrafo 4

Musikalische Bibliothek, em grafia moderna: periódico musical fundado por Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), com publicações irregulares entre 1736 e 1754.

Anotação 4, parágrafo 8

Informações acerca de Stolle, Struv e Marperger, mencionados neste parágrafo, podem ser encontradas no link abaixo (*Gelehrten-Lexikon*).

https://books.google.com.br/books?id=oexEAQAAIAAJ&pg=PP46&lpg=PP46&dq=Stolle,+Struv&source=bl&ots=ci3AsL_hgH&sig=ACfU3U0XfavPmX8Jr7mnsRXczIN7H38r8Q&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwim7v6vrLfuAhU1GLkGHcAICT4Q6AEwEXoECAYQAg#v=onepage&q=Stolle%2C%20Struv&f=false

Anotação 5, parágrafo 10

Este parágrafo discorre sobre autores que se dedicaram a reunir os instrumentos conhecidos em descrições e desenhos e, neste ponto, a obra que imediatamente nos vem à mente é o anexo do vol. 2 do *Syntagma Musicum*, de Michael Praetorius, *Theatrum instrumentorum*, uma coletânea de pranchas que ilustram instrumentos conhecidos pelo autor. Outra obra que poderíamos mencionar é o *Musikalisches Theatrum*, de Johann Christoph Wiesel.

Na nota de rodapé 5, neste parágrafo, Mattheson faz menção a dois instrumentos musicais: o *cembalo d'amore*, modelo desenvolvido por Gottfried Silbermann por volta de 1720, em Freiberg. Silbermann era considerado um dos maiores construtores de órgãos, e inventou mais de 200 instrumentos. Além de ter aperfeiçoado o modelo de Cristofori com martelos (*Hammerklavier*), desenvolveu também o *Cembalo d'amore*, um clavicórdio com mais ressonância. O outro instrumento se refere a um *Glockenklavier*, pelo que sugere o nome, um piano com som de sino. Algumas pesquisas associam este instrumento (e esta invenção) a algo produzido exclusivamente para Richard Wagner, o que nos causaria aqui um problema cronológico. Talvez Mattheson se refira ao *Glockenspiel*, montado nas torres de algumas igrejas com uma estrutura quase idêntica a de um instrumento de teclado. Seu inventor, Johann Philipp Krieger (1649-1725), um alemão, foi compositor, organista e mestre-de-capela. Mattheson faz menção a dois instrumentos musicais:

Anotação 6, parágrafo 11

Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), compositor, autor de obras sobre música e autor de romances.

Anotação 7, parágrafo 12

Mais uma vez Mattheson traduz o prenome do autor mencionado, a saber, Johann Baptist Doni, em italiano, Giovanni Battista Doni. Nasceu em 1594, em Florença, e morreu em 1647, na mesma cidade. Como descendente de uma família de posse, teve uma formação esmerada. Bem cedo interessou-se por Filologia, principalmente pelos estudos da cultura da Antiguidade clássica. Paralelamente estudou Filosofia, Matemática e, por gosto de seu pai, Direito. Em Paris, conheceu Marin Mersene. Em 1640, quando de seu retorno a Florença, recebeu o cargo de professor de Retórica e foi aceito na Accademia della Crusca¹.

Anotação 8, parágrafo 13

Temos aí uma referência a Johann Angelini Bontempi, em que Mattheson traduz o prenome. Na MGG, Volume 2, p.127, encontramos BONTEMPI, (Angelini), Giovanni Andrea (ca.1624-1705). Dentre as informações mais importantes, selecionamos as seguintes: Seu nome verdadeiro era Angelini. Ele se nomeava segundo seu modelo, Cesare Bontempi, que o enviou para seus estudos em Roma sob a proteção do Cardeal Francesco Barberini. A formação do rapaz, que era castrato, completou-se sob orientação de Virgilio Mazzocchi².

Anotação 9, parágrafo 14

Acerca da História da Música (*Histoire de la Musique*) de Bonnet, publicada primeiramente em 1715, acreditamos tratar-se da obra *Histoire de la Musique et de ses Effets. Depuis son origine jusques à present* (História da Música e seus efeitos. Desde sua origem até o presente), de Pierre Bonnet-Bourdelot (1638, Paris, 1708, Versalhes). Pierre Bonnet (Bordelot) era médico do rei. Herdou a fortuna e a biblioteca de seu tio, Pierre Bourdelot, com o encargo de adicionar a seu nome o sobrenome do tio (Bourdelot). A obra foi publicada apenas por Jacques Bonnet, que assumiu os trabalhos de seu tio e de seu irmão, depois de falecidos ambos. A título de curiosidade, são temas do primeiro capítulo desta história da música: *Sobre a origem dos quatro sistemas da Música, segundo a opinião de filósofos, poetas e músicos da Antiguidade*³. (MGG, Vol.2, p.116).

¹ DONI, Giovanni Battista (1594 in Florenz, 1 Dezember 1647 daselbst. Als Sproß einer vornehmen Familie erhielt er eine sorgfältige Allgemeinbildung. Schon frühzeitig trat seine Neigung zu philologischen Studien, vor allem zur Erforschung der Kultur des klass. Altertums hervor. Daneben studierte er Philosophie, Mathematik und auf Wunsch seines Vaters Jurisprudenz. Er verbrachte seine Studienzeit außer in seiner Heimatstadt in Bologna, in Rom und von 1613 bis 1618 in Bourges, wo er auch Französisch und Spanisch lernte. [...] in Paris machte er so die Bekanntschaft des annähernd gleichaltrigen Marin Mersenne. 1640 kehrte er nach Florenz zurück und erhielt dort auf Veranlassung des Großherzogs Ferdinand II. de Medici das Amt eines Professors der Eloquenz: auch wurde er in die Accademia della Crusca aufgenommen.

² BONTEMPI, (Angelini), Giovanni Andrea. Um 1624 in Perugia; 1. Juli 1705 in Brufa bei Perugia. Sein eigentlicher Name war Angelini. Er nannte sich nach seinem Vormund, Cesare Bontempi, der ihn zum Studium unter der Protektion des Kardinals Francesco Barberini nach Rom sandte. Die Ausbildung des Knaben, der Kastrat war, vollzog sich unter der Leitung von Virgilio Mazzocchi.

³ De l'origine des quatre Systèmes de la Musique, suivant l'opinion des Philosophes, Poètes, et Musiciens de l'Antiquité.

Anotação 10, parágrafo 15

Neste parágrafo Mattheson faz referência a dois grandes nomes de dicionaristas musicais: Brossard e Walther. Apontaremos a seguir as informações que julgamos mais importantes sobre Brossard, retiradas do verbete homônimo da MGG, volume 2, p.333-334.

Sébastien de Brossard (1655-1730), nascido em Dompierre e falecido em Meaux. Parece não ter tido músicos entre seus ascendentes. Estudou Teologia em Caen de 1670 a 1676. A tradição de um concurso musical anual em Caen despertou o seu dom por música. Embora não tivesse tido uma formação musical oficial, e nem fosse professor de Música, teve três alunos: Cavignon, Grogniard e Louis Lemaire. Nomeado mestre-de-capela em Münster (Estrasburgo) de 1689, um lugar onde, graças à proximidade com a Alemanha, florescia o mercado editorial, Brossard começou a construir sua biblioteca musical, que se tornou tão famosa. Além disso ele fundou a ACADÉMIE DE MUSIQUE, uma associação de concertos, cuja direção assumiu⁴.

O outro dicionarista é Johann Gottfried Walther (1684-1748), autor do bastante difundido *Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothec*, publicado primeiramente em Leipzig, em 1732. Obra anterior, de sua autoria, publicada em 1708, é *Praecepta der musicalischen Composition* (Weimar).

O dicionário musical de Walther está disponível em [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Walther - Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec \(1732\).pdf](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Walther_-_Musicalisches_Lexicon_oder_Musicalische_Bibliothec_(1732).pdf).

Anotação 11, parágrafo 16

Esta nota talvez seja a de maior dificuldade aqui, pois nela pode estar envolvido um simples erro de ortografia. A referência à História da Música de Ouvard está presente na nota de rodapé do parágrafo 16 do Capítulo IV, cujo teor é o seguinte:

O abade Nicaïsse (falecido em 1702) disse que esperaria, que veria em pouco tempo a História da Música do erudito Sr. Ouvard, cômego de Tours, seu bom e velho amigo. Disse que ele solicitava todos os dias para que fosse publicada, que ele falaria de sua origem (da Música) até nossos dias,

⁴ BROSSARD, Sébastien de, *1655 (getauft am 12.September) in Dompierre (Orne), + 10. August 1730 in Meaux. Aus dem alten Provinzadel stammend, scheint Brossard keine Musiker unter seinen Vorfahren gehabt zu haben; er erhielt auch keine musikalische Berufsausbildung. Nachdem er sich für die Laufbahn eines Klerikers entschieden hatte, studierte er ca. 1670-1676 Theologie in Caen; dort wurde regelmäßig in jedem Jahre ein sehr angesehener musikalischer Wettbewerb (*puv*) abgehalten. [...] Im Mai dieses Jahres (1687) wurde er zum Vikar und zwei Jahre später zum Kpm. am Straßburger Münster ernannt. Hier, wo dank der Nachbarschaft Deutschlands der Büchermarkt besonders blühte, begann Brossard seine Musikbibl. aufzubauen, die so berühmt werden sollte. Außerdem gründete er eine "*Académie de musique*", eine Konzertgest., deren Leitung er übernahm. [...] Er war kein Musiklehrer von Beruf, obwohl drei Musiker seine Schüler in Meaux waren: Cavignon, Grogniard und Louis Lemaire.

e que reuniria ali diversas belas questões curiosas e cultas sobre a bela arte, e que deste modo cumpriria a obrigação de ter contribuído (conosco) com as duas melhores obras que teriam chegado até nós, em nossos dias: sobre a Pintura, e sobre a Música. (Menag. T1, pp.302-303)⁵.

Buscamos em diversas fontes o nome do escritor, Ouvard: encontramos apenas Bouvard (e não se trata de Bouvard) e OuvRard: talvez se trate deste último, também religioso em Tours. Apresentamos de modo resumido algumas informações sobre Ouvrard constantes da MGG, vol.10, pp.501-502: René Ouvrad nasceu em Chinon em 1624 e morreu em Tours, em 1694. Era cônego em Tours, escritor e pesquisava sobre Música. De sua correspondência com diversos eruditos restam apenas as correspondências com o Abade Nicaise, conservadas em Dijon. Não há nenhum vestígio nem de sua biblioteca, nem de suas composições. Por mais de 20 anos Ouvrard se dedicou à escritura de uma história da música (*Histoire de la musique*). Havia recebido o privilégio para publicação em 1677, mas a obra nunca foi publicada⁶.

Acerca da correspondência entre Ouvrard e Nicaise, cf. Cohen, Albert. "The Ouvrard-Nicaise Correspondence (1663-93)." *Music & Letters*, vol. 56, no. 3/4, 1975, pp. 356–363. JSTOR, www.jstor.org/stable/734892. Accessed 27 Jan. 2021.

Anotação 12, parágrafo 17

O título a que Mattheson se refere neste parágrafo é *Les progres de la musique sous la regne de Luis le Grand. Ode*. (Os progressos da música no reinado de Luis, o Grande. Ode). De Pierre Bouret, publicado em sua primeira edição em 1735.

Anotação 13, parágrafo 19

Já mencionado no Capítulo 3, Christoph Raupach (1686-1758) foi organista e compositor na cidade de Stralsund. Escreveu junto com Johann Mattheson em 1717 a obra Veritophilii (pseudônimo): *Deutliche Beweis-Gründe, worauf der rechte Gebrauch der Music, beydes in den Kirchen, als ausser denselben, beruhet*. Hrsg. Johann Mattheson. Benjami Schillers Erben, Hamburg, 1717.

⁵ L'Abbé Nicaise (mort 1702) a dit, qu'il eseroit, qu'on verroit bientôt l'Histoire de la Musique du savant Mr. Ouvard, Chanoine de Tours, son bon et ancien Ami; qu'il le sollicitoit tous les jours à publier; qu'il y parleroit de son Origine jusqu'à nous, et qu'il y méleroit mille belles questions curieuses et savantes sur de bel Art, et qu'ainsi on lui auroit Obligation d'avoir contribué aux deux plus excelens ouvrages qu'on ait vû de nos jours, sur la Peinture et sur la Musique. Menag. T.I., p.302-303.)

⁶ OUVRARD, René. *16. Juni 1624 in Chinon, +19. Juli 1694 in Tours. Ouvrard war Kanonikus des erzbischöfl. Kapitels in Tours, Schriftsteller und Musikforscher. [...] Von der Korrespondenz mit zahlreichen Gelehrten ist nur noch der Briefwechsel mit dem Abbé Nicaise in Dijon erhalten. Weder von seiner reichen Bibliothek noch von seinen Kompositionen blieb irgendeine Spur. Mehr als zwanzig Jahre widmete Ouvrard der Vorbereitung zu einer "Histoire de la musique". Das Privileg hatte er 1677 erhalten, doch erschien das Werk niemals.

Anotação 14, parágrafo 20

No endereço eletrônico https://books.google.com.br/books?id=XD-jm_fpB3UC&pg=PA16&lpg=PA16&dq=Deliciae+musices+veteris&source=bl&ots=JrplxzITWw&sig=ACfU3U2RMgkvSgaeDUoETd_KgzUf3Md76w&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjNtaC44bnuaHwNlLkGHXdsCkUQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q=Deliciae%20musices%20veteris&f=false encontramos disponível uma pequena amostra da obra *Litteratur der Musik oder systematische Anleitung zur Kenntniss der vorzüglichen musicalischen Bücher, für Liebhaber der musicalischen Litteratur bestimmt, herausgegeben von D. Johann Siegmund GRUBER (1792)* a indicação da obra de BANNI, a saber: (Abhandlungen verschiedenen musikalischen Inhalts: Tratados de conteúdos musicais diversos):

loh. Alb. Banni: *Deliciae musices veteris*, provavelmente de 1636.

Anotação 15, parágrafos 20 a 22

É interessante notar como surge, no interior destes três parágrafos (20 a 22), uma proposta quase silenciosa de periodização da música que reflete a possível falta de acesso a fontes da música antiga e a intenção de que atenção seja voltada à produção musical da época do próprio tratado. O primeiro período se estende das origens da música até o século VI d.C., compreendendo aproximadamente 4000 anos de história! O segundo período, do século VII d.C. ao ano de 1600: período em que a música foi monopolizada pelos monges, uma clara referência à Idade Média. E o terceiro período, de 1600 até os *nossos dias*, ou seja, ca. 1739: é o período que menos anos contém, porém mais material.

Prof^a. Monica Lucas, em seu artigo *História como gênero retórico em Historische Beschreibung der edelen Ton- und Singkunst [Descrição história da nobre arte dos sons e do canto] (1690), de Wolfgang Printz*, publicado em 2019, em *Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade*, São Paulo, ANPPOM (2019), disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002952705.pdf>, apresenta a divisão dos períodos musicais segundo esta obra de Printz, a saber:

Os capítulos do texto de Printz estão assim delimitados: os capítulos 1 e 2 dedicam-se aos músicos da Criação ao Dilúvio, e do Dilúvio ao Reinado de Salomão. Após um excursão, em que Printz discorre sobre os instrumentos e o estilo da música da Antiguidade (caps. 3 e 4), a narrativa cronológica é retomada, e Printz versa sobre os músicos de Salomão a Pitágoras (cap. 5), e músicos de Pitágoras a Cristo, tanto bíblicos (cap. 6) quanto pagãos (cap.: 7). Os três capítulos referentes à Idade Média, menores em número e em extensão em relação àqueles que discorrem sobre a Antiguidade, dão continuidade à cronologia, discorrendo sobre os músicos de Cristo a Gregório (cap. 8), sobre os músicos de Gregório

a Dunstable (cap. 9) e sobre músicos e “inventores de coisas musicais” dos sécs. XI a XV (cap. 10).

A obra segue com quatro capítulos dedicados à Era Moderna, que tratam dos músicos do séc. XVI (cap. 11), dos músicos do séc. XVII (cap. 12) e dos compositores atuais do mundo reformado (cap. 13). Finalmente, a obra se encerra com discussões variadas sobre a música: sua finalidade e “usos variados” (cap. 14), feitos maravilhosos da música (cap. 15), inimigos da música (cap. 16) e uma biografia do autor “até seu quadragésimo oitavo ano de vida” (cap. 17).

Anotação 16, parágrafo 23

Menção a três filósofos da Antiguidade. São eles:

Aristóxeno de Tarento (360 a.C. – 300 a.C.), filósofo grego da escola peripatética. Foi um teórico musical, e sua principal inovação, neste âmbito, foi colocar em xeque a subordinação da música à aritmética.

Ptolomeu, ou Cláudio Ptolomeu (90-168), cientista grego que viveu na Alexandria. Além de trabalhos na área de matemática e astronomia, escreveu também sobre óptica e teoria musical.

Pitágoras ou Pitágoras de Samos (570 a.C. – 495 a.C.), filósofo e matemático grego. Creditado como fundador do movimento denominado Pitagorismo.

Anotação 17, parágrafo 24

Dídimo, a que Mattheson se refere, trata-se provavelmente de Dídimo, o Músico, um teórico musical que viveu em Roma no final do século I a.C. ou no início do século I d.C. Acreditava-se, antes, tratar-se de Dídimo Calcêntero (ou Dídimo de Alexandria), gramático grego que viveu em Alexandria. Atualmente, acredita-se que Dídimo, o Músico, seja outra pessoa, um gramático e músico mais jovem que trabalhava em Roma à época de Nero. Predecessor de Ptolomeu na Biblioteca de Alexandria.

Boécio, Severino Boécio ou, ainda, Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius) (Roma, 480, Pavia, 524 ou 525), foi filósofo, poeta, estadista e teólogo romano. Possui grande importância para a teoria musical de sua época e para a reconstituição da história da música em Roma. É de sua autoria a obra *De institutione musica*.

Anotação 18, parágrafo 25

Mattheson continua, aqui, referindo-se à autoridade de Boécio, da música entendida como especulação (*musica mundana, musica humana*) versus *musica practica (instrumentalis)*, e à sua atualização dos âmbitos teórico e prático no contexto humanista.

Anotação 19, parágrafo 28

As informações referentes aos autores antigos podem ser consultadas, segundo indica o próprio Mattheson, na nota de rodapé, na obra de Hederich. A obra de Hederich é:

Notitia Auctorum Antiqua et Media oder Leben Schrifften. Editiones und Censuren der Biblischen / und entweder noch gantz / oder auch nur in considerablen Fragmentis verhandenen fürnehmsten Griechischen und Lateinschen Kirchen-Scholastischen- und Profan-Scribenten / so von Anfange an / bis auf die Instauration der Studien im Occidente , gelebet / und einem Gelehrten zu kennen nützlich und nöthig seyn / zum Behuffe der studierenden Jugend / entfasset von M. Benjamin Hederiche / Rectore der Schule zu Grossen Hayn. Wittenberg. Bey Gottfried Zimmermann, 1714.

Em suma, um catálogo com os autores da Antiguidade (gregos e latinos), da Idade Média, sacros e profanos, dedicado à juventude aplicada nos estudos.

Anotação 20, parágrafo 29

Mais uma referência a Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), compositor, autor de obras sobre música e autor de romances.

Anotação 21, parágrafo 30

O Teatro alla Moda de Benedetto Marcello é, antes, uma sátira, e não um escrito histórico.

Anotação 22, parágrafo 31

Algumas informações breves acerca de Cesti:

Pietro Cesti é o nome do autor a que se refere Mattheson. O nome Antônio foi recebido depois de ele ter entrado para a Ordem dos Franciscanos. Era o filho mais novo de vários irmãos, e tinha um irmão de nome Antônio (de nascimento). Pouco se sabe sobre sua infância. Em 1637 Cesti entrou para a Ordem dos Franciscanos em sua cidade natal e, a partir e então, adotou o nome *Frate Antonio*. Ao lado de Francesco Cavalli, é o grande representante da ópera na segunda metade do século XVII. Conquistou o gosto do público veneziano com sua primeira ópera, *Oronthea*, em 1649⁷.

⁷ CESTI, Pietro (den Namen Antonio erhielt er erst bei seinem Eintritt in den Franziskanerorden. Die Herkunft des Vornamens Marc'Antonio ist unbekannt; er findet sich nur auf den Mss. Von Cestis Opern); *1623 (getauft 5. August) in Arezzo, +14. Oktober 1669 in Florenz [...] Cesti war das jüngste Kind in einer zahlreichen Geschwisterschar; sein Vater, Giuseppe Cesti, betrieb ein Lebensmittelgeschäft in Arezzo. Über Pietros Kindheit ist wenig bekannt. Erhaltenen Dokumenten zufolge hat er 1633 einmal im Dom von Arezzo und von 1635 bis 1637 in der Kirche S. Maria della Pieve als Sängerknabe mitgewirkt. Ein älterer

Anotação 23, parágrafo 32

Acerca da *História da Música* de Bonnet, cf. anotação 8.

O papa a que se faz referência (segundo a história de Bonnet) é Papa Sisto IV (1414-1484), nascido *Francesco della Rovere*, 212º papa da Igreja Católica, papa de 1471 a 1484. Dentre suas principais realizações como papa podemos mencionar a construção da Capela Sistina e a criação dos Arquivos do Vaticano.

Não consultamos a obra de Bonnet, mas estranhamos a menção à Francesco Beverini, pois, segundo o *Sartori Indici*, Francesco Beverini é o compositor das seguintes obras: *L'Amante Inimica* (Roma 1668), *Dario in Babilonia* (Veneza 1671), *Il Demofonte* (Palermo 1669, Roma 1669), *La Flavia imperatrice* (Palermo 1669), *L'Honestà trionfante ne i successi di Flavia imperatrice* (Roma 1669). Trata-se de um poeta e libretista italiano, nascido em Luca, em 1635, e falecido em Pádua, em 1674. Suas biógrafas mostram que um encontro com o Papa Sisto IV seria impossível.

Com a preciosa ajuda do Prof. Dr. Paulo Kühn, obtivemos as seguintes informações:

- i) O livro de Bonnet (Jacques Bonnet-Bourdelot) foi publicado pela primeira vez em 1715 e, com outras edições, traz informações recolhidas por seu tio e por ele mesmo. Na edição de 1725 confirma-se a apresentação de certa conversão de São Paulo. Tal informação viria da dedicatória de Giovanni Sulpizio ao Cardeal Riario, que aparece na edição do livro do Vitruvio. Bonnet prossegue mencionando que os venezianos gostaram tanto da apresentação, que teriam encenado em Veneza em 1485 uma peça "La Verità raminga, il disinganno l'inganno d'amore". No texto, Bonnet continua descrevendo o argumento da peça, e cita ainda outros espetáculos, inclusive uma eventual obra de Zarlino em Veneza;
- ii) De modo geral, essas informações parecem equivocadas. Na dedicatória de *Sulpizio* não se encontra qualquer menção à conversão de São Paulo, mas apenas referências a construções teatrais provisórias onde foram encenadas algumas peças;
- iii) No livro *A History of the Oratorio*, vol.1: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, de Howard E. Smither, não há nenhuma menção a uma possível obra do século XV com o tema da conversão de São Paulo. A primeira referência que ele indica é uma de G. F. Anerio, de 1619;
- iv) Charles Burney também parece citar Bonnet ao mencionar as mesmas coisas, com um olhar crítico. Ele menciona a obra *Representations en*

Bruder des Komp. (*1618), der bereits in der Taufe den Namen Antonio empfangen hatte, war dagegen als Sängerknabe am Dom tätig. Im Juni 1637 trat der junge Pietro in seiner Vaterstadt in den Franziskanerorden ein und nahm den Namen *Frate Antonio* an. [...] Antonio Cesti ist neben Francesco Cavalli der führende Vertreter der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jh. Gleich mit seiner ersten Oper, der *Oronthea* von 1649, eroberte er sich in der Gunst des venezianischen Publikums einen Platz unmittelbar neben dem seit einem Jahrzehnt die Opernbühne beherrschenden älteren Meister, und drei Jahre später galt er, wie Salvator Rosa berichtet, in Venedig bereits als erster unter den lebenden Komponisten.

Musique anciennes et modernes (1631), de Claude-François Menestrier. À p.55, Menestrier menciona Sulpizio em sua dedicatória (transcrevendo uma parte), mas apenas lembrando que Sulpizio faz elogios ao Cardeal Riario e ao Papa Sisto IV e que o cardeal havia sido responsável por diversas construções em Roma;

- v) Francesco Beverini é um compositor do século XVII. Os libretos de suas obras podem ser encontrados no sítio <http://corago.unibo.it/risultatolibrettiautore/Beverini%20Francesco>;
- vi) *La verità raminga* é uma ópera do século XVII. Um exemplo pode ser visto em <http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000136>.

É provável que a intenção de Johann Mattheson tenha sido mencionar a referência mais antiga a espetáculos com música e, para isso, confiou na obra de Bonnet. Entre este autor e Menestrier, deve ter havido uma confusão de informações.

Anotação 24, parágrafo 34

Cornélio Nepos ou Nepote: (Gália, 100 a.C. – Roma (?), 25 a.C.), historiador romano. Originário da Gália Cisalpina. Foi amigo de Catulo (que lhe dedicou seu livro de poemas), de M.T. Cícero e de Tito Pompônio Ático. Suas obras mais conhecidas são as biografias de Catão e de Cícero (*De Illustribus Viris*).

Appius Claudius: Vários homens de Roma antiga têm o nome Appius Claudius, por exemplo, Appius Claudius Caecus, Appius Claudius Caudex, Appius Claudius Crassus, Appius Claudius Pulcher e Appius Claudius Iulianus. Consultando brevemente os feitos de cada um, acreditamos, pela proximidade com as artes e com a literatura, tratar-se de Appius Claudius Caecus, nascido por volta de 340 a.C. e falecido por volta de 273 a.C., um importante político e estadista da República Romana. Apresentou uma reforma ortográfica para a língua latina e dedicou-se à literatura e retórica. Já cego, proferiu um discurso contra um enviado do Rei Pirro I: o primeiro discurso político em latim (de que temos conhecimento), conhecido pelo menos até a época de Cícero. Datam de sua época a construção de aquedutos, ruas, bem como a jurisprudência romana, a retórica latina (eloquência) e a gramática latina. Sexto Pompônio escreve em seus *Digestos* que Ápio, devido à sua grande erudição (*maximam scientiam habuit*), era chamado “Senhor Cem Mãos” (*hic Centemmanus appellatus est*).

Gabinius: Aulus Gabinius (Aulo Gabínio), morto em 48 ou 47 a.C., foi um político da gente Gabínia da República Romana. Eleito cônsul em 58 a.C. Foi um dos mais importantes políticos do período anterior à guerra civil entre César e Pompeu.

Marco Cecílio Metelo (Marcus Caecilius Metellus): foi um político da gente Cecília Metela da República Romana. Eleito cônsul em 115 a.C.

Marco Licínio Crasso (Marcus Licinius Crassus), 114 a.C. – 53 a.C., político da gente Licínia da República Romana. Eleito cônsul por duas vezes, entre 70 e 55 a .C., com Cneu Pompeu Magno nas duas vezes. Nascido numa das famílias mais ricas de Roma,

amealhou uma enorme fortuna durante sua vida e é considerado o mais rico romano da história de Roma, sendo também o detentor de uma das maiores fortunas da história.

Anotação 25, parágrafo 35

Plínio, o Jovem: referência a Caio Plínio Cecílio Segundo (Caius Plinius Caecilius Secundus), também conhecido como Plínio, o Moço (61 ou 62 d.C. – 114 d.C.). Orador, jurista, político e governador imperial na Bitínia. Sobrinho de Plínio, o Velho, que o adotara. Sua correspondência com Trajano, preservada até os dias de hoje, mostra-se um dos mais importantes documentos para se entender a organização e a vida cotidiana do império romano à sua época.

Zósimo: historiador de língua grega atuante em Constantinopla (aproximadamente 500 d.C.).

Anotação 26, parágrafo 36

Há neste parágrafo uma referência a **Majoragius** e à sua obra *Orat. 23 de Musica*, p.474 (a referência à sua obra está na nota de rodapé 12). Ernest Charles Harriss, responsável pela tradução em língua inglesa, remete o leitor, no tocante ao nome MAJORAGIUS, a A. M. de Conti ou J. F. B. Majer. Não nomeia, entretanto, a obra. De nossas leituras sobre ambos os autores indicados pelo tradutor inglês, acreditamos tratar-se aqui de Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, sobre o discorreremos resumidamente abaixo a partir de informações no verbete homônimo, MGG, vol. 8, p.1531.

Majer descendia de uma família de artesãos. Muitas pessoas da família ocupavam cargos públicos, em 1700, por exemplo, o reitor do Ginásio de Halle (1716-1739), Johann Georg. Majer iniciou sua formação em Canto e Órgão aos nove anos de idade. Foi professor particular de Música e organista. Sua obra *Museum musicum* servia como livro didático no Ginásio de Halle⁸.

⁸ MAJER, Joseph Friedrich Bernhard Caspar (*16. Okt. 1689 in Schwäbisch-Hall, +22. Mai 1768 daselbst. Majers Vater Johann Lorenz (1641 bis 1720) entstammte einer seit 1534 lückenlos zu verfolgenden Handwerkerfamilie (Wagner, Seiler), die um 1700 schon stark von Beamten durchsetzt war. So gehörte dazu der Rektor des Haller Gymnasiums (1716-1739) Johann Georg und wohl auch der Ratsherr und Verf. einer Arienslg. *Geistl. Seelenfreud* (1691) Johann David. Majers Ausbildung in Gesang und Orgelspiel beim Katharinen-Org. Baur begann mit neun Jahren. Nach dem Gymnasium wandte er sich der Schreiberlaufbahn zu (Westheim, Künzelsau), verband dies, aber später doch mit Lehr- und Musikämtern, so in Kirchberg/Jagst und Schwäbisch-Hall, wo er als Haalamtsschreiber und Oberschreiber seit 1724 zugleich Org. an St. Katharina war und als Privatmusiklehrer den Musikern der Hauptkirche viel Konkurrenz bereitete. Sein *Hodegus musicus* (1718) veranlaßte Mattheson, den Verfasser zur Aufnahme in die *Ehrenpforte* vorzusehen; Majer selbst bezeichnete sich als Matthesons (literarischen?) Schüler. Sein Hauptwerk *Museum musicum* diente als Lehrbuch am Haller Gymnasium.

Valerius Maximus (Valério Máximo) foi um escritor romano da primeira metade do século I d.C. conhecido por sua obra *Facta et dicta memorabilia*, coletânea de anedotas históricas à época do imperador Tibério (14-37 d.C.).

Há ainda uma referência a Numa. Trata-se de Numa Pompílio (ca. 750-672 a.C.), segundo rei de Roma.

Em relação aos versos sálíos: sálío, ou sálío palatino refere-se a um sacerdote saltador (*saltatio*) que realizava cultos a Marte. Trata-se de um sacerdócio composto por 12 “sálíos”, selecionados entre jovens patrícios. Provavelmente um sacerdócio instituído por Numa Pompílio (segundo rei de Roma). Os sálíos celebravam um festival dedicado a Marte (no início de março), momento em que saíam pelas ruas de Roma, em suas vestimentas oficiais, carregando os escudos sagrados (que deviam proteger) enquanto dançavam e cantavam. Os cantos, ou ainda, hinos executados pelos sálíos eram as canções sálías ou VERSOS SÁLÍOS (*saliaria carmina*), em que se exortavam os deuses do panteão romano.

Não podemos deixar de notar, nas notas de rodapé 12 a 15, todas feitas no âmbito do parágrafo 36, que Mattheson disponibiliza ao leitor importantes fontes para o estudo da história da música na cultura latina (Roma): há aí três obras exponenciais de M. T. Cícero: as Tusculanas (*Disputationes Tusculanae*); Do Orador (*De Oratore*) e Sobre as leis (*De Legibus*). A este respeito, remeto o leitor a *Cicero Musicus Author(s): P. R. Coleman-Norton Source: Journal of the American Musicological Society, Summer, 1948, Vol. 1, No. 2 (Summer, 1948), pp. 3-22 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/830169>*

Anotação 27, parágrafo 37

Há menção a dois homens da Antiguidade. O primeiro deles, Vespasiano, refere-se possivelmente a Tito Flávio Vespasiano, primeiro imperador romano da dinastia flaviana.

Suetônio, ou Caio Suetônio Tranquilo (69 d.C. – 141 d.C.) foi um importante escritor latino, cuja obra principal foi *A Vida dos Doze Césares*. Destacamos ainda as seguintes: *De Ludis Graecorum* e *De Claris Rhetoribus*.

Anotação 28, parágrafos 41 e 42

Temos neste parágrafo uma menção a Jorge Cedreno, grego, cujo nome romanizado é Geórgios Kedrenós, em latim George Cedrenus. Trata-se de um historiador bizantino que escreveu a *Sinopse da História*, uma crônica que relata a história desde a criação do mundo até o ano de 1057.

Provavelmente, *Svida*, a que Gibel, segundo Mattheson, remete, trata-se também de um historiador ou de uma enciclopédia.. A capa da obra HISTORIAE AUGUSTAE, Tomus III, nos revela o seu nome (Svida), como transcrevemos abaixo, com destaque nosso:

Historiae augustae. A Imperio Gratiani, post Valenti interum, ad Alexij Comneni mortem, Rerum per 739. annos variis mundi partibus gestarum seriem & circumstantias explicans.

Ex Zosimo, P. Diacono, Zonara, Cedreno, *Svida* collectus. Esta obra, *Historia Augusta* (lat. *Historiae augustae*) é uma coleção de biografias romanas tardias, em latim, naturalmente, sobre imperadores, herdeiros e usurpadores, de 117 a 284 d.C. Supostamente inspirada na obra *Os Doze Césares*, do historiador Suetônio. A *Historia Augusta* foi escrita por autores diversos. É possível que *Svida* se refira a Suda (ou Suida), enciclopédia bizantina do século X. É apenas uma pressuposição, pois não se trata de algo rudimentar, como Mattheson afirma no parágrafo seguinte. Suda ou Suida é tanto o nome da enciclopédia, quanto do autor.

Anotação 29, parágrafo 45

Menção a Francesco Silvani (pseudônimo Francesco Valsini), nascido em Veneza em 1660 e falecido entre 1728 e 1744, também em Veneza. Libretista italiano.

Anotação 30, parágrafos 47, 48 e 49

Farinelli, ou ainda Farinello, cujo nome verdadeiro era Carlo Broschi, nasceu em 24 de janeiro de 1705, em Andria, Nápoles, e morreu em 16 de setembro de 1782, em Bolonha. Foi um cantor italiano e, até os dias de hoje, o mais famoso de todos os *castratti*.

Anotação 31, parágrafo 49

O retrato a que Mattheson se refere é o óleo de Jacopo Amigoni (1750-52), abaixo:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacopo_amigoni,_il_cantante_farinelli_con_ami_ci,_1750-52_circa.JPG. No link que consta desse site, há uma explicação do quadro. Nesta explicação, é possível perceber que a comenda de cavaleiro à qual Mattheson se refere está retratada no óleo sobre tela. Veja: http://www.ngv.vic.gov.au/Spanish_Ed/artwork_files/pdfs/artsheet_amigoni_LR_FINAL.pdf.



COMENTÁRIOS À QUARTA PARTE

Comentário 1, parágrafo 1

Deste parágrafo, gostaríamos de comentar dois termos: Hohe-Schulen e Lehr-Orden.

Hohe-Schule, em princípio, é a escola de ensino superior, ou seja, uma faculdade de determinada universidade. Um exemplo, ao final do verbete, no volume 10, p.1712, de *hoheschule*, no DWB, uma referência a Weckherlin 574, diz: “hie einer auf der hohenschul / will doctor oder canzler werden”. Além disso, no verbete HOCHSCHULE (volume 10, p.1631 do mesmo dicionário), temos:

HOCHSCHULE, f. hohe schule (vergl. unter hoch sp. 1603), universität: hochschule in Bologna.

Muito embora saibamos que há diferenças organizacionais, espaciais, curriculares etc. entre uma Hochschule ou Hoheschule do século XVIII e as universidades ou faculdades dos dias atuais, o termo é traduzido – resguardadas as devidas proporções – por faculdades (no sentido de escolas de ensino superior) ou universidades. O termo ocorre também no parágrafo 38.

Não encontramos o termo Lehr-Orden (Lehrorden) dicionarizado em dicionários alemão-português. A busca nos remeteu a uma tradução alemão-inglês (Lehr-Orden = educational order, teaching order), com cujos resultados não ficamos satisfeitos.

No DWB, entretanto, encontra-se o termo LEHRORDNUNG, no volume 12, p.577, com o significado de método de ensino, como vemos abaixo:

LEHRORDNUNG, f. methodus docendi. STIELER 1399.

Acreditamos, em consonância com a tradução para língua inglesa desta obra, que Mattheson, ao utilizar o termo Lehr-Orden, quis se referir às disciplinas que compõem certa organização curricular. É certo que o contexto imediato também contribuiu demasiadamente para que chegássemos a esta solução.

Comentário 2, parágrafo 3

Chamou-nos especialmente a atenção o termo *Vorrath* (atualizado *Vorrat*), em *Unterrichts-Vorrath*. *Vorrat* significa quantidade, provisão, algo à disposição em certa quantidade etc. A ideia seria parecida a “em seu estoque de aulas”, “em seus conjuntos de aulas”, “na quantidade de aulas” e assim por diante. Acreditamos que o termo possa ser dispensado sem prejuízo do sentido e, por essa razão, assim o fizemos, traduzindo *Unterrichts-Vorrath* por *aulas*.

Comentário 3, parágrafo 4

Neste parágrafo, o termo *Facultaet* aparece, no plural (*Facultaeten*), entre parênteses, depois do vocábulo *Lehr-Orden* (que, como mostramos no Comentário 1, traduzimos por disciplina). Devemos chamar a atenção para o fato de que *Facultaeten* aqui é um complemento de sentido a *Lehr-Orden*, porém não um sinônimo. Neste ponto, diferentemente do que ocorre com o vocábulo *Hochschule* ou *Hoheschule*, comumente traduzido por universidade ou faculdade; *Facultaet* só poderia mesmo ser traduzido por *faculdade*. Embora, em textos antigos, *Facultaet* tem o sentido de capacidade ou aptidão (*Fähigkeit*), este não é o caso aqui, não obstante a antiguidade do texto. Trata-se aqui de uma referência às matérias ou faculdades das três universidades mais conhecidas (Universidade de Paris, Teologia; Universidade de Bolonha,

Direito; Universidade de Oxford, Medicina). “A primazia da filosofia nas três conhecidas faculdades”, ou seja, na Faculdade de Teologia, na Faculdade de Direito e na Faculdade de Filosofia, respectivamente, em Paris, Bolonha e Oxford. Para aprofundamento no tema, sugerimos **OLIVEIRA, Terezinha. As Universidades na Idade Média (séc. XIII). São Paulo/Porto: Editora Mandruvá, 2005.**

Comentário 4, parágrafo 5

Neste parágrafo, chamou-nos a atenção o vocábulo *gescheut* (Damit ein gescheuter Leser wissen möge [...]).

Dicionários modernos (alemão-português), como, por exemplo, o Dicionário Alemão-Português da Porto Editora, oferecem bastantes opções de tradução para **gescheit**, com o significado predominante de **sensato**. Entretanto, a opção *gescheut* não aparece nos dicionários modernos. Encontramos, no DWB, o vocábulo *gescheut*, volume 5, p. 3856,, que nos remete a *gescheid*, *gescheit*, vol.5, p. 3846, com o sentido mencionado acima (*sensato*). Concluímos, assim, tratar-se de um arcaísmo.

Comentário 5, parágrafo 13

Nossos comentários aqui restringem-se ao afirmado por Mattheson ao final deste parágrafo. Vejamos: “Nur des Titels zu gedencken, so kan den Nahmen *Historia musica* eine iede musicalische Begebenheit führen; eine andre Sache aber ist *Historia della Musica*. Eine musicalische Geschichte ist nicht die Geschichte der Music” [Apenas considerando o título: qualquer incidente musical pode levar ao nome *Historia musica*, mas uma *Historia della musica* é outra coisa. Uma história musical não é a história da música].

Partindo do texto em alemão, não há aí muitos problemas. Podemos até mesmo dizer que o parágrafo é representativo dos poucos momentos em que Mattheson escreve de modo *plano*. Mas ficamos curiosos acerca do modo como o autor alemão compreende *Historia musica* e *Historia della musica*.

A priori, pensamos que o título estivesse em latim, e que faltasse, assim, a desinência de genitivo (*Historia musicae*). Percebemos, posteriormente, tratar-se de título em italiano. E então nos adveio a dúvida, pois as pesquisas realizadas corroboraram o nosso entendimento de que **MUSICA**, em italiano, é um substantivo, e que não pode ser, pois, um adjetivo. Assim, a tradução apresentada por Mattheson para *Historia musica* (*eine musikalische Geschichte(e)*) seria mais propícia para o italiano *Historia musicale*. Quanto ao termo *Historia della Musica*, não temos dúvida tratar-se de *Geschichte der Musik* (história da música).

Logicamente, observando a obra como um todo, as afirmações de Mattheson (neste parágrafo) têm bastante sentido. Não conseguimos, entretanto, reproduzir os caminhos feitos por ele para que chegasse à interpretação de *Historia musica* como *eine musikalische Geschichte*.

Comentário 6, parágrafo 20

Em “Er setzt nemlich drey Periodos oder Abschnitte zum Voraus fest, [...]” (Primeiramente, ele estabelece, nomeadamente, três períodos ou épocas), a palavra *Abschnitte* (sg. *der Abschnitt*) foi traduzida como época. Seguimos a sugestão de tradução dada pelo Dicionário Alemão-Português da Porto Editora. No âmbito temporal (*Zeitraum*), as opções de tradução para *Abschnitt* são: fase, período, época. Concluímos podem ser considerados termos sinônimos

(Periodos = Abschnitte). Deixamos, contudo, a palavra época (para *Abschnitte*) e, em seguida, retomamos a palavra período (pois é uma proposta, sobretudo, de *periodização*).

Comentário 7, parágrafo 21

Ao querer explicar o termo *monopolium*, bastante claro para leitores nativos de língua portuguesa, Mattheson utiliza dois termos: *Aufkauff* e *Vorkauff*, respectivamente, *compra* e *preempção*, ou seja, compra antecipada, precedência na compra. Como o termo *monopólio*, vindo do latim, é bastante claro, especialmente no sentido indicado por Mattheson neste parágrafo, nós o deixaremos sem a explicação, necessária, algumas vezes, para aqueles que não sejam nativos de alguma língua neolatina ou que não tenham a devida instrução nesta língua clássica.

Comentário 8, parágrafo 22

Encontramos neste parágrafo um arcaísmo. Trata-se do advérbio ***anitzo*** [Der dritte Zeit-Verlauff erstreckte sich denn endlich von 1600 bis ***anitzo***], que aparece em alguns autores com *anjeto*. Segundo o DWB, significa no momento atual, no presente, como em nossa tradução [Finalmente, o terceiro período estende-se de 1600 ***até os dias de hoje***]. Além disso, deve-se observar, segundo a tradução apresentada, que a expressão *até os dias de hoje* refere-se *até os dias de 1739*, data de escritura e publicação da obra que traduzimos. É necessário estar atento a este ponto durante a leitura do tratado, para que se evitem mal-entendidos. O mesmo, por exemplo, ocorre no parágrafo 46, quando Mattheson diz: “Auf welche Art ich nun gerne die Sammlungen zu diesem Artickel, absonderlich in den Lebens-Beschreibungen berühmter Männer eingerichtet hätte, das will ich mit dem Exempel ***eines itziger Zeit sehr hochgeschätzten Welschen*** erweisen” [De que maneira eu gostaria de ter organizado as informações coletadas para este artigo, especialmente no tocante à descrição da vida de homens famosos, isto quero demonstrar com o exemplo ***de um italiano muito estimado nos dias de hoje***].

Comentário 9, parágrafo 34

Chama-nos a atenção neste parágrafo o vocábulo *Völckerschaft* (atualizado *Völkerschaft*), utilizado também no parágrafo 40. O significado é primordialmente *povo*, *povos* (cf. *Volk*, *Völker*). *Volk* (pl. *Völker*), correntemente grafado *Volck*, *Völcker* até o século XVIII, possui a seguinte acepção no DWB, vol.26, p. 453:

4) eine menge von menschen, je nach dem zusammenhang mehr oder minder in ihrer abgrenzung bestimmt. ‘eine jede an einem orte beysamen befindliche menge’ ADELUNG; diese sinnliche vorstellung kann jedoch im gebrauch zurüctreten, das wort braucht sich nicht auf eine wirklich an einem orte versammelte menge zu beziehen, sondern bezeichnet einfach eine unbestimmte mehrheit von personen, so dasz es den sinn von ‘leute’ annimmt; besonders ist dies der fall, wenn volk als ergänzung zu ausdrücken wie viel, allerlei, eine menge u.ä. tritt. [...]

Ou seja, uma quantidade de pessoas, definidos mais ou menos segundo a relação, sem sua delimitação. “uma quantidade (de pessoas) que se encontra reunida em determinado lugar” Esta segunda definição seria por si suficiente para que apontemos aqui *Volk* como sinônimo de *Völkerschaft*, um vocábulo de sentido mais complexo.

No Dicionário Alemão-Português da Porto Editora, são dadas a *Völckerschaft* duas opções de tradução: tribo e povo. Sabemos não se tratar de tribos. Mattheson discorre sobre os povos da

Antiguidade (mas não necessariamente sobre as tribos). Além disso, em diversos materiais de história, escritos originalmente em língua portuguesa, é comum a expressão “os povos da Antiguidade”, e não “as tribos da Antiguidade” (embora isto não exclua a existência de tribos na Antiguidade). Não é função de nossa pesquisa resolver esta questão. Apenas apontamos para algumas diferenças entre *Volk* e *Völkerschaft*.

No DWB, volume 26, p.511, temos o início da definição de *Völkerschaft* (em Mattheson grafado *Völckerschaft*):

VÖLKERSCHAFT, f.: völckerschafft, popolanza, it. colonia; völckershafften anstellen, auf – à anrichten, führen fare, instituieren, piantare ... colonie KRAMER deutsch – it. dict. 2, 1207 (1702); völckerschaft, die, populatio STEINBACH 2, 902. ADELUNG stellt als grundbedeutung auf: ‘mehrere kleinere verwandte völker, als ein ganzes betrachtet, ein volk, sofern es wieder aus mehreren kleiner völkern oder stämmen besteht’ [...] das wort erscheint zuerst im 17. jh., ohne eine feste abgrenzung des sinnes gegeben bevölkerung, volk; es bezeichnet eine gröszere oder geringere masse von zusammengehörenden, durch sprache, abstammung, staatliche ordnung irgend welcher art verbundenen menschen. [...] auch in der bedeutungsentwicklung des wortes spielt der von Adellung aufgestellte begriff, wenn er sich auch wohl belegen lässt, keine rolle. Vielmehr ist zu beachten, dasz völkerschaft sich von volk allmählig dadurch scheidet, dasz es an der vertiefung und veredlung, die volkt seit dem 18. jh. erfährt, gar keinen antheil hat, es erhält weder würde, noch gefühlklang, auch keinen staatsrechtlichen inhalt.

Em resumo: *Völkerschaft* equivaleria aproximadamente a *Bevölkerung* (população, *popolanza*, *populatio*), mas não apenas isso. De acordo com ADELUNG, seu significado básico é: ‘vários povos menores, reunidos, observados como um povo inteiro, contanto que constituído de povos menores ou raízes menores’. O vocábulo surgiu no século XVII, sem uma delimitação de significado em relação a *Bevölkerung* e a *Volk*, designando uma quantidade maior ou menor de pessoas que pertencem ao mesmo grupo, e que se relacionam por meio do idioma, da origem, da ordem estatal de qualquer espécie. É interessante notar que, na evolução da palavra, *VOLK* é que se destacou. *Völkerschaft*, comparada a *Volk*, parecia não carregar a mesma dignidade, a mesma sonoridade, nobreza e o mesmo conteúdo de direito público. Assim, aos poucos, é perceptível (a partir do século XVIII) que *VOLK* passa a ser mais frequentemente usado que *Völkerschaft*, nos dias de hoje, um arcaísmo, se entendida no sentido de povos (*Völker*).

Comentário 10, parágrafo 40

Ao discorrer sobre Boécio, Mattheson utiliza os termos *Raths-Herr* (a tradução mais comum é vereador; se formos bastante literais, conselheiro) e *Bürgermeister* (prefeito, que se refere ao *praefectus* da organização política antiga. Assim, considerando a trajetória estadista de Boécio, com base em sua biografia, traduziremos *Raths-Herr* por *senador* e *Bürgermeister* por *chefe de serviços governamentais*, que exercia para o rei ostrogótico Teodorico, o Grande. Esta nomeação ocorre em 520, quando Boécio já exercia a função de mestre de ofícios (o que poderia ser também uma opção para a tradução de *Bürgermeister* aqui). Em 522, o fato importante na biografia de Boécio é a nomeação de seus dois filhos, pelo rei Teodorico, o Grande, para cônsules. A sua nomeação para chefe de serviços governamentais dá-se em 520, e não em 522.

Boécio, cujo nome completo, aportuguesado, é Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (lat. Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius) nasceu em Roma, por volta de 480, e morreu em Pávia, em 525, sendo considerado um dos padres da Igreja. Filósofo, estadista e teólogo, é um dos fundadores da Escolástica. Mattheson não informa de quem é a afirmação de que Boécio

trata da música em seu tratado *De consolatione philosophiae* ou *Philosophiae Consolatio* (*A Consolação da Filosofia*). Refuta, entretanto, vigorosamente, a afirmação, indicando que o filósofo tenha feito isto em outras cinco obras, dentre as quais, provavelmente, inclui-se o seu *De institutione musica*. Percebamos, ainda neste parágrafo, a tradução de *philosophia* (atualmente al. *Philosophie*) para o alemão: *Weltweisheit*: sabedoria do mundo, em que *Welt* e *Weisheit* são radicais germânicos.

Comentário 11, parágrafo 41

Neste parágrafo Mattheson utiliza a palavra *Cantor*, em sua grafia atual, *Kantor*. Buscamos evitar, a todo custo, a tradução de *Cantor* (*Kantor*) por *cantor*, já que *cantor*, em português, remete diretamente para *Sänger*, em alemão, e quer dizer “aquele que canta”. Por essa razão, traduziremos *Cantor* (ou *Kantor*) por *Kantor*, e isto estará explicado no prefácio à tradução. A palavra *cantor* adquire significados diversos conforme incluída num contexto de liturgia católica, ou ortodoxia grega, ou cristianismo evangélico. Desde a Idade Média, o significado é de *cantor* geral ou especialmente daquele que canta a liturgia. Em cada contexto religioso distinto, a função do *cantor* se altera. Para nós, importa o contexto do Protestantismo alemão: KANTOR é um título que sobreviveu à Reforma luterana e refere-se ao músico que supervisiona a música em diversas igrejas, atuando, muitas vezes, como mestre de coro, organista e diretor musical. Johann Sebastian Bach, por exemplo, *Thomanskantor*, ou seja, diretor musical do *Thomanerchor*, era responsável, inclusive, por aulas de latim aos *Sängerknaben* (meninos cantores) na *Thomaskirche*, em Leipzig. Vejamos, com mais detalhes, como se descreve KANTOR no contexto do século XVI no Brockhaus Riemann Lexikon, vol.2, pp.276-277:

KANTOR: [...] Um novo tipo de Kantor se formava nas *Lateinschulen* protestantes no século XVI. Suas tarefas abrangiam aula de música e de disciplinas científicas, como, por exemplo, regência do canto litúrgico monódico dos alunos no culto religioso. Já no século XVI passou-se a exigir, cada vez mais, do *Kantor*, a regência de música polifônica, e nisto o seu coro ou suas funções passavam a ser apoiadas pelos músicos da cidade. Em cidades maiores esperava-se do *Kantor*, que ele mesmo compusesse os motetes e, posteriormente, as cantatas. Além disso, por meio da instituição de uma central de *Kantores*, foi transmitida a ele a função de um diretor musical, isto é, a responsabilidade pela música em todas as igrejas municipais. A tradição dos *Kantores* que se estende de J. Walter a J.S.Bach foi reprimida mais ou menos na metade do século XVIII por meio da mudança dos programa educacional escolar, das tendências da música sacra, bem como por meio do surgimento da nova vida musical burguesa¹.

Comentário 12, parágrafos 44 e 45

Mattheson se refere à *Sancio* nos parágrafos 44 e 45. Da primeira vez, classifica *Sancio* como uma ópera (“[...] wie unlängst bey Erwehung der Oper, **Sancio**, geschehen, und doch nicht recht

¹ [...] Ein neuer Typ des K. bildete sich im 16. Jh. an den protestantischen Lateinschulen heraus. Dessen Aufgaben umfaßten Unterricht in Musik und in wissenschaftlichen Fächern sowie Leitung des einstimmigen liturgischen Gesanges der Schüler im Gottesdienst. Schon im 16. Jh. wurde vom K. zunehmend auch die Leitung von Figuralmusik gefordert; dabei wurde seine Auswahlchor oder seine Kantorei von den Stadtpfeifern unterstützt. In größeren Städten wurde vom K. erwartet, daß er die Motette und später die Kantate selbst komponierte. Darüber hinaus wurde ihm durch Einrichtung eines zentralen Kantorats die Funktion eines Director musices, d.h. die Verantwortung für die Musik in sämtlichen Stadtkirchen, übertragen. Die von J. Walter bis zu J.S.Bach reichende Tradition der protestantischen K. wurde um die Mitte des 18. Jh. durch den Wandel des schulischen Bildungsprogramms und der kirchenmus. Anschauungen sowie durch das Aufkommen des neuen bürgerlichen Musiklebens verdrängt.

ist”). No parágrafo 45, entretanto, denomina *Sancio* um *Singspiel*, como se vê em “**Das** vor zehn Jahren auf die hamburgische Schau-Bühne gebrachte **Singe-Spiel**, Sancio, [...]”).

Ao pesquisarmos a obra, cujo libreto é de Francesco Silvani (1660-1728/44), percebemos que se trata, de fato, de uma ópera. A tradição da tradução de textos musicais no Brasil já nos deixou o legado da dificuldade de um termo que pudesse de alguma forma exprimir o significado completo de *Singspiel*, de tal modo, que *Singspiel* continua sendo utilizado, em textos plenos de notas explicativas, como *Singspiel*. Ou seja: a tradição da tradução musical no Brasil não traduz o termo *Singspiel*: um drama musical em alemão, tido como subgênero da ópera, para lançar mão de uma definição bastante superficial.

Para os que gostariam de se aprofundar no significado de *Singspiel*, sugiro a leitura de *Versuch über das deutsche Singspiel (Ensaio sobre o Singspiel alemão)* (1797), de Christoph Martin Wieland.

Assim, onde encontramos *Oper*, traduzimos por ópera. Onde *Singspiel*, *Singspiel*.

Comentário 13, parágrafo 46

Nos séculos XVII e XVIII, o termo mais comum para designar os italianos é *Welsch (Welschen)*, e não *Italiener*. Daí: “[...] das will ich mit dem Exempel eines itziger Zeit sehr hochgeschätzten Welschen erweisen” ([...] Isto quero demonstrar com o exemplo de um italiano muito estimado nos dias de hoje).

Comentário 14, parágrafos 47, 48 e 49

Mattheson, ao discorrer sobre a trajetória de Farinelli, cita diversos ocorridos, em que usa o nome de moedas de diferentes lugares.

A primeira menção é *Louis d’or*, traduzida por luís ou luís de ouro (preferimos a segunda opção), e se trata de uma antiga moeda francesa. Começou a circular no reinado de Luís XIII (1640). A mais recente parece ter sido uma moeda de 20 francos, que circulou entre 1800 e 1914.

A segunda menção a uma moeda ocorre também no parágrafo 47: *Pfund Sterling*, a libra esterlina.

A terceira menção ocorre no início do parágrafo 48: *Reichsthaler (Stück von Achten)*, *Reichsthaler*: moeda de prata padrão do Sacro Império Romano, estabelecida em 1566 pela Convenção de Leipzig. Este *Reichsthaler* original foi substituído no século XVI por várias unidades de *Reichsthaler* no norte da Alemanha e pelo *Reichsthaler* da Prússia em 1750.

A quarta menção se dá no parágrafo 48: *Thaler*: moeda de prata padrão na Alemanha.

Há ainda uma quinta menção, no parágrafo 49: *Pistolen* (pistolas). Tratava-se, originalmente, de uma moeda espanhola de ouro americano. A partir de 1640, França e Gênova também introduziram esta moeda. Na Alemanha, no século XVIII e no início do século XIX, moedas de ouro no valor de 5 *Thaler* eram denominadas (1) *Pistole (pistola)*.

Precisão de valores e identificação das moedas mencionadas por Mattheson nestes parágrafos seriam possíveis apenas mediante a presença de um profissional desta área. Como a imprecisão dos valores não afeta o sentido do texto e não afasta a intenção do autor alemão – denunciar que Farinelli ganhava rios de dinheiro! – optamos por uma breve definição das moedas.

O luxo e o exagero que Mattheson tanto quer delatar são reforçados pelas imagens da carruagem posta à disposição de Farinelli, e da lata de tabaco de ouro, com dois grandes diamantes na tampa.

Comentário 15, parágrafo 51

Em textos do século XVIII parece ser mais comum o particípio presente de verbos modais, como vemos no parágrafo 51 em: “eben so unumgänglich muß ein rechtschaffener und vollkommenseyn-**wollender** Capellmeister die Geschichte der Music inne haben” (assim também deve impreterivelmente um mestre-de-capela íntegro e que pretenda a perfeição conhecer profundamente a história da música).

Ainda neste parágrafo, o arcaísmo *mittelst*, em “Und das mag genug seyn, den grossen Nutzen dieses bisher auf das äusserste versäumten Haupt-Stückes, **mitteslt** einer zwar kurtzen, doch ordentlichen und gründlichen Anzeige, darzuthun” (E isto pode ser suficiente para demonstrar a grande utilidade desta parte principal, até este momento vastamente negligenciada, por meio de um relato breve, porém organizado e detalhado).

Erstes Buch

Fünfftes Haupt-Stück. Vom Gebrauch der Music im gemeinen Wesen.

Livro I

Quinta Parte

Do uso da música na república

§1.

Wenn nach Aristotelis Anspruch die Politic oder Regierungs-Wissenschaft billig eine Ober-Aufsicht über alle andre Wissenschaften führet, Künste und Künstler in ihren Schrancken hält, und denselben bürgerliche Gesetze vorschreibet; so ist leicht zu erachten, daß sich auch die Music und derselben Beflissene der obrigkeitlichen Ordnung in ihren Verrichtungen, hingegen die Regenten und Staats-Leute sich des daraus entspringenden Vortheils und Vergnügens in ihrem Stande zu erfreuen haben.

§1. (Anotação 1)

Se, de acordo com a afirmação de Aristóteles, a política ou a arte de governar adequadamente conduz à supervisão de todas as outras ciências, mantém as artes e os artistas em seus limites e prescreve a ambos leis civis, então é fácil imaginar que também a música e aqueles que a estudam devem se alegrar com as ordens oficiais no tocante ao desempenho de suas funções; por outro lado, os soberanos e estadistas devem se alegrar com as vantagens e deleites advindos de seu *status*.

§2.

Polybius, ein vernünftiger und richtiger Geschicht-Schreiber, der aller Welt Glauben verdienet, macht der Music, in Ansehung des gemeinen Wesens, eine solche Lob-Rede, daß ein berühmter Frantzose davon das Urtheil fällt, er wisse nicht, ob es möglich sey in dem gantzen Alterthum etwas zu finden, das derselben beikommen. Der letzte setzt hinzu: die Music mache die wilden Geister zahm; erweiche das harte und rohe Wesen der Gemüther; polire die Sitten; mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menschlichen Hertzen auf eine süsse und angenehme Art mit einander, und bringe einen Abscheu zu wege vor allen solchen Lastern, die zur Strenge, Unmenschlichkeit und Frechheit führen.

§2. (Anotação 2) (Comentário 1)

Políbio, um historiador prudente e correto, detentor da confiança do mundo todo, tece um elogio de tal natureza à música¹ – no que diz respeito à sua essência geral – que um famoso francês² declara não saber se seria possível encontrar, na Antiguidade, algo comparável a ele. O francês acrescenta: a música torna mansos os espíritos selvagens;

¹ Lib. IV, p.289-291 de sua *História Universal*.

²Rollin. T. XI. de sua *Histoire ancienne* (1737) p.169

enternece a essência dura e bruta dos ânimos; aprimora os costumes; torna as pessoas mais aptas à disciplina; vincula terna e afavelmente os corações humanos uns aos outros e produz uma aversão a todos os vícios que levam à desumanidade e à insolência.

§3.

Weil wir doch hier in das Loben und Rühmen einer Sache gerathen sind, die nicht genugsam gelobet und gerühmet werden mag, so wird mir erlaubt seyn, aus einer Schrifft, die bey weitem nicht so bekannt, noch in jedermanns Händen ist, einige schöne Stellen hier zu verdolmetschen: um so mehr, da die wenigstens Staats-Leute in ihren Anschlägen Staat auf die Music machen, wie sie doch billig thun sollten.

§3. (Anotação 3) (Comentário 2)

Como nós, aqui, procedemos ao elogio e louvor de algo que não pode ser suficientemente elogiado e louvado, eu me permitirei traduzir e transcrever aqui algumas belas passagens de uma obra³, que não é tão conhecida, e nem está disponível a qualquer pessoa. Farei isso ainda mais porque pouquíssimos estadistas, em suas declarações, consideram apropriadamente a música, como deveriam fazê-lo sempre.

§4.

“Die Einigkeit der Bürger (so fängt der Ungenannte an) ist der Thronen Grund, das Siegel der Monarchien; die Stütze der Kronen. Die stärckesten Reiche, ehe sie von fremden Kriegen umgekehrt worden, waren anfänglich durch innerliche Unruhen erschüttert, durch anarchische Händel und bürgerliche Spaltungen zerrüttet, da eben diejenigen den Fall des Regiments selbst beförderten, die solches doch billig hätten erhalten, und demselben zur Brust-Wehr dienen sollen. Nein, das Vaterland hat keine schädlichere Feinde, als uneinige Bürger. („?)

§4.

„A unidade dos cidadãos (assim começa o anônimo) é o fundamento dos tronos, o selo das monarquias, o apoio das coroas. Os reinos mais fortes, antes de serem revolidos por guerras estrangeiras, eram, de início, agitados por inquietações internas, e arruinados por contendas anárquicas e por ramificações civis, já que mesmo estes que promoveram a queda do regimento é que deveriam mantê-lo adequadamente, e servir a este regimento como a seu escudo. Não, a pátria não tem nenhum inimigo pior que o cidadão desunido“.

§5.

Ist aber wol ein undurchdringlicherer Schild wieder die Pfeile der Mishelligkeit zu finden, als die ruhige Harmonie? der Friede, mit seinem Oel-Zweige in der Hand, gehet selbe vor ihr her; die Freundschaft führet sie an der Hand; die Lust gehet ihr zur Seiten, die Einträchtigkeit folget ihr auf dem Fusse nach, und die eroberten Hertzen fliegen rund um sie her.

³ *Discours sur l'Harmonie d'un Anonyme* (Discurso sobre a Harmonia, por um anônimo) pp.60-65, Paris, 1737.

§5.

Seria possível, entretanto, encontrar algum escudo mais impenetrável contra as setas da divergência que a serena harmonia? A paz, com seu ramo de oliveira na mão, põe-se diante delas; a amizade a conduz pela mão; a vontade caminha a seu lado, a unanimidade segue-a de perto, e os corações conquistados voam ao seu redor.

§6.

Ist sie es nicht, welche die Bürger mit liebevollen Bindungen vereinbaret, die sie in Ordnung stellet, mit einander vergleicht, und unter die Gesetze einer angenehmen Gesellschaft bringet? Bey ihr ist alles still, freundlich und in gutem Vernehmen; bey ihr höret man weder die Stimme der Zwietracht, noch den Lärm des Pöbels, noch das ungestüme Schul-Gepolter, noch das ungezähmte Heulen der Lehr-Bäncke, noch das Geschrey der Gerichts-Stuben; sondern nur lauter liebliche Ubereinstimmungen und sanfften Beifall.

§6.

Não é ela [a harmonia] que une os cidadãos com laços de amor, que os coloca em ordem, que os compara uns aos outros, e que dá origem a uma sociedade agradável sob as leis? Com ela, tudo é plácido, cordial e harmônico. Com ela não se ouve nem a voz da discórdia, nem o barulho da plebe, nem o impetuoso alarido dos bancos escolares, nem as vociferações dos mestres, nem a vozearia das tabernas, mas tão somente as honestas consonâncias afáveis e o brando aplauso.

§7.

Hat wol jemahls die Harmonie ein Feuer angezündet, das dem Staat seinen Untergang gedrohet hätte? weiß sie etwas von jenen Verwirrungen, Meinungs-Gefechte, Blendwercken, Irrthümern, vom sophistischen Wiederbellen, dadurch erdichtete Dinge wahr werden sollen, von den gelehrten Spaltungen, die mehr zur Bestreitung der Wahrheit, als zu ihrer Vertheidigung, dienen? weiß sie das geringste von den Zänckereien, da sich die eine Rotte gegen die andre, unter verschiedenen Panieren, auflehnet, von den Trennungen und Feindseligkeiten, die als Misgeburten im Schoosse der andern Wissenschaften ausgebrütet werden, woraus oftmahls unruhige, aufrührische und schädliche Mitbürger entstanden sind, die von der Zwietracht, vom falschen Eifer und vom Abfall in dem Finsternissen der Einöden ernähret worden, und sonst um nichts in die Welt gekommen, als den Frieden derselben zu stören?

§7.

Alguma vez a harmonia acendeu um fogo que tivesse ameaçado o Estado à sua desonra? Tem ela alguma consciência daquelas confusões, discussões, falsas ilusões, enganos, ladrar de sofistas, por meio dos quais as coisas relatadas devem se tornar verdadeiras, dos cismas entre os eruditos, que mais servem para combater do que para defender a verdade? Possuiria a harmonia a mínima consciência das disputas, quando um bando se rebela contra outro, sob diferentes estandartes; das separações e inimizades, tramadas como aberrações no seio das outras ciências, das quais se originam muitas vezes cidadãos inquietos, insurgentes e perniciosos, que foram alimentados pela discórdia,

pela falsa paixão e pela renegação na escuridão da solidão, e para nada mais vieram ao mundo, senão para perturbar a paz?

§8.

Die Geschichte, als treue Zeugen der Zeit, halten unsrer friedfertigen Wissenschaft, davon die Rede ist, nicht die geringste dergleichen Unthaten vor. Welches Jahrhundert, welches Land hat sich jemahls über die Harmonie beklaget? Was hat sie für Blut vergossen? Ihre Untergebene, welche nimmer gefährliche Nachbarn gewesen sind, haben allezeit den Ruhm gehabt, daß sie sich guthertzig, gesellig und artig erwiesen, als wären sie zu angenehmen Pflichten recht eigentlich gebohren: welches ein der Ruhe des gemeinen Wesens so nöthiges Abzeichen ist, und eine Eigenschaft, die man von andern ernsthafftern Wissenschaften so wenig erhalten kan, daß sie uns vielmehr gar oft durch solche benommen wird.

§8.

Como verdadeiro testemunho dos tempos, a história não repreende - sequer minimamente - a nossa ciência, amiga da paz, por qualquer ato semelhante a estes. Qual século, qual nação queixou-se alguma vez da harmonia? Qual sangue ela derramou? Os seus súditos, que nunca foram vizinhos perigosos, sempre tiveram a fama de serem bons de coração, gregários e polidos, como se tivessem, de fato, realmente nascido para os deveres agradáveis: isto é um sinal do tão necessário equilíbrio da república, uma característica que pouco se pode obter de outras disciplinas sérias e, por essa razão, muito frequentemente nos é tirada.

§9.

Mein GOtt! was ist doch für ein grosser Unterschied der Sitten zwischen dem eigentlich-gelehrt-genannten Hauffen, und den ächten Liebhabern der Harmonie? Laßt uns einmahl in diese dunckele Winckel hinein dringen, deren Thüren von lauter Verdrießlichkeiten bewachtet werden, in die Hölen, wo das Lächeln keinen Zugang findet, woselbst das unbewegliche und leidtragende Wissen herrschet, weit vom Lichte entfernt und in tiefem Stillschweigen.

§9.

Meu Deus! Que grande diferença de costumes há entre aqueles de fato chamados eruditos e os verdadeiros amantes da harmonia? Adentremos estes cantos escuros, cujas portas são vigiadas por puros aborrecimentos, adentremos estas fendas, onde o sorriso nenhum acesso encontra; onde domina - bem distante da luz e em profundo silêncio - o saber estático, que carrega consigo o sofrimento.

§10.

Da, da, werden wir Leute gewahr, die mit schwartzer Galle geplaget, ungesellig, und so beschaffen sind, daß niemand mit ihnen umgehen kan: Krause, runtzliche Stirnen, auf welchen dicke Neben liegen, und die mit einem immerwährenden Trauer-Schleier behangen sind; miltzsüchtige Menschen-Feinde; aus eigener Wahl unglücklich; thörichte Schlacht-Opffer willig-schlafloser Nächte; Märtyrer eines zum vergnügten Leben

undienlichen Entwurffs; die in einem verworrenen Grillen-Klumpen grau geworden, und mit den Huld-Göttinnen auf ewig über dem Fusse gespannt sind.

§10.

Ali, ali encontramos pessoas atormentadas pela bilis negra, intratáveis, e dispostas de tal modo, que ninguém possa com elas lidar: testas franzidas, corrugadas, sobre as quais há grandes névoas, cobertas com o véu eterno do luto; são misantropos, infelizes por sua própria escolha, estultas vítimas de noites não dormidas; mártires de um projeto inútil de vida prazerosa, que se tornou cinza num confuso amontoado de devaneios, e que por toda a eternidade se indispuseram com as deusas das graças.

§11.

Da gibt es frostige und schwerfällige Bücherschreiber, schwache Widerschalle des Alterthums, die zwar unter einem unordentlichen Hauffen zweifelhafter Begriffe ihr Grab finden, aber des wahren Geschmacks beraubt leben, daher auch der Zärtlichkeit des Verstandes, des Feuers im Geiste und der Scharfsinnigkeit in den schönen Künsten gantz unfähig sind.

§11.

Há autores indiferentes e ineptos, ecos débeis da Antiguidade, que encontram sua sepultura num emaranhado desordenado de conceitos duvidosos, mas que vivem apartados do verdadeiro gosto e que, por isso, são completamente impossibilitados da ternura do entendimento, do fogo no espírito e de perspicácia nas belas artes.

§12.

Es wäre der Mühe werth, daß man sie einst aus ihren Trauer-Hütten herausrisse, und nur einen Augenblick ins Land der Lebendigen brächte, da würden sie ausser sich selbst, stumm, verwirrt, ja fast abwesend seyn, und bey iedem Schritte fallen. Immer stossen sie wieder den Wolstand an, beobachten keine Höflichkeit, sondern handeln wieder alles, was sich wol schicket; es währet nicht lange, weil sie andern und sich selbst verdrießlich fallen, auch zum freundlichen Umgange gar nicht aufgelegt sind, so lauffen sie davon, und kehren wieder um zu ihrem unvernehmlichen **Lycophron** und schwermüthigen **Salmasius**.

§12. (Anotação 4)

Valeria a pena os esforços para tirá-los de seus tenebrosos mausoléus e trazê-los apenas por um instante à terra dos vivos? Aqui eles estariam fora de si, mudos, confusos, quase ausentes, tropeçando a cada passo. Eles sempre ofendem as boas maneiras, não observam qualquer civilidade, e agem contra tudo o que é apropriado. Isto não dura muito tempo, pois eles são sorumbáticos com os outros e consigo mesmos, não se mostram de modo algum dispostos ao trato amigável; eles fogem disto, e retornam para o seu obscuro **Licofrão** e para o melancólico **Salmásio**.

§13.

Da stecken sie denn alsobald bis über die Ohren im griechischen und lateinischen Staube, als in ihrem wahren Elemente, gleich denen traurigen Nacht-Vögeln, die weit vom Sonnen- Glantz und von der Gemeinschaft mit anderm Geflügel verstecket liegen.

Das sind denn wol schöne und nützliche Glieder einer Republick! die werden dem Vaterlande zu ihren Zeiten herrliche Dienste leisten.

§13.

Ali eles se enterram até a cabeça em poeira grega e latina, como em seu verdadeiro elemento, igual a aqueles tristes pássaros noturnos, que, distantes do brilho do sol e da companhia de outros pássaros, ficam escondidos. Estes são pois os belos e úteis membros de uma república! Eles prestarão em seu tempo nobres serviços à pátria!

§14.

Aus dem Vorthail, der von ihnen zu ziehen ist, kan man leicht von dem Nutzen derjenigen Wissenschaften urtheilen, denen sie ergeben sind. Ach! wie würde die menschliche Gesellschaft schlecht bestellt seyn, wenn alle Leute in der Welt dergleichen Gelehrte wären? Ist ein solches Leben wol was anders, als eine Art von Nichts? Laßt uns aber diese finstern Gewölber verlassen, darin wir uns nur gar zu lange aufgehalten haben; laßt uns hergegen in die lustigen Vorhöfe, in die grünen Sommer-Lauben hineingehen, dahin uns die reizende Stimme der Harmonie rufet.

§14.

A partir do proveito que se pode tirar deles é possível julgar, facilmente, a utilidade dessas ciências, às quais eles se dedicam. Ah! Em que situação não estaria a humanidade se todos fossem eruditos dessa estirpe! Uma vida assim é algo além de uma espécie de nada? Abandonemos, todavia, estes jazigos escuros, em que já permanecemos demasiado tempo, e conduzamo-nos para os átrios alegres, para as folhagens verdes de verão. É para lá que nos clama a agradável voz da harmonia!

§15.

Hier ergetzet alles unsern Anblick, ich sehe lauter Stirnen, die der Lustbarkeit offen stehen; lauter lächelnde und mit Aufrichtigkeit erfüllte Augen; lauter geübte und geschmückte Sinnen, reich an helleuchtenden Bildern der Dicht-Kunst und lehrvollen Fabel, lauter wahre Mitbürger, die geliebet und liebenswerth sind; dienstfertig und erkenntlich; einig und glücklich. Da regieren in stiller Musse die heimliche Gleichförmigkeit, die treue Freundschaft, die unverfälschte Liebe; das grösste Verdienst daselbst ist, sich angenehm zu machen; die vornehmste Wissenschaft, vergnügt zu leben; und alle Gemüths- oder Leibes-Gaben heissen nichts, wenn sie nicht auf Ergetzen, Einigkeit und Wolfahrt abzielen.

§15.

Aqui tudo deleita o nosso olhar; eu vejo apenas rostos dispostos à diversão, apenas olhos sorridentes e plenos de sinceridade; apenas sentidos experimentados e adornados abundantes em imagens resplandcentes da poesia e de fábulas instrutivas, apenas verdadeiros cidadãos, amados e dignos de serem amados, prontos para servir e gratos, unidos e felizes. Aqui predominam, em sereno lazer, a conformidade secreta, a verdadeira amizade, o amor genuíno; disto, a maior recompensa é tornar-se agradável; a mais importante ciência, viver com prazer; e todos os dons da mente e do corpo nada significam, caso não tenham como finalidade a alegria, a união e o bem estar.

§16.

Solche Gedancken sind der Music wahrlich viel rühmlicher, als wenn man noch bey heutiger aufgeklärten Welt den Fall der Mauren zu Jericho, als eine Wirkung des Posaunen-Schalles angeben will, da er doch mit etwas mehr Vernunfft dem entsetzlichen Feld-Geschrey noch ehender beizulegen wäre. Nützliche Wunder mag die Harmonie, als ein Mittel verrichten, schädliche nimmer. Mose schlug den Felsen zweimahl, in Meinung, es käme auf sein Schlagen an. Gehasi dachte, die Krafft, todte Leute lebendig zu machen, stecke in seines Herrn Stock. Die eherne Schlange war in gar zu grossen Ehren, darum muste Hiskias sie zerstoßen. Man mache die Anwendung.

§16. (Anotação 5)

De fato, é muito mais louvável destinar à música esses pensamentos que atribuir a ela, num mundo já esclarecido, que a queda dos muros de Jericó tenha sido causada pelo som dos trombones, já que é certo e mais racional que isto tenha ocorrido devido ao estrondo medonho da batalha no campo. A harmonia pode ser um meio para produzir milagres úteis⁴, porém não prejudiciais. Moisés bateu na rocha duas vezes, acreditando que as coisas dependiam disso. Geazi acreditava que o poder de ressuscitar os mortos estava no bordão de seu senhor. A serpente de bronze foi excessivamente venerada, e por isso Ezequias teve de esmagá-la. Partamos para a aplicação destas lições.

§17.

Gleichwie nun eines Theils die Anstössigkeiten schier unzehlig sind, welche man wieder dasjenige, so in der Music recht und billig ist, nicht nur in geistlichen und bürgerlichen, sondern auch in häuslichen und sittlichen Dingen findet; so müssen die göttlichen, allgemeinen und besondern Rechte, nebst der Wolanständigkeit, unsre Schieds-Richter seyn: nach deren Ausspruch allem Misbrauch gesteuert, das gute befördert und das böse gestraft werde. Daraus denn genugsam abzunehmen, wie untentbehrlich es einer Regiments-Person, geschweige Kirchen-Häuptern und Vorstehern sey, diese Wissenschaft auf eine politische Art inne zu haben, um von den dahin gehörigen Sachen und Vorfällen ein gesundes Urtheil zu fällen. Denn wie kan einer Richter seyn in solchem Handel, davon er nichts versteht?

§17. (Comentário 3)

Assim como, de um lado, são absolutamente incontáveis as ofensas contra o que é correto e apropriado em música, não apenas em matérias espirituais e civis, mas também em assuntos domésticos e éticos, assim as leis divinas, universais e particulares devem, ao lado do decoro, ser os nossos árbitros, segundo cuja sentença todo o abuso em relação à Música seja ajustado, todo o bem seja estimulado e todo o mal seja punido. Disto, pois, é suficiente apreender o quão indispensável seja a uma autoridade regimental – sem mencionar os padres da Igreja e seus administradores – deter esta ciência, em sentido político, a fim de pronunciar um julgamento justo sobre as coisas e acontecimentos atinentes a ela. Pois como pode alguém ser juiz de uma coisa da qual nada entende?

⁴ O jesuíta Martin Martini conta uma história encantadora sobre uma cidade salva pela música (*Sinicae Historiae Decas prima* [1658], Livro VII, p.263).

§18.

Es theilet sich demnach die politisch-musicalische Lehre von selbst in drey Theile, welche sehr viele Sprossen von sich werffen, und sind auch von verschiedenen gelehrten Leuten vor alters auf diese Weise mehr untersucht worden, als mancher heutiger Staats-Mann meinen sollte, wovon die Zeugnisse herzusetzen gar zu weitläuffig fallen würde. Plato (rod5: *Haud ignarus in harmoniis aliquid inesse ad rempublicam conservandam utilitatis*. Plutarch. de Mus.) wuste sehr wol, daß auch in der Music, zur Erhaltung des Staats, etwas nützlich stecke. An einem andern Orte (rod6: Im musical. **Patrioten**, p.28. 51.130) ist schon ein mehrers hievon beigebracht worden, worauf wir uns Kürtze halber beziehen.

§18. (Anotação 6)

Por conseguinte, a doutrina política musical divide-se, por si mesma, em três partes, que lançam de si mesmas muitas ramificações, e que também fora investigada por diferentes eruditos desta forma, mais que alguns estadistas contemporâneos poderiam imaginar. Apresentar aqui as provas disso tornaria o texto demasiadamente extenso. Platão⁵ sabia muito bem que, também na música, havia algo de útil para a manutenção do estado. Em outro lugar⁶ já se instruiu sobre isso, lugar a que nos referimos, por conta de querermos ser breves.

§19.

Itzund aber liegt dieses Wesen fast gantz unter der Banck, und will niemand seine politische Gedancken auf die Music wenden, weil dadurch dem Kammer-Gute nichts zuwächst, und nur bloß einigen grossen Kleinigkeiten dadurch zu helfen seyn würde, als z.E. dem Lobe des Höchsten in der Kirche; der abgängigen Zucht und Erbarkeit in Schauspielen und öffentlichen *Concerten*; ingleichen den guten Sitten im gemeinen Leben und Wandel. Denn wer bekümmert sich darum? wenn wir nur lange beten und predigen; wenn wir nur eine Menge Zuschauer und Zuhörer bekommen; wenn wir nur von aussen fein höflich scheinen. Das andre mag gehen wie es will.

§19. (Comentário 4)

No momento atual, entretanto, esta matéria tem sido deixada de lado completamente, e ninguém quer dedicar à música seus ideais políticos, pois isso em nada aumenta o patrimônio, e apenas seria de auxílio a algumas trivialidades importantes, como, por exemplo, o elogio do Onipotente na igreja, na educação e honorabilidade ausentes nos peças teatrais e nos concertos públicos; de mesmo modo com as boas maneiras na vida e no comportamento geral. Pois quem se importa com isso? Se apenas orarmos e pregarmos por muito tempo; se recebermos uma grande quantidade de espectadores e ouvintes, se parecermos ser apenas superficialmente educados e corteses? As outras coisas podem continuar de qualquer jeito.

⁵ *Haud ignarus in harmoniis aliquid inesse ad rempublicam conservandam utilitatis*. Plutarco, *De Musica*.

⁶ Em *Der musicalische Patriot*, p.28

§20.

Der erste Punct, den wir hiebey zu erwegen haben, gehöret unaussetzlich zum geistlichen Regiment, *ad politiam Sacram*, und es lieget einem ieden im Amte stehenden Gottes-Gelehrten, vielmehr dem höchsten Bischofe, *summo Episcopo*, d.i., Regenten und Fürsten, allerdings ob, solche Music und Meister derselben im Hause Gottes zu bestellen, solche Melodien und Sätze gut zu heissen, die den heiligen Zweck nicht entweihen, oder desselben gar verfehlen; sondern die Ehre, so daselbst wohnet, mit Ernst und Lust ausbreiten.

§20.

O primeiro ponto sobre o qual devemos ponderar aqui diz respeito incontestavelmente ao regimento espiritual, *ad politiam sacram*. A cada um dos conhecedores das coisas divinas a serviço de Deus, e mais ainda ao sumo bispo, *summo Episcopo*, aos soberanos e aos príncipes, cabe decidir se tal música e seus mestres devem ser designados para a casa de Deus e aprovar melodias e movimentos musicais que não profanem o propósito sagrado e nem se desviem dele, mas sim que difundam com seriedade e entusiasmo a honra que lhes é inata.

§21.

Wollen wir einen grossen Gottesgelehrten haben, dessen Anspruch dahin gehet, daß unter den Vorboten der Reformation in Teutschland, ohne Zweifel, die eingeführte Verbesserung der Music mit zu zehlen sey, so finden wir denselben am Wernsdorff und andern. Verlangen wir einen ausbündigen Rechts-Gelehrten, der die Kirchen-Music für einen beträchtlichen Theil des öffentlichen Gottes-Dienstes hält, so gibt uns Brunnemann Bescheid.

§21. (Anotação 7)

Se desejarmos ter um grande teólogo, cuja aspiração aponte para o fato de reconhecermos haver dentre as predições da Reforma na Alemanha o aperfeiçoamento da música, tais coisas podemos encontrar em Wernsdorff e outros⁷. Se desejarmos um jurista exímio, que considera a música eclesiástica como parte notável do serviço religioso público, voltemo-nos a Brunemann,⁸ que nos relata a este respeito.

§22.

Wie soll aber ein Geistlicher hievon urtheilen, wenn er selbst nichts von der Music weiß? Denn ein ieder handelt nach dem Maasse seiner Wissenschaft. Ja, man mögte schier sagen, es sey eine politische Schuldigkeit, keine Diener des göttlichen Wortes zuzulassen, die der Music unerfahren sind: zumahl solche, die es in öffentlichen Schrifften selbst zu bekennen nicht die geringste Scheu tragen, sondern sich vielmehr groß damit halten. Denn, nach dem Zeugnisse des H. **Augustini**, fällt die Unwisseneheit in der Music dem rechten Verstande in Erklärung der Schrifft sehr hinderlich.

⁷ *Non dubitat summe reverendus Wernsdorffius, inter omnia emendandae religionis referre cultiorem Musices in Germaniam invectae usum.* Hecht G. na obra *Germania sacra et literata* (1717), p.636.

⁸ *Musica ecclesiastica est integralis pars cultus ecclesiastici.* (A música eclesiástica é parte integral do culto eclesiástico). Brunnemann, Joa. *De Jure ecclesiastico*. L I cap. 6 membr. 8 n.1.

§22. (Anotação 8)

Como, porém, poderia um clérigo julgar esta matéria, se ele mesmo nada sabe de música? Pois cada um age na proporção de seu conhecimento. De fato, poder-se-ia praticamente dizer que é um dever político não permitir qualquer servo da palavra de Deus que seja inexperiente em música, principalmente aqueles que não têm o menor receio de declarar isto em seus escritos públicos, mas, ao contrário, orgulham-se de sua ignorância. Pois, de acordo com o testemunho de **Santo Agostinho**⁹, a ignorância em música é um grande obstáculo ao correto entendimento da escritura.

§23.

Ein belesener, und durch seine Schrifften nicht unbekanntem Pastor wollte mir einst, auf einer öffentlichen Bibliothec, nicht zutrauen, daß **Augustin** drei Bücher von der Music geschrieben hätte; sondern lachte mich, sowol als der dabeystehende Bibliothecarius, weidlich damit aus; bis ich ihnen beiden den Glauben in die Hand gab. Vielleicht haben diese Herren, deren einer Magister, der andre aber gar Doctor war, nicht wenig ihresgleichen.

§23.

Um pastor versado, e bastante conhecido por seus escritos, não quis acreditar em mim, uma vez, numa biblioteca pública, que **Agostinho** escrevera três volumes sobre música; ao contrário, riu-se exaltadamente de mim, tanto quanto o fez o bibliotecário, que estava por perto, até que lhes pus às mãos a prova disso. Talvez, desses senhores, dos quais um era mestre, o outro doutor, não haja poucos.

§24.

Hieher gehöret die Prüfung und Annehmung der Capellmeister, Dirigenten, Cantoren, Organisten, Sänger, Instrumentspieler, Chor-Knaben etc. wovon ein gewisser Preußlicher Superintendentens, in einer Abhandlung von dem prophetischen Chor, verschiedenes geschrieben hat; wiewol hin und wieder, aus Mangel sattsamer musicalischer Einsicht, etwas irriges mit eingeflossen ist.

§24. (Anotação 9) (Comentário 5)

Este ponto diz respeito à avaliação e à aceitação dos mestres-de-capela, regentes, *Kantoren*, organistas, cantores, instrumentistas, meninos coralistas etc., matéria sobre a qual um certo superintendente prussiano¹⁰ escreveu coisas variadas num ensaio sobre o coro dos profetas: todavia, devido à falta de conhecimento musical satisfatório, há, numa e noutra passagem, alguns erros.

§25.

Der zweite Theil dieser Lehre begreiff das öffentliche weltliche Musiciren, welches gewiß und wahrhaftig einer grossen obrigkeitlichen Ausbesserung bedarff, falls

⁹ *Musicae ignoratio Scripturae intellectum impedit* (O desconhecimento da música impede o entendimento da Escritura). Santo Agostinho, T.III, Livro II *De Doctrina Christiana*.

¹⁰ Godofredi Alberti Pauli, *Tractatus de choris prophetarum symphonicis in ecclesia Dei* (1719) (*Tratado sobre os coros sinfônicos de profetas na igreja de Deus*).

dasselbe gute Bürger und tugendhafte Einwohner machen, und nicht vielmehr zu allerhand Aergerniß, Uppigkeit, sündlicher Galanterie und Verschwendung Anlaß geben soll. Unsre Federn sind zu kurz; die lange Hand muß es thun.

§25.

A segunda parte desta doutrina compreende a execução da música secular em público, o que certa e verdadeiramente necessita de grandes emendas por parte das autoridades, caso isso seja realizado por bons cidadãos e habitantes virtuosos, e não, ao contrário, caso dê ocasião a todo o tipo de adversidade, exuberância, galanteria ímpia e desperdício. Nossa pena é muito curta para fazê-lo: é necessário, aqui, que aja o braço longo da lei.

§26.

Die Griechen und Römer, denen wir es doch in der Kunst, Land und Leute zu regieren, nachmachen wollen, waren in diesem Stücke gantz anders gesinnet, als unsrer Regenten einige: denn sie stellten nicht nur weit prächtigere Schauspiele und musicalische Übungen an, sondern hielten auch darin eine solche vortreffliche Ordnung und Zucht, daß die allervornehmsten Regiments-Personen sich es für eine Ehre rechneten, die Aufsicht darüber zu führen, und alle dazu gehörige Kunst und Arbeit so wol nach den Regeln der gesunden Vernunft, als auch im höchsten Grad nach den Richtschnüren der Wissenschaft zu untersuchen und zu beurtheilen.

§26.

Os gregos e os romanos, aos quais queremos imitar na arte de governar as terras e as pessoas, tinham a este respeito pensamento bastante diverso daquele de nossos regentes, pois eles não apenas organizavam espetáculos e apresentações musicais bem mais esplendorosos, mas também mantinham nisso uma ordem e disciplina a tal ponto primorosas, que as autoridades mais nobres consideravam uma honra conduzir a supervisão dessas coisas, bem como de investigá-las e julgá-las segundo as regras do juízo perfeito, como também, em mais alto grau, em conformidade com os princípios norteadores da ciência.

§27.

Vor wenig Jahren stand der Herzog von Neucastle, welcher annoch einer der Ober-Staats-Secretaren von England ist, als Haupt bey den Opern in London, die den Nahmen der königl. hohen Music-Schule führen. Zween andre Hertzoge, drey Grafen, drey Freiherrn, und dreizehn auserlesene Glieder der Ritterschaft, worunter Obersten, Brigadiers und Generale, lauter Music-Verständige, zusammen 21 Personen, regierten das gantze Wesen rühmlichst. Die Frantzosen sind hierin auch zu loben.

§27. (Anotação 10) (Comentário 6)

Há poucos anos, o Duque de Newcastle, que ainda é um dos ministros da Inglaterra, foi encarregado como regente de óperas em Londres, que levava o nome da Academia de Música Real. Dois outros duques, três condes, três barões e 13 membros escolhidos da cavalaria, dentre eles coronéis, brigadeiros e generais, apenas aqueles versados em

música, ao todo 21 pessoas, conduziram o espetáculo todo¹¹ de modo mais louvável possível. Neste ponto, os franceses também merecem elogios.

§28.

Bey uns Teutschen hergegen sieht sich eine obrigkeitliche Würde nach solchen Dingen um, woraus lauter ungezäumte Freiheit und Verwirrung entstehet, und eine an ihr selbst recht gute nützliche Sache, die wahre hohe Schule der Music, im Grunde verdorben, gemisbraucht, verächtlich und fast stinckend gemacht wird. Wir haben Schauspiele ohne Verstand, ohne Geschicke, ohne gute Sitten; zu keinem andern Ende, als unsre Vernunft an den Nagel zu hängen, oder sie zu schänden.

§28.

Dentre nós, alemães, ao contrário, uma autoridade oficial jamais administraria coisas dessa natureza, das quais se originam apenas uma liberdade desenfreada e confusão, e uma coisa em si mesmo boa e útil, a verdadeira Academia de Música, foi depreciada em seus princípios, abusada, desprezada e quase tornada fétida. Nós temos espetáculos¹² sem significado, sem habilidade, sem bons costumes; não servem a nenhum outro fim, senão ao de acabar com o nosso intelecto, ou então, de envergonhá-lo.

§29.

Hiebey, falls man gesinnet wäre, dem Unwesen zu steuern und eine bessere Ordnung einzuführen, könnten alle Bücher Dienste thun, die Schau- oder Sing-Spielen, von Vermählungen, Begräbnissen und andern feierlichen Begehungen handeln, deren keine ohne Music seyn kan. Wir wollen einige Verfasser solcher Wercke hier unten nahmhafft machen.

§29.

A este respeito, se alguém tivesse a pretensão de reagir à tolice, e de introduzir uma ordem melhor, poderiam ser úteis todos os livros que tratam de espetáculos ou espetáculos de canto, de matrimônios, funerais e outros eventos comemorativos, dos quais nenhum pode ocorrer sem música. Gostaríamos de nomear abaixo alguns autores¹³ de obras desta natureza.

§30.

Wegen der bey hohen Trauerfällen so unbillig verbotenen Kirchen- und Hochzeits-Musiken sind zwar schon am andern Orte die politischen Reformations-Gründe angezeigt worden; sie haben sich aber seit dem gemehret, und ich will mir die Freiheit ausbitten, dieselbigen alhier kürztlich zu summiren. 1) Gottes Ehre leidet. 2) der Wolstand desgleichen. 3) Sirach redet nirgend von einem gantzen Trauer-Jahr, sondern nur von einem paar Tagen, nimt auch die Ursache bloß aus dem Wolstande, und setzt derselben gleich eine wichtigere entgegen. Aaron und Mose wurden 30 Tage beklaget.

¹¹ *Treatise of Musick (Tratado de Música)* de Alexander Malcolm.

¹² *Operas without skill or Conduct, to no other purpose, but to suspend or vitiate our Understandings*, [Óperas sem habilidade ou condução, com o único propósito de exterminar ou viciar o nosso poder de entendimento). Spectat .552

¹³ *Aubignac, Bertouch, Bacheron, Boursault, Boindin, Bulenger, Brumoy, le Brun, Depreaux, Gallucius, Racine le fils, Scaliger, Stolle, Vitruvius, Porée etc.*

4) Die Kunst verlischet. 5) Die Orgel-Wercke verderben. 6) Man kan ja traurig genug musicieren: so wie die Glocken zu Leid und Freude dienen, es braucht deswegen keines Schweigens. 7) Traurigkeit selbst erfordert Aufmunterung und Trost. 8) Mehrentheils ist die Trauer zum Staat, eitel und erdichtet. 9) Kein Mensch hat Nutzen davon. 10) Die Musici verlieren an ihren Einkünfften und Ubungen ein merckliches, und werden hernach desto untüchtiger. 11) Den Hochzeiten ist es eine Tyranney: sie sollen Freude haben; man beraubet sie aber dessen, was GOtt selbst ihnen hertzlich gerne gönne und gibt. 12) Es läufft wieder den Gebrauch aller Völcker. 13) In hohen Fällen auch wieder die Ehrerbietigkeit, so man dem Nachfolger schuldig ist, über welchen man sich, wenn er gut ist, mehr Ursache zu freuen, als über den verstorbenen lange zu betrüben hat.

§30. (Anotação 11)

Por causa da tão inadequada proibição da música sacra e música de matrimônio em ocasiões de luto sublime, os fundamentos políticos da Reforma, já mostrados em outro lugar, aumentaram consideravelmente. Peço aqui a liberdade para listá-los resumidamente: 1) A honra de Deus sofre; 2) A prosperidade, de igual modo, sofre; 3) Em nenhum lugar do *Eclesiástico*¹⁴ se menciona um ano de luto, mas sim alguns dias, e esta causa é derivada do bem-estar, que se apresenta, aí, como algo mais importante que o luto. A nação de Israel pranteou por 30 dias a morte de Moisés e de Aarão; 4) A arte se extingue; 5) Os órgãos perecem; 6) Pode-se compor música suficientemente triste: os sinos servem ao sofrimento e à alegria, mas não é necessário que se cale; 7) A própria tristeza exige encorajamento e consolo; 8) Na maioria das vezes, o luto é externo, presunçoso e fingido; 9) Isto não traz benefícios a ninguém; 10) Os músicos perdem em rendimentos e em prática [musical], e por conseguinte tornam-se menos eficientes; 11) Para os matrimônios, isto é uma tirania: eles devem ter alegria. Rouba-se deles, contudo, aquilo que o próprio Deus lhes deu feliz e cordialmente; 12) Tais leis são contra os costumes de todos os povos; 13) Em ocasiões sublimes [funerais], isto vai contra a deferência que se deve aos sucessores, acerca dos quais, sendo boas pessoas, mais se tem causa para se alegrar, que se enlutar muito tempo por seu falecimento.

§31.

Das letzte Stück dieser Lehre ist hiebey wol das wichtigste, weil es nicht nur überhaupt und allein das Wolseyn des gemeinen Wesens, sondern auch eines ieden Mitglieedes Schuldigkeit und gute Aufführung betrifft. Denn, wer einen gantzen politischen Körper recht in Ordnung bringen will, der muß ohne Zweifel bey den Gliedmaassen anfangen.

§31.

A última parte desta teoria é, aqui, a mais importante, pois ela diz respeito não apenas, de modo geral e somente ao bem estar da comunidade, mas também ao dever e à boa atuação de cada um de seus membros. Pois aquele que deseja constituir correta e organizadamente um corpo político, deve indubitavelmente começar por seus membros.

¹⁴ *Eclesiástico 38; Números 20; Deuteronomio 34.*

§32.

Wenn wir die pythagorischen, platonischen und aristotelischen Zeiten ansehen, ja, wenn wir nur die heutigen klugen Chineser betrachten, so finden wir, wie die weisen Leute beider Arten sich in ihrem Haus-Leben, mittelst der Music so trefflich erbauet haben, noch erbauen, belehren und zu allen feinen Sitten aufmuntern. GOtt hat uns, auch unter andern, darum die Music geschenckt, daß wir, nächst seinem Lobe, unser Gemüth und dessen Bewegung damit mässigen, und den Leib bezwingen oder in steten Schrancken halten sollen.

§32. (Anotação 12) (Comentário 7)

Se observarmos as épocas pitagórica, platônica e aristotélica, sim, se observarmos nos dias de hoje os chineses sensatos¹⁵, perceberemos como esses dois tipos de pessoas sábias construíram sua vida doméstica de modo tão formidável por meio da música, e ainda constroem, e a ensinam, e estimulam todos os costumes refinados. Dentre outras coisas, Deus nos presenteou com a música, para que nós, além de louvá-Lo, moderemos os nossos afetos e sua comoção, e para que dominemos ou mantenhamos em limites regulares o corpo¹⁶.

§33.

Plato hat gemeinet, die Sitten der Menschen änderten sich mit der Music, wenn nehmlich dieselbe verändert würde; **Cicero** aber stand in den Gedancken, wenn die Sitten anders würden, so bekäme auch die Music eine andre Gestalt. Zu unserm Zweck kan beides dienen, und keines ist Unrecht. Man ändre Sitten und Music zugleich, daß diese jene, und jene diese nicht verderben. So ist es politisch. **Voßius** hielt dafür, es sey zwar nicht sehr zu befürchten, **doch auch nicht gar aus der Acht zu lassen.**

¹⁵ Cf. *Christian. Wolffii Orat. De Sinar. Philosophia, it. Journal des Sçavans, Aout, 1727, p.443.*

¹⁶ *Concessa est Musica nobis a Deo, ad domandum corpus, temperandum animum, & Deum laudandum.* [A música nos foi concebida para que domemos o corpo, equilibremos o ânimo e louvemos a Deus]. Marsílio Ficino. L.1, *Epistole*.

§33.

Platão acreditava que os costumes dos homens se modificariam com a música, caso a música fosse alterada; Cícero, entretanto, sustentava a ideia de que, se os costumes se tornassem diferentes, então a música tomaria outra forma. Ambos podem servir à nossa finalidade, e nenhum está incorreto. Os costumes e a música alteram-se ao mesmo tempo, de modo que os costumes não corrompem a música e que a música não perverte os costumes. Assim ocorre com a política. **Vossius**¹⁷ acreditava que isto não devia ser demasiadamente temido, **mas tampouco desconsiderado**.

&34.

Es stehet übrigens höchst zu bedauern, daß itzund kein Mensch bey uns zu finden ist, der auch nur wisse, was *Musica moralis* für ein Ding sey. Wenn die Ethic, oder Tugend-Lehre, welche den innerlichen Menschen betrifft, nur wol bestellet wäre; so würde es sich mit der Moral, oder Sitten-Lehre, die auf das äusserliche gehet, auch besser anlassen, und man nicht nöthig haben, die Wissenschaftt und Aufführung der grössesten Ton-Meister in solcher mitleidenswürdigen Uneinigkeit zu sehen, daß man die groben Fehler bey der blossen Haushaltung auf eine gantze Mandel berechnen kan.

&34.

Aliás, é de se lamentar sobremaneira que, na atualidade, não seja possível encontrar um só homem, dentre nós, que saiba, também, o que é a *musica moralis*. Se a ética, ou a doutrina das virtudes, que diz respeito ao homem íntimo, apenas fosse bem empregada, então a moral e a ética, que se referem às coisas externas, funcionariam mais adequadamente, e não seria necessário observarmos a ciência e a prática dos grandes mestres de música em tal discórdia digna de pena, de modo que os erros crassos na simples administração doméstica poderiam ser calculados como sendo do tamanho de uma amêndoa.

&35.

Aristides Quintilian und **Theon** von Smyrna sind ein paar Schriftsteller, welche diese Materie unvergleichlich behandeln: der eine von sich selbst, der andre als ein platonischer Jünger; beide wol werth, daß man sie übersetze, und mit Anmerckungen, die sich auf unsre Zeiten schicken, fleissig und natürlich erläutere: denn sie lassen eine vollkommene Anwendung zu. Mir ist genug, solches angezeigt zu haben.

&35.

Aristides Quintiliano e **Theo** de Smirna são alguns escritores que tratam de modo incomparável esta matéria: o primeiro, por si mesmo, o outro, como um discípulo de Platão; ambos dignos de serem traduzidos, e com observações que se adequem aos nossos tempos, e que sejam explicados de modo diligente e natural: pois eles permitem uma perfeita aplicação. Para mim, ter mostrado essas coisas é o bastante.

¹⁷ *Ego autem nec valde timendum, nec plane contemnendum puto. Cum Musica immutatos voluit mores Plato; cum moribus Musicam maluit Cicero.* Ger. Ioan. Voss. De Art.popul. C. IV, &46.

&36.

Und hiemit wäre in aller Kürtze nur der Grund-Riß von derjenigen Staats-Wissenschaft zu Papier gebracht, die mit der Music in allen Ständen, auch so gar im Kriege, zu thun hat. Weit läuffiger zu seyn ist unsers Vorsatzes nicht, obgleich Stoff dazu genug vorhanden ist: indem dieses wenige schon einen gründlichen und deutlichen Begriff von einem wichtigen Stück der Haupt-Sache gibt, der wir hiernächst immer näher treten müssen.

&36.

E, com isso, coloquei no papel, de modo bastante breve, apenas o esboço daquela ciência política que se relaciona com a Música em todas as circunstâncias, até mesmo na guerra. Não é nossa intenção nos estendermos, embora haja material suficiente para isso: este pouco [que se apresentou] fornece um conceito fundamental e claro de uma parte importante da matéria principal, da qual devemos, a seguir, aproximar-nos cada vez mais.

ANOTAÇÕES À QUINTA PARTE

Anotação 1, parágrafo 1

Referência à obra POLÍTICA (composta por oito livros) de Aristóteles (384 – 322 a.C.)

Anotação 2, parágrafo 2

Menção a Políbio e Rollin, e a suas obras.

Políbio (ca. 203-120 a.C.) foi geógrafo e historiador da Grécia antiga. Sua obra, a que Mattheson se refere neste parágrafo, é a *História Universal*.

Charles Rollin (1661-1741), nascido e falecido em Paris, historiador e professor de francês. De 1730 a 1738, escreveu a obra *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs...*, 13 tomos em 14 volumes. A obra ficou mais popularmente conhecida sob o título *Histoire ancienne (História antiga)*. É a esta obra de Charles Rollin que Mattheson faz referência no parágrafo 2.

Anotação 3, parágrafo 3

Os trechos traduzidos e transcritos por Mattheson são os do parágrafo 4 ao parágrafo 15, retirados, como informa o próprio autor alemão, da obra *Discours sur l'Harmonie d'un Anonyme* [Discurso sobre a Harmonia, por um Anônimo], de 1737, conforme descrito na nota de rodapé 3.

Anotação 4, parágrafo 12

Neste parágrafo encontramos críticas a dois eruditos: Salmasius e Lykofron.

Claudius Salmasius, em francês Claude de Saumaise (1588-1653) era filólogo de línguas clássicas e erudito francês. Introduzido nos estudos de grego e latim por seu pai, o jurista Benignus Salmasius. Estudou na Sorbonne (1604) e a partir de 1606 em Heidelberg Filosofia e Direito, e depois, principalmente, Filologia. A crítica dirigida a ele (como melancólico), talvez habitante de um mausoléu, refira-se ao fato de ter sido ele autodidata no aprendizado de vários idiomas. Consta que, além do grego e do latim, aprendeu sozinho o hebraico e dominava outras línguas faladas no Oriente.

Lykofron, a que se refere o anônimo francês – como se trata de uma crítica à erudição “exagerada” – certamente é **Licofrão de Calcis**, poeta grego erudito do período helenístico, que viveu no século III a.C. Seu poema *Alexandra*, que retrata as profecias de Cassandra [devido a um desentendimento com o deus Apolo, que a amaldiçoou, é considerada louca], traz a marca do culto à erudição, com trechos obscuros e vocabulário exótico.

Anotação 5, parágrafo 16

Do exemplo dado por Mattheson acerca de Moisés existe uma forte relação entre ÊXODO, 17, vers.6, “Eis que estarei ali diante de ti sobre a rocha em Horebe; ferirás a rocha, e dela sairá água, e o povo beberá. Moisés assim o fez na presença dos anciãos de Israel” e NÚMEROS 20 (1-12): “(1) Chegando os filhos de Israel, toda a congregação, ao deserto de Zim, no mês primeiro, o povo ficou em Cades. Ali, morreu Miriã e, ali, foi sepultada. (2) Não havia água para o povo; então, se ajuntaram contra Moisés e contra Arão. (3) E o povo contendeu com Moisés, e disseram: Antes tivéssemos perecido quando expiraram nossos irmãos perante o Senhor! (4) Por que trouxestes a congregação do Senhor a este deserto, para morrermos aí, nós e os animais? (5) E por que nos fizestes subir do Egito, para nos trazer a este mau lugar, que não é de cereais, nem de figos, nem de vides, nem de romãs, nem de água para beber? (6) Então, Moisés e Arão se foram de diante do povo para a porta da tenda da congregação e se lançaram sobre o seu rosto; e a glória do Senhor lhes apareceu. (7) Disse o Senhor a Moisés: (8) Toma o bordão, ajunta o povo, tu e Arão, teu irmão, e, diante dele, falai à rocha, e dará a sua água; assim lhe tirareis água da rocha e dareis de beber à congregação e aos seus animais. (9) Então, Moisés tomou o bordão de diante do Senhor, como lhe tinha ordenado. (10) Moisés e Arão reuniram o povo diante da rocha, e Moisés lhe disse: Ouvi, agora, rebeldes: porventura, faremos sair água desta rocha para vós outros? (11) Moisés levantou a mão e feriu a rocha duas vezes com o seu bordão, e saíram muitas águas; e bebeu a congregação e os seus animais. (12) Mas o Senhor disse a Moisés e a Arão: Visto que não crestes em mim, para me santificardes diante dos filhos de Israel, por isso, não fareis entrar este povo na terra que lhe dei.

A ordem a Moisés foi para que falasse à rocha, e não para que a ferisse. E, no entanto, ele a feriu com seu bordão por duas vezes, achando que apenas disso dependia a fartura de água para matar a sede de sua congregação e dos animais.

Há também uma menção à serpente de bronze e ao Rei Ezequias. Conforme NÚMEROS 21 (1-9), vê-se que Moisés, a mando do Senhor, construiu uma serpente abrasadora (de bronze) e a colocou sobre uma haste, de modo que todos aqueles que tivessem sido picados por serpentes olhassem para a serpente de bronze e fossem curados. A essa mesma serpente de bronze Mattheson se refere ao mencionar o Rei Ezequias, 13º Rei de Judá, filho de Acáz e Abi, filha de Zacarias. Governou por 29 anos a partir de 715 a.C. Conhecido por ter combatido a idolatria em Judá, proibindo, por conseguinte, o culto aos deuses pagãos, e determinando a destruição da serpente de bronze construída à época de Moisés. Na Bíblia, relata-se que Deus trouxe paz ao seu reino.

O caso de Geazi e do bordão de seu senhor, Eliseu, aparece também neste parágrafo. Geazi acreditava que o poder para ressuscitar os defuntos estava no bastão (ou bordão) de seu senhor, o profeta Eliseu. Entretanto, incumbido de ressuscitar um menino, e de posse do bordão de Eliseu, não obteve êxito. Apenas Eliseu, tendo vindo posteriormente, devolveu ao menino a vida. Cf. 2 Reis, capítulo 4.

Na nota de rodapé 4, neste parágrafo, menção à obra *Sinicae Historiae Decas prima* (1658), de Martin Martini.

Anotação 6, parágrafo 18

Referência a:

PLUTARCO, *De Musica*.

MATTHESON, Johann. *Der musicalische Patriot*.(1728)

Assim como na política, em que os governantes decidem pelos outros, na música, segundo Mattheson, isto também deveria ocorrer. É o que podemos inferir do parágrafo 20, em que o autor alemão defende a instituição de uma “polícia sacra” (*ad politiam sacram*) que cuide de definir o que é apropriado ou não ao serviço eclesiástico.

Anotação 7, parágrafo 21

Referência a duas obras, quais sejam:

HECHT, G. *Germania sacra et literata* (1717).

BRUNNEMANN, Joa. *Compendium juris ecclesiastici* (1735).

Anotação 8, parágrafo 22

Referência, na nota de rodapé 9, à obra de [Santo] Agostinho (354-430 d.C.): *De Doctrina Christiana* (Sobre a doutrina cristã).

Anotação 9, parágrafo 24

Referência à obra de Godofredi Alberti Pauli: *Tractatus de Choris Prophetarum Symphonicis in Ecclesia Dei* (1719) (Tratado sobre o coro sinfônico de profetas na igreja de Deus).

Anotação 10, parágrafo 27

Transcrição de um pequeno trecho e menção à obra *Treatise of Musick* (1721) (Tratado de Música), de Alexander Malcom (1685-1763). Na verdade, o título completo desta obra é *A Treatise on Musick, Speculative, Practical & Historical* (Um tratado sobre a Música especulativa, prática e histórica).

Anotação 11, parágrafo 30

Compõe o teor deste parágrafo uma série de argumentos. Estes argumentos defendem o uso da música no serviço eclesiástico mesmo em tempos de luto, ou seja, não aprova o estabelecido pela Reforma, de que o serviço religioso e, principalmente, os matrimônios, fiquem privados de música por longo tempo, pois isto se mostra um prejuízo tanto financeiro quanto técnico para os músicos, e tira do serviço religioso a sua característica de regozijo, de louvor a Deus. Percebe-se, a partir destes

argumentos, a intenção de uma Igreja mais festiva, mais dedicada à alegria e ao louvor, que na representação da tristeza e da paixão.

Anotação 12, parágrafo 32

Referência ao *Journal des Sçavans* (Paris) e a FICINO, M. *Epistole* (1495).

COMENTÁRIOS À QUINTA PARTE

Comentário 1, parágrafo 2

É necessário observar neste parágrafo o seguinte: a) a expressão *Glauben verdienen* não se encontra em dicionários modernos, nem naqueles de expressões idiomáticas, o que nos aponta ser uma expressão própria do alemão de século XVIII; b) logicamente, todas as ocorrências em *Konjunktiv I* não podem ser morfológicamente recuperadas, pois se trata de um tipo de distinção (em relação à fala de outrem) não marcada em português.

Comentário 2, parágrafo 3

Gostaríamos, primeiramente, de observar neste parágrafo o uso da conjunção *noch*. Pelo contexto imediato, há, de fato, uma possibilidade de interpretá-la com sentido concessivo, o que foi feito na tradução de língua inglesa, em que a “so wird mir erlaubt seyn, aus einer Schrift, die bey weitem nicht so bekannt, noch in jedermanns Hände ist, einige schöne Stellen hier zu verdolmetschen” corresponde “permit me to interpret some beautiful passages from a writing, which is not widely known though available to everyone”. Como se percebe, a conjunção *noch* foi traduzida por *though* (embora, apesar de). Nós acreditamos que a junção de *nicht* (em *nicht bey weitem*) e *noch* (*noch in jedermanns Hände ist*) forma o par disjuntivo nem... nem. É este o significado mais comum também no DWB (vol.13, p.872):

NOCH, conj. ***und nicht, auch nicht, und auch nicht.***

Chamo a atenção também para a expressão *Staat machen auf etwas*, com significado aproximado de fazer esforços, dispêndios, ou apresentar-se com luxo (DWB, 3, *Staat*). No Redensarten-Lexikon (https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Staat+machen&bool=relevanz&gawoe=an&sp0=rart_ou&sp1=rart_varianten_ou) a expressão *Staat machen mit etwas* é explicada por *mit etwas Eindruck machen*: causar impressão com alguma coisa. Pelo contexto imediato, acreditamos tratar-se de “considerar apropriadamente”, ou seja, os estadistas não consideram apropriadamente, de modo adequado, a música, em suas declarações, como deveriam fazer: por essa razão, também, é que Mattheson decide transcrever os trechos traduzidos da obra francesa anônima.

Comentário 3, parágrafo 17

Wolanständigkeit, vocábulo que possui como correspondentes mais diretos de tradução *honradez* e *decência*; traduzimos, com base no contexto imediato, por *decoro*.

Comentário 4, parágrafo 19

Chama-nos a atenção neste parágrafo primeiramente o arcaísmo ITZUND (jetzt), que traduzimos, no parágrafo 19, por “no momento atual”. Segundo DWB, vol.10, p.2184:

ITZ, itzo, itzt, itzund e semelhantes = jetzt.

Digna de nota neste parágrafo é a expressão idiomática *unter der Banck liegen*, que traduzimos por *ser deixada de lado*.

O vocábulo *Kammer-Gut* significa *patrimônio*. Cf. DWB, vol. 11, p.120, abaixo transcrito:

KAMMERGUT, n. domanium. SCHOTTEL 501b, ausführlicher STIELER 717 ‘bona coronae unita sive regno incorporata, res fiscali, patrimonium principis, dos reipublicae, vulgo domanium’,

schärfer bestimmt bei FRISCH 'domania domanialia, quae non tam in principis quam principatus patrimonio sunt, quasi dos reipublicae, die nicht sowol dem herrn als zum land gehören'. es bezeichnet sowol den besitz im ganzen als auch ein einzelnes besitzstück, wie eben gut selbst; daher das Salzkammergut, eig. salzdomaine: kaiserliche kammergüterim wadsäck (mantelsäcke) eingemacht. AVENTIN. bei Schm. 4, 194, wol kleinodien; man zeucht auch (in Halle) bischofssahl (sole), das gehört in der obrigkeit kammergut.

Comentário 5, parágrafo 24

É certo que o vocábulo *superintendens* dificilmente seria encontrado em algum dicionário alemão, pois traz a forma latina do nominativo (*superintendens, superintendentis*). A forma *Superintendent*, entretanto, é encontrada no DWB, vol. 20, p.1200. Seu significado é apontado por meio da tradução para o alemão (*Oberaufseher*), que significa superintendente, supervisor. No parágrafo 24, optamos pela tradução *superintendente*.

Ainda no parágrafo 24 aparecem as palavras *Kantor* e *Sänger*: a primeira, mantivemos, na tradução, *Kantor*, por razões já esclarecidas no prefácio a esta tradução; e *Sänger*, traduzimos por cantor, o modo mais comum. Assim, temos aí a diferença entre *Kantor* e *cantor*.

Comentário 6, parágrafo 27

Königliche hohe Music-Schule refere-se à Academia de Música Real de Londres.

Comentário 7, parágrafo 32

Neste parágrafo repetem-se os termos *Gemüth* e *Bewegung* (relacionado a *Gemüth*). Optamos por manter sua tradução como vínhamos fazendo: *Gemüth* (ânimo) e *Bewegung* (comoção [do ânimo]).

Erstes Buch
Sechstes Haupt-Stück
Von der Geberden-Kunst.
Livro I
Sexta Parte
Sobre a arte dos gestos

§1.

Bey Erblickung dieser Überschrift dürffte mancher fragen: Wie kommst denn du hieher? So gehet es gemeiniglich, wenn ein Vortrag geschiehet, davon man sonst niemahls was vernommen hat. Wird nicht alles nach dem gewöhnlichen Leisten zugeschnitten, so machen die Leute grosse Augen. Indessen ist die vorhabene Lehre von den Geberden, mit ihrem Kunst-Wort, **Hypocritica** genannt, nicht nur sehr alt, sondern so uralt, daß sie gantz neu zu seyn scheint.

§1.(Anotação 1) (Comentário 1)

Algumas pessoas, ao se depararem com este título, poderiam perguntar: Como chegaste a isso? Assim ocorre, geralmente, quando tem lugar uma exposição sobre algo de que nunca tenham ouvido falar. As pessoas são tomadas de grande admiração, quando as coisas – todas elas – não são realizadas conforme o modo habitual. Entretanto, a doutrina dos gestos, denominada tecnicamente **hipocrítica**, não apenas é muito antiga. É, na verdade, de tal antiguidade, que parece algo totalmente novo.

§2.

Cassiodorus schreibt hievon also: Unsre Vorfahren haben die Geberden-Kunst mit dem Nahmen der stummen Music beleget, weil man bey geschlossenem Munde nur die Hände und gewisse Leibes-Stellungen solche Dinge für sich reden läßt, die kaum mit der Zunge, oder mit geschriebenen Worten so deutlich gegeben werden mögten.

§2. (Comentário 2)

A seu respeito, Cassiodoro¹ escreve: Nossos predecessores davam à arte dos gestos o nome de música muda, pois, com a boca fechada, apenas as mãos e certas posições do corpo diziam por si certas coisas, que mal se poderiam expressar claramente com a língua ou com palavras escritas.

¹ *Os mais antigos denominavam esta a parte muda da música, que se exprime com as mãos, com a boca fechada, e que alguns fazem com que seja entendido por meio de gestos aquilo que dificilmente poderia ser reconhecido por meio do discurso proferido ou escrito.* Cassiodoro, Livro I, *Variae*. Epístola 20. De Panomimis. Cf. Luc. de Penna, in I. sie qua in public. 4 cap. Spectacul I.u

§3.

Ob nun gleich die **Pantomimen**, welches Leute waren, die alles durch blosse Geberden, ohne Singen oder Reden, vorstellten, nicht mehr gebräuchlich sind; so siehet man doch hieraus, daß die Stellungen-Kunst allerdings mit zur Music gehöret, und sowol noch heutiges Tages, als vor Alters, ein Haupt-Stück derselben ausgemacht hat und noch ist: unangesehen man sie bey uns mit Gesang und Klang ausübet und vergesellschaftet.

§3. (Anotação 1)

Embora os **pantomimos** – pessoas que representavam tudo apenas por meio de gestos, sem cantar ou falar – não sejam mais triviais, precebe-se, ainda assim, que a arte dos gestos pertence à música, e que tanto na atualidade, quanto há muito tempo, constituiu e constitui uma parte principal da música, embora, em nosso país, ela seja praticada com o canto e com o som, estando a eles associada.

§4.

Die Beschreibung dieser **Hypocritic** (welche Fab. Quintilian die Chironomie, d.i. die Wissenschaft der Hand-Geberden nennet) oder vielmehr ihre Zergliederung gibt uns der gelehrte **Doni** sehr genau und ausführlich; nicht zwar, was ihre Namens-Bedeutung oder die blosse Wortforschung betrifft, sondern was sie eigentlich für Theile in sich fasset, wenn er saget: Sie sey, so zu reden, ein abgeleiteter Zweig und Gesencke von der Rhythmic oder abgemessenen Bewegungs-Kunst, woraus drey andre entspringen, nemlich die rednerische Sprosse, welche die Leibes-Wendungen anweist; die histrionische, welche zu den Schauspielen gehöret, und weit stärckere Geberden erfordert als jene; und die Tantz-mäßige, welche von allerhand Schritten und Sprüngen handelt.

§4. (Anotação 2)

O erudito **Doni** oferece-nos uma descrição de **hipocrítica** (que Fábio Quintiliano denomina quironomia, ou seja, a arte das mãos), ou, ainda mais, a sua análise, de modo exato e detalhado, informando o significado do termo, ou etimologia, e também quais partes ela abrange, ao dizer²: Ela é, por assim dizer, um ramo derivado da rítmica ou da arte do movimento calculado, do qual outras três partes surgem, a saber, a oratória, que ensina os movimentos do corpo; a histriônica, que pertence aos atores e exige gestos bem mais acentuados que aquela; e a parte da dança (saltatória), que trata de todo o tipo de passos e saltos.

§5.

Was aber die eigentliche Bedeutung des Wortes Hypocritic, welches mehr, als Chironomie, begreiffet, allhier betrifft, so kan man dieselbe leicht aus folgendem Satze abnehmen. *Hypo* heisset unter, und *Crisis* eine Beurtheilung, da einer seine Gedanken

² A *hipocrítica* é de certo modo a transmissão da rítmica, que se desdobra em três espécies; certamente, a oratória, que apresenta as flexões e os gestos do corpo; a histriônica, que é mais vigorosa; e a orquística ou saltatória, que trata de todos os tipos de saltos (movimentos). Cf. DONI, G.B. De Praestantia musicae veteris (1647), p.79.

unter anständiger Leibes-Stellung zu beurtheilen gibt. Wenn aber Hypocrisis überhaupt eine Verstellung andeutet, so nehmen wir dieselbe hier in gutem Verstande, nicht als eine übelgemeinte Anmaassung oder Heuchelei, sondern als eine geschickte Leibes-Stellung, die mit artigen anständigen Geberden und Minen zu thun, **unter** welchen oft die grösste **Urtheils**-Krafft steckt, und ohne welche keine einzige Verrichtung in der Welt recht Art, oder einen gehörigen Nachdruck haben kan. Denn alles, was geredet wird, ist nur ein Schatten der That, und die Action behauptet den ersten, mittlern und dritten Platz in der Rede.

§5. (Anotação 3) (Comentário 3)

Entretanto, no tocante ao verdadeiro significado da palavra **hipocrítica** – que compreende mais coisas que a quironomia – pode-se depreendê-lo facilmente do seguinte: *hypo* significa abaixo, e *crisis*, um julgamento, uma vez que alguém fornece suas ideias para julgamento mantendo uma postura corporal decente. Se *hipocrisis*, entretanto, dá a entender, de modo geral, uma dissimulação, nós a tomamos no bom sentido, e não como uma arrogância ou hipocrisia mal-intencionada, mas sim como uma posição corporal decente – relacionada com gestos e expressões galantes e honestos, dentre os quais não raro reside o maior poder de **julgamento** – sem a qual nenhuma tarefa no mundo poderia possuir uma maneira correta ou uma expressão apropriada. Pois tudo aquilo que se diz perfaz apenas uma sombra do ato, e a ação detém o primeiro, o segundo e o terceiro lugares no discurso³.

§6.

Demosthenes und **Cicero**, die beiden grössten Redner, haben sich eigene Lehr-Meister in dieser Geberden-Kunst gehalten, indem der erste bey dem **Satyro, Andronico** und seinem Spiegel, der andre bey dem **Roscio** und **Aesopo**, als Schauspielern, in die Schule gegangen. Socrates selbst hielt die Chironomie hoch, und **Plato** zehlte sie unter die bürgerlichen Tugenden. Sie hat auch wirklich mehr Nachdruck als alle Worte. Die unerfahrensten, der gemeine Mann, die Ausländer werden dadurch bewegeet. Worte rühren niemand, der die Sprache nicht versteht; scharffsinnige Sprüche schicken sich nur für scharffsinnige Köpffe; aber wolangebrachte Minen begreiffet idermann, auch die zarten Kinder, bey welchen weder Worte noch Schläge so viel ausrichten, als ein Blick. Die Lateiner nannten solches die **Action**, und das obgenannte beste Muster lateinischer Beredsamkeit sagt, sie herrsche gantz allein in der Rede-Kunst; ohne sie gelte der höchste Redner nichts, und wer nur mittelmässige Wissenschaft von der Action habe, könne oft die stärcksten Redner übertreffen, und es ihnen vorzuthun. Und welch Wunder ist es? Worte haben nur die Zunge zum Werckzeuge; Geberden aber haben ihren Beistand an allen Theilen des Leibes.

§6. (Anotações 3, 4 e 5)

Demóstenes e **Cícero**, os dois maiores oradores, tiveram seus próprios mestres na arte dos gestos. O primeiro estudou com **Satyro, Andronico**, e seu espelho; e o segundo com

³ A ação é muito maior que qualquer voz pode ser. Cf. Pancirollus, G. *De Actione*.

Roscio e **Esopo**, os atores. O próprio **Sócrates** considerava a quironomia uma arte elevada, e **Platão** a contava entre as virtudes civis. Ela realmente possuía mais expressão que todas as palavras. Os mais inexperientes dentre todos, o homem comum e os estrangeiros, eram comovidos por meio da quironomia. As palavras não comovem ninguém que não compreenda a língua; máximas fugazes adequam-se apenas a mentes argutas, mas qualquer pessoa entende as expressões faciais bastante adequadas, mesmo as sensíveis crianças, para as quais nem as palavras nem as sovas transmitem tanto quanto um olhar. Os romanos antigos chamavam a isso **Actio**, e o melhor modelo da eloquência latina⁴ diz que ela domina soberanamente a oratória. Sem a *actio*, o mais ilustre orador não tem nenhuma legitimidade; e quem apenas mediocrementemente a conhece não raro é capaz de superar os mais vigorosos oradores, pondo-se à frente deles. E que milagre é esse? As palavras possuem como ferramenta apenas a língua; os gestos, entretanto, têm em todas as partes do corpo o seu auxílio.

§7.

Wir lassen billig ungesagt, was aus obigen dreien Sprossen oder Abtheilungen der Hypocritic für ein Werck erwachsen würde, falls man alles vorbringen wollte, was dahin gehöret. Meines wenigen Erachtens begreifen sie eine gantz grosse, nützliche und schöne Wissenschaftt, so daß dieselbe (ob sie gleich von einigen für verlohren gehalten werden will) wol ein eignes Buch zur Wieder-Aufsuchung verdiente.

§7.

Com razão deixamos de mencionar que tipo de obra resultaria aqui se quiséssemos expor o que pertence a cada uma das três partes ou ramos da hipocrítica, de que falamos anteriormente. Em minha humilde opinião, essas partes compreendem uma ciência demasiadamente extensa, útil e bela, e mereceria, por certo, um livro exclusivo, para que fosse novamente trazida à luz, apesar de alguns quererem considerá-la algo perdido.

§8.

Dieses Orts werden wir inzwischen nur so viel davon in die Rechnung bringen, als zu unseren vorgesetzten Zweck, dienlich ist: Denn, wer eben kein Redner, kein Schauspieler, kein Tántzer von Profession werden will, darff zwar dergleichen Lehren nicht als ein Hauptwerck ansehen: doch wird niemand widersprechen können, daß nicht, wenn man es reifflich erweget, ein grosses Stück der Music, die ja eine Klang-Rede ist, darin steckte, und daß, wer nur immer den Nahmen eines wahren Ton-Meisters behaupten will, wo nicht mehr, wenigstens überhaupt einen deutlichen Begriff davon haben müste; er mag als ein Liebhaber, um wol zu urtheilen, oder als ein Künstler, um wol zu spielen, zu singen und zu setzen, angesehen werden wollen.

§8. (Anotação 6) (Comentário 4)

⁴ Cicero, M.T., *De Oratore*; Conf. Talaeus, A. nos preceitos retóricos (*Rhetorica*, 1552); Chrystoph Mylaeus, *Consilium historiae universitatis scribendae*, Livro IV; Pancirollus, G. *Rerum memorabilium jam olim deperditorum* (1599), Livro I, pp.136-139; e Plutarco, *De liberis educandis e Orator*, 10.

Neste lugar, entretanto, trataremos apenas daquelas coisas que sejam úteis a nossos objetivos, pois, aquele que não quer se tornar profissionalmente um orador, um ator ou um dançarino, não considerará os ensinamentos desta natureza uma obra principal. Entretanto, a ninguém que pondere com maturidade será possível negar que uma grande parte da música, que é um discurso dos sons, esteja aí compreendida, e que, qualquer pessoa que pretenda sustentar o título de verdadeiro mestre da música – senão mais – deveria, ao menos, possuir um conceito nítido a este respeito, queira ele ser visto como um diletante, para bem apreciar, ou como um artista, para bem tocar, cantar e compor.

§9.

Wie oft geschiehet es nicht, daß z.E. ein Componist, der des Schau-Platzes, der Spieler und Tántzer Eigenschafften nicht kennet, für welche er doch was setzen will oder muß, durch üble Einrichtung seiner Arbeit dem Acteur nicht nur sehr wenig Gelegenheit zur Action gibt (welches doch die Haupt-Sache ist) sondern ihm dieselbe Gelegenheit, aus lauter Unwissenheit der Geberden-Kunst, wol gar abschneidet? Ein gleiches und ein mehres kan man auch von den übrigen sagen.

§9.

Com que frequência não ocorre, por exemplo, que um compositor, não conhecendo as características do teatro, dos músicos e dos dançarinos, para os quais quer ou deve compor, dê aos atores poucas oportunidades de ação (que é a principal coisa) e, por puro desconhecimento da arte dos gestos, priva-os totalmente disto, por meio da má disposição de seu trabalho? Coisa semelhante e outras coisas podem ser ditas dos restantes (cantores e teatros).

§10.

Etwas weniges demnach von obigen dreien Abtheilungen anzuführen, dürffte also nicht undienlich seyn, und da setzen wir zum Grunde, daß nicht leicht iemand die nahe Verwandschafft zwischen der Ton- und Rede-Kunst in Zweifel ziehen werde. Die alten Redner haben auch ihre besten Regeln aus der Music hergenommen, sowol in Ansehung der Geberden, als in Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, wovon **Quinctilian** allein Zeugnisse genug gibt. Ich will aber doch, als etwas sonderliches, ein kleines Verzeichniß solcher Urschreiber unten anhängen, die von diesem Zusammenhange in ihren Wercken hin und wieder gehandelt haben.

§10. (Anotação 7)

Por conseguinte, não seria de todo inútil expor um pouco das três partes ou dos três ramos mencionados anteriormente e, assim, estabelecermos como fundamento que ninguém pode, facilmente, duvidar da estreita relação entre música e retórica. Os oradores antigos também derivaram suas melhores regras da música, tanto no que se refere aos gestos, quanto na elevação e diminuição da voz, algo que **Quintiliano** comprova suficientemente. Quero, entretanto, como algo peculiar, expor abaixo um

pequeno catálogo⁵ destes primeiros escritores, que ocasionalmente trataram desta matéria em suas obras.

§11.

Nun scheint es zwar, daß sich in der Kirche nur die Herren Prediger den Artickel *de gestibus* allein ausbedungen haben; würde es aber so schlimm seyn, wenn auch die singende oder spielende Chor- und Concert-Redner ihren Worten, durch anständige Leibes-Stellungen, einen Nachdruck zu geben wüsten? Ohne Geberden kan man doch nichts thun, wie gesagt worden, und wol zehnmahl gesaget zu werden verdienet; obgleich nicht eben allemahl Hände und Füsse dabey beweget werden dürffen.

§11. (Comentário 5)

Parece, de fato, que, na igreja, os veneráveis pregadores reservaram a arte dos gestos estritamente para si. Seria, contudo, tão ruim assim, se também os cantores e instrumentistas do coro e dos concertos soubessem dar mais expressão a suas palavras por meio de gestos apropriados? Como dissemos, e como poderíamos dizer mais dez vezes: sem os gestos nada se pode fazer, embora nem sempre mãos e pés possam ser postos em movimento.

§12.

Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte *gestus*, übel eingeführter Gewohnheit halber, Statt finden wollten, nur zum mindesten keine gantz-ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige und gleichgültige Minen dabey vorfallen mögten: woran es leider! so wenig fehlet, daß oft die ernsthaftesten und heiligsten Sachen mit einer frechen Stirne plaudernd, lächlend, tändlend abgesungen und hergespielet werden, so, da daß sich andächtige Zuhörer sehr daran ärgern.

§12. (Comentário 6)

Se, por causa de um mau hábito não se puder realizar um gesto apropriado e correto, espera-se, pelo menos, que nada ocorra de malpropício ou indecente, ou ainda que não tenham lugar expressões faciais frias ou indiferentes. Infelizmente, estas coisas inapropriadas parecem sempre estar presentes, pois muitas vezes as coisas mais sérias e mais sagradas são cantadas e tocadas por pessoas com uma face insolente, que tagarelam, riem, namoricam, a ponto de, com isso, aborrecerem os ouvintes mais devotos.

⁵ Aristides Quintiliano, *De Musica*, Livro I, cap.3; Aristóteles, *De partibus animalium*, Livro IV, cap.10; Arnóbio de Sica, *Contra os gentios*, Livro II; Ateneu, *Dipnosophistas*, Livro I; Cassiodoro, *Variae*, Livro I; Cicero, M.T. *De Oratore*, Livro III; Diomedes, *Ars Grammatica*, Livro III; Euclides, *Introdução à Harmonia*; Homero, *Hino a Apolo*; Juvenal, *Sátiras*, V e VI, com comentários de Isaac Grangae; Marcial de Limóges, *Meletius Piga*, epístola 80; Christoph Mylaeus, *Consilium historiae universitatis scribendae*; São Gregório de Nazianzus, *Opera*, cap.8; Philostratorum, in *Icon.*; Píndaro, *Ode IV*; Plutarco, *Orator*; Marcos Fábio Quintiliano, *Institutio oratoria*, cap.10; Sêneca, *De ira*, Livro III; A. Talaeus, nos preceitos retóricos (*Rhetorica*); Val. Max., Livro II.

§13.

Ich habe mancher, mancher Passions-Trauer- und Begräbniß-Music mit beigewohnt, da es zu meinem grössesten Verdruß lauter Scherz und Gelächter gesetzt hat; auch hinwiederum manchem erfreulichen Danck-Feste, da es auf Zanck, Zorn und Wiederwillen ausgelaufen ist. **Abraham von St. Clara** vergleicht solche ungeberdige Sänger und Spieler, die im Hause GOTTes ohne Verstand, ja ohne Ehrfurcht, zu Wercke gehen, mit Simsons Löwen, der seinen Honig nie schmeckte. **St. Bernhard** aber liest ihnen einen schärffern Text, wenn er einen solchen UnLeviten folgender Gestalt redend einführet.

§13.

Eu assisti a uma *Paixão* e a um *Réquiem* que, para minha máxima contrariedade, foram acompanhados de brincadeiras e risos; e também algumas vezes assisti a festas de ação de graças, que transcorreram com contendas, ira e desagrado. **Abraham de Santa Clara**⁶ compara ao leão de Sansão – que nunca provou de seu mel – estes cantores e instrumentistas indisciplinados que trabalham na casa de Deus sem qualquer entendimento e respeito. **São Bernardo**⁷ destina a eles um texto ainda mais ríspido, quando, discursando, introduz do seguinte modo um não-levita:

§14.

“Mit dem Leibe bin ich auf dem Chor; mit dem Herten habe ich andre Geschäfte vor; das göttliche Wort singe ich zwar daher; aber auf den Sinn desselben gebe ich gar keine Acht; mein Gemüth flattert hin und her, die Kleidung hängt los am Leibe als wenn sie darauf geschlagen wäre, die wilden Augen werffe ich bald hie bald dort hin, um alles auszuspähen was geschiehet. Ach! wehe mir, daß ich eben an dem Orte sündige, wo ich die Sünde büssen und bereuen sollte.“ So viel von den geistlichen Acteurs.

§14. (Anotação 8)

Com o corpo estou no coro; com o coração, penso em outras coisas; de fato, canto a palavra divina, mas em minha mente não dou atenção a elas; meu ânimo vagueia para cá e para lá; a roupa pendurada no corpo como se tivesse sido de qualquer jeito jogada sobre ele; lanço olhares com os olhos selvagens ora aqui, ora ali, para espiar tudo o que acontece! Ai de mim! Pois estou pecando no lugar onde eu deveria me penitenciar e arrepender“. É o suficiente sobre os atores do serviço eclesiástico.

§15.

Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, so finden sich da gleichfalls bey den Concerten sehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringste Gemeinschaft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieser

⁶ Na terceira parte da obra Judas, der Ertz-Schelm (1686-95), p.103.

⁷ *No coro, estou de corpo, porém o coração está em qualquer outro negócio; ora canto, ora divago; profiro as palavras da salmodia, mas não presto atenção a seu sentido; a mente está vaga, os hábitos dispersos, os olhos atônitos, olhando de um lado para o outro, na importa para onde vão: eu fico examinando e olhando. Ai de mim! Pois estou pecando ali, onde deveria remediar os pecados! De interno dono, cap.XXXIII.*

oder jener Person das Ding an, welches die Frantzosen *le bon air* nennen, so ist es ein sonderbares Glück; Das andre aber, welches *le bon goust* heisset, suchet man mehrentheils vergeblich. Sie kommen mir vor, wie Leute, denen es nur um die Füllung des Magens, und nicht um den niedlichen Geschmack zu thun ist.

§15. (Anotação 9)

Se passarmos da igreja à câmara, veremos que ali, de igual modo, encontram-se nos concertos gestos deveras estranhos e inapropriados de todos os tipos. Muitas vezes, esses gestos nada têm a ver com as palavras ou com a matéria. Se encontrarmos em algum dos músicos o que os franceses denominam *bon air*, é porque temos muita sorte. Entretanto, o *bon goust*, geralmente procuramos em vão! Esses músicos, em minha opinião, assemelham-se a pessoas preocupadas em encher a pança, sem contudo preocuparem-se minimamente com o sabor daquilo que ingerem.

§16.

Kan wol ein aufmercksamer Zuhörer zum Vergnügen bewegt werden, wenn man ihm beständig einen Lerm mit den Tactschlagen, es sey der Füsse oder der Arme, erregt? Wenn er ein Dutzend Geiger vor sich siehet, die keine andre Verdrehungen des Leibes machen, als ob sie böse Kranckheiten hätten? Wenn der Clavierspieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und sein Antlitz dermaassen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken mögte? Wenn viele bey den Wind-Instrumenten ihre Gesichts-Züge so zerreißen oder aufblehen (wobey die Lippen zur Qveer-Flöte nicht auszuschliessen sind) daß sie solche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können?

§16. (Anotação 10)

É possível comover ao deleite um ouvinte atento, caso ele seja constantemente perturbado com batidas dos pés ou dos braços para marcar o compasso? É possível comovê-lo ao deleite se ele tem diante de si uns tantos violinistas, que contraem o corpo como se estivessem com alguma doença grave? Se um tecladista entorta a boca, movimenta para cima e para baixo a testa e contorce o seu rosto, de modo que as crianças se assustariam com isso? Se muitos, nos instrumentos de sopro, dilaceram ou incham as feições de seu rosto (e nisto não se devem excluir os lábios do flautista, de modo que apenas depois de uma meia hora, com esforço, consigam trazê-lo de volta à sua forma própria e cor natural?

§17.

Wie denn eben diese Blase-Zeuge das Unglück haben, daß sie dem Angesichte schlechten Vortheil schaffen: Darum auch von der **Minerva** gedichtet wird, daß sie die Pfeiffe oder Flöte weggeworffen; und vom **Alcibiades** ist aus den Geschichten bekannt, ob er gleich sonst ein ungemeiner Liebhaber der Music gewesen, daß er dennoch, aus angeführter Ursache, das Flötenspiel gehasset habe. Die Viol da Gamba hätte ihm vermutlich besser gefallen sollen: Denn es ist doch, nächst der Laute, wol kein Instrument, dabey man eine feinere Leibes-Stellung machen könnte. Darum lieben auch die Frantzosen beide Werckzeuge vor allen andern, indem ihre starcke Neigung zum *bon air* oft so weit gehet, daß der Zwang sie lächerlich macht. So leicht kan man hierin zu wenig und zu viel thun.

§17. (Anotação 11)

Como, pois, estes instrumentos de sopro têm a infelicidade de provocarem tamanha desvantagem ao rosto! Por isso, também, diz-se que **Minerva** jogou fora a flauta; e sabe-se, pelas histórias, que **Alcibíades**, embora fosse um extraordinário amante da música, detestava, contudo, tocar flauta, justamente por isso. É provável que a viola da gamba o tivesse agradado mais, pois, além do alaúde, não há praticamente outro instrumento com o qual se possa ter postura mais elegante. Por isso, os franceses também preferem estes instrumentos a todos os outros, pois sua forte inclinação ao *bon air* geralmente vai tão longe, que o seu zelo no tocante a isso os torna ridículos. É muito fácil, neste ponto, deixar faltar ou exceder algo.

§18.

Kommen wir vom Spielen ans Singen, o! da geht der Jammer erst recht an. Man betrachte die Frantzösischen Sängler und Sänglerinnen, mit welcher Inbrunst sie ihre Sachen vorbringen, und fast allemahl dasjenige wircklich bey sich zu empfinden scheinen, wovon sie singen. Daher kömmt es auch, daß sie die Leidenschafften der Zuhörer, zumal ihrer Landsleute, sehr rege machen, und durch ihre Geberden und Manieren ersetzen, was ihnen sonst an gründlichem Unterricht, an Festigkeit, oder an der Stimme abgehet.

§18.

Passemos agora da música instrumental ao canto. Oh! Aqui começa de fato a miséria! Observai os cantores e cantoras francesas, com que fervor apresentam suas coisas, e como parecem quase sempre realmente sentir aquilo que cantam. Por isso é que excitam as paixões dos ouvintes, principalmente de seus conterrâneos e, por meio de seus gestos e modos, substituem o que lhes falta em instrução básica, firmeza ou em termos de voz.

§19.

Die Welschen treiben es hierin noch weiter, als die Frantzosen; ja, bisweilen gehen jene ein wenig gar zu weit: Wie sie denn schier in allen ihren Unternehmungen gern über die Schnur hauen und das äusserste lieben. Indessen findet man doch bey ihnen oftmahls das Wasser in den Augen, wenn sie etwas wehmüthiges vorbringen; und hergegen, bey erfreulichen Dingen, lachet ihnen gleichsam das Hertz im Leibe: denn sie sind sehr zärtlich von Natur.

§19.

Os italianos, neste ponto, vão mais longe que os franceses; sim, em alguns casos, vão longe demais, pois eles gostam, em todas suas encenações, de ultrapassar os limites, e amam as aparências exteriores. Assim, normalmente veem-se lágrimas em seus olhos, quando eles apresentam algo melancólico, e, ao contrário, em coisas alegres, é como se o seu coração risse, pois eles são afetuosos por natureza.

§20.

Von der ehemals berühmten italienischen Sängerin, **Leonora**, wird berichtet, daß sie gesungen *avec une pudeur assurée, avec une genereuse modestie & avec une douce gravité*, d.i., mit einer gesetzten Schamhaftigkeit, großmüthigen Bescheidenheit und angenehmen Ernsthaftigkeit. Ihre Seuffzer hatten nichts lüsternes, ihre Blicke nichts unverschämtes; sondern alle ihre Geberden waren der Wolanständigkeit eines keuschen Frauen-Zimmers deutliche Merckmahle.

§20.

Sobre **Leonora**, outrora famosa cantora italiana, reporta-se⁸ que cantava *avec une pudeur assurée, avec une genereuse modestie & avec une douce gravité*, isto é, com ponderado pudor, com magnânima humildade e doce seriedade. Seus suspiros nada tinham de lascívia; seu olhar, nada de insolência; mas todos os seus gestos se constituíam características evidentes do decoro de uma mulher casta.

§21.

Nur allein die kaltsinnige Teutschen, ob sie gleich durch drey wichtige H. nemlich **Händel, Heinichen** und **Hasse**, den Welschen ihr grosses musicalisches Vermögen vor Augen gelegt haben, setzen einestheils ihr grösstes Verdienst darin, daß sie bey kläglichen sowol, als bey frölichen Gemüths-Neigungen, davon etwa ihr Gesang handeln mag (wenns noch am besten bestellet ist) einmahl just so wie das andere fein steiff und unbeweglich aussehen, ihre Cantate, als eine Cantate, als ob es ihnen gar kein Ernst um den Inhalt wäre, gantz ehrbar und stramm daher singen, und sich um den Ausdruck der die rechte Meinung derselben nicht das geringste bekümmern, ja die Absicht der Worte des zehntemahl kaum verstehen oder recht einnehmen: wie die Exempel davon bey Meistern und Schülern täglich auffstossen. Es ist noch eine Gnade, wenn sie nicht, andern Theils, bey vorwährenden Pausen, mit ihren Nachbarn schwatzen, tändeln oder spotten; sollte auch die Materie, wovon sie singen, der höchsten Aufmercksamkeit würdig seyn. Und daher kömmt es unter andern, daß die Music ihrer Krafft und Wirkung beraubet wird.

§21. (Anotação 21) (Comentário 7)

Apenas os tégidos alemães – embora revelem aos italianos sua grande fortuna musical por meio de três importantes *Hh*, a saber, **Händel, Heinichen** e **Hasse**, consideram que o seu mérito advenha de manterem-se rígidos e impassíveis, tanto nos afetos lastimosos, quanto nos álacs, que podem ser, ambos, matéria da música. Por isso, cantam rigida e respeitosa sua cantata como uma cantata, como se para eles não houvesse qualquer severidade no tocante ao conteúdo, e como se não se preocupassem minimamente com a expressão ou com o verdadeiro sentido da música, ou ainda, como se não assimilassem pela décima vez ou não considerassem a intenção das palavras, como são abundantes os exemplos de mestres e alunos todos os dias. É ainda um grande favor, quando eles, por outro lado, não conversam, brincam com seus vizinhos de coro ou, ainda, os ridicularizam, nas pausas mais longas, ainda que a matéria sobre a qual

⁸ Tratados diversos da História Moral da Eloquência. Paris, 8. 1672. Sob o título: *Discours sur la Musique d'Italie* etc. (Discurso sobre a música da Itália etc.), de André Maugars (ca.1580-ca.1645), que era prior em Saint-Pierre Eynac e tradutor do rei para a língua inglesa.

cantam exija o mais alto grau de concentração. Por essa razão, dentre tantas outras, é que a música perde sua força e seu efeito.

§22.

Die Meinung mit dieser gantzen Wissenschaftt zielel dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüht bewegt werde: denn wer eine Überschrift über das Bildniß der Ton-Kunst verlangte, dem könnte man fürs erste keine bessere, als diese geben: *Laudando & Commovendo* d.i. was GOtt ein Lob erregt, und unser Hertz bewegt. Zum musicalischen Patriotem-Pfennige diene die Erfindung schon, wenn auf der andern Seite eine Apollos-Harffe mit den Worten stünde: *Discordia Concors* d.i. Verschiedenheit in Einigkeit, wie auf dem Titel dieses Wercks zu sehen.

§22.

O objetivo desta ciência, considerada integralmente, é que gestos, palavras e som formem um cordão triplo, cujas pontas devem, ao final, combinar perfeitamente umas com as outras, de modo que o afeto do ouvinte seja movido; pois, se alguém exigisse uma epígrafe sobre a imagem da música, a ele não se poderia sugerir nenhuma outra melhor que esta: *Laudando et commovendo*, isto é, aquilo que estimula o louvor a Deus e move o nosso coração. A invenção (*Laudando et commovendo*) serviria bem à insígnia da música, se do lado oposto encontrássemos a harpa de Apolo com as seguintes palavras: *Discordia concors*, isto é, *diferença na unidade*, como se pode ver no título desta obra. §23.

Der Schau-Platz gibt uns noch ein viel grösseres Feld voller dienlichen Betrachtungen hierüber an die Hand: denn die Sing-Bühne in den Opern ist der eigentliche Sitz und die rechte hohe Schule für allerhand Geberden: Daher auch *hypocrita* eigentlich einen Schauspieler im Grunde bedeutet, als der eine gewisse andre Person, die er selbst nicht ist, vorstellig macht; woraus hernach, im bösen Verstande, ein Heuchler mit eben demselben Nahmen beleget worden: weil dieser im Ernst so handelt, als jener zur Lust.

§23.

O teatro nos fornece um campo ainda mais amplo, repleto de observações úteis sobre este assunto: pois os palcos em que se cantam as óperas é o verdadeiro lugar e a verdadeira escola para todos os tipos de gestos: por essa razão, também, *hypocrita* significa, fundamentalmente, um ator, quando ele representa uma certa pessoa, que não ele mesmo; e disto, a seguir, em mau sentido, foi denominado com o mesmo nome um hipócrita: porque este último age com seriedade, aquele, para o divertimento.

§24.

Zur Tantz-Kunst ist die Hypocritic so untentbehrlich, als die Füße selbst es sind. Ein Componist, der von Tántzen nicht zu urtheilen weiß, ob sie z.E. dem choraischen oder hyporchematischen Styl angehören, deren Unterschied mehr in den Stellungen, als in den Schritten, Wendungen oder Sprüngen bestehet, wird dabey sehr zu kurtz kommen: Denn er muß mit seinen Noten fast den ersten Anlaß, entweder zu poßierlichn oder zu ernsthafftten Geberden geben. Und zwar zu allerhand Arten derselben.

§24. (Anotação 13)

Para a arte da dança, a hipocrítica é tão indispensável como o são os próprios pés. Um compositor que não sabe apreciar danças – por exemplo, se elas pertencem ao estilo *choraico* ou hiporquemático, cuja diferença⁹ consiste mais nas posturas que nos passos, viragens ou saltos – estará em grande desvantagem, pois, com suas partituras, ele deve dar a primeira ocasião a gestos cômicos ou sérios. Na verdade, deverá com suas partituras dar ocasião a todo e qualquer tipo de gestos.

§25.

Deswegen denn auch in dramatischen Sachen die Tantzmeister gerne selber ihre Melodien machen, wie solches von einem gründlichen Meister in seinem hievon Buche selbst gestanden wird; oder sie entlehnen auch einige dazu, die bereits von andern gemacht und gut befunden worden sind: weil es die wenigsten heutigen Componisten, aus Mangel hypocritischer Wissenschaftt, recht treffen können.

§25.

Por isso, pois, também em obras dramáticas, os mestres de dança preferem compor eles mesmos suas melodias, como se vê afirmado num livro sobre esta matéria por um escrupuloso mestre¹⁰; ou tomam emprestadas algumas coisas que já foram feitas por outros e que se consideraram boas, porque pouquíssimos compositores dos dias de hoje – por falta de conhecimento da hipocrítica – sabem fazer isto bem.

§26.

Vom **Lully** lesen wir, daß er alle seine Acteurs, Actricen, Tántzer und Tántzerinnen in dieser Geberden-Kunst, d.i., in der Action selber unterrichtet, und damit gnugsam bezeigt habe, daß es zu dem Amt und Wesen eines vollkommenen Capellmeisters mit gehöre, hierin was rechtes zu verstehen. Mir selbst ist ehmahls, bey meiner fünfzehnjährigen dramatischen Arbeit, aufgetragen worden, einige Personen in diesem Stücke zu belehren, welches noch vielleicht etlichen erinnerlich seyn dürffte.

§26.

Lemos, sobre **Lully**, que ele mesmo instruía todos os seus atores, atrizes, dançarinos e dançarinas nesta arte dos gestos, isto é, na *actio*. Com isso, ele demonstrou que ao ofício e às habilidades de um mestre-de-capela perfeito pertence o entendimento correto dessas coisas. Nesses quinze anos, em que trabalho com obras dramáticas, foi-me pedido, e isto no ano passado, que eu instruisse algumas pessoas nesse âmbito, como talvez muitos ainda se lembrem.

⁹ Cf. *Das neu-eröffnete Orchester*, II, pp.126, 131 e 136. De mesmo modo, CALLIACHIUS, N. *De ludis scenicis* (1713), p.90. Os nomes, por si, apontam para que, entre as de estilo coraico, entendam-se as danças em círculo; e entre as de estilo hipoquermático, balés sublimes e sofisticados.

¹⁰ Cf. *Rechtschaffener Tantzmeister* (O mestre de dança escrupuloso), 1717, de Gottfried Taubert, p. 1004 e seguintes, onde também, anteriormente, às pp.299 e 375, o autor trata suficientemente das danças nobres (altas) e baixas (*de la haute & basse dance*).

§27.

Wir haben oben, im Haupt-Stücke von der Geschichts-Kunde, und auch bereits vor einigen Jahren im musicalischen Patriot, eines artigen Büchleins gedacht, so den Nahmen führet: *il Teatro alla Moda*, der allemodische Schau-Platz, oder das neugebackene Opern-Haus. Aus demselben wollen wir ein Paar hieher gehörige Stellen verteutschen, und dereinst die völlige Übersetzung sothaner satyrischen und nützlichen Schriffte auf eine oder andre Art zu befördern beflissen seyn.

§27. (Anotação 14) (Comentário 8)

Anteriormente, na parte sobre a História (musicologia, esse termo é do séc. XIX, deveríamos evitar..acho que História está melhor...), e também há alguns anos no *Der Musicalische Patriot*, mencionamos um adorável livrinho¹¹, que se chama *il Teatro alla Moda*, o teatro à moda ou a mais nova casa de ópera. Queremos traduzir dele uma série de passagens convenientes ao assunto, e qualquer dia iremos nos ocupar diligentemente com a tarefa de traduzir complementemente esta obra satírica e útil.

§28.

Die Action, heißt es, mag der Schauspieler nach seinem eignen Dünckel nur einrichten, indem doch der heutige Virtuose nicht das geringste von dem Sinn der Worte verstehen darff, und sich daher überall um keine anständige Geberden oder Bewegungen des Leibes zu bekümmern nöthig hat; dafern er bloß seinen Auf- und Abtritt an derjenigen Seite nimmt, da die vornehmste Sängerin sich sehen läßt.

§28. (Comentário 9)

Diz o livro: „O autor pode planejar a *actio* segundo sua própria imaginação, pois o virtuoso dos dias de hoje não compreende minimamente o sentido das palavras, e por isso geralmente não precisa se preocupar com gestos ou movimentos apropriados ao corpo, contanto que entre no palco e dele se retire pelo mesmo lugar, quando a mais eminente cantora apareça“.

§29.

Soll er einen Gefangenen oder Slaven vorstellen, so muß er sehr geschmückt erscheinen, ein trefliches Feier-Kleid, hohen Federhut, einen Degen an der Seite, und doch dabey lange glänzende Ketten tragen, die er offft hin und wieder zu rütteln und zu schütteln wissen wird, um die Zuschauer zum Mitleiden zu bewegen.

§29.

Caso ele represente um prisioneiro ou um escravo, então deve aparecer muito enfeitado, vestindo um exuberante traje festivo, um chapéu com pena alta, um florete ao lado, e, além disso, longas correntes brilhantes, que ele saiba sacudir e agitar frequentemente, para mover os espectadores à piedade.

¹¹ Ele contém 72 páginas em octavo, foi impresso em Veneza, contudo sem nome e sem data; o autor atribuiu a quem o produziu, ainda que teu tenha sido assegurado, confidencialmente, que ele provém do famoso Marcello.

§30.

Muß er sich auf dem Schau-Platz in einen Zwei-Kampff einlassen, und bekommt etwa eine Wunde im Arm; so schadet es doch nichts, wenn er gleich mit dem verwundeten Arm, in aller Freiheit, seine Geberden fein lieblich fortsetzet: und sollte es das Spiel mit sich bringen, daß er irgend Gifft trincken müste, so singe er nur getrost seine Arie mit dem Becher in der Hand immer weg, kehre denselben so oft und viehlmahl um, als er will, ungeachtet die Leute wol sehen, daß nichts darin ist.

§30.

Se ele tiver de representar um duelo no palco, e por isso ferir-se no braço, em nada prejudicará o espetáculo que ele, justamente com o braço ferido, continue, com toda a liberdade, afavelmente os seus gestos; e caso seja necessário que finja beber em cena algum veneno, que cante confiante sua ária com o recipiente na mão, virando-o tão frequentemente e tantas vezes quanto quiser, ainda que as pessoas percebam nada haver ali dentro.

§31.

Er lege sich auf etliche gewisse, besondere Drehungen, es sey mit der Hand, mit dem Knie oder mit dem Fusse, deren er sich Wechsels-Weise in iedem Schauspiel, einer nach der andern, ordentlich bis zu Ende bedienen kan.

§31.

Ele deve se obrigar a algumas contorções peculiares, seja com a mão, seja com o joelho ou ainda com o pé, das quais pode se utilizar alternadamente em cada peça, uma após a outra, de modo sequencial, até o fim.

§32.

Soll er sich erstechen, und derjenige, der es hindern muß, käme nicht zu rechter Zeit, mag er ihn getrost herbey ruffen und mit dem Stoß so lange warten, bis er anlanget. Zögert aber jener, so stehet diesem frey, einen guten Fluch darauf zu setzen, und Scheltworte zu gebrauchen.

§32.

Se deve (fingir) se esfaquear no palco, e aquele que deve impedi-lo não aparecer no tempo certo, ele pode então, sem receio, chamá-lo e esperar que chegue, para que proceda, então, com o golpe. Contudo, caso alguém se enfureça (no palco), tem a liberdade para lançar uma maldição e proferir injúrias.

§33.

Soll er sich zu Pferde setzen, so nehme er ja in Acht, daß er zur rechten Seite aufsteige, und wie die Achsa vom Esel, zur lincken wieder herunter purtze. Wer verliebt seyn soll auf dem Theatro, der sehe ja fein gravitätisch drein; und wer zornig werden muß, er lege die Hände in den Schoß, oder nehme sich in die Arme, so wird iedermann sehen, daß es ihm nicht ums Hertze, sondern daß er viel zu fromm sey etc.etc.

§33. (Anotação 15)

Se ele tiver de montar a cavalo, deve prestar atenção a que suba pelo lado direito, e assim como Acsa, ao descer do burrinho, caia para o lado esquerdo. Quem tiver de se fingir apaixonado, no teatro, deve parecer bastante cerimonioso; e aquele que tem que se tornar furioso nada deve fazer por certo tempo ou então cruzar os braços, e então todos perceberão que ele não está irritado de fato, mas que é muito dócil para isso.

§34.

Daß nun die Music nicht nur den singbaren Klang, sondern auch die Aussprache der Rede und die dabey nöthigen Geberden von ie her unter ihrer Beherrschung und unter ihrem Vorsitz gehabt habe, und noch haben muß, ist bereits dargethan, und kan mit dem **Plato, Macrobius, Livius, Lucian**, unter den neuesten aber mit den klugen Schrifften des **Rollins**, bestätigt werden.

§34.

Já demonstramos que há muito tempo a música possuía (e deve possuir ainda hoje) em seu domínio não apenas o som cantável, mas também a pronúncia das palavras e os gestos necessários para isso, como atestam os escritos de **Platão, Macróbio, Tito Lívio, Luciano** e, dentre os mais recentes, os sábios escritos de **Rollin**.

§35.

Der letztgenannte sagt hievon also: Zur Music gehöret auch die Geberden-Kunst, welche die Schritte und Stellungen sowol des eigentlichen Tantzens, als des gewöhnlichen Ganges, samt den Stellungen, die man bey einer öffentlichen Rede zu gebrauchen hat, anzeigt und lehret. Kurtz, die Music begriff die Kunst, gantze öffentliche Rede-Ubungen, die mit dem Singen nichts zu thun hatten, in Noten zu bringen und aufzuschreiben, damit durch solche schriftliche Noten sowol der Klang der Stimme im Reden, als die Zeit-Maasse und Bewegung der Geberden eingerichtet würden: welches eine bey den Alten sehr gebräuchliche Kunst war, die uns aber gäntzlich unbekannt ist. So weit **Rollin**.

§35.

Rollin, mencionado por último, diz a este respeito: à música pertence também a arte dos gestos¹², que mostra e ensina os passos e as posições tanto do verdadeiro dançar, como do habitual caminhar, e também os gestos que devem ser utilizados num discurso público. Em resumo, a música compreendia a arte de compor e escrever exercícios (para a prática) de discursos perante certa audiência, que nada tinham a ver com o canto. E assim o fazia para que, por meio de tais notas escritas fossem dispostos tanto o som da voz no discurso, quando o andamento e movimento dos gestos, o que era uma arte muito comum entre os antigos, que nos é ainda totalmente desconhecida. Assim nos diz **Rollin**.

¹² *A arte do gesto, que ensina o passo e a postura, seja da dança, seja do caminhar comum, e os gestos que devem ser empregados na declamação; enfim, a música incluía a arte de compor e de escrever em notas a simples declamação, para regular por essas notas o som da voz e a medida e os movimentos do gesto, arte bastante utilizada pelos antigos, e que nos é absolutamente desconhecida.* Rollin Histoire Ancienne, T. XI, p.159

§36.

Solche Geberden anzuordnen und in Noten zu bringen, nannte man auf Griechisch Orche/sin, und Saltationen auf Lateinisch. **Plato** bekräftiget, daß diese Kunst in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen bestanden, die nur von Menschen ersonnen werden können. Daher muß man das Wort *Saltatio* hier nicht auf das blosses Tanzen einschräncken; sondern es vielweiter ausdehnen, nemlich auf die Einrichtung aller und ieder Geberden sowol bey den Schauspielern, als Rednern und andern Personen, die etwas vortragen, sie haben Namen wie sie wollen.

§36.

A ordenação e a anotação desses gestos em notas musicais se chamava em grego *Orchesin*, e *saltatio* em latim. **Platão**¹³ reforça que esta arte surgiu da imitação de todos os gestos e movimentos que apenas os homens podiam imaginar. Por essa razão, a palavra *saltatio* não deve se restringir aqui apenas ao dançar, mas estender-se bem mais amplamente, a saber, no planejamento de todos e quaisquer gestos, tanto para os atores, quanto para oradores e outras pessoas, que proferem algo, não importando a denominação que recebam.

§37.

Es waren ehmahls eigene Schulen dazu bestellet, wo die Jugend in solchen Geberden mit grossem Fleisse unterrichtet wurde: nicht darum, daß sie wie Tantzmeister oder Gauckler sich aufführen: sondern nur eine angenehme Stellung und ein ungezwungenes Wesen bey allerhand Verrichtungen und Vorfällen an sich nehmen sollten. **Quintilian** berichtet, daß dieser Gebrauch sehr alt und noch, bis zu seinen Zeiten, ohne Tadel im Schwange gewesen sey.

§37.

Havia no passado algumas escolas em que os jovens eram mui diligentemente instruídos nestes gestos: não apenas porque assim poderiam se apresentar como dançarinos ou saltimbancos, mas porque deviam possuir uma postura agradável e uma essência espontânea em todas as suas tarefas e incidentes. **Quintiliano** relata que esta prática é muito antiga e que, até sua época, estava em voga e ocorria sem qualquer censura. §38.

Wenn ein Comödiant zu Rom nur eine eintzige Mine machte, die keine Art hatte oder sich nicht schickte, lachte und pfiff man ihn aus. Eben hauptsächlich wegen dieser Minen-Wissenschafft bekam der berühmte **Roscius** jährlich einen Gehalt, der sich auf 25000 Thaler belieff: Ja, er machte sich dadurch so beliebt, daß er täglich 500 Marck (nach Lübeckischem Gelde zu rechnen) allein für seine Person empfang, ohne daß er seinen Gehülffen das geringste davon abgeben durffte. **Aesopus**, mit dem Zunahmen **Clodius**, gewann damit solchen Reichthum, daß er seinem Sohn zwo Millionen und fünffmahl hundert tausend Marck nachließ: grössesten Theils, weil er es in der

¹³ Platão, *As leis*, Livro VII, p.814.

Geberden-Kunst vor allen hoch gebracht hatte, ohne welche niemand ein guter Redner, geschweige denn ein Operist seyn kan.

§38. (Anotação 16)

Se um comediante em Roma fizesse um único gesto que não tivesse propriedade ou que não fosse adequado, era ridicularizado e vaiado. Principalmente por causa deste conhecimento dos gestos, o famoso **Róscio** recebia anualmente um salário de 25 mil *thalern*¹⁴. Sim, ele era tão querido por causa de sua arte, que recebia só para si 500 marcos por dia¹⁵ (calculados segundo a moeda de Lübeck), sem que tivesse de dar a mínima parte disto a seus auxiliares. **Esopo**, com o nome de **Clodius**, conquistou com essa arte tamanha fortuna, que deixou para seu filho dois milhões¹⁶ e quinhentos mil marcos: em grande parte, porque ele, mais que qualquer outra pessoa, dominava a arte dos gestos, sem a qual ninguém poderia ser um bom orador, e menos ainda, atuar em uma ópera.

§39.

Man achtete dieselbe Geschicklichkeit so hoch, daß sie auch ohne Wort die Zuschauer rührte, wie aus vielen Exempeln, da ein Schüler die Worte ausgesprochen, und sein Meister die Leibes-Stellungen dazu gemacht, ingleichen mit den Pantomimen zu erweisen stehet, als welche ebenfalls mit zur Music gehörten; obgleich eben nicht auf die löblichste oder nützlichste Weise.

§39.

Essa habilidade era tão estimada que conseguia mover os espectadores, ainda que sem palavras, como muitos exemplos mostram, como o caso de um aluno que pronunciava as palavras, enquanto seu mestre fazia os gestos [correspondentes], como os pantomimos. Estes últimos pertenciam de igual modo à música, embora não de modo mais louvável e útil.

§40.

Diese Ertz-Nachahmer, die Pantomimen, redeten kein Wort, liessen auch kein Wort durch andre dazu sprechen oder singen; sondern spielten allerhand Stücke, gantze Geschichte und Handlungen mit blossen Geberden, daß iedermann sie verstehen konnte: oft mehr als zu wol, denn sie machten es zu grob. Unter dem Kaiser **August** kamen dieselben Künstler zuerst auf, und sollen sie viel zur Verderbung der reinen römischen Sitten beigetragen haben. Ihr Gesicht war immer verlarvet; aber in ieder Finger-Spitze hatten sie gleichsam eine eigne Zunge.

§40.

Estes arqui-imitadores, os pantomimos, não diziam qualquer palavra, e também não permitiam que nenhuma palavra fosse falada ou cantada por outros, mas encenavam

¹⁴ Plínio, o Jovem, *Epístolas*, Livro VII, cap.39

¹⁵ Macróbio, A.T., *Saturnalia*, Livro II, cap.10

¹⁶ Idem *ibidem*

todo o tipo de peças, histórias e feitos inteiros apenas com gestos, de modo que todos os podiam compreender, muitas vezes, muito bem, pois eles faziam isto de modo muito bizarro. Estes mesmos artistas (pantomimos) surgiram primeiramente sob o reinado do Imperador **Augusto**, e devem ter contribuído para o declínio dos costumes romanos puros. O rosto deles estava sempre encoberto, porém possuíam praticamente uma língua na ponta de cada um de seus dedos¹⁷.

§41.

Die Zuschauer wurden oft dadurch zum Weinen bewegt; man musste sie aber endlich aus Rom verbannen: weil das Volk gar zu sehr in sie verliebt war, und aus ihren Versammlungen Gelegenheit zu allerhand Aufwiegelungen nahm. Solche Vertreibung der Pantomimen geschah unter **Tiberius**: hernach kamen sie zwar wieder; mussten jedoch abermahl unter **Nero**, und einigen andern Kaisern die Stadt räumen: wiewol nur auf kurze Zeit. Z.E. **Domitian** jagte sie fort; **Nerva** ruffte sie zurück, ob er gleich einer von den klügsten Kaisern war, und es dem Volcke zu Gefallen that.

§41.

Os espectadores eram frequentemente levados às lágrimas¹⁸ por esses (pantomimos): porém, finalmente tiveram eles de ser banidos de Roma¹⁹, pois as pessoas gostavam demasiadamente deles e, por causa de sua aglomeração, tinham oportunidade para todo o tipo de incitamentos. Este banimento dos pantomimos ocorreu no governo de **Tibério**; em seguida eles voltaram mais uma vez, mas tiveram de deixar a cidade – ainda que por pouco tempo – sob o governo de **Nero** e de outros imperadores. Por exemplo, **Domiciano** os expulsou; **Nerva** os chamou de volta, embora fosse um dos mais sábios imperadores e tivesse feito isso para agradar o povo.

§42.

Was hierüber alles beizubringen wäre, solches fassen unsre Blätter diesesmahl nicht: daher es fürs erste bis zu einer beqvemen Gelegenheit verspart werden muß. Unsre vorgesezte Schrancken und bevorstehende ziemlich weitgreiffende Arbeit lassen nicht zu, dieses sonst artige Thema weiter auszuführen, und insonderheit zu zeigen, wie die Erkenntniß der Minen bey den vorzustellenden Personen oftmahls eine Mutter guter musicalischer Erfindungen seyn können, wovon vielleicht weiter unten, wenn von der Erfindung eigentlich gehandelt werden wird, noch eins und anders vorkommen dürffte.

§42.

Nossas páginas não contêm, desta vez, todas as coisas que deveriam ser ensinadas a este respeito e, por essa razão, isto deve ser reservado para um momento oportuno. Os limites que estabelecemos e nosso trabalho iminente, de grande alcance, não nos

¹⁷ Cassiodoro, F.M.A., *Variae*, Livro IV, epístola 51.

¹⁸ Lucianus, *In Orchesi*.

¹⁹ Tacitus, C. *Annales*, Livro IV, cap.14

permitem detalhar ainda mais este tema habitualmente cativante e especialmente mostrar como o conhecimento dos gestos deve ser considerado, nas pessoas que se apresentam, a geradora de boas invenções musicais. A este respeito nos dedicaremos mais adiante, quando, de fato, discorrermos sobre a invenção, e uma ou outra coisa a este respeito ocorrer.

|

§43.

Denn gleichwie die Malerey, deren fünfftes oder vornehmstes Wesen die Stellung ist, für ein stummes Gedichte, nach dem Ausspruche des **Horaz, Plato, Aristoteles** etc. genug thut; (*mutum est pictura poema*) also müssen hergegen alle Sing-Gedichte redende, ja klingenden Gemählde seyn, dabey die Worte statt der Zeichnung, die Tone aber als ein **Coloris** dienen.

§43.

Pois, assim como a pintura – cuja quintessência a pose – serve adequadamente como um poema mudo, segundo as afirmações de **Horácio, Platão, Aristóteles** etc. (*mutum est pictura poema*), assim, por outro lado, todos os poemas cantados devem ser pinturas que falam, soantes. Neste ponto, as palavras se equiparam ao desenho, e os sons, entretanto, às cores.

§44.

Damit auch der Leser nicht dencken möge, es wären lauter alte Histoiren (und was ist doch besser) mit der Geberden-Kunst; es sey dieselbe, wie **Pancirollus** und sein Ausleger, der Syndicus **Salmuth**, vorgeben, gantz und gar verlohren: so müssen wir, wegen des letztern, einem ieden diesen Unterschied hiemit zu Gemüthe führen, daß zwar die Notirung, wodurch sothane Kunst in Zeichen und Schrifften ehmahls verfasst worden, heutiges Tages in der alten Gestalt nicht mehr, die Sache aber selbst annoch in ihrer Natur in voriger und unvergänglicher Krafft auf solche Weise vorhanden ist, daß wer sich nur auf diese recht befleissigen wollte, jene leicht wieder zum Stande oder zu Papier bringen könnte.

§44. (Comentários 10 e 11)

Para que também o leitor não possa pensar que se trata apenas de velhas histórias (e o que é melhor) no tocante à arte dos gestos, e que a hipocrítica – como alegam **Pancirolo** e seu comentador, o síndico **Salmuth** – se perdeu completamente, então devemos, por causa do último deles, esclarecer que, de fato, a notação por meio da qual tal arte era feita por meio de desenhos e escritos, no passado, não existe mais, nos dias de hoje, nesta forma antiga, mas a matéria em si ainda existe em sua natureza com uma força precedente e imperecível, de tal modo que, aquele que quisesse se dedicar corretamente a ela, poderia facilmente restaurá-la e reescrevê-la.

§45.

Wegen des erstern, da man das Alterthum verächtlich beschuldigen will, kan man der Welt solche gantz neue Wercke unsrer besten und berühmtesten Ton-Meister, dafür die neidischen Welschen selbst viel Hochachtung haben, vor Augen legen, darin Gänge, Schritte, Blicke und Gegenblicke, als lauter natürliche Handlungen und persönliche Geberden, bald auf eine ergetzliche Art, doch natürlich, und zum Gesange Erfindungsreiche Weise, bald mit mehr Ernsthaftigkeit dermaassen nachdrücklich und geschickt vorgebildet werden, daß sie immer neue Gelegenheit zum musicalischen Ausdrucke geben können. Und zwar Trotz allem so hochgepriesenen Alterthum! Ja, so gar die unvorsichtige, flatternde Lichtmücke, wovon sonst die Italiener sehr viel halten, darff

mit ihren sonderbaren Drehungen oder Wendungen, so wie in ihrem gantz kurtzen Leben, auch in diesem Geberden-Stück bey einem Componisten gar nicht müßig seyn: worüber ein Nachdenckender schon weitere Betrachtungen anzustellen wissen wird.

§45.

Já que, por causa do primeiro, quer-se julgar menosprezível a Antiguidade, é necessário divulgar ao mundo estas obras extremamente recentes de nossos melhores e mais famosos músicos²⁰, pela qual os invejosos italianos sempre tiveram grande estima, e na qual prefiguram enfática e apropriadamente movimentos, passos, olhares e contra-olhares, como apenas atos e gestos pessoais, ora de modo deleitável, contudo natural e rico para a invenção do canto, ora com mais seriedade, de modo que sempre deem renovada ocasião à expressão musical. E tudo isso apesar da tão estimada Antiguidade! Sim, nem mesmo o descuidado e oscilante vagalume, ao qual os italianos dispensam grande atenção, poderá – com todas suas voltas e contorções, em sua vida tão breve – ser inútil a um compositor, nesta parte que trata de gestos e movimentos, e a este respeito uma pessoa contemplativa saberá estabelecer outras observações.

§46.

Conti, der grosse, aber auch **unglückselige** Ton-Künstler, ehmahls Kaiserl. Vice-Capellmeister, ein in seiner Wissenschaft vortrefflicher Mann, von dessen *Fatalitaeten* ich bey dieser Gelegenheit einige glaubwürdige Nachricht zu geben nicht umhin kan, war in solchen Abbildungen der Geberden durch musicalische Noten (wo ist denn der Kunst-Verlust?) ungemeyn erfahren, seine Einfälle führen auf dem blossen Papier fast eben die ergetzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Posituren vor sich sähe.

§46.

Conti, o grande, mas também **infausto** músico, outrora vice-mestre-de-capela imperial, um homem primoroso em sua ciência, sobre cujas fatalidades, nesta ocasião, não posso abster-me de um relato fidedigno, era extraordinariamente versado em tais representações dos gestos por meio de notas musicais. Suas ideias, no papel, conduzem quase que ao mesmo efeito deleitável, como se alguém tivesse diante dos olhos todo o tipo de posturas vivazes, dignas de riso e garridas.

§47.

Die Hochachtung, so ich für dieses ungemeynen Virtuosen Verdienste, als Ton-Meister, trage, und die ein ieder, der solche Verdienst recht einsiehet, mit mir hegen wird, samt dem hertzlichen Mitleiden, so ich über sein Unglück und grosse Sitten-Schwachheit empfinde, werden mich entschuldigen, daß ich hier einschalte den folgenden.

§47.

A alta estima que sustento pelos méritos deste extraordinário virtuose, como músico – e que qualquer um que se atentar apropriadamente a este mérito, a ele atribuirá valor, assim como eu – junto com a cordial piedade, que sinto por sua desventura e grande fraqueza moral, terão de desculpar-me pelo que acrescento a seguir.

²⁰ Por exemplo, Heinichen, J.D., em suas obras *Alte Anweisung* e *Neuere Anweisung*.

§48.

Auszug eines Briefes aus Regensburg, vom 19. Oct. 1730. Am 10. September ist zu Wien der kaiserliche *Compositore di Musica*, *Francesco Conti*, vermöge des, von dasigem *Consistorio* über ihn erkannten Kirchen-Bannes, vor die Thür der Cathedral-Kirche zu St. Stephan gestellet worden. Es hatten zwar Ihro. Kaiserl. Maj. aus angebohrner höchsten Milde, das dreimahlige Stehen auf eines gesetzt; nachdem sich aber der Mann das erstemahl, im Gesichte vieler hundert Personen, sehr übel aufgeföhret, als ist derselbe den 17. Sept. zum andernmahl, vor obgedachte Kirch-Thüre, in einem langen, härenen Rock, so man ein Buß-Kleid nennet, zwischen zwölf Rumor-Knechten, die einen Kreis um ihn geschlossen, mit einer brennenden schwarzen Kertze in der Hand, eine Stunde lange gestellet worden; desgleichen auch am 24. *ditto* geschehen soll. Seine Speise ist Wasser und Brodt, so lange er unter der geistlichen Obrigkeit stehet; nach Uebergebung aber an die weltliche soll derselbe **dem von ihm geschlagenen Geistlichen** 1000 Gülden Schmertzen-Geld, und noch alle Unkosten bezahlen, sodann vier Jahr auf dem Spiel-Berge sitzen, und nachgehends auf ewig aus den Oesterreichischen Landen verwiesen werden: dieweil er, als er zum erstenmahl vor der Kirch-Thüren gestanden, eine so grobe und ärgerliche Unverschämtheit gebraucht. (d.i. dieweil er seine **Geberden-Kunst** auf das ärgste angewandt hat). Vorgemeldter **Hoff-Compositeur** ist darum zu solcher Straffe verurtheilet worden, daß er an einen **weltlich-Geistlichen** gewaltthätige Hand geleet, und selbigen mit vielen Schlägen über tractiret hat. Es ist folgendes Epigramma auf ihn gemacht worden:

„Non ea Musa bona est, ne Musica, composuisti

Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis:

Et Bassus nimium crassus, neque consona clavis:

Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas”.

§48. (Anotação 17)

Trecho de uma Carta de Regensburg, de 19 de outubro de 1730.

No dia 10 de setembro, em Viena, o compositor imperial, Francesco Conti, em virtude de um banimento pronunciado contra sua pessoa pelo Consistório local, foi posto para fora da Catedral de St. Stephan. Por altíssima complacência inata, Sua Majestade o Imperador reduziu a pena de ficar de pé por três vezes [diante das portas da igreja] para apenas uma vez. Depois disso, contudo, o homem, na primeira vez, na presença de muitas centenas de pessoas, comportou-se perniciosamente; e então no dia 17 de setembro, pela segunda vez, diante da porta da igreja, permaneceu durante uma hora, vestido com uma longa veste peluda, denominada cilício, entre doze guardas, que formavam ao seu redor um círculo, queimando uma vela preta (em sua mão); e deve ter ocorrido o mesmo também no dia 24 do mesmo mês. Seu alimento era água e pão, enquanto ele permanecesse sob as autoridades eclesiásticas. Entretanto, depois entregue às autoridades seculares, ele teria de pagar 1000 florins como indenização ao sacerdote que havia agredido, e mais outras despesas, e então teria de ficar preso por quatro anos e, em seguida, ser expulso por toda a eternidade das terras austríacas: pois

ele, quando ficou pela primeira vez diante das portas da igreja, fez uso de insolência deveras rude e desagradável (isto é, utilizou sua arte dos gestos de forma mais desagradável possível). O mencionado compositor da corte, por essa razão, foi condenado a esta pena por ter violentamente posto suas mãos num sacerdote, tendo desferido nele diversos golpes. O seguinte epigrama foi feito para ele:

„Non ea Musa bona est, ne Musica, composuisti

Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis:

Et Bassus nimium crassus, neque consona clavis:

Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas”.

§49.

Für solcher schäd- und schimpflichen Geberden-Kunst wird sich ein ieder Componist auf das beste vorzusehen haben; doch sich inzwischen nicht die Rechnung machen, ob gehöre diese Materie allein zu theatralischen Dingen: denn es bleibt einmahl für allemahl dabey, daß alles, was in der Welt einen Nachdruck haben soll, gewisser maassen auf theatralischen Regeln beruhen müsse. Man mercke dieses wol, weil auch so gar die Bestrafung der übelangewandten Geberden-Kunst, oder so genannten blauen Schrifften, das völlige Ansehen eines Schau-Platzes bey obiger Geschichte gewinnt.

§49. (Anotação 18) [\(Comentário 10\)](#)

Todo compositor deve precaver-se da melhor forma contra esta arte prejudicial e ignomiosa do gesto, embora não deva considerar que essa matéria pertença apenas às coisas teatrais: pois fique de uma vez por todas estabelecido que tudo o que deve ter uma expressão no mundo deve, de certo modo, basear-se em regras teatrais. Observe-se bem isto, porque até mesmo a mal aplicada punição à arte dos gestos, ou os assim denominados *editos azuis*, assumem a total aparência de um teatro, como na história contada anteriormente.

§50.

Und endlich, wenns um und um kömt, so wird es derjenige, welcher sich nicht auf einem guten musiscalischen Schau-Platz, d.i. in auserlesenen Opern-Aufführungen, recht tapffer umgesehen hat, nimmer in der Setz-Kunst hoch bringen. Man glaubte dem, der es vor Jahren mehr, als ihm lieb ist, hat erfahren.

§50.

E, finalmente, quando tudo é dito e feito, então aquele, que não aprendeu ousadamente em um bom teatro musical, ou seja, em apresentações de ópera de alta qualidade, nunca será sublime na arte de compor. Acredite-se naquele que, há muito anos, aprendeu mais por experiência que por gosto.

ANOTAÇÕES À SEXTA PARTE

Anotação 1, parágrafos 1 e 3

A aproximação notória entre música e retórica é perceptível a partir da valorização da hipocrítica como campo de conhecimento necessário ao mestre-de-capela (músico) perfeito, sobre o qual este livro discorre. Ainda no parágrafo 3 encontramos a afirmação de que a arte dos gestos constitui uma parte principal da música. 7

Anotação 2, parágrafo 4

Veja-se Quintiliano a respeito da quironomia e da hipocrítica (1.11.16-19], IN: TRANSLATIO, Porto Alegre, n.14, dezembro de 2017, 106, ISSN 2236-4013, *Quintiliano e a Educação Cênica: as lições do Comoedus*, de Jefferson da Silva Pontes e Charlene Martins Miotti.

16. Contudo, atribuímos o mesmo nome àqueles através dos quais gestos e movimentos são ensinados, para que os braços estejam retos, as mãos não se mostrem grosseiras e desajeitadas, não apresente postura indecorosa, nem brutalidade ao movimentar os pés, e não destoe a cabeça e os olhos da posição do corpo. 17. Porque, ninguém teria negado que esses aspectos fazem parte da pronúncia, nem que a própria pronúncia se aparte da figura do orador: e, sem dúvida, não é indigno aprender o que seja preciso fazer, sobretudo quanto a essa quironomia, que é (como indicado pelo próprio nome) a lei do gesto, tendo sido originada naqueles tempos heroicos e aprovada por homens ilustres da Grécia, inclusive pelo próprio Sócrates, e também colocada, por Platão, entre as virtudes dos cidadãos, além de não negligenciada por Crisipo nos preceitos escritos sobre a educação dos filhos. 18. Sabemos, pois, que os espartanos, de fato, concebiam certo tipo de dança como útil também para a guerra, entre os exercícios. E isso não foi desonroso para os antigos romanos: a prova está na dança feita em nome dos sacerdotes e da religião, que dura até hoje, e ainda naquelas palavras de Crasso no terceiro livro do *De Oratore* 11, de Cícero, com as quais recomenda que o orador faça uso de uma “inflexão forte e viril dos pulmões, não oriunda do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio” 12. A prática dessa disciplina chegou até nossa época sem restrição. 19. Por mim, no entanto, essa formação não será mantida além dos anos pueris, nem por muito tempo nesses mesmos anos. Não quero, então, que os gestos do orador sejam semelhantes aos da dança, mas que permaneça algum desses exercícios da infância, através dos quais aquele decoro adquirido como aluno continue sem que intervenhamos.

Anotação 3, parágrafos 5 e 6

Observamos neste parágrafo a colocação da *Actio* – a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica – numa posição privilegiada em relação às restantes quatro partes da Retórica clássica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria*). Mattheson afirma que, no discurso, a *Actio* ocupa o primeiro, o segundo e o terceiro lugares. Essa ideia é reforçada no parágrafo 6, em que se defende que o mais ilustre orador não possui qualquer

legitimidade sem a *Actio*, e, ainda: os que a conhecem apenas mediocrementemente são capazes de superar os mais vigorosos. Esta característica de supervalorização da *Actio* encontra-se também em algumas retóricas literárias dos séculos XVI e XVII, como, por exemplo, na obra *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634), de Johann Matthäus Meyfart (1590-1642).

Anotação 4, parágrafo 6

No parágrafo 6, em que são apresentados os exemplos de Demóstenes e Cícero, diz-se que Demóstenes aprendera a eloquência com seus mestres e com seu espelho. A referência ao espelho pode ser encontrada na obra *Vies des dix orateurs* (*Vida de dez oradores*), texto traduzido do grego e estabelecido em francês por Marcel Cuvigny, parte da Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. A obra é atribuída a Plutarco (*Moralia* ou *Obras Morais*, fr. *Oeuvres Morales*). Sabe-se, atualmente, que o texto provavelmente não é de Plutarco e, por isso, muitas vezes, atribuído a Pseudo-Plutarco. Na parte sobre Demóstenes (p.72 do Tomo XII), tem-se, numa tradução aproximada:

Diz-se que, ainda jovem, [Demóstenes] dirigia-se para dentro de uma gruta e cortava metade de seu cabelo, para, assim, proibir-se de sair. [Diz-se] que dormia numa cama estreita, para que se levantasse bem cedo. [...] Assim que tinha progredido na eloquência, colocava um espelho de seu tamanho [na gruta] e declamava, olhando para si, com o intuito de corrigir as imperfeições¹.

Anotação 5, parágrafo 6

As obras mencionadas na nota de rodapé 4, do parágrafo 6, são as seguintes:

CICERO, M.T. *De Oratore*; TALAEUS, A. *Rhetorica* (1522); MYLAUES, Christoph, *De scribenda universitatis rerum historia*; PANCIROLLUS, G. *Rerum memorabilium jam olim deperditorum*; PLUTARCO, *De liberis educandis* e *Orator*.

Anotação 6, parágrafo 8

No parágrafo 8 Mattheson afirma que qualquer pessoa madura saberá considerar a arte dos gestos uma parte principal da música. Além disso, possuir um conceito nítido da arte dos gestos constitui um requisito tanto para os mestres da música, quanto para seus apreciadores (diletantes).

¹ On dit que, jeune encore, il se rendait dans une grotte et y travaillait la tête à demi rasée pour s'interdire de sortir, qu'il dormait sur un lit étroit pour se lever rapidement. [...] Lorsqu'il fit des progrès en éloquence, il fit faire un miroir à sa taille et il déclamaient en s'y regardant afin de corriger ses défauts. (p.72, Tomo XII, *Vies des dix orateurs*).

Anotação 7, parágrafo 10

Observe-se como Mattheson busca reforçar a relação entre Música e Retórica neste parágrafo.

Anotação 8, parágrafo 14

O parágrafo 14 é uma tradução da nota de rodapé 7, do parágrafo 13. Há, contudo, diferenças entre esta tradução, advinda do alemão, feita por Mattheson, e a tradução da nota de rodapé 7, feita diretamente do latim, como o leitor poderá perceber.

Anotação 9, parágrafo 15

Traduzida de uma forma simples, a expressão *avoir le bon air* (o mesmo que *avoir bonne mine*) significa *ter um bom aspecto*. Acreditamos que, pelo nível de exigência de Mattheson em relação aos músicos, o conceito de *bon air* empregado por ele neste parágrafo extrapola o *bom aspecto* puro e simples, ou seja, *bom aspecto* não significaria apenas boa aparência. Em relação ao *bom gosto*, o termo é ainda mais complexo, mesmo porque a definição de gosto implica necessariamente a discussão filosófica e estética. Lembremo-nos de que as obras sobre o gosto ou, ainda, sobre o bom gosto, e também sobre a corrupção do [bom] gosto, foram bastante comuns a partir da segunda metade do século XVII. Embora nem todos os tratados escritos a esta época façam referência direta ao [bom] gosto em seus títulos, a maioria deles trata do tema. Mencionemos, à guisa de exemplificação, alguns tratados com referência direta ao [bom] gosto em seus títulos:

GRANDVAL, Nicolas Ragot de. *Essai sur le bon goust en Musique*. Paris: Pierre Prault, 1732.

MERMET, Louis Bollioud de. *De la Corruption du Goût dans la Musique Française* (1746).

QUANTZ, Johann Joachim. *Königl. Preußischer Kammermusicus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert, [...]*Berlin, J. F. Voss 1752 (Erstausgabe).

Anotação 10, parágrafo 16

Perceba-se no parágrafo 16 a condenação ao exagero dos gestos. Nossas anotações, seguindo sua natureza definida neste projeto de tradução, não comportam discussões filosóficas. Entretanto, não poderíamos deixar de notar aqui um lugar oportuno, talvez para trabalhos futuros, para a discussão sobre o gosto relacionado à comoção dos afetos. Afirma-se, aqui, por meio de diversas perguntas, não ser possível comover os afetos dos ouvintes, se os gestos, além de inadequados, forem demasiadamente exagerados, produzindo o que é *feio*. Ou seja, a graça, a delicadeza e, sobretudo, a beleza (ou ausência daquilo que é disforme) são requisitos para a comoção dos afetos. Trata-se, ainda, de não desviar a atenção da audiência com gestos inapropriados (exagerados).

Anotação 11, parágrafo 17

A aversão que Alcibíades nutria pela flauta é relatada na obra *Vidas Paralelas*, de Plutarco, uma compilação de várias biografias de homens ilustres de Roma antiga e da Grécia antiga. Faz par com Alcibíades, grego, Coriolano. Este Alcibíades (450 – 404 a.C.), que tinha aversão pela flauta, e cuja vida foi descrita por Plutarco, Cornélio Nepos e Tucídides, é o mesmo que aparece no final do diálogo *O Banquete*, de Platão. Há ainda, de Platão, um diálogo com o seu nome (*Alcibíades*). Uma tradução para a língua inglesa (*The Parallel Lives*, vol. VI, Loeb Classical Library Edition, 1916), encontra-se disponível em

https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Alcibiades*.html. O trecho sobre Alcibíades e sua aversão pela flauta está no capítulo 2, 4-6.

Anotação 12, parágrafo 21

Os três *Hs* a que Mattheson se refere são:

Georg Friedrich HÄNDEL (1685-1759); Johann David HEINICHEN (1683-1729); Johann Adolph HASSE (1699-1783).

Entre os parágrafos 17 e 21, Mattheson está descrevendo os principais gostos do XVIII: francês, italiano e o alemão, que começa a entrar em jogo como “*vermischter Geschmack*”. Os três compositores alemães mencionados por Mattheson seguem o gosto italiano, que aprenderam *in loco*: Heinichen estudou em Veneza; Händel esteve em Roma e Hasse, um importante compositor de ópera italiana, transitou pela Inglaterra e pela Itália, e era casado com uma soprano famosa, Faustina Bordoni. Hasse e Heinichen trabalharam em Dresden, o lugar para se aprender os gostos reunidos, já que ali havia uma grande orquestra com músicos franceses e italianos, bem como instrumentos destes dois países.

Anotação 13, parágrafo 24

Sérgio de Carvalho Oliveira, em sua tese de doutorado intitulada *Aspectos da linguagem organística em Das wohltemperierte Clavier (O Cravo Bem Temperado), de Johann Sebastian Bach*, elaborada sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Monteiro e defendida em 2005 no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes (USP), traduz algumas definições dadas por Mattheson em *Das neu-eröffnete Orchester*. Interessam-nos aqui as de estilo córico (também denominado choraico) e hiporquemático. A distinção entre eles contribui para o correto entendimento deste parágrafo. Veja-se:

Estilo córico, lat. *Stylus choraicus* oder *choricus*; fr. ... *stile choraïque*, apropriado para danças e subdivide-se em várias partes repetidas, conforme são dadas pelas artes da dança. Pode-se denominá-las estilos de Sarabanda, Minueto, Passepied, Gavotta, Bourrée, Rigaudon, Galharda etc. (p.67)

Estilo hiporquemático > lat. Stylus hyporchematicus, espalha alegria e propicia a Dança, sempre veloz, prazeroso e cheio de movimentos. Serve para o Teatro apenas, e de fato para Chaconas, Passacálias, Entradas e outras grandes danças. (p.68)

Anotação 14, parágrafo 27

O Teatro à Moda (*Der allemodische Schau-Platz*) ou A mais nova casa de ópera (*Das neugebackene Opern-Haus*) são prováveis traduções de Mattheson para o título *Il Teatro alla Moda*, de autoria anônima, atribuído a Benedetto Marcello.

Anotação 15, parágrafo 33

Uma referência a Juízes, 1:14. Acsa, filha de Calebe, fora prometida em casamento pelo pai a quem derrotasse Quiriate-Sefer. No versículo 14, ela desce do jumento. Mas não há menção alguma se desce pelo lado direito ou pelo lado esquerdo. Parece que B. Marcello usou a passagem apenas para fins ilustrativos. Eis o versículo: “Esta, quando se foi a ele, insistiu com ele para que pedisse um campo ao pai dela; e ela apeou do jumento; então, Calebe lhe perguntou: Que desejas?”

Anotação 16, parágrafo 38

Mattheson faz menção aqui a Clódio Esopo e a Róscio. M.T. Cícero mantinha amizade com os dois, e instruiu-se com eles na arte dos gestos (como mostrado no parágrafo 6). A menção a Clódio Esopo e a Róscio, neste parágrafo (38), exemplifica o quão prestigiada era a carreira destes atores, que dominavam a arte dos gestos, e o quanto ficaram ricos por meio desta arte. Róscio era um ator cômico; Esopo, trágico. Assim como Róscio, Esopo conseguiu juntar uma grande fortuna, tendo deixado cerca de 200 mil sestércios para seu filho Cláudio.

Anotação 17, parágrafo 48

A moeda (florim) é provavelmente uma referência ao *florim* italiano, já que o florim do Império Austríaco e o florim da Baviera surgem a partir de uma convenção de 1753. A carta transcrita por Mattheson data de 1730. Perceba-se que a Igreja Católica – apesar da Reforma luterana – era muito forte no sul da Alemanha e na Áustria (onde houve um intenso movimento contra-reformista).

Anotação 18, parágrafo 49

Editos azuis, provável livro de atas em que se registravam os ocorridos no âmbito de uma paróquia.

COMENTÁRIOS À SEXTA PARTE

Comentário 1, parágrafo 1

O início deste parágrafo, *Bey Erblickung dieser Überschrift dürffte **mancher** fragen* (grifo meu), percebemos o uso de *mancher* em forma substantivada, no singular (indicado, sobretudo, pela terminação do modal *dürfen*, aí grafado com dois ff, no *Präteritum*, *dürffte*). No alemão moderno, *manch-*, pronome indefinido, é utilizado, mais frequentemente, no plural, acompanhando um não um substantivo, ou seja, pronome indefinido que pode exercer a função de pronome adjetivo ou pronome substantivo. Sua ocorrência no singular, entretanto, não é errônea, e menos ainda incomum em textos do século XVIII. Nos dez capítulos da primeira parte da obra *Der vollkommene Capellmeister*, as ocorrências de *manch-* no singular, forma substantivada (pronome substantivo), são bastante frequentes.

No DWB, *manch-* é classificado como adjetivo e pronome, correspondendo ao latim *nonnullus* (não nenhum, ou seja, algum). Corresponde ao ingl. *many* (naquela língua utilizado apenas como determinante de nomes contáveis no plural).

Veja-se a acepção 4, DWB, volume 12, p.1524:

4) diese vereinzelt bedeutung zeigt sich namentlich in dem häufigen singularen gebrauch von manch.

a) substantivisch, als *mancher*, *manche*, *manches*:

Além disso, gostaríamos de indicar aqui a possibilidade de como *manch-* tem, muitas vezes, o sentido coletivo: como a ideia é de mais de um, existe a possibilidade de sua tradução em *número* diverso daquele expresso morfologicamente no original. Veja-se DWB, vol.12, p.1527:

in der mehrzahl der hierher gehörigen fälle hebt sich manch dadurch heraus, dass es mehr als das folgende substantiv betont wird, wodurch es den sinn nicht sowol einer anzahl schlechthin, sondern einer beachtenswerten anzahl empfängt; seltener ist manch unbetont und dann auch ohne die verstärkte bedeutung: in mancher stadt ist nicht gut zehren, sunt urbes, in quibus caro vivitur. STIELER 1224;

sag nur, warum du in manchem falle so ganz untröstlich bist?

GÖTHE 3, 278;

Apoiados nessas possibilidades, muitas vezes traduzimos *mancher*, sg., por alguém (sg.) ou algumas pessoas (pl.).

Comentário 2, parágrafo 2

Temos, no início do parágrafo, *Cassiodorus schreibet hievon also: (A esse respeito, Cassiodoro escreve:)*. *Hievon* é a união de *hier + von*. A união de *hier + preposição* é comum no alemão de século XVIII (atualmente, comum apenas em textos jurídicos, literários ou extremamente formais), e é frequentemente usada por Mattheson, como vemos, por exemplo, *hieraus* (parágrafo 3), *hierin* (parágrafo 19), *hierüber* (parágrafos 23 e 42), e novamente *hievon* (parágrafo 35). Vejamos o significado de alguns, segundo o DWB:

HIEVON (vol.10, p.1321): adv. neben hiervon sp.1319): [...] eine andere frage ist es jedoch, ob eine stadt solchergestalt bestehen könne? hievon findet sich kein exempel in der geschichte.

“Hievon findet sich kein exempel in der geschichte” (acerca disso, a esse respeito não se encontra nenhum exemplo na história).

HIERÜBER, adv. [...] 2) abstract auch auf die stelle eines buches, auf einen anspruch, befehl, gedanken bezogen: hierüber musz ich ernstlich nachdenken; [...] (vol.10, p.1318)

“Hierüber musz ich ernstlich nachdenken” (Sobre isso devo ponderar seriamente).

O significado é próximo a dos advérbios pronominais darüber, daran, davon etc., porém não há relação sintática com a regência preposicional do verbo.

Comentário 3, parágrafo 5

No final deste parágrafo temos a ocorrência do verbo *behaupten* na seguinte passagem: [...] Und die Actio behauptet den ersten, mittleren und dritten Platz in der Rede (E a *Actio* detém o primeiro, o segundo e o terceiro lugares no discurso).

Apontaremos aqui as investigações para o sentido de *behaupten*. Frequentemente mais utilizado com o sentido de *afirmar*, este verbo também tem o sentido de obter, ganhar, deter, como vemos abaixo, DWB, vol.1, p.1330:

behaupten: *obtinere, consequi, evincere, asserere.* [...] *wer wird den platz behaupten (als sieger erscheinen)?;*

Como se vê, além do sentido de *obtinere (obter)*, temos ainda a expressão *den Platz behaupten*, no sentido de aparecer como vencedor, ser vencedor, no caso de nossa tradução, *deter o primeiro, o segundo e o terceiro lugares*.

Comentário 4, parágrafo 8

In Rechnung bringen, expressão muito semelhante a “levar em conta”. Tem realmente este sentido, tendo sido traduzida, frequentemente, por *considerar*. Cf. abaixo transcrição do DWB, vol.14, p.355:

b) *etwas kommt in rechnung, wird in rechnung gebracht: wo eine kavaliersgnade einspricht, kommt mein bürgerliches vergnügen in gar keine rechnung. SCHILLER kab. u. liebe 1, 2.*

Ainda neste parágrafo, percebemos um galicismo, na verdade, uma tendência da língua alemã na primeira metade do século XVIII. Isto ocorre no trecho:

Wer kein Redner [...] von Profession werden will, em que *von Profession* é utilizado no lugar de *von Beruf* ou *beruflich*, já corrente à época.

O uso de galicismos e latinismos é muito comum no alemão da primeira metade do século XVIII. Semelhante uso ocorre, por exemplo, no âmbito deste Capítulo, nos seguintes parágrafos:

(24) *Ein Componist, der von Tänzten nicht zu urtheilen weiß* (Um compositor que não sabe apreciar danças [...]), em que há, em alemão, para *Componist*, o vocábulo *Setzer* ou *Tonsetzer*;

(26) *Vom Lully lesen wir, daß er alle seine Acteurs, Actricen, Täntzer uind Täntzerinnen in dieser Geberden-Kunst, d.i., in der Action selber unterrichtet, [...]* (Lemos, sobre Lully, que ele mesmo instruía todos os seus atores, atrizes, dançarinos e dançarinas nesta arte dos gestos, isto é, na *Actio*), em que há, em alemão, para *Acteurs* e *Actricen*, os vocábulos *Schauspieler* e *Schauspielerinnen*;

(33) o uso do vocábulo *Theatro* em vez de *Schau-Platz*. A escolha pelo segundo termo (*Schau-Platz*) predomina no texto de Mattheson. Veja-se, contudo, o uso de *Theatro* no parágrafo 33: *Wer verliebt seyn soll auf dem Theatro, der sehe ja fein gravitätisch drein* (Quem tiver de se fingir apaixonado, no teatro, deve parecer bastante cerimonioso). O termo *Schau-Platz* pode ser visto, por exemplo, no parágrafo (50) [...] *Und endlich, wenns um und um kömt, so wird es derjenige, welcher sich nicht auf einem guten musicalischen Schau-Platz, d.i. in auserlesenen Opern-Aufführungen, recht tapffer umgesehen hat, nimmer in der Setz-Kunst hoch bringen. Man glaubte dem, der es vor Jahren mehr, als ihm lieb ist, hat erfahren.* (E, finalmente, quando tudo é dito e feito, então aquele que não aprendeu ousadamente em um bom teatro musical, ou seja, em apresentações de ópera de alta qualidade, nunca será sublime na arte de compor. Acredite-se naquele que, há muito anos, aprendeu mais por experiência que por gosto);

(38) Em que nos deparamos com a palavra *Operist*, com o sentido daquele que atua em uma ópera. Veja-se a transcrição do trecho final deste parágrafo: [...] *weil er es in der Geberden-Kunst vor allen hoch gebracht hatte, ohne welche niemand ein guter Redner, geschweige denn ein Operist seyn kan* ([...] porque ele, mais que qualquer outra pessoa, dominava a arte dos gestos, sem a qual ninguém poderia ser um bom orador, e menos ainda atuar em uma ópera;

Optamos pela tradução de [alguém] poder (ou ser capaz) de atuar em uma ópera. *Operist*, conforme o DWB, vol. 13, p.1291, é o cantor de ópera, ou autor, que atua na ópera. Veja-se:

OPERIST, m. opernsänger, acteur d'opéra RÄDLEIN 68^a.

(48) Certamente por se tratar de um documento da Igreja Católica (Áustria, 1730), o uso de estrangeirismos (do latim, italiano e francês) parece ser ainda mais frequente. São estrangeirismo neste parágrafo: a) Kaiserliche Compositore di Musica; b) Consistorio; c) Cathedral-Kirche; d) Rumor-Knecht; e) Hoff-Compositeur; f) tractieren.

Comentário 5, parágrafo 11

O termo *Concert-Redner* mostra muito claramente a relação entre música e retórica. Neste caso, no nível lexical, praticamente um decalque do termo retórico. O seu significado é aquele que age nos concertos, o que participa dos concertos. Fica muito difícil recuperar o sentido exato – para isso, teríamos de elaborar um grande aposto, que aponta para “aquele que, por meio da música, num concerto, cumpre a mesma função do orador”.

Comentário 6, parágrafo 12

Observe-se a expressão (arcaica) *zum mindesten* (ao menos, pelo menos), o mesmo de *mindestens*. Segundo o DWB, vol. 12, p.2235:

MINDESTENS, adv. minimum; für zum mindesten (vergl. mindest 4, c) in jüngerer zeit empor gekommen, zuerst gegen anfang des 18. jahrh. in wörterbüchern verzeichnet: minstens, wenigstens, allerwenigstens (niederl.) ten minsten, ten alder minsten KRAMER hochniederd. dict. 2 (1719) 144^c; mindestens für zum mindesten, zum wenigsten. ADELUNG; das éine mindestens, was den dichter macht, die proteische begabung, war ihm (Friedrich II) keineswegs versagt. TREITSCHKE deutsche geschichte im 19. jahrh. 1, 82;

Conforme percebemos no início do verbete, *minstens* era comum no início do século XVIII.

Comentário 7, parágrafo 21

Neste parágrafo, optamos por traduzir *Vermögen* por fortuna. A tradução inglesa traduz *Vermögen* por *abilities*. De fato, *Vermögen* pode significar faculdade, habilidade. Entretanto, acreditamos que se trata de *fortuna* musical.

Comentário 8, parágrafo 27

Observe-se o uso de *denken + genitivo* com o sentido de *mencionar*, em *Wir haben [...] eines artigen Büchleins gedacht* (Mencionamos um adorável livrinho). Essa regência verbal é um traço de arcaísmo.

Comentário 9, parágrafo 28

O verbo *düncken* é bastante comum em textos dos séculos XVI e XVII, e aparece frequentemente na expressão *wie es mir dünckt* (conforme me parece; segundo minha opinião; segundo penso). Mattheson utiliza o substantivo derivado de *düncken*, a saber, *Dünckel*, em:

Die Action, heißt es, mag der Schauspieler nach seinem eignen Dünckel nur einrichten [...] (O autor pode planejar a actio segundo sua própria imaginação [...])

Vejamos uma parte verbete no DWB, vol. 2, pp.1538 e 1539:

DÜNKEL, m. von dünken. LUTHER schreibt dünkel und dunkel, selten tunkel.

1. wie bedünken, gutdünken, meinung, ansicht, sententia, mhd. dunc m., dimin. Dünkefîn

2. FRISCH führt dünkeln opinio, sententia an 1, 211^b, bemerkt aber dasz das wort veralte, nemlich in dieser bedeutung. /Bd. 2, Sp. 1539/

Ainda nesse mesmo parágrafo o arcaísmo *dafern*, utilizado no mesmo sentido de *wofern* (contanto que), em:

[...] *dafern er bloß seinen Auf- und Abtritt an derjenigen Seite nimmt, da die vornehmste Sängerin sich sehen läßt.* ([...] contanto que entre no palco e dele se retire pelo mesmo lugar, quando a mais eminente cantora apareça).

Veja-se a confirmação de que *wofern* é mais frequentemente usado em DWB, vol. 2, p.673:

DAFERN, daferne, conjunct., wenn anders, quod si. daferno FRIEDR. PERTHES leben 1, 89 (im jahr 1787). gebräuchlicher ist wofern.

Comentário 10, parágrafos 44 e 49

A base para nosso comentário são dois parágrafos: o 44 e o 49. O que iremos discutir é o uso de um galicismo e o que isso implica no texto de Mattheson. Sabemos que muitas vezes, por questões sociais, o francês era misturado ao texto em língua alemã. Era a língua de prestígio. Se compararmos, entretanto, o uso de galicismos em alemão nos séculos XVII e XVIII, percebermos uma diferença significativa. Em determinado momento do início da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), a movimentação de legiões estrangeiras pelo território alemão era tão grande, e a influência de língua francesa (isso sem mencionar o estilo latinizante) era tão forte, que a língua alemã – na concepção de eruditos que traduziam a literatura da Antiguidade greco-latina e a literatura de época dos países vizinhos nas academias ou sociedades linguísticas (*Sprachgesellschaften*) – estaria ameaçada de extinção.

No caso que apontaremos aqui, o galicismo não é mera substituição de palavras, como, por exemplo, *Acteurs* no lugar de *Schauspieler*: o galicismo em questão, *Histoires*, parece conter nuances de sentido que o seu correspondente, *Geschichte*, não possui.

Vejam os:

[44] *Damit auch der Leser nicht dencken möge, es wären lauter Histoires (und was ist doch besser) mit der Geberden-Kunst; [...]* (Para que também o leitor não possa pensar que se trata apenas de velhas histórias (e o que ainda melhor) no tocante à arte dos gestos [...])

Segundo o Dicionário *Trésor de la Langue Française* informatizado, disponível em <http://atilf.atilf.fr/>, HISTOIRE, que possui um vasto campo semântico, pode significar, também:

B. — [L'histoire d'un point de vue individuel]
1. Ensemble d'événements, évolution concernant une personne ou une chose. *En 1798, se présente dans l'histoire de mon père une circonstance futile en apparence, importante en réalité* (SAND, *Hist. vie*, t. 1, 1855, p. 187). *V. épisode ex.*

D. — Fam. et pop.

Prononc. et Orth. : [istwa:ʀ].

2. 1670 « affaire, événements particuliers » (ID., *Bourgeois gentilhomme*, III, 3)

Para nós, interessa especialmente o fato de *histoire* significar a história de um ponto de vista individual, uma sucessão de eventos particulares, que reforça o sentido de *anedota*, *relato*, dados como opção de tradução para o português no *Dicionário Porto Editora Francês-Português*. Embora as *velhas histórias* tenham o sentido de anedota, optamos pela tradução de *histórias*, e não *anedotas*, pois isto fica bastante claro em português.

Curiosamente, o *Dicionário Porto Editora Alemão-Português* não oferece a opção de tradução *anedota* para o termo *Geschichte*. Além disso, no DWB, vol.5, p.3857, embora se dê o significado de *Geschichte* como o relato ou narrativa oral ou escrita de algo que tenha realmente ocorrido, ou também de algo imaginado, há uma ressalva: que este “algo imaginado” seja concebido como algo ocorrido realmente. Assim, parece que *Histoiren*, termo escolhido por Mattheson, possui realmente uma nuance de significado ausente em *Geschichte*. Veja-se abaixo transcrição de trecho do verbete do DWB:

6) mündliche oder schriftliche erzählung von etwas wirklich geschehenem, dann auch von etw as ersonnenem, das aber im grunde als wirklich geschehen gedacht ist: die geschicht, ein orde nliche erzellung und erklärang waarhaffter, grundtlicher und geschächner dingen, historia. MA ALER 195^b; da sie vernamen die geschicht, dasz ir guet freund also nidergelegen waren. BURKHARD ZINK in städtechron. 5, 175, 30; es gehen itzt rede und geschicht unter dem pöfel wider das sacrament.

Comentário 11, parágrafo 44

Observem-se neste parágrafo dois arcaísmos e duas expressões.

O primeiro deles, *sothan-*, já apontamos em comentários de outros capítulos. É uma redução de *sogethan* (atualmente *so getan*), e tem o mesmo sentido de *solch-*, *tal*, *assim*, *dessa natureza*, como vemos em:

[44] [...] *daß zwar die Notierung, wodurch sothane Kunst in Zeichen und Schrifften ehemals verfasst worden [...]* ([...] que, de fato, a notação por meio da qual tal arte era feita por meio de desenhos e escritos, no passado, não existe mais [...]).

Confira o significado de *sothan-* no DWB, vol.16, p.1817:

SOTHAN, adj. so beschaffen, solch, s. ¹DWb sogethan, sp. 1407, vgl. auch solch, sp. 1428, und GRIMM gramm. 3, 62 f. das wort herrscht in den neunord. sprachen, als nd. lehnwort: dän. saadan, schwed. sådan, norw. soden, isländ. svoddan, und findet sich bereits im altfries. als sâdên, s. ebenda und sogethan. im deutschen besonders mnd. als sodân, soden, s. SCHILLER-LÜBBEN 4, 283; dazu: myt sodaner pene. d. städtechron. 10, 37, 2 (westfäl. urk. v. 1439); soden dinge dat geschach hir to Brunswick in der stad. 16, 311, 8.

Neste mesmo parágrafo, a ocorrência de *annoch*, que corresponde a *noch* (ainda), como em:

[...] *die Sache aber selbst annoch in ihrer Natur in voriger und unvergänglicher Krafft auf solche Weise vorhanden ist, [...]* ([...] mas a matéria em si ainda existe em sua natureza com uma força precedente e imperecível, [...])

Confira o significado de *annoch* no DWB, vol.1, p.418:

ANNOCH, adhuc, etiamnum, betont ánnòch und annóch.

Ainda, no mesmo parágrafo, duas expressões dignas de nota:

- i) *zum Stande bringen*, no sentido de restaurar;
- ii) *zu Papier bringen*, no sentido de reescrever.

Erstes Buch
Siebendes Haupt-Stück
Vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle
Livro I
Sétima Parte
Sobre a proporção matemática de todos os intervalos musicais

§1.

Dieses Stück harmonicalischer Wissenschaftt wird mit seinem Kunst-Nahmen **Canonica** genennet. *Canon* aber, davon das Wort herkömt, heisset eine Regel oder Richtschnur, in Griechischer Sprache. Wir wollen es die Eintheilungs-Lehre der Klänge nennen.

§1. (Anotação 1) (Comentário 1)

Designa-se esta parte da ciência harmônica com seu nome técnico **Canonica**. **Canon**, entretanto, de que a palavra se deriva, significa, em grego, regra ou princípio norteador. Denominaremos esta parte a doutrina da classificação dos sons.

§2.

Es ist aber diese Eintheilung bloß nach dem äusserlichen Maasse und Verhalt zu verstehen, den ein Klang mit den andern hat, und man bedienet sich dabey, als Hülfsmittel, der Zahlen und Linien, in Vorbildung der verschiedenen Klänge, nach ihrer abgemessenen Grösse, überläßt aber dem Gehör einig und allein, von deren Wol- und Ubel-Laut ein Urtheil zu fällen.

§2.

No entanto, esta classificação somente pode ser entendida de acordo com a medida externa e relação que um som tem com outro. Para isso se utilizam, por exemplo, números e linhas, na disposição de sons diferentes, de acordo com sua extensão. Caberá, todavia, apenas à audição, julgar se um som é agradável ou desagradável.

§3.

Der Raum nun, welcher sich solcher Gestalt zwischen zweien oder mehr Enden abgemessener Klänge befindet, die einen gewissen Verhalt mit einander haben, heisset eigentlich ein **Intervall**. Wovon weiter unten eine weitere Erklärung vorkommen wird. &&39 sqq.

§3.

Assim, o espaço que, desse modo, se encontra entre duas ou mais extremidades de sons medidos, que possuem certa proporção com os outros sons, chama-se **intervalo**. A este respeito explicaremos mais abaixo, nos parágrafos 39 e seguintes.

§4.

Die in Zahlen oder Linien vorgebildete Intervalle sind also hier die Materie; ihre abgemessene Grösse ist die sichtbare Form, und der Wol- oder Ubellaut ist der canonische Zweck: von welchem die *Canonic* aber selbst nichts wissen oder fest setzen kan. Wenn jedoch dieses Ziel auf eine und andre Art erhalten worden, so heißt es die **Harmonic**, und das Gehör bleibt immer der Richter in den mannichfältigen Stufen des Wol-Klages oder Mis-Lauts.

§4. (Anotação 2) (Comentário 1)

Aqui, os intervalos prefigurados em números ou linhas são, portanto, a matéria; sua extensão é a forma visível, e a consonância ou dissonância é a finalidade canônica, da qual a **Canonica**, entretanto, nada sabe e para a qual nada pode estabelecer. Se, contudo, esta finalidade for alcançada de uma outra forma, então isto se chama **Harmonica**¹, e o ouvido permanece sempre o juiz nos diversos níveis do som agradável ou desagradável.

§5.

Weil ferner solche Eintheilung und Abmessung auf einen gewissen dazu erfundenen und bestimmten Werck-Zeuge, oder einsaitigen Instrumente, vorgenommen wird, welches auch ein *Canon* heisset, so bekömmt die *Canonic* eine desto grössere Wurtzel ihres Nahmens.

§5. (Anotação 3) (Comentário 1)

Além disso, tal divisão e medida se realizam num instrumento inventado e determinado para isso, ou num instrumento de uma corda, que também se chama *canon*, e isto justifica, em termos etimológicos, o vocábulo **Canonica**, cujo radical se deriva deste instrumento.

§6.

Ein Verhalt ist diejenige Beschaffenheit, welche die Enden und *termini* verschiedener gemessenen Klänge gegen einander aufweisen, die man auch sonst *rationem* nennet. Die Enden sind so zu reden die Gräntz-Puncte eines Intervalls, bey welchen man solches abzumessen anfängt und aufhöret, sie mögen gesetzt werden, wie und wo sie wollen. Wenn aber das eine Intervall mit dem andern verglichen wird, das sollte nur eigentlich eine Proportion, ein Verhalt genennet werden; dahingegen sich die ratio von den beiden Enden eines eintzigen Intervalls sagen läßt. Z.E. wie sich verhält 1 gegen 2, so verhalten sich 2 gegen 4 u.d.gl. das ist eine Proportion. Wenn ich aber spreche: die Octave bestehet, nach ihrer Form, in 1 = 2, das ist *ratio*, oder Maasse.

§6. (Anotação 4) (Comentário 2)

¹ Mais nobre e mais importante é a parte harmônica, à qual adicionamos a [parte] canônica, que se junta a ela estreitamente por afinidade. I.B. Donius, de Praest. Vet. Mus., p.77. A ciência harmônica é a que distingue entre o som grave e o agudo. BEDA, in: Mus. Quadr. Cf. Mensur. A Harmonia é a parte mais nobre da ciência canônica, pois ela, além dos sons e intervalos, compreende e estuda os gêneros do som e os modos, junto a outras coisas atinentes a isso.

Uma proporção, também denominada *ratio* é aquela qualidade que as extremidades de diferentes sons medidos produzem umas em relação às outras. As extremidades são, por assim dizer, os pontos fronteiros de um intervalo, nos quais tal medida começa e termina, não importando a forma e o local onde sejam estabelecidos. Se, entretanto, um intervalo é comparado a outro, isto deveria ser apenas uma proporção; ao contrário, a *razão (ratio)* é atestada por ambos os extremos de um único intervalo. Por exemplo, como se comporta 1 em relação a 2, assim se comporta 2 em relação a 4 e etc. Isto é uma proporção. Porém, quando digo: a oitava consiste, segundo sua forma, em 1:2, isto é a *ratio*, ou medida.

§7.

Demnach sind hiedurch diese vier Dinge deutlich unterschieden: ein Intervall oder Zwischen-Raum; die Termini oder Enden desselben; eine Proportion oder Verhältniß; und eine Ration oder Maaß: welche bisher häufig unter einander geworffen, und in der Lehr-Art mit einander vermischt worden.

§7. (Comentário 2)

Por conseguinte, tornam-se distintas estas quatro coisas: i) um intervalo ou espaço vazio; ii) as extremidades do intervalo; iii) uma proporção intervalar ou relação; iv) uma razão ou medida. Essas matérias têm sido tratadas frequentemente na doutrina e confundidas umas com as outras.

§8.

Sothane Intervalle, ihre Enden, ihr Verhalt und Maaß, lassen sich nun in der Harmonic nicht besser abbilden oder vorstellig machen, als durch Zahlen und Linien: weil jene bey Darlegung einer jeden Grösse unentbehrlich sind; diese aber eine sonderbare Gleichheit mit den Saiten haben. Und darin bestehet, meines Erachtens, der **grösseste** Nutz und **vornehmste** Gebrauch solcher Hülffs-Mittel in der Ton-Kunst, nemlich: daß sie zu erkennen geben, wie sich die Klänge, wenn man sie sehen könnte, in ihrer Form und Gestalt gegen einander verhalten würden.

§8. (Comentário 3)

Tais intervalos, suas extremidades, sua proporção e medida podem ser ilustradas e se manifestarem na **Harmonica** apenas por meio de números e linhas: pois os números são imprescindíveis para a representação de cada extensão, e as linhas possuem uma similaridade especial com as cordas. Nisto consiste, segundo penso, a **maior** utilidade e o **mais importante** uso destes meios auxiliares na música, a saber: que deem a conhecer como os sons se relacionariam em sua forma e estrutura uns com os outros, se fosse possível vê-los.

§9.

Ich bemercke hier mit Fleiß den **grössesten** Nutzen und **vornehmsten** Gebrauch der Zahlen und Linien in unsrer vorhabenden Wissenschaft: denn die Linien dienen auch, bekannter maassen, zum Notenschreiben; die Zahlen aber in der Rhythmopöia und Rhythmic, wovon weiter unten; sie dienen zu einigen Beschaulichkeiten; zur Eintheilung und Stimmung gewisser klingenden Werckzeuge; zum äusserlichen Unterschiede der Klang-Geschlechter und Ton-Arten, samt dessen mathematischem Beweise; gegen und

wieder diejenigen, welche desfalls auf dem unrechten Wege sind; und endlich dienen die Zahlen nicht wenig zur Beziefrung des General-Basses, welcher Dienst nicht zu verachten ist.

§9. (Anotação 5)

Observo aqui com diligência a **maior** utilidade e o **mais importante** uso dos números e das linhas na ciência que pretendemos: pois as linhas servem também, de certo modo, para que as notas sejam escritas; os números, entretanto, na Ritmopéia ou Rítmica, de que trataremos mais adiante (Capítulos 6 e 7 do Livro II). Eles servem para algumas observações, para a classificação e afinação de certos instrumentos musicais; para a distinção exterior dos gêneros de sons e tonalidades, junto de suas comprovações matemáticas, contra aqueles que, neste caso, estão nos caminhos errados. Finalmente, os números auxiliam sobremaneira na cifragem do baixo contínuo, cuja utilidade não deve ser menosprezada.

§10.

Dazu dient der Canonic, Logistic, Harmonic, Auflösungs-Kunst etc. Dazu sind diese mathematischen Hülffs-Mittel in der Music nöthig und nützlich; aber sie machen kaum den funfzigsten Theil der völligen, rechten und ächten melodischen Wissenschaft und Setz-Kunst, welche eigentlich gantz und gar nichts mit der Harmonic zu thun hat: denn diese ist eine Bedürfniß der Orgel- und Instrumentenmacher; kein Grund der Sing-Spiel oder Setz-Kunst. Die genauesten *Canonici* geben gemeiniglich die elendesten Sänger, Spieler oder Setzer ab, indem sie sich nicht scheuen, Circkel und Linial für Schwert und Wage in der Composition auszugeben, welches eine reichte mathematische Abgötterey ist: zumahl in Ansehung der strengen Themis.

§10. (Anotação 6)

Para isto servem a *Canonica*, a Lógica matemática, a Harmonia, a arte de resolução de problemas etc. Para essas coisas esses recursos matemáticos são necessários e úteis na música, mas não chegam a constituir a quinquagésima parte da ciência da melodia ou da composição, se considerada completa e verdadeira. De fato, os recursos matemáticos nada têm a ver com a ciência harmônica². São uma necessidade dos construtores de órgãos e de instrumentos musicais, mas nenhum fundamento do *Singspiel* ou da composição. Os mais precisos *Canonici* são geralmente os mais horríveis cantores, instrumentistas ou compositores, já que não temem fornecer círculos e linhas como padrões para o julgamento na composição, o que é uma verdadeira idolatria matemática, principalmente considerando-se os temas restritos.

§11.

Kurtz: **die ganze harmonicalische Rechne- und Meß-Kunst, wenn wir auch gleich die Algebra mit einschliessen, kan allein nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeister hervorbringen; dahingegen unsre allerbesten Componisten schwerlich jemahls, ihrer schönen Arbeit halber, einen Maaß-Stab in die Hand genommen haben werden.** Das kan ein ieder festiglich glauben: ohne mich deswegen einen **gewaltigen Sprecher** zu nennen.

§11. (Anotação 7)

Em suma: **toda a arte harmônica de calcular e de medir, se quisermos também incluir aí a álgebra, não pode, sozinha, produzir um único mestre-de-capela habilidoso; ao contrário, nossos melhores compositores jamais tiveram de pegar numa régua por causa de suas belas obras.** Todos podem acreditar firmemente nisso sem me julgarem, por essa razão, um **orador impetuoso**.

§12.

Nachdem wir also das Wesen samt dem Nutzen der klangmessenden Kunst kürztlich und aufrichtig vor Augen geleet haben, wird derselben Anwendung und Ausübung uns erstlich zu betrachten geben, daß eine Linie oder Zahl, die mit einer andern verglichen werden soll, in Betracht derselben entweder auf **gleichem**, oder **ungleichem** Verhalt beruhen müsse.

§12.

Depois de termos analisado de modo breve e honesto a essência e a utilidade da arte de medir os sons, sua aplicação e sua prática nos farão observar que uma linha ou um número, quando comparados a outras linhas ou a outros números, devem se basear, neste âmbito, numa relação de **igualdade** ou **desigualdade**.

² A „sinfirugia“ (sinfonia + musurgia: composição de sons que soam concomitantemente) não observa apropriadamente a harmonia. I.B. Donius, De Praest. Vet. Mus., p.121.

§13.

Ist die Verhältniß **gleich**, so fällt weiter nichts dabey zu erinnern vor: denn die Gleichheit braucht keiner Eintheilung. Ist sie aber ungleich, so thun sich unzehliche Gattungen solcher Ungleichheit hervor; davon wir doch, zu unserm Vorhaben, nur drey gebrauchen: nemlich die reine, die **übertheilige** und **übertheilende** Verhältnisse oder Ungleichheit.

§13. (Anotação 8)

Se a proporção for **igual**, então não há muito o que dizer, pois a igualdade não precisa de qualquer classificação. Entretanto, se for desigual, então se evidenciam, a partir desta desigualdade, inúmeros gêneros, dos quais, para nosso intuito, utilizaremos apenas três: i) as proporções ou desigualdades puras, ii) as proporções superparticulares e iii) as proporções superpartientes.

§14.

Der **reine Verhalt** wird *ratio multiplex* genannt, und zeigt sich, wenn z.E. eine grosse Zahl, die mit einer kleinern verglichen wird, dieselbe kleinere nicht nur einmahl, sondern vielmahl gantz in sich fasset, nemlich zweimahl, dreimahl, viermahl u.s.w. Daraus entstehen die Benennungen: doppelt, dreifach, vierfach etc. Und wenn eine Zahl, Linie, Saite oder Figur sich gegen einer andern auf solche Weise verhält, so ist es ein **reiner Verhalt**. Man betrachte folgende Linien, deren eine dreimahl so lang ist, als die andre: so hat man ein Beispiel in diesem Stücke. Sie können auch wie 2-1 halbiert werden.

§14.

A **proporção pura** é denominada *ratio multiplex*, e ocorre quando, por exemplo, um número grande, comparado com um número pequeno, contém em si o número menor não apenas uma vez, mas muitas vezes, a saber, duas, três, quatro vezes e assim por diante. Disto se originam as denominações: duplo, triplo, quádruplo etc. E quando um número, uma linha, uma corda ou uma figura se comporta desse modo, comparados a outros, então temos uma **proporção pura**³. Observem-se as linhas seguintes, das quais uma é três vezes tão extensa quanto a outra: tem-se aí um exemplo a este respeito. Elas podem também ser seccionadas como 2-1.

§15.

Der **übertheilige Verhalt** (*ratio superparticularis*) hergegen ist, wenn eine gewisse Linie oder Zahl, indem sie mit einer kleinern verglichen wird, solche kleinere **einmahl gantz**, und noch darüber einen **besondern** Theil derselben in sich fasset. Nach der Grösse nun dieses besondern Theils bekömt sodann der Verhalt seinen **übertheiligen** Zunahmen. Macht der **Übertheil** just die Helffte aus, so heißt es *ratio sesquialtera*, d.i. (wenn ich so reden darff) die anderthalbe Maasse; hat der **Übertheil** nur ein Drittel vom Gantzen, so ist es *ratio sesquitertia*; enthält er nur ein Viertel, so wirds *ratio sesquiquarta* u.s.w.

§15.

A **proporção superparticular** (*ratio superparticularis*), ao contrário, ocorre quando certa linha ou certo número, ao serem comparados com outra linha menor ou com outro número menor, contenham em si este número menor (ou esta linha menor) **uma vez inteiro (a)**, e dele (a) ainda mais uma parte **alíquota**. De acordo com a extensão desta

³ Chama-se, por isso, pura, quando um número é dividido pelo outro e nada resta, mas sim tudo ocorre de forma **pura**.

parte alíquota, a proporção recebe seus acréscimos **superparticulares**⁴. Se o denominador perfizer apenas a metade, ou seja, for 2, então a proporção se chama proporção sesquiáltera, isto é – se posso falar assim – a medida uma vez e meia; se o denominador for um terço do total, trata-se de uma proporção sesquiterça e, se contiver apenas um quarto, então a proporção será denominada proporção sesquiquarta etc.

⁴ Recebe, por isso, esta denominação: porque, de acordo com a divisão procedida, sobra uma parte.

§16.

Man sehe folgende Linien zum Beispiel an, da ist die obere **anderhalbmahl** so lang, als die untere, und macht *rationem sesquialteram*: FIGURA hingegen ist von den nächsten beiden Linien die obere nur um ein Drittel länger, als die untere: woraus *ratio sesquitertia* entsteht: FIGURAS. Wenn aber die obere Linie, oder Saite, nur um ein **Viertel** länger ist, als die untere, so thut sich derjenige **übertheilige** Verhalt hervor, dessen Gattung sesquiquarta genannt wird, wie hier zu sehen ist: FIGURAS

§16.

Observem-se, por exemplo, as linhas seguintes: nelas, a linha superior é tão extensa quanto a inferior **uma vez e meia**, e forma a *ratio sesquialtera* ou proporção sesquialtera: (figuras). Ao contrário, das duas linhas seguintes, a superior é mais longa que a inferior em apenas um terço, de onde se origina a *ratio sesquitertia*, ou proporção sesquiterça: (figuras). Quando, entretanto, a linha superior, ou a corda, for mais longa que a inferior apenas um quarto, então se evidencia aquela proporção **superparticular** cuja espécie é denominada *sesquiquarta*, ou proporção sesquiquarta, como se atesta nas figuras seguintes: (figuras).

§17.

Die dritte vorhabene Haupt-Verhältniß heisset die **übertheilende** (*ratio superpartiens*) und bestehet darin, daß die lange Saite die kleinere **gantz**, und noch dazu **etliche Theile** derselben, begreiffe. Als z.E. wenn man 15 mit 9, oder 5 mit 3 vergleichen will, ist es ratio super bis partiens tertias, weil die 3/9 gantz, und noch darüber zwey Drittel von 3/9, nemlich 2/6, in der Zahl oder Linie 5/15 stecken. [FIGURAS] Zu mehrer Deutlichkeit wollen wir noch eine Gattung dieser übertheilenden **Verhältnisse** hersetzen, und zwar nur in den Wurtzel-Zahlen, die ein ieder leicht weiter ausdehnen kan, und das soll die *ratio super tri partiens quintas* seyn, damit man sich einen Begriff von diesen kauderwelschen mathematischen Benennungen mache: sintemahl, wenn wir 8 mit 5 vergleichen wollen, die 5 gantz, und noch **darüber drey Fünfftel**, in der 8 befindlich sind; das bedeuten die Worte: *tri quintas*. Und so mit den übrigen (FIGURAS).

§17.

O terceiro tipo principal de proporção se chama **superpartiente**⁵ (*ratio superpartiens*) e consiste em que a corda longa compreenda a menor **inteiramente**, e, além disso, **várias outras partes** da mesma. Como, por exemplo, quando se quer comparar 15 com 9, ou 5 com 3, há aí uma *ratio super bis partiens tertias*, ou terça super-bi-partiente, porque os 3/9 inteiros, e, ainda dois terços de 3/9, a saber, 2/6, estão contidos no número ou na linha 5/15. Para maior clareza, queremos apresentar ainda um espécie dessas **proporções superpartientes**, e, na verdade, apenas nas raízes numéricas, de modo que qualquer pessoa possa facilmente elaborar outros exemplos como estes. Trata-se da *ratio super tri partiens quintas*, ou proporção quinta super-tri-partiente, para que se possa ter uma ideia destas denominações matemáticas ininteligíveis, pois, ao

⁵ É assim denominada, porque, de acordo com a divisão, sobra mais que uma parte.

compararmos 8 com 5, o cinco inteiro e **mais três quintos** estão contidos no 8: isto significam as palavras *tri quintas*. E assim por diante com as outras.

§18.

Diese Eintheilungen erstrecken sich sonst, wie leicht zu erachten, bis ins Unendliche hinein; aber nicht bey unsrer Klang-Maasse: denn die hat ihre gesetzte Schrancken, wie wir bald sehen werden. Und da bisher nur von zehlen und messen die rede gewesen ist, unsre Absicht aber dennoch auf die wirklichklingenden Intervalle gerichtet bleibet, so wollen wir hiernächst zum sinnlichen Beweise, das ist, zu einer gewissen Ausübungs-Art schreiten, und obige so genannte *rationes*, samt ihren Angehörigen, durch das Urtheil nicht nur der Augen, sondern vornehmlich der Ohren bekräftigen.

§18.

Essas classificações estendem-se, aliás, como se pode facilmente imaginar, ao infinito. Mas não é o que ocorre com nossa medida do som, pois ela tem seus limites estabelecidos, como veremos em breve. E, como, até este momento, tratamos apenas de números e medidas, não obstante nossa intenção ter permanecido voltada aos intervalos realmente soantes, então queremos, em seguida, progredir para uma comprovação sensorial, ou seja, para um certo tipo de prática, e corroborar as denominadas *rationes* (proporções intervalares), expostas acima, junto com aquelas coisas que lhes são atinentes, por meio do julgamento não apenas dos olhos, mas principalmente dos ouvidos.

§19.

Denn, wenn man sich die Mühe nimmt, einen Versuch herüber anzustellen, so können alle nur ersinnliche klingende Intervalle, nach Maaßgebung obiger drey allgemeiner Verhältnisse, deren Gattungen alle, auf solche Art hier zu verzeichnen, viel zu weitläuffig fallen würde, nicht nur deutlich und handgreifflich vor Augen und handgreifflich vor Augen geleet, sondern auch, mittelst wircklicher Berührung der Saiten, dem Richter-Spruch des Gehörs unterworfen werden.

§19.

Pois, no esforço de tentar este tipo de prática, deveriam ser submetidos clara e notoriamente aos olhos, e também ao julgamento do ouvido, pelo real tanger das cordas, todos os intervalos soantes possíveis e imagináveis, segundo a prescrição das três proporções gerais expostas acima, cujos gêneros demandariam muita prolixidade para serem listados aqui.

§20.

Hiezu bedienet man sich eines gewissen Werckzeuges und Klang-Messers, von den Frantzosen *Sonometre*, sonst **Monochordon** genannt, d.i., **der Einsaiter**, weil es eigentlich nur eine eintzige Saite erfordert, welche man, nach allen benöthigten Verhältnissen, eintheilet und abmisset. Zwar werden bisweilen mehr Saiten aufgezogen, damit man einen gantzen Arcord machen könne; allein wir nehmen sie nur für eine an, so lang sie alle, wenn sie bloß oder frey sind, nur einerley Klang führen.

§20.

Para isso se utiliza de um instrumento musical e de um medidor de som, denominado pelos franceses *sonometre*, ou então **monocórdio**, isto é, o **instrumento de uma única corda**, pois ele requer mesmo apenas uma corda, que se divide e se mede de acordo com todas as proporções necessárias. De fato, algumas vezes são acrescentadas outras cordas, para que se possa produzir um acorde inteiro. Entretanto, nós a tomamos como um única corda, pois essas cordas conduzem apenas um tipo de som, quando estão livres ou soltas.

§21.

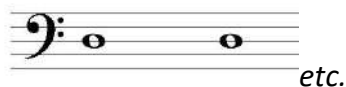
Dieses höltzerne Gefässe, so etwas zween Fuß lang und einen halben breit (auch wol grösser) seyn kan, wird theils als ein plattes Brett, theils als ein holes Kästlein verfertiget, und auf seiner obern Fläche mit Papier beklebet, worauf man die Verhältnisse abzeichnet und eintheilet. Dazu gehören einige kleine Steglein oder Unter-Sätze von Holtz, oben mit einem dünnen Messings-Drat belegt, die an Ort und Stelle, wo die Theilung seyn soll, unter die Saiten gesetzt, und allenthalben nach Erfordern hin und hergeschoben werden können, als wodurch dieselbe gleichsam so lang oder so kurz, als man will, abzumessen sind, und den gesuchten Verhalt im Klange hören lassen, wenn man sie anschlägt, es sey mit dem Finger oder einem Feder-Kiel.

§21.

Esta estrutura de madeira, que pode conter dois pés de comprimento e meio pé de largura (pode ser também bem maior), é fabricada ora como uma tábua plana, ora como uma caixinha oca, com papel afixado em sua superfície superior, sobre a qual se marcam e se dividem as proporções. A isto pertencem algumas pequenas barras ou fulcros, guarnecidos na parte superior com um arame de latão fino. Estas pequenas barras, ou fulcros, podem ser colocados debaixo das cordas, no lugar e na posição onde deve ocorrer a divisão. Eles podem ser livremente empurrados para frente e para trás, para qualquer lugar onde a corda deva ser medida, não importando o comprimento que se deseja, se longo ou curto. Assim, a proporção que se busca pode ser ouvida, em termos de som, quando as cordas são tocadas, seja com o dedo, seja com um cálamo.

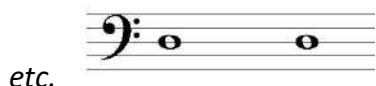
§22.

Wollen wir demnach erfahren, was es eigentlich heisse und bedeute, wenn gesagt wird, es verhalte sich der **Einklang** wie 1 gegen 1, nemlich in gänzlicher **Gleichheit**, so theilen wir die Saite des Klangmessers (wenn deren nur eine vorhanden) mit dem Circkel und setzen ein Steglein, mit seinem Kunst-Nahmen **Magas** genannt, in zween gleiche Theile auf den Mittelpunct der Theilung, unter die Saite, so daß selbige darauf, als etwa eine Brücke auf ihrem Joche, beqvem ruhe und fest anliege; alsdenn ist die Absonderung dadurch schon geschehen, und wenn man die solcher Gestalt getheilte Saite auf beiden Seiten des erwehnten Stegleins anschläget, wird die eine Helffte eben solchen Klang von sich geben, als die andre. Da ist die völlige **Gleichheit**, und gar kein Intervall oder Zwischen-Raum vorhanden. *Unisonus, in ratione aequali 1-1, 2-2, 3-3 etc.*



§22. (Anotação 9)

Por conseguinte, se quisermos de fato saber o que significa dizer que um **unísono** se comporta 1 para 1, a saber, em total **igualdade**, então dividimos a corda do medidor de som (quando houver apenas uma) com o compasso e colocamos uma barra, cujo nome técnico é **magas**, em duas partes iguais sobre o ponto central da divisão, abaixo da corda, de modo que ela repouse confortavelmente e se ajuste firmemente como uma ponte sobre o seu tramo; então, por meio disso, a separação já terá ocorrido, e se alguém tocar a corda dividida desta maneira em ambos os lados da mencionada barra, uma metade produzirá o mesmo som que a outra. Isto é a **igualdade** completa, e nenhum intervalo ou espaço vazio existe aí. *Unisonus, in ratione aequali 1-1, 2-2, 3-3*



§23.

Was also von mangelhaftten und übermässigen *Unisonis* hin und wieder vorgebracht werden will, ist ein Widerspruch mathematischer Wahrheiten. Denn wo kein Intervall ist, da kan weder Vergrösserung noch Verkleinerung statt finden. Weil nun der **Ein-Klang**

keinen Zwischen-Raum kennet, so ist er auch des Mangels sowol, als der Ubermaasse, gantz unfähig.

§23.

Assim, qualquer coisa que se diga sobre uníssonos diminuídos ou aumentados, algumas vezes, é uma contradição das verdades matemáticas. Pois, onde não há intervalo, ali não pode ocorrer nem aumento, nem diminuição. Como, pois, o uníssonos não conhece nenhum espaço vazio (intervalo entre as notas), é então completamente incapaz de uma diminuição ou de um aumento⁶.

§24.

Alle Intervalle aber, die sich nur möglicher Weise zwischen dem *Unisono* und der Terz erdencken oder *notiren* lassen (wie wir denn dergleichen nur zwischen oder innerhalb den Gräntzen des grossen halben Tons allein über ein gantzes Dutzend zu Papier bringen können) sind, überhaupt zu reden, lauter Secunden, obgleich verschiedener Gattung, und gehören zu den Intervallen. Nun verführt aber die Notenschreiberey, nemlich die Linien und ihre Räume, manchen, der nicht weiter denckt, als er sieht: da doch diese Zeichen oder Noten deswegen kein Gesetze in der Harmonic geben können, weil sie nur **Mittel** sind, unsre Gedancken auszudrücken, nicht aber **Gründe**, die etwas beweisen sollten. *Argumenta*, heißt es bey guten Vernunftlehrern, *non a mediis, sed a principiis deducenda sunt*. D.i. Man muß seinen Beweis nicht von den Mitteln, sondern aus den Grund-Sätzen herholen. So viel vom **gleichen Verhalt**, welcher sonst in dem Klang-Messen keinen andern Nutzen hat, als bey Betrachtung, des **Ein-Klangs**: der eigentlich keines andern Messens bedarff, als nur in so ferne ein Ding in zween gleiche Theile zerleget wird.

§24.

Entretanto, todos os intervalos possíveis e imagináveis que possam ser escritos entre o uníssonos e a terça (dos quais poderíamos dar vários exemplos, ainda que nos limites do semitom maior), são, dizendo de modo geral, apenas *segundas*, embora de espécies diferentes. Aqui, contudo, o simples ato de rascunhar notas, a saber, as linhas e seus espaços, desencaminha aqueles que se mostram incapazes de continuar a pensar quando se deparam com algo, uma vez que estes sinais (linhas e espaços) ou notas não podem fornecer regras na Harmonia, pois se constituem apenas **meios** – e não **fundamentos**, que, necessariamente teriam de demonstrar algo – para a expressão de nossas ideias. *Argumenta* – dizem os bons professores de Lógica – *non a mediis, sed a principiis deducenda sunt*, isto é, os argumentos devem ser deduzidos não a partir dos meios, mas dos princípios. É o suficiente sobre a **proporção pura**, cuja utilidade se reserva tão somente – no tocante à medida do som – ao uníssonos, que não necessita de nenhuma outra medida, a não ser aquela em que uma coisa é dividida em duas partes iguais.

⁶ Cf. *Kleine General-Baß-Schule*, p.220 e seguintes.

§25.

Unter den **reinen Verhältnissen** stehet die **doppelte** oben an, und dienet gleichfalls nur zur Abmessung eines eintzigen und des vollkommensten Intervalls. Denn in ihr setzen wir ein Bild der Octav oder des Acht-Lauts, der sich in seinen Enden oder Gräntz-Puncten verhält wie 1 gegen 2.

§25.

Dentre as **proporções puras**, a principal é a **dupla**, e serve igualmente apenas para a medida de um único e do mais perfeito dos intervalos. Pois nela colocamos uma imagem da oitava⁷, que se comporta, nas extremidades ou limites, como 1 para 2.

⁷ Assim denominada porque os seis que se encontram entre os sons diatônicos são combinados com aqueles oito.

§26.

Will ich nun sehen und hören, ja greiffen und fühlen, wie sich das **doppelte** Wesen im reinen Verhalt hervor thue, und den Acht-Klang zu wege bringe; so läßt sich die Probe davon (wie von allen andern) auf dem Monochord nach zweierley Art machen, nemlich entweder mit einer, oder mit zwo Saiten. Hat man nur eine Saite, so wird dieselbe hiebey in drey Theile abgesondert. Denn 1 und 2 geben drey, welches als eine Ursache dieser Abtheilung angeführet wird, und bey den übrigen ebenfalls, nach Maaßgebung der zusammen genommenen Wurtzel-Zahlen, Statt findet. Zween von diesen Theilen läßt man frey, das Stegelein aber wird an dem Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Saite geschoben, Schlage ich nun die zwey Drittel der Saite gegen das eine Drittel derselben an, so läßt sich das gesuchte Intervall hören.

§26.

Se, pois, eu quiser ver e ouvir, e até mesmo tocar e sentir, como a razão **dupla** se evidencia numa proporção pura, e como se produz a oitava, então a prova disto (como de todas as outras) pode ser feita num monocórdio, de duas maneiras, a saber, com uma ou com duas cordas. Se houver apenas uma corda, então ela será dividida em três partes. Pois 1 e 2 resultam três, que é indicado como a causa desta divisão; as restantes são feitas de igual modo, de acordo com a combinação e cálculo das raízes numéricas. Duas dessas partes são deixadas livres, a barra é empurrada para baixo da corda onde tem início a terceira parte. Se eu tocar, então, os dois terços da corda contra um terço da mesma, então o intervalo procurado poderá ser ouvido.

§27.

Sind aber zwo Saiten (welches allemahl besser ist) die in einerley Stimmung stehen, alsdenn lasse man die eine derselben ungetheilt, trenne hergegen die andre durch das Stegelein recht in der Mitte, so wird eine iede Helffte dieser letzten, gegen jener gantzen und blossen Saite, die Octav angeben; doch im tieffern Ton, als bey dem vorigen Versuch mit einer eintzigen Saite.

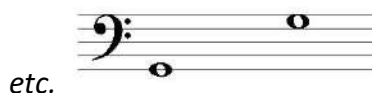
§27.

Entretanto, se houver duas cordas (o que é sempre melhor), ambas na mesma afinação, então uma delas não se divide, e a outra se divide com a barra, bem no meio, e então uma metade desta última, contra aquela corda inteira, produzirá a oitava, contudo mais grave que na experiência anterior, com uma única corda.

§28.

Wie sich inzwischen 1 gegen 2 verhält, so verhalten sich auch 2 gegen 4, 4 gegen 8 u.s.w. Das heißt eigentlich eine Proportion oder Vergleichung. Und das ist auch das gantze Nutz der *rationis multiplicis*, oder des **reinen** Verhalts in der *Canonic*. Denn bey Untersuchung der doppelten, drey- und vierfachen Octaven, darff man nur 1 gegen 4: 1 gegen 8: 1 gegen 16 halten und abmessen, so findet sich alles richtig und **rein**. Daher ist der Acht-Klang das allervollenkommenste Intervall, und leidet, ohne Mislaut, keinen Abbruch, wie doch alle andere (den kleinen Ton ausgenommen) durch die Temperatur thun: eben um den Mislaut zu vermeiden. Hier gehet alles **rein** auf und bleibt kein Bruch übrig. Daß aber die Octaven mit ihrem griechischen ursprünglichen Kunst-Nahmen **Diapason**, d.i. über

alle, genennet werden, und daß hiernächst die doppelten, drey- und vierfachen Intervalle dieser Gattung, Disdiapason, Trisdiapason etc. heissen, wird hiebey zu bemercken nicht undienlich seyn; wiewol man von den drey- und vierfachen Octaven deswegen kein griechisches Ansehen aufweisen kan, weil sich die Klang-Leiter damahls noch nicht mit so vielen Stufen versehen befand. *Octava, in ratione multiplici, 1-2, 2-4*



§28.

Assim, pois, como se comporta 1 em relação a 2, assim se comportam também 2 em relação a 4, e 4 em relação a 8 e assim por diante. Isto significa, realmente, uma proporção ou comparação. E esta também é toda a utilidade da *ratio multipla* (proporção múltipla) ou da proporção **pura** na ciência canônica. Pois, na diferenciação das oitavas duplas, triplas e quádruplas, só se pode manter e medir 1 em relação a 4, 1 em relação a 8 e 1 em relação a 16, e assim tudo se encontra correto e **puro**. Por isso, a oitava é o mais perfeito de todos os intervalos, e não tolera, sem dissonância, nenhuma alteração. Todos os outros intervalos, contudo, à exceção do uníssono, toleram a alteração por meio do temperamento, apenas para evitar a dissonância. Aqui, na oitava, tudo se forma de modo puro e não sobra nenhuma fração. Não seria inútil observar que as oitavas são denominadas com o seu nome grego diapásão, isto é, sobre todos, e que, em seguida, os intervalos duplos, triplos e quádruplos desta espécie se chamam *disdiapason, trisdiapason, etc.*, embora não se possa mencionar os gregos ao se tratar de oitavas triplas e quádruplas, pois as escalas de outrora não se encontravam providas de muitos graus.

Octava, in ratione multiplici, 1-2, 2-4 etc. (oitava em proporção múltipla)



§29.

Der nächste Zusammen-Klang, so in der Maaß-Ordnung vorkömmt, heisset eine Qvint, d.i. ein **Fünff-Klang**, wegen der drey zwischen beiden Enden liegenden und mit denselben fünff ausmachenden Tone. Dieses Intervall ist schon im **übertheiligen Verhalt** befindlich, nemlich wie anderthalb gegen ein Gantzes, oder wie 3 gegen 2. Will ich nun hievon auf einer eintzigen Saite den Beweis hören, so nehme ich 2 und 3 zusammen, und theile meine Saite in eben so viel, d.i., in fünff Theile, lasse zween dieser Theile auf der einen, und drey auf der andern Seite des am gehörigen Ort fest untergeschobenen Stegeleins, so gibt die grösseste Länge den Grund, die kürzere aber den Ober-Ton des Fünff-Lauts an, nemlich eine reine und völlige Qvint. Ich sage wolbedächtlich von einer reinen und völligen Qvint; denn wenn alle Qvinten in der Ausübung rein und völlig gestimmt werden sollten, so würde alles unrein und gebrechlich klingen.

§29.

A próxima consonância que ocorre na sequência de medidas é uma quinta, assim denominada porque as três notas que ficam entre ambas as extremidades, junto com as extremidades, perfazem cinco notas. Este intervalo já se encontra na **proporção**

superparticular, a saber, como um e meio em relação ao todo, ou como 3 para 2. Se eu quiser ouvir a prova disto numa única corda, então eu tomo 2 e 3 juntos, e divido minha corda em tantas partes correspondentes, isto é, em cinco partes, deixo duas dessas partes de um lado, e três do outro lado da barra inserida abaixo, no lugar apropriado. Assim, o comprimento maior produzirá o som fundamental, o menor, os [sons] harmônicos da quinta, a saber, uma quinta pura e completa. Digo ponderadamente uma quinta pura e completa, pois se todas as quintas, na prática, tivessem de ser afinadas de modo puro e completo, então tudo soaria impuro e débil.

§30.

Nimmt man zwo Saiten, welches ich immer rathen will, so bleibet deren eine bloß, frey und ungetheilet, da sie denn für drey gerechnet wird; von der andern Saite ziehet man hergegen, mittelst des auf den abgemessenen Punct untergeschobenen Stegeleins, ein Drittel ab, als etwas, so für diesemahl nicht gebraucht wird, läßt denn darauf die zwey übrigen Drittel gegen jene gantze Saite hören; so stellet sich ebenfalls eine Qvint ein; wiewol im gröbern Ton, weil die Saite hören; so stellet sich ebenfalls eine Qvint ein; wiewol im gröbern Ton, weil die Saite länger sind, als beym vorigen Versuch. Nach diesem Maass wäre denn die Qvint rein; aber, wie gesagt, nach der Temperatur kan sie es nicht seyn. Und so hat man von den übrigen zu urtheilen.

§30.

Se tomarmos duas cordas – o que sempre quero aconselhar – então uma delas permanece solta, livre e sem divisão, já que é contada como três; da outra corda, entretanto, subtrai-se um terço por meio da barra empurrada para baixo no ponto medido, como algo que não será utilizado. Em seguida, deixam-se soar os dois terços restantes em relação à corda inteira, e assim se produz de mesmo modo uma quinta, embora mais grave, pois as cordas são mais longas que no exemplo anterior. De acordo com esta medida, a quinta seria pura, mas, como dissemos, não pode ser assim (pura) de acordo com o temperamento. E esta é a forma segundo a qual se deve julgar o restante dos intervalos.

§31.

Wie wir nun angefangen haben, die Kunst-Wörter der Intervalle bey den Octaven anzudeuten, so wird am besten seyn, daß wir damit fortfahren, so weit als sie nemlich reichen. Denn die wenigsten unsrer heutigen Intervalle haben ursprünglich-griechische Bennenungen. Die Qvint heisset inzwischen deswegen **Diapente**, d.i. **über fünf**, weil sie fünf diatonische Klänge begreiff, davon die beiden äussersten, als Enden, hauptsächlich vernommen werden. *Quinta, in ratione superparticulari, n. sesquialtera 2-3.*



§31.

Uma vez que começamos a explicar os nomes técnicos dos intervalos nas oitavas, será melhor continuarmos com isso, até onde seja suficiente, pois pouquíssimos de nossos intervalos, nos dias de hoje, possuem denominações originalmente gregas. A quinta se denomina, por isso, **diapente**, isto é, **sobre cinco**, porque ela compreende cinco tons diatônicos, dos quais ambos os extremos são contados. *Quinta, in ratione*

superparticulari, n. sesquialtera 2-3 (quinta em proporção superparticular de 2-3).



§32.

Wie sich nun 2 gegen 3 verhalten, so verhalten sich auch 4 gegen 6 u.s.w. Daher man bey Untersuchungs-Proben der doppelten und mehrfachen Qvinten nur 2 gegen 4; --2 gegen 8 etc. halten und abmessen darff. Welches hier zum Überfluß noch einmahl erinnert: künfftig aber, um nicht weiterläuffig zu verfahren, unterbleiben wird.

§32.

Assim como se comporta 2 em relação a 3, comporta-se 4 em relação a 6 e assim por diante. Por isso, ao se experimentar com as quintas duplas e múltiplas, pode-se comparar e medir apenas 2 em relação a 4, 2 em relação a 8 etc. Lembramos isso aqui mais uma vez, não obstante sermos repetitivos. Entretanto, não procederemos assim nos parágrafos seguintes.

§33.

Wir betrachten hier die klingenden Inervalle mehr nach ihrer äusserlichen Gestalt und Grösse, als nach ihrer innerlichen Eigenschafft und Tugend: daher soll es unverfänglich seyn, wenn wir gleich den Wol-Laut und Gebrauch derselben etwas hintan setzen, und bloß nach der Meß-Ordnung mit der Qvart allhie fortfahren. Wem beliebt, der mag dieses Intervall den **Vier-Klang** nennen; ich bediene mich dieser Wörter nur zu mehrer Deutlichkeit.

§33.

Observamos aqui os intervalos musicais mais de acordo com sua estrutura e extensão externas que conforme sua característica interna e virtude: por isso, em nada nos prejudicará colocarmos provisoriamente em segundo plano a consonância e seu uso e nos mantermos concentrados na sequência (de medida) da quarta. Aquele que preferir pode denominar **Vierklang**⁸ este intervalo em alemão. Utilizo esta palavra apenas para ser mais claro.

§34.

⁸ Devo me desculpar – apropriadamente – por causa dessa palavra nova e de outras utilizadas anteriormente, mesmo que um soberano da quarta quisesse admitir minha matéria; não vejo porque nós, de igual modo, temos que fazer mais em matérias científicas que outros povos, principalmente os ingleses (censurados aqui), que dizem, simplesmente, a quinta etc., embora se saiba, o que querem dizer com isso.

Der Quarten-Verhalt ist wiederum **übertheilig**, wie $1\sqrt[3]{3}$ gegen 1, oder wie 3 gegen 4, alwo die erste Grösse von der andern nicht nur völlig, sondern noch um ein Drittel mehr begriffen wird. Solches nun auf dem Klang-Kasten zu zeigen, und zwar mittelst einer einzigen Saite (indem der Verhalt noch ziemlich deutlich ist) theile man sie in so viel Theile, als 3 und 4 zusammen machen, nemlich in sieben; lasse vier zur lincken, und drey zur rechten Hand des Stegeleins, oder umgekehrt, alsdenn wird, wenn der Grund-Klang etwa *g* seyn sollte, der obere ohnfehlbar *c* seyn.

§34.

A proporção da quarta é, novamente, **superparticular**, como $1\frac{1}{3}$ para 1, ou como 3 para 4, em que a primeira grandeza é compreendida pela outra não apenas completamente, mas acrescida de mais um terço. Para mostrar isto na caixa de ressonância, e, a saber, por meio de uma única corda (já que a proporção ainda está muito clara), ela deve ser dividida em tantas partes, quantas perfaçam 3 e 4 juntos, a saber, em sete partes; deixem-se quatro partes para a mão esquerda, e três para a mão direita da barra, ou, ao contrário, e então, se o som fundamental for um *sol*, o superior será invariavelmente um *dó*.

§35.

Will ichs mit zwo Saiten versuchen (dabey man doch allzeit versichert bleiben muß, daß sie beede gantz genau in einem Tone stehen, und gleiche Länge haben) so rechne ich die eine gantz Saite für vier, steche auf der andern, oder vielmehr unter derselben, drey solcher Theile mit dem Brücklein ab, so werden diese drey und jene vier eine richtige Quart angeben; man schlage sie zugleich oder bald hinter einander an. Das letzte ist das beste, und eben darum haben wir die Ausdrückung der Intervalle in Noten auch lieber auf solche Weise hier anstellen wollen. Die Griechen nannten diese Quart **Diatessaron**, *per quatuor sc. chordas*, durch vier Saiten gehend. *Quarta, in ratione superparticulari, n. sesquialtera, 3-4.*



§35.

Se quisermos fazer esta experiência com duas cordas (aqui deve-se sempre assegurar-se que elas estejam, ambas, exatamente na mesma altura, e que tenham o mesmo comprimento), então consideramos uma corda inteira como se fosse quatro partes e a colocamos sobre a outra, dividindo-a, ou ainda, colocamos sob a outra três partes similares com a barra: desse modo, estas três e aquelas quatro partes produzirão uma quarta exata⁹ se forem tangidas simultaneamente ou separadamente, uma logo em seguida à outra. A última forma é a melhor, e justamente por isso queremos empregar desse modo a expressão dos intervalos em notas. Os gregos denominavam esta quarta

⁹ Esta proporção 3-4 permanece sempre a mesma, seja a quarta ocultada como consonância ou considerada como dissonância: pois compassos e régua não entendem coisa alguma dessa diferença, e os olhos, menos ainda. Apenas os ouvidos são capazes de, aqui, dar o veredito.

diatessaron, *per quatuor sc. chordas*, caminhando por meio de quatro cordas. *Quarta, in ratione superparticulari, n. sesquialtera, 3-4* (quarta, na proporção superparticular de 3-4).



§36.

Unser Vorsatz führet uns auf die Terzen, und zwar erstlich auf die grosse, welche **Ditonus** heisset und sich ebenfalls im übertheiligen Verhalt befindet, iedoch in einer andern Gattung desselben, nemlich wie $1 \frac{1}{5}$ gegen 1, oder wie 4 gegen 5. Solche Beschaffenheit der Klänge nun, man schlage sie mit- oder nach einander an, auf einer Saite vorzustellen, theile man dieselbe in neun Abschnitte, lasse vier davon zur rechten Hand des Steges, und fünf zur linken, berühren, oder umgekehrt; so läßt sich die grosse Terz deutlich vernehmen.

§36.

Nosso trabalho nos conduz neste momento às terças. Em primeiro lugar, à terça maior, que se chama *ditonus* e pertence, igualmente, à proporção superparticular, tratando-se, contudo, de outra espécie, a saber, como $1 \frac{1}{5}$ para 1, ou como 4 para 5. Para apresentar tal característica dos sons, sejam eles tocados simultaneamente ou separadamente, um após o outro, sobre uma corda, ela deve ser dividida em nove partes, das quais quatro se referem à mão direita da barra, e cinco, à mão esquerda, ou vice-versa: assim pode-se ouvir claramente a terça maior.

§37.

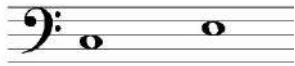
Will ichs auf zwei Saiten versuchen, so muß die bloße oder freie für 5 Theile angesehen werden, und den Grund-Klang oder das untere Ende des Intervalls darstellen; auf der andern Saite aber steche ich ein Fünftel, als dieses mahl unbrauchbar, davon ab, daß nur vier nachbleiben, die angeschlagen werden: alsdenn geben diese **vier** Theile zu jenen **fünfen** der gantz blossen Saite auch eine grosse Tertz zu vernehmen: so daß, wenn beide Saiten z.E. ins *c* gestimmt wären, die durch das Stegelein um ein Fünftel verkürzte nothwendig wie *e* klingen müste. *Teria major, in ratione superparticulari, sesquiquinta 4-5*.



§37.

Se quisermos tentar com duas cordas, então a corda solta deve ser considerada como possuindo cinco partes e representar o som fundamental ou a extremidade inferior do intervalo; na outra corda, entretanto, subtraímos um quinto, como se não fôssemos usá-los, de modo que restem apenas quatro partes a serem tangidas: então estas quatro partes, em relação àquelas cinco da corda totalmente livre, produzem uma terça maior, de modo que, se ambas as cordas, por exemplo, estiverem afinadas em *dó*, aquela que foi encurtada em um quinto por meio da barra deve necessariamente soar um *mi*.

Tertia major, in ratione superparticulari, sesquiquinta 4-5 (terça maior, na proporção superparticular de 4-5).



§38.

Die kleine Tertz hat die nächste Stelle in der Zahl-Ordnung, und ist, in den Verhältnissen dieses **übertheiligen** Geschlechts, nach der canonicalischen Meß- und Rechne-Kunst, das letzte Intervall, dessen beide Enden sich zeigen wie $1 \frac{1}{5}$ gegen 1, oder wie 5 gegen 6. Wer diese klingende Verwandschafft mit einer eintzigen Saite beweisen wollte (welches schon mühselig und mislich wäre) müste 11 Theile daraus machen, nemlich 5 und 6 zusammen genommen: welches hier doch zum letztenmahl erinnert werden soll. Sechs blieben denn etwa zur lincken, als in der Tiefe, und fünf zur rechten, als in der Höhe. Wiewol solches gleichviel gilt, und wir auch oft die Zahlen vertauschen; nicht ohne Ursach.

§38.

A terça menor é a próxima na sequência e, nas proporções do gênero superparticular, é o último intervalo – segundo a aritmética e a arte canônica – cujas extremidades possuem proporção $1 \frac{1}{5}$ para 1, ou 5 para 6. Quem quiser comprovar tal relação utilizando apenas uma corda (o que seria difícil e precário) deve fazer dela 11 partes, a saber, 5 e 6, tomados juntos, o que é lembrado aqui pela última vez. Seis partes ficam reservadas à mão esquerda, como a corda mais baixa (grave), e cinco para direita, como a corda superior (mais alta). Entretanto, isto é a mesma coisa, e nós frequentemente confundimos os números, não sem razão.

§39.

Will es iemand auf zwo Saiten versuchen (wie wir denn bey dieser beqvemsten Weise fernerhin bleiben wollen) der nehme oder halte die blosse Saite für 6 Theile, und ziehe von der andern gleich-langen und gestimmten, durch Unterstellung des Steges, ein Sechstel ab, daß daselbst nur fünf zum Anschlage übrig bleiben, so gibt die gantze, freie Saite das untere Ende, *sonum vel terminum gravem*; die verkürzte aber das obere Ende, *sonum vel terminum acutum*, einer kleinen Terz zu vernehmen, und das heissen wir die beiden Enden eines klingenden Intervalls oder **Zwischen-Raums**. Z.E. *a-c*

Tertia minor, in ratione superparticulari, sesquisexta. 5-6.



§39.

Se alguém quiser comprovar tal relação utilizando suas cordas (preferimos sempre permanecer neste modo mais fácil), deve considerar a corda solta como seis partes e

subtrair da outra – de mesmo comprimento e afinada na mesma altura – por meio do posicionamento (inferior) da barra, um sexto, de modo que restem, dela, apenas cinco partes a serem tangidas. Assim, a corda solta, inteira, produzirá a extremidade inferior, *sonum vel terminum gravem*, e a corda encurtada, entretanto, a extremidade superior, *sonum vel terminum acutum*, de uma terça menor, e isto é o que chamamos de ambas as extremidades de um intervalo musical. Por exemplo: *lá – dó*.

Tertia minor, in ratione superparticulari, sesquisexta. 5-6, (terça menor, em razão superparticular de 5-6).



§40.

Daß diese kleine Terz, von den Lateinern, **Semiditonus** genannt wird, beweiset schon aus dem Zwitter-Nahmen, daß die alten Griechen nichts von ihr gewusst haben, indem ihr Verhalt nur kurtz vor Christi Geburt vom **Didymo** entdecket worden. Und hiemit würde sich unser Griechisch gar endigen; wenn nicht noch ein Paar kleinere Intervalle, die billig vorhergehen sollten, hinten nach kämen.

§40.

O fato de esta terça menor ser denominada pelos latinos **semiditonus** comprova, já pelo nome híbrido, que os antigos gregos não a conheciam, já que sua proporção foi descoberta por **Didymo** apenas alguns anos antes do nascimento de Cristo. E com isso o nosso grego chegaria ao fim, se não houvesse ainda alguns intervalos menores que deverão ser vistos, embora, adequadamente, devessem ter precedido os demais.

§41.

Indessen haben wir hier nicht nur einen Anfang gemacht, unsrer Zusage, so im dritten & dieses Haupt-Stückes befindlich, eine Genüge zu leisten; sondern wir wollen dieselbe, betreffend die weitere Erklärung eines Intervalls, hiemit zu Ende bringen: weil sie doch die **übertheilige** Verhältnisse der klingenden Stufen nicht weiter erstrecken, als auf 8 Intervalle, Qvint, Qvart, grosse und kleine Terz, gantze und halbe Tone; welches ich hier desto ehender bemercken muß, weil es sonst noch niemand gethan hat, und weil es, nebst dem folgenden, einem klärern Begriff von der *Canonic* gibt.

§41.

Todavia, não apenas fizemos uma introdução para discorrer de modo suficiente sobre o que prometemos, que se encontra na terceira parte desta obra, mas também queremos terminar de cumprir o prometido no que diz respeito à explicação mais abrangente: pois elas estendem as proporções **superparticulares** dos intervalos (graus) musicais a mais que oito, a saber, a quinta, a quarta, a terça maior e a terça menor, tons inteiros e semitons. Devo observar o mais rapidamente possível aqui estas coisas, já que ninguém o fez até este momento, e porque, junto com o que segue, fornecerei um conceito claro da arte canônica.

§42.

Solchemnach ist oft angeführter Zwischen-Raum, sonst Intervall genannt, auf Griechisch **Diastema**, eine Stimmweite, genannt worden, weil dadurch angedeutet wird, wie weit die eine Klang-Stufe von der andern entlegen ist. Wenn aber alle und jede gebräuchliche Intervalle in ihre richtige Ordnung gebracht, oder verzeichnet waren, hieß man es ein **Systema**, d. i. einen wolverfaßten Zusammenhang: wie man denn noch immer dieses Wort von allen Staats- und andern Sachen, die eine abgemessene Einrichtung haben, und einen völligen Plan darlegen, häufig gebraucht.

§42.

De acordo com esta arte, o espaço vazio frequentemente indicado é denominado intervalo, em grego **diastema**, uma extensão da voz, pois por meio dele se antevia o quão distante uma nota estava da outra. Quando, entretanto, todo e qualquer intervalo de uso comum era colocado ou escrito em sua sequência correta, isto se chamava um **systema**, isto é, uma relação bem elaborada. Assim, pois, esta palavra continua sendo frequentemente usada para todas as coisas do Estado e para outras coisas, que possuem uma organização adequada e um plano completo.

§43.

Die zwischen den beiden Enden eines solchen Intervalls liegende Klang-Stufen werden zwar allerhand mitgezehlet; aber nicht allemahl mitgehöret; sondern oft überhüpffet; daher ich auch das *dia* lieber durch über, als durch irgend ein anderes Wort, habe übersetzen wollen. Nimmt man die Zwischen-Stufen aber mit, im Singen oder Spielen, nach der Reihe, so werden daraus zusammen gesetzte Intervalle, als da sind: *octava composita, bis, vel ter etc.* welches diejenigen zu ihrem Unterricht wol mercken mögten, die ein **verdoppeltes** Intervall von den **zusammengesetzten** nicht zu unterscheiden wissen, weil sie in der Canonic unbeschlagen sind.

§43.

Os graus, que ficam entre ambas as extremidades de um intervalo desta natureza, são em todo o caso contados, mas nem sempre ouvidos, e omitidos frequentemente. Por isso, eu também quis traduzir *dia* preferencialmente por *sobre*. Se os graus intermediários forem considerados, no canto ou na execução instrumental, de acordo com a sequência, então disto resultam intervalos compostos, como: *octava composita, bis, vel ter etc.*, algo que devem observar em suas aulas aqueles que não sabem diferenciar um intervalo **duplo** dos intervalos **compostos**, já que não são versados na arte canônica.

§44.

Man sollte nicht glauben, wie viel Aufmercksamkeit zu diesen Dingen erfordert wird, wenn man bey ihrem Vortrage nichts auslassen, nichts überflüßiges hinsetzen, und dennoch auch nicht undeutlich werden will.

§44.

Não se acredita quanta atenção é exigida nessa matéria, caso se queira, em suas instruções, abordar todas as coisas sem o acréscimo de superficialidades, evitando-se, a todo o custo, a ambiguidade.

§45.

Wie nun zu der **reinen** Verhältniß-Art oder Geschlecht kein anders Intervall, als die einzige Octave, mit ihren Töchtern gehöret, und zu der **übertheiligen**, wie gesagt, nur die Qvinte, Qvarte und beide Tertzen samt den Tönen und halben Tönen gezogen werden können; also zehlet man die noch übrigen zwey wol klingende mit allen andern harulautenden Intervallen, oder Dissonantzen, in Ansehung ihrer Form, zur dritten Classe in der Zahl-Lehre, nemlich zu dem **übertheilenden** Verhalt, *ratio superpartiens* genannt, wo der Uberschuß mehr, als einen Theil, beträgt. Nur, wie gesagt, die Secunden ausgenommen.

§45.

Como, pois, pertencem ao tipo ou gênero da **proporção pura** apenas a oitava e suas filhas; e como pertencem à proporção **superparticular**, como dissemos, apenas a quinta, a quarta e ambas as terças, com seus tons e semitons; então os dois intervalos consonantes que restam, junto com todos os outros (intervalos) dissonantes, incluem-se – no tocante à sua forma – na terceira classe da doutrina dos números, a saber, na proporção **superpartiente**, denominada *ratio superpartiens*, em que o resto de uma divisão perfaz mais que uma parte (do divisor). Entretanto, como dissemos, excetuam-se desta classe os intervalos de segunda.

§46.

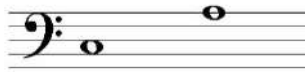
Die grosse Sext hat hier den Vortritt; ihr Verhalt ist **übertheilend**; den Terzen, Quarten und Quinten nicht gleich; von einer solchen Art, wie $1\frac{2}{3}$ gegen 1, oder 3 gegen 5. Bey solcher Bewandniß nimmt man seine blosse Saite für fünf Theile an, sticht auf der andern drey Fünftel ab, schlägt denn diese drey gegen jene fünf an: so ist die Sache klar. Denn ich setze den Fall, daß die gantze Saite ins *c* gestimmt wäre, müste denn nicht die zum zwey Drittel verkürzte, und sonst in allen Stücken gleiche, nothwendig wie *a* klingen? Versucht es! *Sexta major, in ratione superbispartiente tertias: 3-5.*



§46.

A sexta maior tem prioridade aqui; sua proporção é **superpartiente**, diferente das terças, quartas e quintas, como $1\frac{2}{3}$ para 1, ou 3 para 5. Nesse caso, deve-se considerar a corda solta como cinco partes, subtrair da outra corda três quintos, tanger estas três partes contra aquelas cinco: isto é claro. Suponhamos que a corda inteira (solta) esteja afinada em *dó*, então a parte encurtada em dois terços, bem como todas as outras partes, não deveria soar como um *lá*? Experimentemos! *Sexta major, in ratione*

superbipartiente tertias: 3-5 (sexta maior, em proporção superbipartiente de terça 3-5).



§47.

Hier höret unsre alte Nomenclatur auf, oder nimmt vielmehr nur einen Anstand, weil sie hernach noch wieder zum Vorschein kömt. Das Wort *Hexachordon*, womit sich einige Verfasser schleppen, ist viel zu jung, und reicht nicht an die Jahre ihrer Väter oder Vorfahren. Es ist nach **Aretins** Zeiten, oder vielleicht von ihm selbst neu gebacken worden, und man verstund dadurch den verderblichen Plan der sechs Sylben. Die alten Griechen nannten jedoch die Sexten Diatessaron mit dem Ditono, oder Diapente mit dem Ton, welches Flickwerck gnugsam weiset, daß sie nur die grosse, nicht aber die kleine Sexte brauchten, weil ihnen die Natur des Tones oder der Secunde vor **Didymo**, einfolglich auch die Gattungen der Tertzen, unbekannt waren.

§47.

Aqui cessa nossa velha nomenclatura, ou talvez seja apenas um vacilo dizer algo assim, já que ela aparecerá novamente mais tarde. A palavra *hexachordon*, com que tropeçam alguns autores, é muito nova, e não retroage aos anos de seus ancestrais. Foi criada à época de **Aretino**, ou talvez ainda, inventada por ele mesmo, e por meio dela se entendia o sistema insatisfatório¹⁰ de seis sílabas (solmização). Entretanto, os gregos antigos denominavam as sextas *diatessaron com o ditono*, ou *diapente com o tom*. Este trabalho ruim e fragmentado mostra suficientemente que eles utilizavam apenas as sextas maiores, porém não as menores, pois não conheceram antes de **Dídimo** a natureza do som do intervalo de segunda e, conseqüentemente, nem todas as espécies de terças.

§48.

Das letzte unter den wol-lautenden Verhältnissen ist endlich die kleine Sext; ihre Maasse ist **übertheilend**, wie der vorhergehenden grossen Sext und aller nachfolgenden Intervallen, deren etliche gar hart lauten, und beweisen, daß die innerliche Beschaffenheit dieser Dinge sich nicht nach der äusserlichen Gestalt beurtheilen lasse, und daß alle canonicalische Ursachen hier nicht zureichen. Die Form des Verhalts bey der kleinen Sext ist wie 1 2\5 gegen 1, oder wie 5 gegen 8: da die achte Zahl die fünfffte gantz, und noch drey Fünfftel darüber begreiff. Man nehme nun hiebey seine blosse

¹⁰ *Sciendum autem est, haec Hexachorda recentiorum eadem esse cum Tetrachordis-additis inferne vocibus duabus, ex quibus & quatuor illorum sex voces, quas musicales vocant, originem traxerunt. Franc. Salinas Lib. IV. De Mus. P.193*

Saite für acht Theile an, und ziehe von den andern drey solcher Achtel richtig ab, daß ihrer fünf nachbleiben, so müssen diese 5 gegen jene 8 eine deutliche kleine Sext angeben. *Sexta minor, in ratione supertripartiente quintas, 5-8* (figura)

§48.

A última dentre as proporções consonantes é, por fim, a sexta menor. Sua medida é **superpartiente**, como a medida da sexta maior e de todos os intervalos que dela se derivam, dos quais muitos soam desagradáveis, comprovando, assim, que a característica interna dessas coisas não podem ser avaliadas segundo sua forma externa, e que todos os princípios da arte canônica não são suficientes para isso. A forma de proporção na sexta menor é como $1 \frac{2}{5}$ para 1, ou como 5 para 8, já que 8 contém 5, em sua totalidade, e ainda mais $\frac{3}{5}$. Aqui a corda solta deve ser considerada como oito partes, e da outra (corda) devem-se subtrair exatamente $\frac{3}{8}$, de modo que sobrem cinco. Assim, esses 5, em relação àqueles 8, devem claramente produzir uma sexta menor. *Sexta minor, in ratione supertripartiente quintas, 5-8* (sexta menor, em proporção supertripartiente de quinta 5-8) (figura).

§49.

Wenn wir nun fortfahren, und eben aus Achtung für die Grössen, Linien und Zahl-Lehre, nach ihrer bestmöglichen Ordnung, die kleine Septime, weil sie einen deutlichen d.i. in wenigern Theilen bestehenden Verhalt hat, als die grosse Septime (wie diese denn auch herber klinget, als jene) billig vorgehen lassen; so stehet dahin, ob die Zieffer-Herren nicht vielleicht uns, und ihren eignen Regeln, hiebey widersprechen dürfften: denn sie setzen gemeiniglich die grosse Septime oben an, 8-15; ungeachtet 5-9, als der kleinen Verhalt, einen leichtern Begriff geben, und also vorgehen müssen. Hergegen kehrt sich, wie wir bald sehen werden, bey den halben Tönen just um, falls wir die harmonicalische Reihe einigermassen beibehalten. Diese sieht so aus: (não há figura).

§49.

Se continuarmos, pois, em deferência à extensão, linhas e doutrina dos números de acordo com a sequência mais ordenada possível, tomarmos a sétima menor, já que ela possui uma proporção evidente, ou seja, uma proporção que consiste em menos partes que a sétima maior (como esta última soa mais dissonante que a primeira); então devemos verificar se os Senhores das Cifras, com suas próprias regras, não se oporão a nós neste âmbito, pois eles colocam comumente a sétima maior acima, como 8 para 15, sem considerar 5 para 9, como a proporção menor, que é um conceito mais simples e que, por isso, deve preceder (a sétima maior). Entretanto, ocorre justamente o contrário, como veremos, com os semitons, caso mantenhemos a sequência harmônica de algum modo. Isto parece assim:

§50.

„1-2. 2-3. 3-4. 4-5. 5-6. So weit gehts gut. Nun flicken sie, aus Liebe zu den Zahlen, 6-8 hinein; welches doch ein Verhalt ist, der mit 3-4 völlig übereinkömmt. Weiter folgen 3-5. 5-8. 5-9. (8-15.) 8-9. Hier hinckts wieder, und wenns geändert werden sollte, müste die grosse Septime 8-15 heraus, und weiter hinunter, zwischen den gantzen und halben

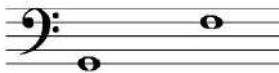
Tonen eingeschaltet werden, die sich verhalten wie 8-9 und 9-10. Endlich schliessen diese Reihe 15-16 und 24-25. Woraus man siehet, wie wenig auf solcher Ziefer-Ordnung zu bauen ist; zu welchem Ende wir es auch, und sonst zu keinem andern, anführen.“

§50.

„1-2. 2-3. 3-4. 4-5. 5-6. Até aqui tudo bem. Agora eles incluem, como um remendo, por amor aos números, 6-8, que é uma proporção que concorda plenamente com 3-4. Depois seguem 3-5, 5-8, 5-9, (8-15), e 8-9. Aqui novamente há problemas, e se isto tivesse de ser modificado, a sétima maior, resultada de 8-15, deveria ser incluída entre os tons inteiros e semitons, que se relacionam como 8-9 e 9-10. Finalmente encerram esta sequência 15-16 e 24-25. Disto se depreende o quanto pouco se pode construir com esta sequência de cifras. Por este motivo, e não por qualquer outro, é que mencionamos isto aqui“.

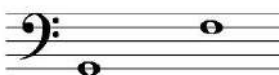
§51.

Es verhält sich demnach die kleine Septime auf diejenige **übertheilende** Art, wo eine grosse Saite die kleinere gantz, und noch vier Fünfftel von derselben in sich faßt, wie $1\frac{4}{5}$ gegen 1; oder wie 5 gegen 9. Da schätze ich nun, bey der Probe, meine gantze blosser Saite für neun Theile, und von der andern nehme ich vier solcher Neuntel durch das Stegelein ab, so daß nur **fünff** davon zum Anschlag übrig bleiben. Wenn denn die lange Saite z.E. *G* klinget, muß die verkürzte unfehlbar *f* angeben. *Septima minor, in ratione super quadru partiente quintas, 5—9.*



§51.

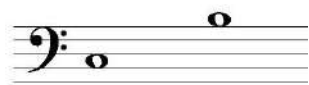
Por conseguinte, a sétima menor se comporta de forma **superpartiente**, em que uma corda extensa contém em si a corda menor inteira e mais quatro quintos da mesma, como $1\frac{4}{5}$ para 1, ou como 5 para 9. Agora, pois, ao buscar a comprovação, considero minha corda solta inteira como nove partes, e subtraio da outra quatro nonos com a barra, de modo que restem apenas **cinco** deles para serem tangidos. Se, pois, a corda extensa, por exemplo, soar *sol*, a corda encurtada deve necessariamente produzir um *fá*. *Septima minor, in ratione super quadru partiente quintas, 5—9* (sétima menor, em proporção superquadripartiente de quintas 5-9).



§52.

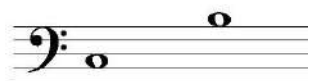
Die grosse Septime hergegen bestehet in einer nicht so leicht begreiflichen **übertheilenden** Verhaltungs-Art, da sich $1\frac{7}{8}$ gegen 1, oder 8 gegen 15 melden. Wenn der Beweis erfolgen soll, wird die eine und gantze Saite für 15 Theile gerechnet, und die andre macht man um **sieben** solcher Fünfzehntel kürtzer, so bleiben ihrer **acht** zum verlangten Klange übrig, welche denn, gegen jenen 15, die gesuchte grosse Septime zum

Gehör bringe, z.E. *c-h*. Wobey wir nur kürztlich bemercken, daß es mit dem Nahmen, *Heptachordon*, so man diesen Septimen beileget, eben die Bewandtniß habe, als mit dem *Hexachordo*. *Septima major, in ratione superseptutpartiente octavas, 8-15*.



§52.

A sétima maior, ao contrário, consiste num tipo de proporção **superpartiente** de entendimento um pouco mais complexo, uma vez que se manifesta $1 \frac{7}{8}$ para 1 ou 8 para 15. Se quisermos uma prova disso, então devemos considerar uma corda inteira como 15 partes, e a outra corda deve ser encurtada em **sete** destas quinze partes. Assim restarão **oito** para o som que se deseja, e essas oito partes devem produzir nos ouvidos, em relação àquelas 15, a sétima maior que se procura, por exemplo *dó-si*. Neste ponto, gostaríamos de observar, brevemente, que o nome *heptachordon*, com que se costuma denominar as sétimas, é o mesmo que *hexachordo*. *Septima major, in ratione superseptutpartiente octavas, 8-15* (sétima maior, em proporção superheptapartiente de oitavas 8-15).



§53.

Mit dem grossen Ton (eigentlich so genannt) hat es wiederum, oberinnerter maassen, in Betracht der Zahlen-Ordnung, eine andre Beschaffenheit, als mit der grossen Septime. Denn gleichwie, von Maaß wegen, diese den Rang nach der kleinern haben muß; so gehöret hergegen dem grossen Ton allhier der Vorzug vor dem kleinen. Er soll ihn auch bekommen.

§53.

Em relação ao tom inteiro (realmente denominado assim), novamente, como lembramos acima, no tocante à sequência dos números, há uma característica diferente daquela da sétima maior. Pois, de igual modo, por causa da medida, este deve ter sua categoria conforme a posição da sétima menor. Por outro lado, o tom inteiro maior tem precedência em relação ao menor: ele também deve recebê-lo.

§54.

Aber es ist noch eine wichtige canonicalische Anmerckung hiebey zu machen, nemlich, daß wir mit dem grossen und kleinen Ton keines Weges in der logistischen Classe des bisherigen **übertheilenden** Verhalts bleiben können; sondern in die **übertheilige** wieder zurück springen müssen, welches keine geringe Unordnung ist.

§54.

Há, todavia, outra importante observação da arte canônica: nós não podemos de modo algum permanecer com o tom inteiro maior e menor na classificação lógico-matemática

da proporção **superpartiente**, que utilizamos até este momento, mas sim temos de retornar à proporção **superparticular**, o que não causa a menor confusão.

§55.

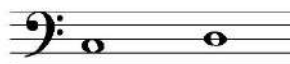
Will man sagen, wir hätten den Ton und seine Verwandten den Sexten vorziehen sollen; so muß erst dargethan werden, daß eine Dissonantz besser sey, als eine Consonantz. Denn auf den Wol- oder Mislaut gehet doch endlich unser vornehmster Zweck, und es ist allemahl besser, den innerlichen Gehalt, als den äusserlichen Verhalt, zu beobachten. Man muß um dieses willen jenen nicht vergessen.

§55.

Se alguém quiser dizer que nós deveríamos ter preferido os tons inteiros e seus derivados às sextas, então primeiramente é necessário explicar que uma dissonância é melhor que uma consonância. Pois, nosso objetivo mais importante aqui, finalmente, são as consonâncias e as dissonâncias, e é melhor, sempre, observar o conteúdo interno que a proporção externa. Uma coisa não exclui a outra.

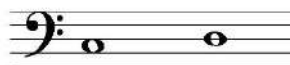
§56.

Der grosse Ton, d.i. die erste Secunde, stehet demnach im **übertheiligen** Verhalt, eben sowol als die Qvinten, Qvarten und Tertzen, iedoch in einer undeutlichen Maasse, nemlich wie $1\frac{1}{8}$ gegen 1, oder wie 8 gegen 9. Wer es auf dem Klangmesser versuchen will, obs auch wahr sey, der nehme die blosse Saite für **neun** Theile, und ziehe der andern ein solches Neuntel, als einen Überfluß ab, damit nur **acht** davon angeschlagen reden, so meldet sich die grosse Secunde, mit ihrem griechischen ursprünglichen Nahmen Tonos genannt, d.i. eine Grad-Weise angestellte **Dehnung** des Klanges, z.E. c—*d. Tonus major, in ratione superpartulari.*



§56.

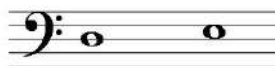
O tom inteiro maior, isto é, a primeira segunda, está, por conseguinte, numa proporção **superparticular**, e do mesmo modo como as quintas, quartas e terças, contudo numa medida menos clara, a saber, como $1\frac{1}{8}$ para 1, ou como 8 para 9. Quem quiser fazer a experiência no monocórdio, para saber se é verdade, deve considerar a corda solta como **nove** partes, e subtrair da outra corda um nono, como algo superficial, de modo que apenas **oito** deles sejam tangidos, e assim se evidencia a segunda maior, denominada conforme seu nome original grego **tonos**, isto é, uma expansão gradual do som, por exemplo, *dó-ré. Tonus major, in ratione superpartulari sesquioctava, 8—9¹¹* (tom maior, em proporção superparticular, sesquioitava).



¹¹ Cf. § 15 dessa parte, sesquioctava, 8-9.

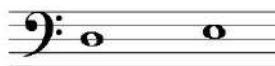
§57.

Eben des Geschlechts ist auch der kleine Ton, nemlich eines solchen **übertheiligen** Verhalts, als $1 \frac{1}{9}$ gegen 1, oder wie 9 gegen 10; da die grössere Zahl die kleinere gantz, und noch ein Neuntel darüber in sich faßt. Wer sich nun dieses Intervall mit zwo Saiten vor die Augen und Ohren legen will, der muß die blosser Saite für **zehn** Theile und für seinen Grund-Klang annehmen, der andern hergegen ein Zehntel abkürzten, daß nur **neun** zum Anschlage kommen; alsobald wird er den kleinen Ton, d.i. die zweite Secund, z.E. *d-e* hören, sehen und fühlen, folglich auf das allerdeutlichste dadurch begreifen, daß es bey weitem nicht einerley seyn könnte, aus dem *c* oder aus dem *d* zu musiciren. Man ziehe nur, grösserer Überzeugung halber, vier gleichgestimmte Saiten von einerley Länge und Beschaffenheit auf ein Monochord, und messe auf dem einen Paar den grossen, auf dem andern aber den kleinen Ton nett ab, so wird man sich über den Unterschied verwundern, obgleich der Grund-Klang eben derselbe bey beiden ist. *Tonus minor, in ratione superparticulari, sesquinona 9-10.*



§57.

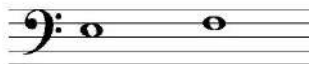
Do mesmo gênero é também o tom inteiro menor, a saber, de uma proporção **superparticular**, como $1 \frac{1}{9}$ para 1, ou como 9 para 10; já que o número maior compreende em si o número menor, em sua totalidade, e mais um nono dele. Quem desejar ter diante dos olhos e dos ouvidos este intervalo com duas cordas, deve considerar a corda solta como **dez** partes e tomá-la como seu som fundamental, e subtrair da outra uma décima parte, de modo que **nove** sejam tocadas. Com isso será possível ouvir, ver e sentir o tom inteiro menor, isto é, a segunda segunda, por exemplo, *ré-mi*, e consequentemente compreenderá de maneira mais clara, que não pode ser a mesma coisa fazer música a partir do *dó* ou do *ré*. Para se convencer ainda mais disto, é necessário que sejam acrescentadas quatro cordas, igualmente afinadas e de mesmo comprimento e natureza, num monocórdio, e que meçam numa delas alguns tons inteiros maiores, e nas outras alguns tons inteiros menores. A diferença causará admiração, embora o som fundamental seja o mesmo em ambos. *Tonus minor, in ratione superparticulari, sesquinona 9-10* (tom menor, em proporção superparticular, sesquinona, 91-20).



§58.

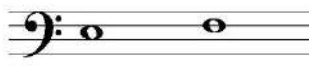
Hieher gehören denn die halben Tone noch, sowol der grosse, als der kleine: denn ihr beiderseitiger Verhalt ist **übertheilig**, und sie sind diesenfalls, obgleich sehr hart zusammenschlagende Intervalle, ihrer Abmessung nach, nicht viel unedler, als die vornehmsten Geschlechter der Quinten und Tertzen, die so schön klingen. Aber die Scepter-Würde des Circkels gibt nur den Schein, nicht das Wesen dieses Klang-Adels. Es wird demnach die äusserliche Form des grossen halben Tons, d.i. der dritten Secund, an

demjenigen **übertheiligen** Verhalt erkannt, wo $1 \frac{1}{16}$ gegen 1, oder 15 gegen 16 in Betracht kommen. Der den Klang diesfalls messen will, rechne nur seine freie Saite für **sechszehn**, und steche eines von solchen Sechszehnteln auf der andern Saite zurück, so höret er den Zusammenklang des grossen halben Tons, z.E. *e-f*, mit seinem aufrichtigen griechischen Nahmen. *Hemitonium majus, in ratione superparticulari sesquidecimaquinta*, 15-16.



§58.

Aqui se incluem os semitons, tanto os maiores, quanto os menores: pois a proporção de ambos é **superparticular** e, neste caso – não obstante sejam intervalos muito duros – de acordo com sua medida, não são menos nobres que os mais notáveis gêneros das quintas e terças, que soam tão belas. Entretanto, a dignidade simbólica do compasso (instrumento de medida) informa apenas a aparência, mas não a essência da nobreza deste som. Consequentemente, a forma exterior do tom inteiro maior, isto é, do terceiro intervalo de segunda, é reconhecida naquela proporção **superparticular**, em que se observa $1 \frac{1}{16}$ para 1, ou 15 para 16. Aquele que quiser medir o som, neste caso, deve considerar sua corda livre como **16** partes, e subtrair uma dessas décima-sextas partes na outra corda, e assim ouvirá a consonância do tom inteiro maior, por exemplo, *mi-fá*, com seu nome genuinamente grego. *Hemitonium majus, in ratione superparticulari sesquidecimaquinta*, 15-16, (semitom maior, em proporção superparticular sequi-décima-quinta, 15-16).



§59.

Der kleine halbe Ton verhält sich wie $1 \frac{1}{25}$ gegen 1, oder wie 24 gegen 25. Man nimmt hiebey die gantze blosser Saite für **fünf und zwanzig** Theile an, ziehet von der andern ein solches Fünfundzwangigtel ab; so läßt sich bey dem Anschlagen der übrigen **vier und zwanzig** Theile der kleine halbe Ton gegen den Grund-Klang hören, als z.E. *c-cis*. Die vierte Secunde.

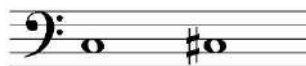
§59.

O semitom menor comporta-se como $1 \frac{1}{25}$ para 1, ou como 24 para 25. Considera-se aqui a corda solta inteira como **vinte e cinco** partes, subtraindo-se da outra uma vigésima-quinta parte; e assim, ao se tocarem as **vinte e quatro** partes restantes se ouvirá o semitom menor em relação ao som fundamental, como, por exemplo, *dó-dó sustenido*. O quarto intervalo de segunda.

§60.

Was nun bey den Tönen, wegen des merckwürdigen Unterschieds, angegangen ist, das kan auch bey den halben Tönen mit grossem Nutzen bewährt erfunden werden, und dienet unter andern zum unumstößlichen Beweise, daß bey keiner Versetzung die

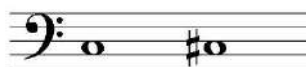
Stufen, Grade oder Gänge eben so bleiben, wie sie gewesen sind. *Hemitonium minus, in ratione superparticularis sesquivigesima quarta, 24-25.*



§60.

Tudo o que expusemos – por causa da curiosa diferença – em relação aos tons inteiros, pode ser descoberto e verificado em relação aos semitons, e com grande utilidade. E isto serve, dentre outras coisas, para a prova incontestada de que em nenhuma transposição os graus permanecem como eram.

Hemitonium minus, in ratione superparticularis sesquivigesima quarta, 24-25, (semitom menor, em proporção superparticular sesqui-vigésima quarta, 24-25).



§61.

Noch wollen wir hier beyläuffig gedencken, daß der kleine halbe Ton allemahl in den Noten das Abzeichen habe, daß er sich mit seinen beiden Enden auf einerley Raum, wie oben, oder auf einerley Linie befinde, welches zu dem Irrthum der überflüssig-vermeinten Ein-Klänge Anlaß gegeben hat; da hingegen der grosse halbe Ton, im Aufschreiben so Linie als Raum erfordert.

§61.

Queremos ainda lembrar, casualmente, que o semitom menor sempre possui, nas notas, uma marca característica: encontrar-se com ambas suas extremidades num único espaço, como acima, ou numa única linha, o que deu ocasião ao erro da consonância, imaginada superficialmente, uma vez que, ao contrário, o semitom maior, na escrita, exige tanto a linha quanto o espaço.

§62.

Die Ordnung des grossen und kleinen Tons, wie sie itzund auf unsern *Claviaturen* oder Griff-Bretten befindlich, da *c-d* ein grosser, *d-e* ein kleiner, *f-g* ein grosser, *g-a* ein kleiner, und *a-h* wiederum ein grosser Ton, das heißt, wie ein grosser Ton gestimmt ist, will **Hänffling** zum Theil umgekehret haben, und *c-d* soll bey ihm als ein kleiner, *d-e* aber als ein grosser Ton eingerichtet oder abgemessen werden: damit die unterste Quart der Octav mit der obersten gleiche Intervalle bekomme. Es liesse sich schon hören, wenn daraus ein grosser Nutz zu hoffen, und wieder die eingeführte Gewohnheit etwas gutes auszurichten wäre. Vom kleinen Ton ist noch, als etwas besonderes, zu mercken, daß er der Temperatur (davon bald ein mehres) nirgend unterworffen ist.

§62.

A sequência dos tons inteiros maiores e menores, como se encontram atualmente em nossos teclados ou escalas (dos instrumentos de cordas) é a seguinte: *dó-ré*, maior; *ré-mi*, menor; *fá-sol*, maior; *sol-lá*, menor; e *lá-si*, novamente maior; isto é, como um tom

inteiro maior é afinado. A este respeito, **Hänffling**¹² parece ter desejado inverter parcialmente as coisas, e, em sua obra, *dó-ré* é disposto e medido como um tom inteiro menor, e, *ré-mi*, como um tom inteiro maior, de modo que a quarta inferior da oitava seja o mesmo intervalo que a quarta superior. Isto poderia ser bom, se daí se pudesse esperar qualquer utilidade, e se novamente o hábito introduzido pudesse produzir algo de bom na prática. Do tom inteiro menor deve-se observar, ainda, que ele não é submetido ao temperamento (logo discorreremos mais a este respeito) em nenhum lugar.

§63.

Noch sind drey vortreffliche und im täglichen Gebrauch (worauf am meisten zu sehen) höchstnützliche, untentbehrliche Intervalle zu betrachten, ehe wir zu den seltenern, übermässigen und mangelhaftten schreiten; die jedoch lange nicht von solcher Wichtigkeit sind, ob sie gleich fast zur Mode werden wollen. Diese drey Intervalle sind die liebe kleine Qvint, die **durchdringende** grössere Qvart, und die **bewegliche** kleinere Septime.

§63.

Devemos ainda observar três intervalos primorosos e de extrema utilidade e imprescindibilidade no uso diário (o que é a principal coisa), antes de progredirmos aos mais raros, aumentados e diminuídos, que, contudo, há muito tempo não têm tanta importância, embora estejam se tornando a moda. Estes três intervalos são a cativante quinta menor, a **penetrante** quarta aumentada e a **enternecedora** sétima diminuta.

§64.

Itztbesagte feine Zusammenstimmungen verdienen eine eigne, ansehnliche und vornehme Stelle in der *Canonic*, und erweisen sich in der besten Harmonic viel zu schön, daß sie von der Harmonic den übermässigen und mangelhaftten beigezehlet werden sollten. Vielmehr sind sie in der That vor allen andern eines grossen Vorzugs werth, und der Rang, den sie diesesmahl hier einnehmen, soll ihrer Gültigkeit nicht den geringsten Abbruch thun. Octaven, Qvinten, Tertzten, ja, so gar die Qvarten haben zwar eine äusserliche mathematische Gestalt, die leichter abzumessen ist; aber sie haben bey weitem nicht die herrlichen, innerlichen Eigenschafften, als obgenannte drey rührende Günstlinge, oder Favorit-Intervalle.

§64.

Estas consonâncias requintadas de que falamos agora recebem um lugar eminente e notável na arte canônica, e revelam-se extremamente belas na melhor harmonia, de modo que devem ser reconhecidos na ciência harmônica como os intervalos aumentados e diminuídos. Mais que isso, eles são dignos de prioridade dentre todos os outros, e o status que adquirem aqui não deve promover sequer o menor prejuízo à sua

¹² Cf. *Miscell.* Berlin., Vol, I, p.289

validade. Oitavas, quintas, terças, sim, até mesmo as quartas possuem, de fato, uma forma matemática externa, que pode ser medida mais facilmente; mas não possuem, de longe, as características internas esplêndidas dos três intervalos comoventes ou prediletos.

§65.

Der tägliche Gebrauch und ihr ungemeiner Nutz hat die süsse kleine Qvint schier zu einer vom Gehör unwidersprechlichen Consonantz gemacht, wovon bereits im dritten Orchester *p. 489. it. P. 773 sqq.* vier triffitige Gründe beigebracht worden sind, dazu seit der Zeit noch die fünffte gekommen ist, dieses Inhalts: weil die kleine Qvint an tausend Orten viel besser klinget, als die gewöhnlich Qvint selbst.

§65.

O uso diário e sua utilidade incomum transformaram a doce quinta menor quase numa consonância incontroversa ao ouvido, algo sobre o que foram apresentados quatro motivos convincentes na terceira parte de minha obra *Orchestre*, p. 489, it. p.773, aos quais se acrescentou um quinto motivo com o seguinte conteúdo: porque a quinta menor soa muito melhor em milhares de lugares que a quinta usual¹³.

§66.

Der Verhalt dieser kleinen Consonantz ist **übertheilend**, wo nemlich die höchste Zahl von beiden Enden die niedrige gantz, und noch neunzehn Fünfundvierzigtel dazu in sich begreift, d.i. wie 45 gegen 64. Bey dem Versuch des Beweises auf dem klangmessenden Werckzeuge, läßt man also die leere Saite für 64 hingehen; benimmt aber der benachbarten **neunzehn** solcher Theile, damit deren nur 45 zum Anschlag übrig bleiben: alsdenn wird, wenn alles seine Richtigkeit an der Länge, Stimmung u.s.w. hat, die freie lange Saite etwan ein *H*, die verkürzte und mit dem Stegelein unterstützte aber gantz gewiß, wie das *f* klingen.

Hemidiapente (auch ein neues Griechisches Wort) in ratione super novedecim partiente quadragesimas quintas, 45-64. d.i. recht barbarisch Latein.



§66.

A proporção desta consonância menor é **superpartiente**, em que, a saber, o número mais alto de ambas as extremidades compreende em si o menor, e mais dezenove quarenta e cinco avos, isto é, como 45 para 64. Ao tentar comprovar isto no instrumento apropriado para medir o som, considere-se a corda solta como 64 partes, remova-se da corda vizinha **dezenove** destas partes, de modo que, delas, restem apenas 45 para

¹³ Um exemplo disso, de Zarlino, pode-se encontrar no primeiro volume da *Crítica Musical*, p.29.

serem tangidas: em seguida, se tudo estiver correto, em termos de comprimento, afinação etc., a corda longa solta soará um *si*, e a corda encurtada com o auxílio da barra, muito certamente, um *fá*¹⁴.

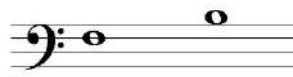
Hemidiapente – também uma nova palavra grega – em proporção superpartiente, com classificação em latim bárbaro, 45-64.



§67.

Die grosse Quart, als die letzte mit einem wahren griechischen Nahmen versehene Zusammenstimmung, bestehet gleich dem vorigen Intervall, auch im **übertheilenden** Verhalt, da nemlich auf dem Monochord die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbarin gantz, und darüber noch dreizehn solcher zwey und dreißig Theile ausmacht, d.i. wie 32 gegen 45. Zum Beweise dessen dürffen wir nur von der einen Saite 13 Fünfundvierzigtel zurück stechen, daß ihrer mehr nicht, als 32, zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn werden sich diese **zwey und dreißig** gegen die gantze Saite, welche für **fünf und viertzig** stehet, wie eine grössere Quart hören lassen, so daß, wenn z.E. die blosser Saite ins *f* gestimmt wäre, die durch das Stegelein auf obige Art richtig verkürtzte nothwendig das *h* angeben müste.

Tritonus, in ratione super tredecim partiente trigesimas secundas, 32-45.

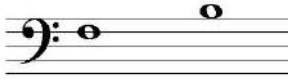


§67.

A quarta aumentada, como o último intervalo provido de um nome verdadeiramente grego, consiste, assim como o intervalo anterior, de uma proporção **superpartiente**, já que, a saber, no monocórdio, a corda longa de 45 partes contem inteiramente sua corda vizinha, de 32 partes, e possui, além disso, 13 partes dessas 32, isto é, como 32 em relação a 45. Para comprovar isso, podemos simplesmente subtrair 13 quarenta e cinco avos de uma corda, de modo que não restem mais que 32 partes para serem tangidas: assim essas **trinta e duas** partes, em relação à corda inteira, que deve ser considerada como **quarenta e cinco partes**, são ouvidas como uma quarta aumentada, de modo que, por exemplo, se a corda solta estivesse afinada em *fá*, aquela encurtada por meio da barra, no modo explicado acima, necessariamente produziria o *si*.

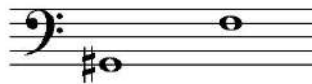
Trítono, proporção superpartiente, 32-45.

¹⁴ Deve soar risível a um experimentado músico dos dias de hoje quando lhe relatam que os antigos solmizadores denominavam este agradável intervalo mi contra fá ou o diabo em música. Acredito que isto tenha ocorrido na época das bruxas.



§68.

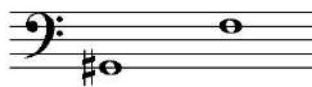
Von der kleinern Septime, die sonst fälschlich die falsche genennet wird, wüste ich weder eine urkündliche noch unächte griechische Benennung aus bewährten Schrifften zu geben: so unbekannt mag ihr Gebrauch gewesen seyn, der doch heutiges Tages unsrer Vollstimmigkeit sowol, als unsrer blossen Melodie, einen ausnehmenden Schmuck beileget. Ihre **übertheilende** Form ist ziemlich unförmlich, und wer sie mit Augen und Ohren zugleich betrachten will, das ist zu sagen, wer ihren Verhalt mit Händen abmessen und begreifen will, der muß eine Saite für 128 Theile rechnen, die andere aber mit Wegnehmung 53 auf 75 abkürzten, so wird er, wenn der tieffe Klang z.E. ins *Gis* gestimmt ist, an dem höhern das *f* wahrnehmen. *Septima diminuta, in proportione super quinquaginta tres partiente quadragesimas quintas, 75-128.*



§68.

Sobre a sétima menor, que, aliás, é erroneamente denominada sétima falsa, eu não saberia dar, a partir de escritos confiáveis, nem uma denominação que tivesse sido documentada e nem uma denominação grega. Por mais que seu uso tenha sido desconhecido, ele, nos dias de hoje, confere crescente adorno à nossa harmonia e à nossa melodia. Sua forma **superpartiente** é bastante disforme, e quem quiser observá-la com os olhos e com os ouvidos, digo, quiser medir com as mãos e entender sua proporção, deve considerar uma corda como 128 partes, e encurtar a outra corda, entretanto, a 75 partes, dela subtraindo, portanto, 53, e assim, caso o som mais grave seja, segundo sua afinação, um *sol susenido*, ouvirá, no som mais agudo, um *fá*.

Sétima diminuta, em proporção superpartiente 75-128.



§69.

Also haben wir betrachtet **einen einzigen** Zusammenklang, der doch kein Intervall macht, nemlich den Unison, in **gleichem** Verhalt; **ein einziges** Intervall, nemlich die Octave, mit ihren Verdoppelungen, im **reinen** Verhalt; **acht** Intervalle, nemlich die Qvint, Qvart, beide Tertzten, und vier Secunden, im **übertheiligen**; und endlich sieben Intervalle, nemlich drey Septimen, beide Sexten, die kleine Qvint und die grosse Qvart im **übertheilenden** Verhalt, worin sich auch alle andre mangelhaffte und übermässige Zusammenstimmungen befinden, die aus einem tiefen und hohen Klange zusammen gesetzt sind, von welchen wir weiter unten ein kleinen Verzeichniß, nur zum Muster, geben wollen.

§69.

Pois bem, observamos **uma única** consonância, que não produz nenhum intervalo, a saber, o uníssono, na **mesma** proporção; um único intervalo, a saber, a oitava, com suas duplicações, em proporção **pura; oito** intervalos, a saber, a quinta, a quarta, ambas as terças, e quatro segundas, em proporção **superparticular** e, finalmente, sete intervalos, a saber, três sétimas, ambas as sextas, a quinta menor e a quarta aumentada em proporção **superpartiente**, em que se encontram também todas as outras combinações aumentadas e diminuídas, que são compostas por seus sons mais graves e mais agudos, dos quais queremos fornecer abaixo, ainda, à guisa de exemplo, um breve catálogo.

§70.

So weit mögte es endlich noch mit der logistischen Lehr-Art in der Klangmaasse einige Richtigkeit haben, und mancher meinen, es läge ein sonderbarer Grund darin verborgen; wenn wir nicht wüsten, daß ihr die Natur längst vorgearbeitet, und ohne Circkel, Maaß-Stab, Linien oder Zahlen, alle diese Intervalle (nur die kleinere Sept, nicht im Klange, sondern in obigem Verhalt, ausgenommen) nach viel schönerer Ordnung, vom Anfange bis zu Ende, in **unabgetheilte** Körper, in **unbesaitete** Klang-Messer gelegt hätte, darüber man billig höchst erstaunen und bekennen muß, daß die Rechte-Künste, mit ihren sauren Erfindungen, in so fern man solche den Zahlen und Gewichten ursprünglich zuschreiben will, viel zu spät in die Welt gekommen sind.

§70.

Ainda que pudesse haver, finalmente, algo de exato na doutrina lógico-matemática na medida dos sons, e ainda que alguns acreditem haver nisto um motivo especial oculto; como se não soubéssemos que a natureza há muito tempo tivesse preparado e apresentado, sem precisar de círculos, compassos, linhas ou números, todos esses intervalos (excetuando-se apenas a sétima menor, não em termos de som, mas na proporção indicada acima) de acordo com uma sequência muito mais bela, do início ao fim, em corpos não divididos, em medidores de som sem cordas, algo que se deveria admirar imensamente e que levaria ao reconhecimento de que as artes do cálculo, com suas ácidas descobertas – contando que se queria atribuí-las originalmente aos números e aos pesos, - chegaram muito tarde neste mundo.

§71.

Denn, des edlen Waldhorns zu geschweigen, darauf sich vor einiger Zeit ein Blindgeborner in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, wiewol ohne Schwert und Wage der *Mathematic*; so überhebt uns der Sprengel einer unabgezehlten Trompete vieler Mühe: wovon zwar der redliche **Werckmeister** zu seiner Zeit, und nach seiner Art, eins und anders gemerckt, aber das Ding, weil er an den Zahlen hing, lange nicht tief genug eingesehen, vielweniger ins völlige Geschicke gebracht hat. Das soll nun hiemit geschehen, und zwar auf solche Weise, daß wir nicht einmahl nöthig haben, alle Klänge mitzunehmen oder herzusetzen, die man auf der Trompete in der Höhe findet, alwo sich bekannter maassen die kleinern Intervalle viel häufiger hervorthun, als in der Tiefe.

§71.

§73. (Comentário 4)

Uma pequena dificuldade deve ser apontada aqui. Dizemos que *dó-ré* é um [intervalo] de tom inteiro maior; *ré-mi*, tom inteiro menor e assim por diante. Assim, de igual modo, *dó-dó susenido* formam um semitom menor, e *dó susenido-ré* um semitom maior, assim como *ré-ré susenido* forma um semitom menor e *ré susenido-mi* um semitom maior, o que parece ser uma característica semelhante de ambos os tons maiores. Disto surgiria a pergunta: por que, então, numa única explicação, um tom inteiro deve ser denominado maior, e o outro, menor?

§74.

Die Antwort ist: Daß die Gleichheit der Theile zwar, dem äusserlichen Ansehen nach, Statt habe, und man sich auch in der allgemeinen Benennung darnach richte; daß aber der innerliche Gehalt und die wahre richtige Abmessung hierin einen mercklichen Unterschied verursache: Denn, da sind wol *c—cis* und *d—dis* von einerley Grösse, 25—24; doch *cis—d* ist ein so genanntes grosses **Limma**, 25—27; und *dis—e* dagegen ein grosser halber Ton, 16—15. Weiter so verhält sich *f—fis* wie 128—135, und ist ein kleines **Limma**; *g—gis* aber wie 25—24, und ist ein gewöhnlicher kleiner halber Ton: welchem nach der kleine Ton, als *g—a* etc. allenthalben, in Ansehung des grossen, den Abgang eines Commatis leidet, es mag die Benennung der halben Tone ausfallen wie sie will.

§74.

A resposta é: que a similaridade das partes ocorre, de fato, conforme a característica externa, e a denominação geral é estabelecida a partir disso, de modo que o conteúdo interno e a verdadeira medida correta, aqui, causem uma diferença notável. Assim, por exemplo, *dó-dó susenido* e *ré-ré susenido* são de uma única grandeza, 25—24; mas *dó susenido-ré* se denomina um grande lima, 25—27; e *ré susenido-mi*, ao contrário, um meio tom maior, 16-15. Além disso, assim se comporta *fá-fá susenido* como 128-135, e é um pequeno *limma*; *sol-sol susenido*, contudo, como 25-24, e é um semitom menor habitual: de acordo com isso, o tom inteiro menor, como, por exemplo, *sol-lá*, sempre, em relação ao maior, sofre a perda de um coma, independente de qual seja a denominação do semitom.

§75.

Dieses beliebe man absonderlich bey dem vorhergehenden Systemate der Trompete anzumercken, alwo *f—fis* ein kleiner halber Ton, mit 24-25 bezeichnet ist, da mit doch nicht unbewußt, daß sich dieses Intervall eigentlich wie das kleine **Limma**, 128—135 verhalte. Was Limma aber sey, erkläret die grosse General-Baß-Schule, nebst vielen andern hieher gehörigen Dingen *p.89. 101*.

§75.

Isto deve ser observado especialmente no sistema do trompete, que mostramos anteriormente, onde *fá-fá susenido* é designado como um semitom menor, com proporção 24—25, entretanto, não se ignora que este intervalo se comporta, na verdade, como o pequeno **limma**, em proporção 128—135. O conceito de *limma*,

entretanto, é explicado no grande *General-Baß-Schule*, ao lado de muitas outras coisas pertinentes a esta matéria. P.89.101

§76.

Wir nehmen nun, verprochen maassen, noch 9 bis 10 ausserordentliche Intervalle vor uns, und müssen dieselbe, wiewol nur auf das kürztzeste, hier anführen, weil sie zum **übertheilenden** Verhalt gehören, und die Zahl in dieser Classe bis auf siebzehn vergrössern. Als z.E. die übermäßigen und mangelhaften **Octaven**, welche doch, sowol in der Beschaulichkeit, als Ausübung, nichts anders, denn versetzte Secunden sind, von welchen, und von den folgenden an einem andern Ort mehr Nachricht zu finden seyn wird. Dieser Octaven Nutz ist nur geringe:



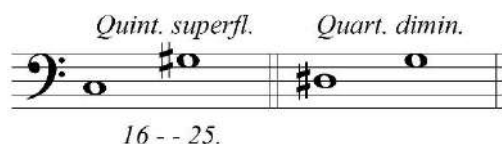
§76.

Tomemos agora, conforme prometido, mais nove ou dez intervalos incomuns, e os mesmos devem ser apresentados aqui, embora de modo mais breve possível, pois eles pertencem à proporção **superpartiente**, e eleva os números, nesta categoria, até dezessete. Como, por exemplo, as **oitavas** aumentadas e diminuídas, as quais, tanto na teoria quanto na prática, são apenas intervalos de segunda transpostos. Sobre eles e sobre outros intervalos informaremos num outro lugar¹⁵. Estas oitavas são infimamente utilizadas.



§77.

Die übermäßigen und mangelhaften Sexten thun hergegen eine viel bessere Wirckung, wenn sie am rechten Ort und nicht zu häufig angebracht werden. Sie dienen gleichwol mehr in der Harmonie, als in der Melodie.



§77.

¹⁵ Crit. Mus. T.I., pp.14-17.

As sextas aumentadas e diminuídas, ao contrário, produzem um efeito bem melhor, se colocadas no lugar correto e se não forem usadas muito frequentemente. Elas servem, todavia, mais à harmonia que à melodia.



§78.

Die übermäßigen **Qvinten** und mangelhaftten **Qvarten** sind schon üblicher und brauchbarer, als obige Intervalle, und dienen sowol in der Melodie, als Harmonie, mit gutem Nutzen.



§78.

As quintas aumentadas e as quartas diminuídas são já mais frequentes e úteis que os intervalos apresentados acima, e servem para produzir um bom efeito na melodia e na harmonia.



§79.

Es haben neulich einige Ton-Künstler in eine gewisse **unmäßige** und aus allen Schrancken schreitende **Qvart** verliebt, die doch im Grunde auf eine blosse Licentz, ja auf einen kleinen Muthwillen hinausläufft, keine eigene, annoch bekannte, harmonicalische Maaß hat, und nur, wenn die mangelhaftte Qvart der kleinen Ton-Arten eine Grund-Note ist, darüber zum Vorschein kommen kan.

§79.

Recentemente, alguns músicos se afeiçoaram de uma certa quarta – sem medida e fora de todos os limites – que tem como fundamento mera licenciosidade, aliás, um pequeno propósito, e não possui qualquer medida harmônica própria conhecida. Além disso, ocorre apenas quando a quarta imperfeita das tonalidades menores é uma nota fundamental.

§80.

In der Natur sind vielmehr, ja unzehlich-mehr Klänge und Intervalle vorhanden, als jemahls Zeichen zu ihrer Ausdrückung erfunden werden mögen. Die Unendlichkeit der

ersten verursacht immer einige anscheinende Neuigkeiten in der eingeschränkten Art des Noten-Schreibens. Aber dieser Schein läßt sich leicht, durch eine kleine Versetzung, auf das wahre Wesen zurückbringen.

§80.

Existem, na natureza, de fato, infinitamente mais intervalos que o número de sinais que podem ser criados para sua expressão. A infinitude dos primeiros provoca sempre algumas aparentes inovações na forma limitada de notação musical. Entretanto, esta aparência pode ser facilmente devolvida à verdadeira essência por meio de uma pequena transposição.

§81.

Wenn z.E. in der weichen Ton-Art, A, ein *bd* zum Grund-Klange gesetzt würde, und die neuvermeinte **unmäßige Quart**, mit diesem Zeichen, 4++, darüber geschrieben stünde, könnte man leicht abnehmen, daß *bd* [des] eine ganz fremde, und zur vorhabenden Ton-Art gar nicht gehörige Saite sey, die eigentlich und natürlicher Weise, als ein blosses *d* angesehen werden muß, wodurch denn die unmäßige Quart wegfällt, und zum ordentlichen Triton wird. 4+

§81.

Se, por exemplo, na tonalidade menor de lá, um ré bemol fosse posto como nota fundamental, e a **quarta duplamente aumentada**, que mencionamos há pouco, fosse escrita sobre esta nota, com o sinal 4++, poder-se-ia facilmente inferir que o ré bemol é uma nota completamente estranha, que não pertence de modo algum à tonalidade pretendida, que deve ser real- e naturalmente considerada um mero ré (natural), por meio da qual a quarta duplamente aumentada desaparece e se torna o trítono comum, 4+.

§82.

Wir fahren fort, und betrachten die überflüssigen und mangelhafften Tertzen, deren behutsame Anwendung mehr in der Harmonie, als in der Melodie, erfordert wird, und hat absonderlich die mangelhaffte in der Melodie ihren nicht geringen Nutzen.

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff is labeled "Tert. superfl." and contains two notes: a whole note on the second line (G) and a sharp sign on the second space (A#). Below it is the interval "20 -- 27". The second staff is labeled "Tert. dimin." and contains two notes: a sharp sign on the second space (A#) and a whole note on the second line (G). Below it is the interval "125 -- 144".

§82.

Continuemos. Iremos observar as terças aumentadas e diminuídas, cuja utilização prudente é exigida mais na harmonia que na melodia. Elas (a terça aumentada e a terça diminuta) não têm a menor utilidade na melodia.“



§83.

Die übermäßige **Secund** hat beides in der Harmonie und Melodie heutiges Tages, einen ziemlich starcken Gebrauch, der gewisse Dinge sehr wol ausdrücket. Das **Comma** aber, welches hier mit schlentern mag, und ungefehr der neunten Theil eines Tons ausmacht, indem es wie 80 gegen 81 im **übertheiligen** Verhalt stehet, läßt sich eben so wenig in Noten vorstellig machen, als die so genannten **Schismata**, deren 18 auf einen Ton gehen sollen.

§83.

Atualmente, a **segunda** aumentada tem uso muito frequente tanto na harmonia quanto na melodia, e expressa muito bem determinadas coisas. O coma, entretanto, adequado aqui e que perfaz mais ou menos a nona parte de um tom, já que fica em proporção **superparticular**, como 80 para 81, também pouco se pode mostrar na notação, como os denominados *schismata*, dos quais são necessárias dezoito partes para formar um tom.

§84.

Und so bin ich endlich mit Linien, Zehlen, Buchstaben und Noten durch diese Gesencke und Gebrüche so weit hindurch gekommen. Wem die darin, aus guten Ursachen, erwehlte Ordnung nicht anstehet, der mache sich immer eine andre: meinen Willen hat er dazu vollkommen.

§84.

E finalmente consegui chegar ao fim com linhas, números, letras e notas através dessas matrizes e desses moldes. Aquele que, por bons motivos, julgar que a ordem escolhida não seja adequada, esteja à vontade, sempre, para apresentar uma outra: a ele desde já desejo completos votos de sucesso.

§85.

Man kan die Intervalle noch wol in kleinere Abschnitte bringen: aber wozu? Es möge vielleicht iemand antworten: die kleinsten Theilgen dienen doch zur **Temperatur** und ihrer tiefen Einsicht. Wolan! Wir müssen von dieser Sache auch noch etwas gedencken: denn sie gehört zur Harmonic, dem edelsten Theil canonicalischer Wissenschaften.

§85.

É possível dividir os intervalos ainda em partes menores¹⁶: mas para quê? Alguém decerto responderia: as menores partezinhas serviriam para o **temperamento** e para seu entendimento mais aprofundado. Pois bem! Devemos lembrar mais uma coisa a este respeito, pois isto pertence à ciência harmônica, à parte mais nobre das disciplinas canônicas.

¹⁶ É sempre possível fornecer intervalos menores: mas para quê? Lipp. Disput. II *De Musica*.

§86.

Die Temperatur ist demnach eine solche Abmessung der Intervalle **auf dem Clavier**, dadurch dem einen von seiner Richtigkeit was abgenommen, dem andern aber was zugeleget wird, damit sie alle zusammen in möglichster Eintracht bleiben mögen. Man nimmt also die Temperatur des **Claviers** aus Noth zur Hand, weil sich auf diesem Instrument weder mit dem Athem, noch mit den Figuren die geringste Mäßigung treffen läßt; welches hingegen die menschliche Stimme und alle andre klingende Werckzeuge, nach ihrer Art, gar wol zu lassen.

§86.

O temperamento, é, por conseguinte, uma tal medida dos intervalos no teclado – e este temperamento se dá ora abaixando uma nota, em relação à sua altura, ora acrescentando algo a ela – de modo que todas possam ficar juntas na mais absoluta harmonia. Utiliza-se, pois, o temperamento dos instrumentos de teclado em caso de necessidade, já que, nesses instrumentos, não se pode encontrar o menor equilíbrio (temperança) nem com a respiração, nem com os dedos, o que, ao contrário, a voz humana e todos os outros instrumentos, de acordo com suas características, permitem.

§87.

Den Ohren will die gantz genaue Abmessung der canonicalischen Richtschnur nimmermehr anstehen, wie solches in einer halben Stunde aus dem Umkreise der Qvinten, wenn sie auf das reineste gestimmt werden, dermaassen bewiesen werden kan, daß der Circkel nicht wieder zu seinem Anfangs-Punct kömmt, sondern in unendliche Abweichungen geräth. Nur bloß die Claviere und Harffen allein, als abgetheilte und abgemessene Spiel-Zeuge, sind dieser Schwierigkeit unterworffen, daß man bey ihrer Stimmung seine Zuflucht zur Temperatur nehmen muß, wovon in vielen Büchern ein solches Wesen gemacht wird, als ob der gantzen Welt Wolfahrt am einzigen Clavier läge. Denn die menschlichen Stimmen, die geblasene, gestrichene etc. brauchen dieses Flickwercks so wenig, daß sie durch den Athem, oder durch die Finger und andre natürliche Hülfss-Mittel, ohne den geringsten künstlichen Circkel-Stich, das recht Fleckgen treffen können.

§87.

A medida totalmente exata da regra canônica nunca se ajustará aos ouvidos, como pode de certo modo ser provado em uma meia hora, com o círculo das quintas, caso estejam com afinação pura, pois assim o círculo não retorna a seu ponto inicial, mas cai em derivações infinitas. Apenas os instrumentos de teclado e as harpas, como instrumentos divididos e medidos, são submetidos a esta dificuldade; entretanto, é necessário recorrer ao temperamento quando se vai afiná-los. Deu-se a esta matéria especial atenção em muitas obras, como se o bem estar do mundo todo dependesse de um único instrumento de teclado. As vozes humanas, os instrumentos de sopro, de cordas etc. praticamente dispensam essas obras confusas, já que, por meio da respiração ou dos dedos e de outros meios naturais, conseguem atingir a altura apropriada sem qualquer artifício.

§88.

Da kan man nun leicht erachten, daß ein ieder Clavier- Orgel- oder Harffen-Stimmer diese Temperatur, wie es etwa seine Ohren so oder anders gewohnt sind, nach seinem Sinn einrichtet: denn die wenigsten unter diesen Leuten wissen Ursachen und Gründe anzuzeigen, Red und Antwort zu geben, wie oder warum sie etwas thun. Man pflaget sonst zu sagen: Wir **reden** mit dem gemeinen Mann; allein hier mögte es wol heissen: Wir **hören** mit dem gemeinen Mann. Die gemeinte Art aber der Temperaturen, welche endlich noch , auf das gröbste zu reden, so mit gehet, beruhet auf folgenden dreyen Sätzen:

- 1) **Die Octaven, kleine Sexten und kleine Tertzen müssen allenthalben rein seyn.**
- 2) **Den grossen Sexten und den Qvarten gibt man etwas zu.**
- 3) **Den Quinten und grossen Tertzen aber nimmt man etwas ab.**

§88.

Neste ponto, pode-se facilmente imaginar que qualquer afinador de instrumentos de teclado, órgão ou harpas ajusta este temperamento de acordo com o seu sentido, conforme sua audição esteja afinada: pois apenas um número ínfimo dessas pessoas saberia expor as causas e os motivos, ou responder como ou por que eles procedem assim. Aliás, costuma-se dizer: Nós **conversamos** com o homem comum; aqui, entretanto, poder-se-ia dizer: Nós **ouvimos** com o homem comum. O tipo comum dos temperamentos, contudo, para dizer meio superficialmente, baseia-se nos três princípios seguintes:

- 1) **As oitavas, sextas menores e terças menores devem ser puras em todos os lugares;**
- 2) **Deve-se aumentar um pouco as sextas maiores e as quartas;**
- 3) **Deve-se diminuir um pouco as quintas e as terças maiores.**

§89.

Wie viel oder wie wenig nun dieses etwas seyn soll, das ist eine andre Frage, davon die wenigsten Instrument-Stimmer etwas wissen. Inzwischen ist dieses angeführte ihr gewöhnlicher Weg, und schon viel, wenn ihrer etliche denselben kennen: er hat dennoch seinen Grund überhaupt in der *Canonic*; ob derselbe gleich manchem unbekannt ist, der sich seiner bedienet.

§89.

De quanto mais ou menos deve ser o aumento ou a diminuição é uma pergunta que pouquíssimos afinadores de instrumentos saberiam responder. Entretanto, este é o seu caminho habitual, e já é muito, se alguns deles souberem isso. O fundamento do temperamento está principalmente na ciência canônica, embora ela seja, de igual modo, desconhecida a muitos que a utilizam.

§90.

Was aber die genauere Temperatur betrifft, so haben davon, vor andern, gründlich und mühselig geschrieben: **Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Arnold Vockerodt, Christoph Albert Sinn etc.** die ein Liebhaber bey Gelegenheit zu Rathe ziehen kan, und worauf wir uns kürtze halber beziehen müssen; absonderlich lasse man sich den zweiten wol empfohlen seyn.

§90. (Anotação 10)

No tocante ao temperamento mais exato, escreveram detalhada e diligentemente sobre isso, principalmente, **Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Arnold Vockerodt, Christoph Albert Sinn etc.**, autores que um amante da música pode ocasionalmente consultar e aos quais – por questões de concisão – devemos nos remeter. Recomendamos especialmente o segundo deles.

§91.

Endlich gehören auch hieher die drey Klang-Geschlechter, das **diatonische, chromatische** und **enharmonische**, davon die grosse General-Baß-Schule gnugsamen Unterricht ertheilen kan. Zur Wiederholung dürffte nicht schaden, wenn wir erwehnten, was maassen das diatonische Geschlecht in seiner Octav (von welchem Geschlecht dieses Intervall auch seinen Nahmen hat, und ihn in beiden andern behält) nur **acht** Klänge führet; dahingegen das chromatische Geschlecht **zwölf**, und das enharmonische **zwey und zwanzig** aufweiset. Warum aber dieses nicht 24 hat, solches rühret daher: weil man das tiefeste oder gröbste Intervall, eben wegen seiner Tiefe, zu theilen nicht für rathsam oder angenehm erachtete.

§91.

Finalmente, pertencem a esta parte também os três gêneros do som (das notas): o **diatônico**, o **cromático** e o **enarmônico**, dos quais se pode encontrar instrução suficiente no *Grosse General-Baß-Schule*. Não seria prejudicial repetirmos que o gênero diatônico possui apenas oito **notas** em sua oitava (gênero do qual este intervalo tem seu nome, e que o mantém nos outros dois); diferentemente, o gênero cromático possui **doze**, e o enarmônico **vinte e dois**. Eis a razão por que este último não possui 24 notas: porque não se julgou aconselhável ou agradável dividir o intervalo mais grave ou mais baixo, justamente por causa de sua profundidade (tessitura).

§92.

Von den Ton-Arten selbst zu handeln, wollen wir uns, bis ins neunte Haupt-Stück, vorbehalten, diesesmahl von den mathematischen Verhältnissen Abschied, und was anders vor die Hand nehmen.

§92.

Queremos continuar as considerações sobre as tonalidades até o nono capítulo. Por ora, despedimo-nos das proporções matemáticas e passaremos a tratar de outra coisa.

ANOTAÇÕES À SÉTIMA PARTE

Anotação 1, parágrafo 1

Na introdução ao capítulo 7, Mattheson, em referência a seu título (*Vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle: Sobre a proporção matemática de todos os intervalos musicais*), nos remete à Canônica ou ciência canônica, nome dado a esta parte da ciência harmônica que trata da classificação dos sons segundo sua razão e proporção. Vejamos abaixo a definição do termo *Canonik* no *Musikalisches Lexikon* de H. Ch. Koch (1802):

Canônica ou a doutrina matemática dos sons é aquela ciência na qual os sons, comparados uns com os outros, considerados grandezas exatamente definidas; ou então, segundo a descrição de D. Forkel (em sua introdução à sua História Geral da Música, p.30), a doutrina da classificação dos sons segundo sua razão e proporção externas¹ (p.297).

Anotação 2, parágrafo 4

Neste parágrafo, Mattheson indica a matéria da ciência canônica: os intervalos prefigurados em números ou linhas. Se a finalidade desta ciência – a consonância ou dissonância – ocorrer de outro modo, ou seja, não ocorrer por meio da comparação de sons medidos, de sua razão e proporção, em termos matemáticos, então a matéria pertencerá à *Harmonica*, ou seja, ciência harmônica.

A nota de rodapé feita para este parágrafo traz concepções diferentes em relação a essas duas ciências, canônica e harmônica. Vejamos:

- i) O primeiro trecho, citado de Donius (*De Praestantia Vet. Mus.*) contém: *Nobilior ac potior portio Harmonica, cui Canonicam adjungemus, quae arcta illi affinitate conjuncta est*, ou seja, “mais nobre e mais importante é a parte harmônica, à qual adicionamos a [parte] canônica, que se junta a ela estreitamente por afinidade”;
- ii) O último trecho, citado de Beda (*Mus.Quadr.*) contém: *Die Harmonic ist die edelste Theil canonicalischer Wissenschaft, indem sie, nebst den Klängen und Intervallen, auch die Klang-Geschlechter und Ton-Arten, samt andern dahin gehörigen Dingen, begreift und erweget*, ou seja: “A harmonia é a parte mais nobre da ciência canônica, pois ela, além dos sons e intervalos, compreende e estuda os gêneros do som e os modos, junto a outras coisas atinentes a isso”.

¹ Canonik oder die mathematische Kanglehre ist diejenige Wissenschaft, in welcher die Töne gegen einander als genau bestimmte Größen betrachtet werden; oder sie ist, nach D. Forkels Beschreibung (In dessen Einleitung zu seiner allg. Geschichte der Musik, Seite 30) die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß (p.297).

Conforme podemos inferir dos dois trechos (Donius e Beda): no primeiro, fica claro que a canônica é uma parte adicionada à ciência harmônica; no segundo, que a harmonia (ou ciência harmônica) é uma parte da ciência canônica.

Para uma diferenciação entre as duas ciências – complementares – veja-se a definição de Canônica (*Anotação 1*) e a definição de *Harmônica (ou ciência harmônica)* constante do *Musikalisches Lexikon* de H. Chr. Koch (1802) a seguir:

HARMÔNICA: era entre os gregos aquela ciência que denominamos, nos dias de hoje, gramática musical. Elas incluem:

- 1) O conhecimento dos sons de modo geral;
- 2) Os intervalos;
- 3) Os sistemas ou gêneros de sons; e
- 4) As tonalidades e as categorias de oitavas.

Alguns teóricos gregos incluíam aí também a melopeia (que corresponde à nossa composição). Outros autores, entretanto, a separavam da Harmônica e a incluíam na composição, que consistia, entre os gregos, de melopeia, ritmopeia e poética². (p.738)

Anotação 3, parágrafo 5

Neste parágrafo, Mattheson demonstra que *cânon* pode se referir, também, a um instrumento musical utilizado entre os gregos antigos para *medir* o som. Transcrevemos abaixo parte do verbete *Canon* do *Musikalisches Lexikon* de Koch (1802). Veja-se:

CANON: [...] Entre os gregos antigos, a palavra *cânon* designava um instrumento apropriado à medida dos sons, o qual, atualmente, se denomina monocórdio³. (p.297)

Anotação 4, parágrafo 6

Ainda que de forma pouco esclarecedora para os que não sejam versados em Matemática, Mattheson busca apontar as diferenças entre razão e proporção neste parágrafo.

Anotação 5, parágrafo 9

² HARMONIK war bei den Griechen diejenige Wissenschaft, die wir heut zu Tage die musikalische Grammatik nennen. Sie rechneten dahin:

- 1) Die Kenntniß der Töne überhaupt;
- 2) Die Intervallen;
- 3) Die Systeme und Klanggeschlechter, und
- 4) Die Tonarten und Octavengattungen.

Einige griechische Theoristen rechnen hierzu noch die Melopöie, (die unserer Composition entspricht), von andern aber wird sie von der Harmonik getrennet, und zu der eigentlichen Setzkunst gerechnet, die bey den Griechen aus der Melopöie, Rhytmopöie und Poetik bestand (KOCH, 1802, p.738)

³ CANON: [...] Bei den alten Griechen bezeichnete das Wort Canon ein Instrument, welches zur Anmessung der Töne bestimmt war, und welches heut zu Tage ein Monochord genannt wird (p.297).

Mattheson lança mão de dois termos praticamente sinônimos neste parágrafo, a saber, Ritmopeia e Rítmica. A Ritmopeia é a parte da música relativa a passos e cadência, enquanto a Rítmica pode ser definida como a ciência dos ritmos aplicada à prosa, à música e, principalmente, à poesia.

Anotação 6, parágrafo 10

São listadas neste parágrafo diversas “artes”: a canônica, a lógico-matemática, a harmônica e a arte de resolução de problemas.

Anotação 7, parágrafo 11

Neste parágrafo é possível perceber claramente a contrariedade de Mattheson de que a Matemática ou, ainda, as ciências matemáticas possam, sozinhas, “produzir” um mestre-de-capela habilidoso. De modo algum, acredito, nega-se à Matemática o seu quinhão: fosse assim, este capítulo dedicado à arte canônica certamente não estaria incluído em *O Mestre-de-Capela Perfeito*. Não é, entretanto, a capacidade de analisar matematicamente os sons que tornará alguém um músico ou mestre-de-capela. Isto parece suficientemente claro.

Anotação 8, parágrafo 13

É necessário fazermos uma série de observações acerca de razão e proporção. O termo *Verhältnis* significa, claramente, relação, ou, ainda proporção. Mattheson indica, para o termo *Verhalt*, o sinônimo latino *ratio*, o que, certamente, nos leva ao conceito de *razão* (em matemática). Entretanto, como essas razões matemáticas correspondem em música às proporções intervalares, o termo *Verhalt* é predominantemente traduzido como proporção (ingl. *proportion*).

As proporções intervalares são as denominadas proporções de desigualdade, que consistem na comparação entre dois números diferentes. Elas podem ser maiores ou menores, conforme os numeradores e denominadores: na maior, o numerador é maior que o denominador; na menor, o numerador é menor que o denominador.

Há cinco gêneros dessas proporções desiguais, a saber: i) proporções múltiplas; ii) proporções superparticulares; iii) proporções superpartientes; iv) proporções múltiplas superparticulares e v) proporções múltiplas superpartientes. Esta classificação é apresentada por Boécio em seu *De Musica*, Livro V. Veja-se:

III. Ac de ea quidem quantitate discreta, quae per se est, in arithmetiis sufficienter diximus. Relatae vero ad aliquod quantitatis simplicia quidem genera sunt tria, unum quidem **multiplex**, aliud vero **superparticulari**, tertium **superpartiens**. Cum vero multiplex superparticulari superpartientique miscetur, fiunt aliae ex his duae, id est **multiplex superparticularis** et **multiplex superpartiens**.

Mattheson explica as especificidades de cada um desses gêneros, ao apresentá-los e discuti-los. Para aprofundamento nesta matéria, remetemos os leitores ao artigo *A Fontegara de Silvestro Ganassi e a Teoria das Proporções na Época de Andrea Gritti (1523-1538)*, de Giulia Tettamanti.

Anotação 9, parágrafo 22

O nome *magas*, provavelmente de origem grega, designa os cavaletes móveis do monocórdio.

Anotação 10, parágrafo 90

Menção aos seguintes autores: Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Arnold Vockerodt, Christoph Albert Sinn.

Andreas Werckmeister (1645-1703) é conhecido atualmente como teórico musical, especialmente por suas obras *Musicae mathematicae hodegus curiosus* (1687) e *Musicalische Temperatur* (1691), nas quais ele descreve um sistema conhecido como *temperamento de Werckmeister*. O título completo da segunda obra que mencionamos é: *Musicalische Temperatur, Oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, Wie man durch Anweisung des Monochordi Ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten, und dergleichen wol temperirt stim[m]en könne, damit nach heutiger manier alle Modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen genommen werden. Mit vorhergehender Abhandlung Von dem Vorzuge, Vollkommen- und weniger Vollkommenheit der Musicalischen Zahlen, Proportionen, und Consonantien, Welche bey Einrichtung der Temperaturen wohl in acht zu nehmen sind; Benebst einem darzugehörig – in Kupffer vorgebildeten deutlichen völligem Monochordo*.

Johann Georg Neidhardt (1680-1739): Pouco chegou até nós de suas obras musicais e literárias. Sua obra musical trata predominantemente de afinação musical, que contribuíram para sua importância na história da música. Apresentou diferentes tipos de temperamentos a depender dos lugares, como, por exemplo, um vilarejo, uma cidadela, uma cidade maior) e recomendou o temperamento igual para uso na corte. Algumas de suas obras são: *Sectio canonis harmonici* (Königsberg, 1724) e *Gänzlich erschöpfende, mathematische Abtheilungen des Monochordi* (Königsberg, 1732).

Johann Arnold Vockerodt: tratou também da afinação numa de suas obras musicais, publicadas em 1698, cujo título é *Gruenlichen musikalischen Unter-richts: Erster Teil*. Christoph Albert Sinn (1680-1729) tornou-se conhecido principalmente pelos esforços para aperfeiçoar os instrumentos musicais de sua época, como o cravo e o órgão, e também por suas contribuições no campo da afinação. Sua principal obra, neste âmbito, é: *Die aus mathematischen Gründen richtig gestellte musicalische Temperatura practica: das ist, grundrichtige Vergleichung der zwölf Semitonorium in der Octave by Christoph Albert Sinn*.

Informações desta anotação podem ser encontradas em <https://www.deutsche-biographie.de/sfz80357.html#adbcontent> Anotação ao parágrafo 91: Trata-se da obra Grosse General-Bass-Schule, publicada pelo próprio Mattheson em 1731, cujo título completo é: Grosse General-Bass-Schule. Oder: Der Exemplarischen Organisten-Probe. 2. verbesserte und vermehrte Auflage bestehend in dreien Classen als: in einer gründlichen Vorbereitung in 24. leichten Exempeln in 24. schweren Probstücken: solcher Gestalt eingerichtet [...] wer die erste wol verstehet; und in den beiden andern classen alles rein trifft; so dann das darin Enthaltene gut anzubringen weiss; derselben ein Meister im General-Bass heissen könne.

COMENTÁRIOS À SÉTIMA PARTE

Comentário 1, parágrafos 1, 4 e 5

É uma marca do alemão de século XVIII o *Umlaut* na conjugação do verbo *kommen*, na terceira pessoa do singular, Presente do Indicativo (*Präsens*), como vemos do exemplo abaixo (parágrafo 1):

[1] [...] Canon, aber, davon das Wort **herkömt**, heisset eine Regel oder Richtschnur, [...].

Ao compararmos o texto deste parágrafo com os textos dos parágrafos [4] e [5], percebemos que se mostra outra marca do alemão desta época: não obstante muitos esforços nesse sentido, não havia ainda, ao que parece, uniformização ortográfica, o que se percebe dos exemplos listados abaixo, dos parágrafos [1], [4] e [5] respectivamente:

[1] [...] Canon, aber, davon das Wort herkömt, **heisset** eine Regel oder Richtschnur, [...].

[4] [...] Wenn iedoch dieses Ziel auf eine und andre Art erhalten worden, so **heißt** es die Harmonic, [...]

[5] Weil ferner solche Eintheilung und Abmessung auf einen gewissen dazu erfundenen und bestimmten Werck-Zeuge, oder einsaitigen Instrumente, vorgenommen wird, welches auch ein *Canon heisset*, so bekömmt die *Canonic* eine desto grössere Wurtzel ihres Nahmens.

Comentário 2, parágrafos 6 e 7

Os vocábulos *terminus* e *End* são sinônimos, algo perceptível tanto por sua semelhança, quanto pelo contexto imediato dos parágrafos em que aparecem. Interessante notar, entretanto, que no parágrafo 6 os termos aparecem ligados por *und* e, no parágrafo 7, por *oder*: com isso, tem-se a impressão de se tratar, no primeiro caso, de coisas distintas, o que não procede.

Vejam-se os excertos dos parágrafos em questão:

[6] Ein Verhalt ist diejenige Beschaffenheit, welche die Enden und termini verschiedener gemessenen Klänge gegen einander aufweisen, die man auch sonst rationem nennet [...]

[7] Demnach sind hiedruch diese vier Dinge deutlich unterschieden: ein Intervall oder Zwischen-Raum; die Termini oder Enden desselben; [...]

Comentário 3, parágrafo 8

Há neste parágrafo dois arcaísmos – *sothan*, já comentado abundantemente em comentários a outros capítulos, e a expressão *vorstellig machen* (manifestar-se).

Comentário 4, parágrafo 73

Em textos desta época, é frequente o uso do que denominamos forma clássica do Konjunktiv II, como se vê no excerto abaixo transcrito:

[73] [...] Daraus entstünde die Frage: warum denn, bey einerley Bewandniß, der eine Ton groß, der andre hergegen klein, heissen müsste?

Erstes Buch
Achtes Haupt-Stück
Von der Kunst die Melodien aufzuschreiben
Livro I
Oitava Parte
Sobre a arte de anotar melodias

§1.

&1. Das erste, wozu man greiffet, wenn eine Melodie verfertigt werden soll, ist dieses: daß man seine Einfälle, Gedancken, Gänge und Gesänge, mittelst bekannter und erforderlicher Kunst-Zeichen abfasse, nach der rechten Geltung und Zeitmaasse alles einrichte, und ohne Anstoß hurtig zu Papier bringe.

§1. (Anotação 1) (Comentário 1)

A primeira coisa a que se recorre, quando uma melodia deve ser elaborada, é isto: que se redijam as ideias, os pensamentos, as passagens e linhas melódicas por meio de sinais conhecidos e exigidos, que se disponha tudo isso de acordo com a duração correta e com o compasso, e que se coloque tudo no papel sem hesitação.

§2.

Dieses heissen wir eigentlich *Semeiographiam*. **Aristoxenus** nennet es *Parasemanticen*, auf Teutsch: die Notirungs-Kunst. Nicht wird hierunter verstanden, die blosse Arbeit oder Bemühung eines Noten-Abschreibens, vielweniger die eigentliche Anweisung, oder der nöthige Unterricht zur Zeichen-Lehre, wovon bereits in einem andern Wercke ausführlich gehandelt worden ist.

§2. (Anotação 2) (Comentários 2 e 3)

A isto denominamos semiografia¹. Aristóxeno dá o nome de *parasemantice*, que, em alemão, quer dizer a arte da notação. Esta arte não deve ser entendida como o mero trabalho ou esforço de um copiador de notas, e menos ainda como o verdadeiro conhecimento ou a instrução necessária para a doutrina da notação musical, algo de que já tratamos minuciosamente numa outra obra².

§3.

Wir verstehen vielmehr vieles Ortes, mit Voraussetzung besagten Unterrichts, diejenige sonderbare Geschicklichkeit, vermöge welcher man alle und iede Melodien, sie seyn nun von andern, oder von uns selbst ersonnen, aus freier Faust, und ohne Vorschrift richtig in die Feder fassen kan.

§3.

¹ σημειογραφία

² Na obra *Der kleine General-Baß-Schule*, pp. 74-114

Ao contrário, entendemos aqui, com o pressuposto da instrução mencionada, aquela habilidade especial, em virtude da qual se pode escrever toda e qualquer melodia, tenha sido ela composta por outros ou por nós mesmos, livremente e sem prescrições.

§4.

Es ist gleichsam die musicalische Grammatic, Sprach-Schreib- und Lese-Kunst, in ihrem eigentlichen Verstande genommen: denn diese unsre Semeiographie hat sowol, als die gemeine Grammatic, ihre Rechtschreibungs-Regeln, oder orthographische Schrancken, und auch zugleich den Fehler mit derselben, daß man sich noch nicht durchgehends darüber vergleichen kan, ob z.E. ein einfaches Kreuz, oder ein zweifaches, oder ein wiederholtes zweifaches gewissen Noten vorgesetzt werden soll etc.

§4.

É praticamente a gramática musical, a arte de falar, ler e escrever, tomada em seu sentido verdadeiro: pois esta nossa semiografia possui, tanto quanto a gramática comum, suas regras de ortografia, ou seus limites ortográficos, e também, ao mesmo tempo, o erro com os mesmos limites, de modo que nem sempre se pode chegar a um acordo, como, por exemplo, se é necessário antepor a certas notas um sinal de sustenido simples, ou de dobrado sustenido, ou de um dobrado sustenido repetido etc.

§5.

Die Eigensinn gewisser Componisten findet oft ein sonderliches Behagen daran, daß einerley Zeichen unterschiedene Klänge andeuten muß, weil nehmlich solche Klänge auf dem lieben Clavier nicht mehr, als einen einzigen Tast haben, welches ein Mangel ist. Damit verwirret man diejenigen, welche eben nicht mit dem tiefsten Nachsinnen begabet sind. Als wenn z.E. das so genannte *dis* ein paarmahl wie *b e* vorgewesen ist, und hernach unvermuthet in eine fremde Ton-Art getreten wird, da das also bezeichnete *dis* eigentlich die Krafft eines *#d* annehmen muß. Vor 50 Jahren bedienten sich die Welschen schon dieser und vieler andern Streiche von derselben Art, welches einer von ihren gründlichsten Ton-Lehrern bezeuget. Es sind leere Noten-Spiele! Verächtliche Rätzel und niederträchtige Künsteleien!

§5. (Anotação 3)

A obstinação de certos compositores encontra geralmente uma satisfação especial no fato de que um único sinal deve insinuar sons diferentes, porque, aliás, para estes sons não há, no estimado teclado, mais que uma única tecla, o que é uma deficiência. Com isso confundem-se aqueles que não são agraciados com o dom de uma reflexão profunda. Como, por exemplo, o denominado ré sustenido, algumas vezes, havia sido mi bemol, e, depois, inesperadamente, adentra uma tonalidade estranha, pois esta nota (ré sustenido) deve realmente pressupor a força de um ré sustenido. Há 50 anos os italianos já faziam estas e muitas outras brincadeiras deste tipo, o que é testemunhado por um de seus mais meticulosos mestres de música³. São meros jogos de notas musicais! Enigmas depreciáveis e artifícios vis!

§6.

³ Angelo Berardi em seus *Documenti armonici*, Livro I, Doc.28, onde aparece todo o tipo de tais raridades, e, até mesmo, entre outras, à p.70, com a explicação: *l'artificio in tutto consiste d'ingannar l'Occhio*, em todas as coisas, o artifício consiste em enganar os olhos, ou seja, enganam-se os olhos, e nisto consiste toda esta arte.

Unsre Noten-Kunst hat ferner ihre eigene Wort-Forschung oder Etymologie: (wenn ich so reden darff) denn die Klänge sind der Music Worte, und der Gesang ist eine Klang-Rede. Hiebey untersucht man die dazu gehörigen Quellen und Erfindungen, als z.E. der griechischen Stimm-Zeichen, davon **Alypius** und andre handeln; der aretinischen Solmisation, welche zwar eine schlechte und nichts werthe Erdichtung seyn mag, die man aber doch kennen muß, eben darum und alsdenn, wenn sie gründlich verworffen werden soll; man untersucht ferner das belgische oder niederländische **Bocedigalomani**, sonst die **Bobisation** genannt, die Teutsche und Welsche Tabulatur, samt deren Historien und Gründen.

§6. (Anotação 4)

A nossa arte das notas musicais possui, além disso, sua própria etimologia (se é que posso dizer isso), pois os sons são as palavras da música, e a canção é um discurso de sons. Aqui investigam-se as fontes e descobertas atinentes a isso, como, por exemplo, os sinais gregos para a voz, sobre o que discorrem **Alípio** e outros; a solmização aretina, que pode ser, na verdade, uma invenção ruim, e que não vale a pena⁴, mas que é necessário conhecer, justamente por isso e, por conseguinte, deve-se deixá-la rigorosamente de lado. Investiga-se ainda o **Bocedigalomani** belga ou neerlandês, denominado **Bobisation**⁵, e a tabulatura alemã e italiana, com suas histórias e seus fundamentos.

§7.

Endlich weiset auch die Semeiographie eine ansehnliche Accent-Lehre, oder Prosodie auf an den gesungenen und gespielten kurtzen oder langen Klängen, und deren beqvemen Abtheilung. Nicht minder finden wir bey ihr die nöthige Füg-Ordnung oder Syntaxin, wie leicht zu erachten stehet, und jedermann in die Augen fällt, der nur Noten kennet.

§7. (Comentário 4)

Finalmente, a semiografia revela uma notável teoria do acento, ou prosódia, sobre sons cantados ou tocados, breves ou longos, e sobre sua divisão apropriada. Além disso, encontramos na semiografia a necessária ordem da construção ou sintaxe, como é fácil imaginar, e ela se mostra evidente a todos os que conhecem as notas.

§8.

Hat einer nun nicht gleich von selbst den erforderlichen Vorrath hiezu im Kopffe, daß er eine Art der Melodie aus eignem Gehirn ersinnen kan, so lasse er sich anfänglich, zur Probe, die Einfälle und Leider eines andern vorsingen oder vorspielen, und versuchte, ob er solche aus sothanem Vorsange abnehmen und hurtig aufschreiben könne: denn es gehört eine eigene Geschicklichkeit dazu, seine oder eines andern Gedancken nett in die Feder zu fassen. Mancher Redner gäbe viel darum, daß seine Aufsätze eben den Nachdruck hätten, als seine Worte; so wie hergegen auch mancher auf dem Papier weit besser, als auf dem Lehr-Stuhl, wircket.

§8.

Se, porventura, alguém não tiver a requerida provisão em mente, de modo que possa ele próprio criar uma melodia, então é necessário, desde o início, ouvir – sejam peças cantadas ou tocadas – as ideias e canções de um outro, e averiguar se é possível derivar delas alguma coisa e também

⁴ *Triviale & nullius pretii commentum*. Isaac. Vossius de poemat. cantu. p.9

⁵ Cf. Otto Gibelius, *Sobre a Voc. Mus.*, p.27

anotar rapidamente, uma vez que a isso está vinculada uma habilidade própria, de por graciosamente sobre o papel ideias suas ou de outrem. Muitos oradores se contentariam demasiadamente, se seus discursos tivessem a mesma veemência que suas palavras; assim como, ao contrário, o impacto do discurso de alguns é mais forte no papel que quando proferidos.

§9.

Man muß, bey Ausführung dieses Vorschlages insonderheit beflissen seyn, alle und iede Ton-Arten durchzugehen, damit einem z.E. das *cis* und dessen Gänge, wenn es zum Haupt-Ton dienet, eben so geläufig im Aufschreiben werde, als das *c*: denn es findet sich bey diesen Ton-Arten ein grosser Unterschied im *notiren*, und wer sich nicht im Anfange dazu gewöhnet, dem wird es hernach sauer ankommen.

§9. (Comentário 5)

Ao se realizar esta sugestão (*anotar peças musicais*), é necessário se dedicar especialmente a passar por todas as tonalidades, para que, por exemplo, o dó sustenido e suas modulações, quando servem à tonalidade principal, tornem-se correntes na escrita, assim como o dó: pois se encontra uma grande diferença na notação dessas tonalidades, e quem não se acostuma com isso desde o início, terá posteriormente grande dificuldade.

§10.

Finden wir nun gleich nicht aus allen und ieden Modis gefällige Stücke bey den Verfassern, so muß die Versetzung oder Transposition das beste bey dieser Übung thun, woraus disfalls ein grosser Vortheil zu erwarten stehet, indem besagte Versetzung hier eben diejenigen Dienste leistet, als ursprünglich so gesetzte Sachen.

§10. (Comentário 5)

Caso não encontremos, junto aos compositores, peças agradáveis em todos e quaisquer modos ,então a transposição deve ser o melhor exercício a se fazer, e disso, neste caso, pode-se esperar uma grande vantagem, já que a mencionada transposição, aqui, promove os mesmos benefícios que promoveriam as peças assim originalmente compostas.

§11.

Wenn etwa iemand in den bezeichneten Schlüsseln nicht gar zu fest wäre, dem kan mehr-erwehnte Versetzung auch sehr behülflich seyn, wenn er sich in geheim fleissig darin übet, seine Stücke aus einem Schlüssel in den andern überträgt, und sie doch mehrentheils in derselben Ton-Art bleiben läßt, in welcher sie anfänglich gestanden sind: denn die Unfertigkeit hierin macht oft grosse Hinderniß, wenn was starckes mit fünff oder sechs Stimmen zu Papier gebracht werden soll, und die ersonnene Harmonie entweder mangelhafft entworffen, oder doch so viel Zeit damit zugebracht werden muß, daß manchem die Haupt-Absicht und der gefaßte Vorsatz darüber entfähret.

§11.

Se, por exemplo, alguém não se sentisse muito seguro nas claves indicadas, a ele também seria de grande auxílio a transposição, que mencionamos mais de uma vez, se ele se exercitar nisso secreta e diligentemente, se transpuser suas peças de uma clave para outra, e as deixar, entretanto, na maioria das vezes, na mesma tonalidade em que foram originalmente compostas: pois a inexperiência nisto causa um grande impedimento, quando uma composição densa, a cinco ou seis vozes, deve ser escrita, e a harmonia imaginada ou deve ser esboçada com deficiências, ou

se deve gastar com ela tempo demais, de modo que, nisso, a alguns escapa a intenção principal e pretendida.

§12.

Endlich ist auch höchstnötig keine einzige Tact-Art hiebey zu vergessen, und in den Abschnitten der Zeit-Maasse ungeirret zu verfahren, solcher Gestalt, daß uns diese Dinge aus anderer Meister Arbeit geläufig werden muß, ehe und bevor wir unsern eignen Erfindungen zusprechen, mit welchen es hernach desto hurtiger hergehen wird, ie weniger ihnen beym notiren im Wege stehet.

§12.

Finalmente, é extremamente necessário prestar atenção a que não se esqueça um único tipo de compasso sequer e, nas divisões do tempo, a que se proceda sem qualquer tipo de erro, de modo que essas coisas se nos tornem familiares a partir das obras de outros mestres, antes mesmo que as atribuamos a nossas próprias invenções, com as quais, posteriormente, mais rapidamente avançaremos, quanto menos impedimentos houver em transcrevê-las.

§13.

Dergleichen Versuche durch alle Ton- und Tact-Arten ordentlich und fleissig anzustellen, ist zwar etwas mühselig, und wer sich sonst, wie jene Ziege, ohne Leiter zu helffen weiß, darff sich an meine Vorschrift eben nicht kehren; wer es aber nötig hat und die Arbeit nicht scheuet, dem wird dieselbe durch den daraus entstehenden ungemeinen Nutzen und die erlangte Fertigkeit reichlich belohnt werden.

§13.

Realizar tentativas desta natureza, utilizando-se de todas as tonalidades e fórmulas de compasso de modo organizado e diligente é, de fato, um pouco árduo, e quem consegue se instruir como aquela cabra, que não precisa de pastor, não precisa se voltar ao meu trabalho; quem, contudo, tem necessidade de condução e não teme o trabalho, será recompensado, por esta obra, com extraordinária utilidade e com o atingimento da habilidade pretendida.

§14.

In meiner Jugend wartete ich oft einem vornehmen Reichs-Grafen und kaiserlichen Botschaffter auf, der überaus artige Einfälle, aus freiem Sinn, auf dem Clavier hervor brachte: aber die Gabe nicht hatte, selbige in die Feder zu fassen. Demselben diente ich unter andern dazu, daß ich alles, was er mir nur vorspielte, auf das hurtigste zu Papier zu bringen trachtete, es auch zuletzt durch die stete Übung so weit brachte, daß es fast so geschwind aufgeschrieben, als gedacht und gespielt war. Der Herr fand hierin kein geringes Vergnügen; und ich einen grossen Vortheil.

§14.

Em minha juventude, eu frequentemente servia a um notável conde e embaixador imperial, que criava espontaneamente ideias extremamente cativantes ao teclado, contudo não tinha o dom de escrevê-las. Eu o servia, dentre outras coisas, esforçando-me para escrever, o mais rapidamente possível, tudo o que ele tocava para mim. Finalmente, por meio do exercício constante, cheguei ao ponto de escrever [tudo] tão velozmente quanto era imaginado ou tocado. Nisto aquele Senhor não tinha nenhum prazer, mas eu, disto, tirava grande proveito.

§15.

Man kan, bey Anhörung einer ieden Music, mehr oder weniger; allemahl etwas mit seinen Gedancken ergreifen und ins Gedächtniß drücken, das zu diesem Zwecke dienlich ist, wenn auch nur das Thema, der Haupt-Satz einer Arie (der sich gemeiniglich sehr oft vernehmen läßt) bemercket und solcher Gestalt gefasset wird, daß man ihn hernach notiren könne. Gibt es denn Gelegenheit dasjenige, was auf diese Weise aufgeschrieben worden, mit dem Original zusammen zu halten, oder einem Lehr-Meister zu Untersuchung darzureichen, so wird leicht erhellen, worin es getroffen oder gefehlet ist. Und das gibt in der That einen trefflichen Unterricht, bringet auch seine eigene Lust mit sich.

§15.

Ao se ouvir uma música, sempre é possível entender mais ou menos alguma coisa com os seus pensamentos, e gravar isto na memória, de modo que isto seja útil ao propósito de anotar, o que se alcança, por exemplo, quando o tema principal ou a parte principal de uma ária (que pode ser ouvido muito frequentemente) é observado e de tal modo entendido que possa ser subsequentemente transcrito. Se houver oportunidade de se comparar a transcrição com o original, ou apresentar isto a um professor, para verificação, então facilmente se tornará claro, onde houve acertos, e onde houve erros. Isto, de fato, proporciona uma excelente instrução e é uma atividade prazerosa.

§16.

Die Sache ist wahrlich wichtiger, als mancher denken sollte, und wenn wir uns nicht fest vorgesetzt hätten, von allen zu diesem Wercke gehörigen Stücken nur allgemeine und doch grundrichtige Anzeigen zu thun, könnte die vorhabende Materie viel weiter ausgeführt werden, wie leicht aus obigem Zusammenhange zu urtheilen stehet.

§16. (Comentário 6)

A questão é verdadeiramente mais importante que alguns podem pensar, e se nós não tivéssemos nos determinado a dar apenas as informações gerais e fundamentais— de todas as partes atinentes a esta obra, a matéria pretendida poderia ser bem mais desenvolvida, como se percebe facilmente a partir do contexto mostrado anteriormente.

§17.

Doch müssen wir mit wenigen erinnern, daß die Semeiographie auch zu geheimen Schrifften gebraucht wird, welche niemand auflösen kan, der keine vollkommene Wissenschaft von jener besitzt; daß ein gewisser, Alterthum-Kündiger und berühmter Scribent uns lehret, es habe **Jacob von Sanlecque** die ersten Druck-Noten und musicalische Zeichen in Franckreich aufgebracht; und daß selbst die eigensinnigsten Verfechter der uralten und mittlern Zeiten unsrer heutigen Notirungs-Art von allen andern den Preis einer klugen Erfindung beilegen müssen.

§17. (Anotação 5)

Entretanto, devemos brevemente nos lembrar que a semiografia é usada também para os códigos⁶, os quais somente podem ser decifrados por aqueles que tenham um conhecimento perfeito desta arte. Ensina-nos um certo historiador da Antiguidade e famoso escritor⁷ que foi **Jacob von Sanlecque** quem primeiramente imprimiu notas musicais e sinais musicais na França, e que

⁶ Cf. J.B. Friderici *Cryptograph*.

⁷ Como adverte Vignolius Marvillius, Iacobus de Sanlecques primeiramente ensina na França a que usurpem os caracteres e os tipos musicais.

mesmo os mais obstinados defensores da Antiguidade e da Idade Média devem atribuir ao nosso modo atual de notação, comparado a todos os outros, a honra de uma invenção inteligente.

§18.

Von dem **Sanlecqve** stehet zu gedencken, daß es nicht der Vater, sondern der eben so genannte Sohn gewesen, welcher auf allen musicalischen Instrumenten spielen kunnte, ohne daß er von iemand darin unterrichtet worden war. Er befließ sich Formen zu allerley Klang-Zeichen zu machen, und starb von übermässigen Fleisse zu Paris 1660 im 46sten Jahre seines Alters. Ins musicalische Wörter-Buch verdient er mit gesetzt zu werden.

§18. (Comentário 7)

Devemos lembrar, a respeito de **Sanlecqve**, que não é o pai, mas sim o filho, de mesmo nome, que sabia tocar todos os instrumentos musicais, sem neles ter sido instruído por qualquer pessoa. Ele se dedicou a forjar formas para todos os sinais musicais, e morreu, por sua excessiva diligência, em Paris, em 1660, aos 46 anos de idade. Ele merece ter o seu nome no Dicionário de Música (*Das musicalische Wörterbuch*) de Walther.

§19.

Es ist übrigens zu bewundern, daß sich einige Leute so viel vergebliche Mühe nehmen, die so künstlich-eingerichtete und durchgehends beliebte Zeichen-Lehre der so genannten Welschen Tabulatur oder Noten, davon hier die Rede ist, von oben bis unten zu ändern, und in eine ganz neue Form zu giessen: ohne zu bedencken, was in den übrigen viel wichtigern Stücken der Ton-Kunst für grosses Unheil daraus entstehen könne.

§19. (Comentário 8)

Aliás, é de se admirar que algumas pessoas se esforcem tanto – em vão – para modificar e moldar uma forma totalmente nova para os sinais musicais das denominadas tabulaturas italianas ou notas, tão artisticamente elaboradas e continuamente diletas, de que tratamos aqui, sem levar em consideração a grande calamidade que pode resultar para as outras partes muito mais importantes da música.

§20.

In der kleinen General-Baß-Schule ist einer von dergleichen Verbesserern angeführet worden; ein anderer aber, der seinen Schatz bereits zehn Jahr zuvor in England hatte drucken lassen, ist mit der Zeit nicht beigefallen. Er heißt *John Francis de la Fond*, und scheinet dem Nahmen nach ein Frantzose zu seyn. Ob er heut oder morgen auch einen kleinen Raum in obbesagtem Wörterbuche finden werde, stehet dahin. Sein Buch aber nennet er: *a new system of Musik*, 1725. 8. London. Das kömmt eben so heraus, als wenn einer die Hebräische Grammatic anfechten, oder wieder die Accente der Grund-Sprache etwas aufbringen, und sich einbilden wollte, er schreibe wircklich ein *Systema Theologiae*, oder den gantzen Zusammenhang und Inbegriff der Gottesgelahrtheit.

§20. (Anotação 6)

Na obra *Kleine General-Baß-Schule*⁸ mencionamos um desses autores que tinham a intenção de aperfeiçoar os sinais musicais, e um outro, que publicara o seu tesouro há dez anos na Inglaterra, não me veio à mente quando eu escrevia a obra. Ele se chama *John Francis de la Fond* e, pelo

⁸ Página 122 e seguintes

nome, parece se tratar de um francês. Se merecerá uma pequena menção no dicionário supramencionado, isto o tempo dirá. Seu livro é intitulado, entretanto, *A new system of Musik, 1725, 8. London*⁹, e se assemelha, em termos de resultado, a alguém que tencionasse contestar a gramática hebraica ou levantar algo contra os acentos da língua natural e imaginar estar realmente um *Systema Theologiae*, ou todo o contexto e os conceitos da ciência divina.

§21.

Der Verfasser hatte sonst im lateinischen und frantzösischen Unterricht gegeben, und verspricht die Liebhaber der Music, die sich zu ihm wenden, in diesen beeden Sprachen zu unterhalten. Er schätzet seine Vorschläge für ganz vernünfftig, zu einer Zeit, da nichts unvernünfftiges erdacht werden mag: denn was kan ungereimter seyn, als wenn man in wissenschaftlichen Anfangs-Regeln, die nur Lesen und Schreiben betreffen, gerade wieder den Strohm der gantzen Welt schwimmen will? Wie soll man an einem Schnee-Ball das Licht anzünden? Feine nachsinnende Leute, die nicht allen Gänsen-Köpffen folgen, die sich in **guten** Büchern umzusehen, und eines heilsamen Raths zu erholen wissen, hält man billig in Ehren. Allein die Sonderlinge gehören hieher nicht.

§21. (Comentário 9)

O autor havia lecionado latim e francês, e promete falar nestas duas línguas com os amantes da música que o procurarem. Ele considera suas sugestões totalmente racionais, numa época em que nada de mais irracional poderia ser imaginado: pois o que pode ser mais disparatado que, ao se introduzir alguém às regras científicas, que dizem respeito tão somente ao ler e ao escrever, desejar nadar contra a corrente do mundo todo? Como seria possível acender luz numa bola de neve? Pessoas distintamente ponderadas, que não seguem qualquer cabeça-de-vento, que procuram aprender em **bons** livros e que sabem desfrutar de um conselho benéfico, são adequadamente consideradas honestas. Apenas para os rabugentos não há lugar!

§22.

Ihnen träumet, es müste die Erlernung der Klang-Zeichen oder Noten dadurch um ein grosses erleichtert werden, wenn Statt *c, cis, d, dis*; etc. die blossen Zahlen 1, 2, 3, 4, etc. eingeführet würden, eben so, als wenn aus Kaiserlichem Macht-Spruch Schisma weiblichen Geschlechts werden sollte: und bedencken nicht, daß ieder Tast (denn das ehrliche Clavier, so gut ich ihm auch bin, ist ihr Abgott, und nicht der meine) auf zweierley Art notiret und gebraucht werden muß, welchem nach man auch zweierley 1,2,3,4 etc. haben müste, ohne daß dabey ein einziges Intervall, als ein Zwischen-Raum erkannt, vielweniger dessen Natur und Verhalt oder Vergleich gegen und mit andern, durch sothane seichte Mittel, begriffen werden könnte, wenn z.E. aus der Qvint eine acht, und aus der Octav die dreizehnte Zahl gemacht werden sollte.

⁹ O título completo, com esplêndidas letras ornamentais, é: *a new system of Music, both theoretical and practical, and yet not mathematical, written in a manner intirely new, that is to say in a style plane and intelligible, and calculated to render the Art more charming, the teaching not onely less tedious, but more profitable, and the learning easier by three Quarters. All which is done by tearing off the Veil, that has for so many Years hung before that noble science. London, printed for the Author. 1725*, ou seja: Um novo sistema de música, teórica e prática, porém não matemática, escrito de modo inteiramente novo, quer dizer, num estilo plano e inteligível, e calculado para tornar a arte mais elegante, o ensino não apenas menos tedioso, mas mais proveitoso, e o aprendizado pelo menos três quartos mais fácil. Tudo isto é feito rasgando-se o véu que por muitos anos encobriu esta nobre ciência. Londres. Impresso para o autor.

§22. (Anotação 7) (Comentário 10)

Eles sonham que o aprendizado dos sinais musicas ou das notas musicais devesse ser consideravelmente facilitado, substituindo-se, por exemplo, a nomenclatura *dó, dó sustenido, ré, ré sustenido* por números apenas, com 1, 2, 3, 4 etc., como se, por um decreto imperial, a palavra *Schisma* passasse a pertencer ao gênero feminino: e eles não ponderam que cada tecla (pois o ídolo deles – porém não meu – são os reverenciados instrumentos de teclado) deve ter dois tipos distintos de notação e ser utilizada de duas maneiras diferentes, e, por isso, haveria também dois tipos de 1, 2, 3, 4 etc., e não ponderam que, se fosse assim, nenhum intervalo sequer poderia ser reconhecido como um intervalo, por meios tão superficiais, e menos ainda seria possível compreender deles a natureza ou o comportamento, ou ainda, sua razão ou proporção em relação a outros intervalos, por exemplo, quando a quinta deve se tornar o oitavo e a oitava se tornar o décimo terceiro número.

§23.

Frantz de la Fond sagt auf dem Titel seiner Fibel, daß sein Plan nicht mathematisch sey. Wir glaubens ihm gerne zu. Aber ein solcher Feind von der Meß-Kunst ist kein fünfsinniger Mensch, daß er ihre Sätze in Dingen, die eine Eintheilung und örtliche, richtige Ordnung erfordern, nicht annehmen und gebührlich achten sollte.

§23.

Frantz de la Fond, no título de sua cartilha, diz que seu plano não é matemático. De bom grado confiamos nele. Entretanto, um tal inimigo da geometria não parece ser alguém dotado de cinco sentidos, que viesse a aceitar e a propriamente estimar suas afirmações em coisas que exigem uma divisão e uma ordem espacial correta.

§24.

Das seltsamste ist, daß diese eingeschränckte Noten-Klecker, so wol als die ausschweifenden mathematischen Ton-Klauber, (welche man über einerley Kamm scheeren muß, ob sie gleich der schönsten Wissenschaft auf verschiedene Weise Schaden zu thun beflissen sind) selbst aufrichtiglich gestehen müssen, daß mit ihren sauren Erfindungen der Setz-Kunst oder Composition, die doch das Haupt-Wesen ist, nicht das geringste gedienet sey, worin sie auch grosses Recht haben, und in Ewigkeit behalten sollen.

§24. (Comentário 11)

O mais estranho é que esses compositores ineptos limitados, assim como os extravagantes catadores de notas matemáticos (os quais devem ser passados todos pela mesma peneira, embora se esforcem de modos diferentes para causar prejuízos à mais bela ciência) devem confessar sinceramente que suas penosas invenções não servem sequer minimamente à composição, que é a parte principal. Ao admitir isso, eles terão grande razão, e assim devem se manter por toda a eternidade.

§25.

Dem ungeachtet wollen insonderheit die ersten ihre Grillen bey dem General-Baß für eine treffliche Sache ausgeben; nicht erwegend, daß eben dieser allgemeiner Baß selbst schon eine Setz-Kunst ist. Sie reden von zwölf Klängen, denen sie so viel Zahlen, Statt der Kennzeichen, beilegen wollen, und wissen oder erwegen nicht, daß, bey unsrer überall-eingeführten Chromatisch-enharmonischen Octave, der verschiedenen Klänge im Grund 24 sind; obgleich das in diesem Stücke dürfftige Clavier nur 12 Tasten aufzuweisen hat: indem z.E.#c ein ganz andrer Klang ist, als *bd*; u.s.w. Die Temperatur muß hier aus der Noth helffen. Was sollte ich auch

nutzen, wo keine Noth vorhanden wäre? Diese Nothwendigkeit kan man auf dem Griff-Brett nicht mit Augen unterscheiden, daß z.E. *be* ein andrer Klang in der Natur ist, als *#d*, die doch nur einen Tast ausmachen; aber mit den Ohren, in der Kähle, und auf allen andern Instrumenten kan solches gar genau geschehen. Auf dem Monochord am besten.

§25. (Anotação 3)

Não obstante isso, os primeiros (autores mequetrefes) querem precipuamente tornar seus ímpetos algo esplêndido no baixo contínuo, sem, contudo, ponderar, que mesmo esse baixo geral é, ele mesmo, uma composição. Eles falam de doze tons, aos quais querem acrescentar tantos números, em vez de sinais, e não sabem, ou não consideram, que, em nossa oitava cromática enarmônica, os tons diferentes são, basicamente, 24, embora o instrumento de teclado, acanhado nesta parte, possua apenas 12 teclas, de modo que, por exemplo, dó sustenido é um som diferente de ré bemol e assim por diante. O temperamento deve ser aqui de grande auxílio. Qual a utilidade de tê-lo se não fosse explicitamente necessário? Esta necessidade não pode ser distinguida olhando-se para o teclado, de modo que, por exemplo, um *mi bemol*, por natureza, tenha um som diferente de *ré sustenido*, embora sejam tocados na mesma tecla. Entretanto, com os ouvidos, na garganta ou em todos os outros instrumentos, isto pode acontecer de modo bastante exato. De preferência num monocórdio.

§26.

Die obgedachten untüchtigen Neulinge bilden sich ferner ein, mit gänzlicher Verwerffung der Klang-Schlüssel ein grosses gewonnen zu haben; bringen dahingegen mit unter- und übergezogenen Linien einen solchen Labyrinth zur Welt, daraus sich kein Gelehrter, geschweige ein erstlernender, mit Ariadnes Faden ziehen kan. Denn die Vielheit der Linien gibt in musicalischen Lesen die allgrösste Verwirrung: es müssen ihrer, die fest stehen nicht weniger, auch nicht mehr, als fünff seyn. Warum nicht? wird man fragen. Und weil es was ist, das noch von niemand, meines Wissens, ausgemachet worden, so können ein Paar Worte darüber mehr Vortheil bringen, als Unkosten verursachen.

§26.

Os inaptos novatos de que falamos acima imaginam, além disso, terem ganhado muito com a completa rejeição das claves; e, ao contrário, apresentam ao mundo, com linhas suplementares inferiores e superiores, um tal labirinto, do qual nenhum erudito, e menos ainda um iniciante, poderiam se desvencilhar com o fio de Ariadne. Pois a grande quantidade de linhas provoca na leitura musical a maior confusão possível: não deve haver nem menos e nem mais que as cinco linhas estabelecidas. Alguém pode se perguntar por que não. E como se trata de algo que ainda ninguém entendeu, julgo que algumas palavras a este respeito trarão mais benefícios que algum prejuízo.

§27.

Wir wollens gantz kurtz machen. In fünff Linien, die heutiges Tages von aller Welt für die beqvemste Stimm-Gräntzen, um die Noten darauf zu schreiben, angenommen sind, ist nicht nur die völlige Octave und noch ein Klang darüber, sondern es sind auch zwo Qvinten, als vollkommene Consonantzen, über einander liegend, darin enthalten, welche beide Qvinten, nach ihrer Länge und Nachbarschaft, durch die mittelste der fünf Linien, als durch einen genauen Mittel-Punct, gantz gleich getheilet werden.

§27.

Desejamos fazê-lo de forma breve. Em cinco linhas, que são tomadas nos dias de hoje pelo mundo todo como os mais apropriados limites de altura para se escreverem as notas, não apenas está

contida a oitava completa e ainda um som a mais, mas estão contidas aí também duas quintas, como consonâncias perfeitas, uma sobre a outra, e essas duas quintas, de acordo com sua extensão e proximidade, são divididas de modo exatamente igual por meio das cinco linhas, como um ponto colocado exatamente ao meio.

§28.

In sechs Linien aber würde diesenfalls ein solcher Überschuß seyn, der die gerade Theilung hinderte, daß sie gantz und gar nicht in die Augen fiel. Ich sage billig **in die Augen**; denn alle diese bisher angebrachte Lehren, vornehmlich aber die gegenwärtige Notirungs-Kunst haben gar nichts unmittelbares mit den Ohren zu thun, ob sie gleich als Mittel, Zeichen und Knechte dienen, die Vergnügung des Gehörs, wohin der einzige Zweck gehet, zu erwecken, und dadurch die Seele zu erfreuen. Da muß man niemahls aus der Acht lassen.

§28.

Em seis linhas, entretanto, haveria, neste caso, um certo excesso que impediria a divisão exata, de modo que ela não seria perceptível aos olhos. Eu digo claramente **nos olhos**, pois todas essas teorias, até o momento, principalmente a atual teoria sobre a notação musical, não se relacionam diretamente com os ouvidos, embora sirvam como meios, sinais e servos, para despertar a audição – o seu objetivo único – e, por meio disso, alegrar a alma. Isto nunca deve ser ignorado.

§29.

Erwegen wir endlich den mangelhafften Plan der ehemals gebräuchlichen viel oder noch weniger Linien, worauf unsre Vorfahren der mittlern Zeiten ihre Noten schreiben, so kan weder die Octave, noch sonst eine beqveme Theilung Platz finden: zumahl bey itzigen Zeiten, da man den Sprengel einer ieden Stimme ie länger ie mehr zu erweitern sucht. Vormahls bey den guten Gregorianischen Kirchen-Gesängen mögten es wol zwo Linien verrichten. Auf die Theilung kömmt hier das meiste an, nach dem bekannten Grund-Satz sowol in der ächten Meß-Kunst, als in den andern Künsten, daß, was sich leicht theilen läßt, auch leicht zu begreifen ist; absonderlich in sichtbaren Dingen.

§29.

Se, finalmente, refletirmos sobre o pentagrama insatisfatório, de quatro linhas ou menos, utilizado outrora, em que os nossos antepassados da Idade Média escreviam suas notas, então percebemos que nem a oitava, nem uma divisão confortável podem ocorrer ali, principalmente nos dias de hoje, quando se busca estender cada vez mais o alcance de cada uma das vozes. Outrora, nos bons cantos gregorianos, talvez bastassem duas linhas. A maioria das coisas aqui diz respeito à divisão, segundo o conhecido princípio tanto na verdadeira geometria, como em todas as outras artes, de que, o que pode ser facilmente dividido, pode também ser facilmente entendido, principalmente no âmbito das coisas visíveis.

§30.

Eine iede vortreffliche Wissenschaft hat ihre bestimmte Schwierigkeit, die man weder vergrössern muß, noch vermeiden kan; dafern nicht lauter elendes Flickwerck und erbärmliche Stümperey heraus kommen soll. Und wer unsre so genannte Welsche Tabulatur, **die doch auf ihre Knoten hat**, (man nenne die Noten, an und für sich selbst, wie man wolle) recht mit Ernst erweget, der wird wahrlich ein solches tieffsinniges Meister Stück darin antreffen, daß ihm die Lust zu reformiren bald vergehen dürffte; es wäre denn, daß er, als **Johann Ballhorn**, der das *ABC* verbessern wollte, muthwillig nach Schimpf und Schande rünge, sich mit einer Affect-Noten-Fibel einen lächerlichen Nahmen machen, und aller Welt zu erkennen geben wollte, daß

er im Wercke selbst und in der melodischen Ausarbeitung ein barmhertziger und seichter Tropff seyn müsse: wenn er auch eine nagelneue Rechtschreibung im Kauffe gäbe.

§30. (Anotação 8)

Toda ciência primorosa tem sua determinada dificuldade, que nem pode ser aumentada, e nem evitada, contanto que disto não resulte apenas uma horrível colcha de retalhos e deploráveis borralhos. E quem quiser considerar de fato com seriedade a nossa assim denominada tabulatura italiana, **que também tem os seus nós** (não importa como sejam denominadas as notas), este verdadeiramente encontrará aí uma profunda obra de mestre, a ponto de que sua vontade de melhorá-la logo desaparecerá; a não ser que este mesmo, assim como **Johann Ballhorn**, que quis aperfeiçoar o *ABC*, lutasse deliberadamente para atrair insultos e vergonha, para tornar ridículo o seu nome com uma cartilha de notas e afetos e dar a conhecer a todo o mundo, que ele deve ser, em sua própria obra e na composição melódica, um charlatão caridoso e fútil, mesmo que ele quisesse nos fornecer, em troca, uma novíssima ortografia musical.

ANOTAÇÕES À PARTE VIII

Anotação 1, parágrafo 1

Percebemos neste parágrafo o uso de dois termos de significados muito próximos, a saber, *Melodie* e *Gesang*. Veja-se:

[1] *Das erste, wozu man greiffet, wenn eine Melodie verfertigt werden soll, ist dieses: daß man seine Einfälle, Gedancken, Gänge und Gesänge, mittelst bekannter und erforderlicher Kunst-Zeichen abfasse, [...]* (A primeira coisa a que se recorre, quando uma melodia deve ser elaborada, é isto: que se redijam suas ideias, pensamentos, passagens e linhas melódicas por meio dos sinais conhecidos e exigidos, [...])

Na verdade, linha melódica foi uma opção de tradução para evitarmos a repetição (melodia), e se refere à melodia principal, que pode estar ora no soprano, ora no contralto, ora no tenor, ora no baixo.

Vejamos, a partir do *Musikalisches Lexikon*, de H.C.Koch, a diferença entre *Melodie* (melodia) e *Gesang* (em nossa tradução, linha melódica):

Gesang designa, no sentido próprio da palavra, o proferir do discurso em tons moderados e determinados segundo a altura, o que se produz por meio de uma modificação especial da voz. Geralmente a palavra *Gesang* é usada em sentido impróprio, passando a significar a sequência de sons da voz principal de uma peça musical composta para instrumento. Neste caso, as palavras *Gesang* e *Melodie* são praticamente sinônimos. A diferença entre elas é que, com a palavra *Gesang*, designa-se apenas a melodia principal e, com a palavra *Melodie*, contudo, a sequência de sons de toda e qualquer voz, sem exceção¹. (p.662)

Anotação 2, parágrafo 2

Semiografia é a representação por meio de sinais, notação.

¹ *Gesang* bezeichnet im eigentlichen Sinne des Wortes den Vortrag der Rede in abgemessenen und ihrer Höhe nach bestimmten Tönen, die mittelst einer besondern Modifikation der Stimme hervorgebracht werden. Oft braucht man das Wort *Gesang* im uneigentlichen Sinne, und versteht darunter die Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes, welches für Instrumente gesetzt ist. In diesem Falle sind die Wörter *Gesang* und *Melodie* beynahe völlig gleichbedeutend; der Unterschied zwischen beyden besteht nemlich darinne, daß man mit dem Worte *Gesang* bloß die Hauptmelodie, mit dem Worte *Melodie* aber die Tonfolge einer jeden Stimme ohne Ausnahme bezeichnet.

Anotação 3, parágrafos 5 e 25

Nestes parágrafos, Mattheson parece se irritar um pouco com os tecladistas e com a ideia de se querer diferenciar o som de um *ré sustenido* e um *mi bemol* sem levar em conta o temperamento. Além disso, reconhece essa impossibilidade como uma deficiência dos instrumentos de teclado. Vejamos:

Em [5], Mattheson afirma:

[5] *Die Eigensinn gewisser Componisten findet oft ein sonderliches Behagen daran, daß einerley Zeichen unterschiedene Klänge andeuten muß, weil nemlich solche Klänge auf dem lieben Clavier nicht mehr, als einen eintzigen Tast haben, welches ein Mangel ist.* (A obstinação de certos compositores encontra geralmente uma satisfação especial no fato de que um único sinal deve insinuar sons diferentes, porque, aliás, para estes sons não há, no estimado teclado, mais que uma única tecla, o que é uma deficiência).

[25] [...] *Sie (die eingeschränckte Noten-Klecker) reden von zwölf Klängen, denen sie so viel Zahlen, Statt der Kennzeichen, beiliegen wollen, und wissen oder erwegen nicht, daß, bey unsrer überall-eingeführten chromatisch-enharmonischen Octave, der verschiedenen Klänge im Grund 24 sind; obgleich das in diesem Stücke dürfftige Clavier nur 12 Tasten aufzuweisen hat: indem z.E. cis ein gantz anderer Klang ist als des; usw. Die Temperatur muß hier aus der Noth helfen. Was sollte ich auch nutzen, wo keine Noth vorhanden wäre? Diese Nothwendigkeit kan man auf dem Griff-Brett nicht mit Augen unterscheiden, daß z.E. es ein anderer Klang in der Natur ist, als dis, die doch nur einen Tast ausmachen; aber mit den Ohren, in der Kähle, und auf allen andern Instrumenten kan solches gar genau geschehen. Auf dem Monochord am besten.* (Eles (os autores mequetrefes) falam de doze tons, aos quais querem acrescentar tantos números, em vez de sinais, e não sabem, ou não consideram, que, em nossa oitava cromática enarmônica, os tons diferentes são, basicamente, 24, embora o instrumento de teclado, acanhado nesta parte, possua apenas 12 teclas, de modo que, por exemplo, o dó sustenido é um som diferente de ré bemol e assim por diante. O temperamento deve ser aqui de grande auxílio. Qual a utilidade de tê-lo se não fosse explicitamente necessário? Esta necessidade não pode ser distinguida olhando-se para o teclado, de modo que, por exemplo, um mi bemol, por natureza, tenha um som diferente de ré sustenido, embora sejam tocados na mesma tecla. Entretanto, com os ouvidos, na garganta e em todos os outros instrumentos, isto pode acontecer de modo bastante exato. De preferência num monocórdio).

Em resumo, apenas por meio do temperamento é que se poderá distinguir um mi bemol de um ré sustenido, por exemplo, num instrumento de teclado. Isto é o que Mattheson parece defender.

Anotação 4, parágrafo 6

O parágrafo 6 traz bastantes informações no âmbito da solmização. A *solmização arentina*, ou, ainda, solmização com sílabas arentinas, segundo KOCH (Musikalisches Lexikon, p.159), refere-se a "Sílabas arentinas: são as seis sílabas, ut re mi fa sol la, que Guido de Arezzo introduziu para

a indicação de seu hexacorde. São denominadas sílabas aretinas porque este reformador da arte é chamado em latim Guido Arentinus. Cf. solmização².

Ainda segundo Koch (Musikalisches Lexikon, p.259), o termo *Bocedisation* é sinônimo de *Bobisation*, que, por sua vez, significa “o solfejo com as assim denominadas sílabas belgas bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. Cf. Solmização³”. Ainda, *Bocedisation*, “significa o mesmo que *Bobisation*”⁴.

No endereço eletrônico <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003339> encontramos um histórico pouco mais detalhado sobre o modo belga de solfejo. Veja-se:

Bocedigalomani. Um sistema de solmização tradicionalmente atribuído a Hubert Waelrant (1516 ou 1517 – 1595), do qual se diz tê-lo introduzido na Escola de Música da Antuérpia, fundada em 1547. Os nomes das sete sílabas (*voces belgicae*) do sistema adiciona mais sílabas à série silábica do tradicional hexacorde ut re mi fa sol la, para resultar bo ce di ga lo ma ni. Isto alterou o hexacorde para uma série de oitava que poderia começar em dó ou fá (com o si bemol). Johann Heinrich Alsted, em seu artigo *Musica*, para a *Encyclopedia Septem Tonis Distincta* (Herborn, 1630) atribuiu o sistema a outro neerlandês, David Mostart (1560-1665)⁵.

Em suma, a *Bobisation*, no âmbito da música dos séculos XVI e XVII, é um termo geral para vários métodos de solfejo (nomear as notas) da escala por meio de sílabas.

² Aretinische Sylben: sind die sechs Sylben, ut re mi fa sol la, die Guido aus Arezzo zur Bezeichnung seines Hexachordes einführte. Man nennet sie deswegen die Aretinischen Sylben, weil dieser Reformator der Kunst im Lateinischen Guido Aretinus genannt wird. S. Solmisation.

³ Bobisation. Darunter verstehet man das Solfeggieren mit den sogenannten Belgischen Sylben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. S. Solmisation.

⁴ Bocedisation bedeutet eben so viel wie Bobisation

⁵ A solmization system traditionally attributed to Hubert Waelrant (1516 or 1517 – 1595), who is reputed to have introduced it in the Antwerp Music School founded in 1547. The seven syllable-names (*voces belgicae*) of the system add one more syllable to the range of the traditional ut re mi fa sol la hexachord, to give bo ce di ga lo ma ni. This changed it into an octave series which could begin on c or f (with Bb). Johann Heinrich Alsted in his article ‘Musica’ for the *Encyclopedia Septem Tonis Distincta* (Herborn, 1630) attributed the system to another Netherlander, David Mostart (1560-1665).

Anotação 5, parágrafo 17

Sobre Jacob von Sanlecque (Jacques Sanlecque), veja excerto da Enciclopédia MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), volume 11, p.1371):

Sanlecque (Senlecque), Jacques. *1573 in Chaulnes (Somme), +20.Nov. 1648 in Paris; seu terceiro filho Jacques, *1613 in Paris, + 23. Dez. 1660, também em Paris; cujo terceiro filho, Jean, + 1716 in Paris; e o filho de Jean, Jean-Eustache-Louis, + 11 Febr. 1778, em Paris. O fundador de caracteres, burilista e tipógrafo Jacques Sanlecque foi para Paris aos 14 anos, para aprender sua profissão com Guillaume Le Bé. Depois de ter alcançado certa habilidade, voltou seu interesse, dentre outras coisas, para a tipos necessários para a impressão de música e, neste âmbito, elevou-os à mais alta perfeição. Jacques Sanlecque, o jovem, altamente instruído, certamente músico, entretanto, julgando-o por seus escritos, um espírito confuso, era empregado e sócio de seu pai e continuou com o negócio. Eram seus sucessores, primeiramente, sua viúva, e depois seu filho Jean (irmão do poeta Jean-Eustache-Louis, que cedeu a fundição a Haener, em Nancy. As tentativas que ambos os Jacques, pai e filho, fizeram para conseguir um privilégio para a impressão de música, levaram a um intenso conflito (os Sanlecque tinham de, dentre outras coisas, conseguir uma certificação do arcebispo de Paris, de que seus tipos de notas musicas *n'étaient pas contre la foi*) e a um processo moroso (1639-1646) com Ballard. O privilégio por que se esforçaram não lhes foi dado (em 1609 Jacques já havia sido proibido de usar o título profissional editor e comerciante de livros). Ainda assim, Jacques, o jovem, publicou em 1658 os *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets mis em musique à 2, 3, 4 et 5 parties, avec une basse continue, par Estienne Moulinié*, e sua viúva publicou em 1660 as *Fuges et caprices à quatre parties mises en partition pour l'orgue... par François Roberday*, para as quais o Moulinié ou o próprio Roberday haviam obtido os privilégios. Os tipos de notas musicas de Sanlecque eram mais elegantes e mais claros que os de Ballard⁶. [...]

⁶ **Sanlecque** (Senlecque), Jacques. *1573 in Chaulnes (Somme), +20.Nov. 1648 in Paris; sein 3. Sohn Jacques, *1613 in Paris, + 23. Dez. 1660 daselbst; dessen 3. Sohn Jean, + 1716 in Paris; Jeans Sohn Jean-Eustache-Louis, + 11 Febr. 1778 in Paris. – Der Schriftgießer, -stecher und Buchdrucker Jacques Sanlecque kam im Alter von vierzehn Jahren nach Paris, um sein Handwerk bei Guillaume Le Bé zu lernen. Nachdem er eine gewisse Geschicklichkeit erreicht hatte, wandte er sein Interesse u.a. den für den Musikdruck benötigten Typen zu und brachte es auf diesem Gebiet zu hoher Perfektion. – Jacques Sanlecque d.J., hochgebildet, wahrscheinlich Musiker, aber, seinen Schriften nach zu urteilen, ein wirrer Geist, war Mitarb. und Teilhaber seines Vaters und führte dessen Unternehmen fort. Seine eigenen Nachf. waren zuerst seine Witwe, dann sein Sohn Jean (Bruder des Dichters Jean-Eustache-Louis, der die Gießerei 1734 an Haener in Nancy abtrat. Die Versuche, die die beiden Jacques, Vater und Sohn, unternahmen, um einen Privileg zum Drucken von Musik zu erhalten, führten zu einer heftigen Kontroverse (die Sanlecque mußten u.a. eine Bescheinigung des Erzbischofs von Paris beibringen, daß ihre Notentypen “n'étaient pas contre la foi”) und zu einem langwierigen Prozeß (1639-1646) mit den Ballard. Das erstrebte Privileg wurde ihnen nicht gewährt (1609 war Jacques schon die Berufsbezeichnung Drucker und Buchhändler untersagt worden). Dennoch druckte Jacques d.J. 1658 die *Meslanges de sujets chrestiens, cantiques, litanies et motets mis em musique à 2, 3, 4 et 5 parties, avec une basse continue, par Estienne Moulinié* und seine Witwe 1660 die *Fuges et caprices à quatre parties mises en partition pour l'orgue... par François Roberday*, für die Moulinié bzw. Roberday selbst die Privilegien erhalten hatten. Die Notentypen der Sanlecque waren eleganter und klarer als die der Ballard. [...]

Anotação 6, parágrafo 20

John Francis de la Fond, Jean François de la Fond ou Jean François de Lafond (ca. 1680-1725). O título completo da obra mencionada, disponível em <https://www.musicologie.org/Biographies/l/m/1901311202.pdf>, é:

A new system of Music, both theoretical and practical, and yet not mathematical, written in a manner intirely new, that is to say in a style plane and intelligible, and calculated to render the Art more charming, the teaching not onely less tedious, but more profitable, and the learning easier by three Quarters. All which is done by tearing off the Veil, that has for so many Years hung before that noble science. London, printed for the Author. 1725, ou seja: Um novo sistema de música, teórica e prática, porém não matemática, escrito de modo inteiramente novo, quer dizer, num estilo plano e inteligível, e calculado para tornar a arte mais elegante, o ensino não apenas menos tedioso, mas mais proveitoso, e o aprendizado pelo menos três quartos mais fácil. Tudo isto é feito rasgando-se o véu que por muitos anos encobriu esta nobre ciência. Londres. Impresso para o autor.

Anotação 7, parágrafo 22

Em determinado trecho do parágrafo 22, Mattheson discorre:

[22] [...] *und bedencken nicht, daß ieder Tast (denn das ehrliche Clavier, so gut ich ihm auch bin, ist ihr Abgott, und nicht der meine) auf zweierley Art notiert und gebraucht werden muß.* [...] ([...] e eles não ponderam que cada tecla (pois o ídolo deles, porém não meu, são os reverenciados instrumentos de teclado) deve ter dois tipos distintos de notação e ser utilizada de dois modos diferentes. [...])

Adotamos a tradução *instrumentos de teclado* para *Clavier*, pois julgamos tratar-se de um hiperônimo. À época da escritura de *O mestre-de-capela perfeito*, e ainda adiante (como atesta os títulos das obras *Die Kunst das Clavier zu spielen* (1750), de Friedrich Wilhelm Marpurg; e *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762), de Carl Ph.E.Bach, o termo designava não apenas o cravo, mas também o clavicórdio ou, ainda a espineta. É o que se depreende, por exemplo, da Preparação à Primeira Parte do tratado supramencionado de Marpurg, quando instrui, no quinto parágrafo:

Como instrumento, para pessoas muito jovens, no início utiliza-se um simples clavicórdio, uma espineta ou um único teclado de um cravo e, neste último instrumento, atente-se para que os saltarelos estejam suavemente emplumados⁷. (p.5, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969).

⁷ Zum Instrumente bedienen man sich im Anfange für sehr junge Personen eines blossen Clavichords, eines Spinettes oder eines einzigen Registers auf einem Flügel, und sehe darauf, daß auf letztern Instrumenten die Docken sehr schwach befiedert seyn.

Anotação 8, parágrafo 30

Johann Ballhorn ou Johann Balhorn. Provavelmente uma referência ao tipógrafo Johann Bahorn, o Jovem, nascido por volta de 1550 e falecido em 1604.

COMENTÁRIOS À PARTE 8

Comentário 1, parágrafo 1

Repetimos em nosso *Comentário 1* o que mostramos na *Anotação 1*; já que se trata aqui de uma questão tanto musical quanto linguística. A proximidade dos termos nos conduziu à tradução de *Melodie* por melodia e *Gesang* por linha melódica.

Veja-se:

[1] *Das erste, wozu man greiffet, wenn eine Melodie verfertigt werden soll, ist dieses: daß man seine Einfälle, Gedancken, Gänge und Gesänge, mittelst bekannter und erforderlicher Kunst-Zeichen abfasse, [...]* (A primeira coisa a que se recorre, quando uma melodia deve ser elaborada, é isto: que se redijam suas ideias, pensamentos, passagens e linhas melódicas por meio dos sinais conhecidos e exigidos, [...])

Na verdade, linha melódica foi uma opção de tradução para evitarmos a repetição (melodia), e se refere à melodia principal, que pode estar ora no soprano, ora no contralto, ora no tenor, ora no baixo.

Vejamos, a partir do *Musikalisches Lexikon*, de H.C.Koch, a diferença entre *Melodie* (melodia) e *Gesang* (em nossa tradução, linha melódica):

Gesang designa, no sentido próprio da palavra, o proferir do discurso em tons moderados e determinados segundo a altura, o que se produz por meio de uma modificação especial da voz. Geralmente a palavra *Gesang* é usada em sentido impróprio, passando a significar a sequência de sons da voz principal de uma peça musical composta para instrumento. Neste caso, as palavras *Gesang* e *Melodie* são praticamente sinônimos. A diferença entre elas é que, com a palavra *Gesang*, designa-se apenas a melodia principal e, com a palavra *Melodie*, contudo, a sequência de sons de toda e qualquer voz, sem exceção¹. (p.662)

¹ *Gesang* bezeichnet im eigentlichen Sinne des Wortes den Vortrag der Rede in abgemessenen und ihrer Höhe nach bestimmten Tönen, die mittelst einer besondern Modifikation der Stimme hervorgebracht werden. Oft braucht man das Wort *Gesang* im uneigentlichen Sinne, und versteht darunter die Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes, welches für Instrumente gesetzt ist. In diesem Falle sind die Wörter *Gesang* und *Melodie* beynahe völlig gleichbedeutend; der Unterschied zwischen beyden besteht nemlich darinne, daß man mit dem Worte *Gesang* bloß die Hauptmelodie, mit dem Worte *Melodie* aber die Tonfolge einer jeden Stimme ohne Ausnahme bezeichnet.

Comentário 2, parágrafo 2

Por causa da proximidade de significado entre *Anweisung* (instrução) e *Unterricht* (aula, instrução), traduzimos *Anweisung* por conhecimento; primeiramente, para não repetirmos o termo *instrução*; em segundo lugar, porque *aula* não seria uma boa tradução para *Unterricht* no contexto deste parágrafo.

Comentário 3, parágrafo 2

É muito comum, na linguagem de Mattheson – o que constitui um arcaísmo – manter o *-e* final nos substantivos masculinos e neutros no dativo singular, como em [2] [...] in einem anderen Wercke.

Comentário 4, parágrafo 7

Observe como Mattheson busca traduzir para o alemão palavras de origem grega ou latina, criando para elas um correspondente. Em (7), tem-se *Accent-Lehre* para *Prosodie* e *Füg-Ordnung* para *Syntaxin*, em que *Accent* é um vocábulo de origem latina e *Syntaxin*, de origem grega.

Comentário 5, parágrafos 9 e 10

Ton-Arten, no contexto da música de século XVIII, mas principalmente na obra de Mattheson, que muitas vezes narra a história da música de séculos passados, ou ainda, dos primórdios, é um termo de difícil tradução. Observemos que *Ton-Arten* (em grafia atual, *Tonart*, *Tonarten*) termo dicionarizado, diz respeito – na maioria dos dicionários técnicos, inclusive – a **tonalidade**. E esta é sua tradução no parágrafo 9. Entretanto, no título do capítulo seguinte, o Capítulo 9, veremos que *Ton-Arten* diz respeito aos **modos**. Por isso, seu título, *Von den Ton-Arten* foi traduzido por *Sobre os modos*. A partir da leitura do capítulo, é possível perceber que Mattheson discorre sobre os modos, e não sobre as tonalidades. Ou seja, em tradução – e principalmente na tradução técnica de textos de época – tudo depende do contexto (imediato), e em tal proporção, que **modis**, no parágrafo 10, foi traduzido por tonalidade, pois não se trata de um **modo**, mas de uma **tonalidade**, segundo o contexto das discussões promovidas por Mattheson.

Comentário 6, parágrafo 16

Como nos comentários ao Capítulo 6, percebemos aqui também o uso de *manch-*, pronome indefinido na função de pronome substantivo no singular. Atualmente, em alemão, *manch-* geralmente é usado como pronome adjetivo no plural.

Comentário 7, parágrafo 18

Este talvez seja o primeiro parágrafo do Livro I em que Mattheson usa *kunnte*, uma forma arcaica do pretérito (*Präteritum*) de *können* para a primeira e terceira pessoas do singular. No caso deste parágrafo, terceira pessoa. Atualmente, a conjugação do *Präteritum* de *können* para a terceira pessoa do singular é *konnte*.

Comentário 8, parágrafo 19

Neste parágrafo, [...] *ein gantz neue Form zu giessen* significa *moldar uma forma totalmente nova*: refere-se, contudo, ao trabalho do burilista, ou seja, trabalho realizado onde eram produzidas as formas para a impressão de livros.

Comentário 9, parágrafo 21

Neste parágrafo há uma expressão que nos chamou à atenção no momento de tradução: an einem Schnee-Ball das Licht anzünden (acender a luz numa bola de neve)

A tradução literal desta expressão dá conta de transmitir o seu significado: acender a luz numa bola de neve aponta para a impossibilidade, pois não é exequível fazê-lo; ou ainda, para a inutilidade, pois a bola de neve é clara o suficiente, não necessitando, deste modo, de iluminação. Não encontramos registro da expressão em dicionários de expressões idiomáticas.

Gänsen-köpffen, que aparece em [...] *Feine nachsinnende Leute, die nicht allen Gänsen-Köpffen folgen*, [...] (Pessoas distintamente ponderadas, que não seguem qualquer cabeça-de-vento), é um vocábulo registrado no DWB. Den Gänsen-Köpffen [nicht] folgen, entretanto, não é uma expressão idiomática.

Veja-se, DWB, vol.4, p.1272, acepção 3:

GÄNSEKOPF, m.

1) kopf der gans, zum gänseklein gehörig, sprichw. ein gänskopf hat nicht viel hirn (das man mit iszt). LEHMANN flor. 1, 464.

2) einer der den wein nicht vertragen kann, gleich betrunken wird. STIELER 1012; he hett enen gänsekopp, wird nach einigen gläsern wein sofort betrunken DÄHNERT 158^b, weil er wie die gänse nur zum wassertrinken bestimmt sei, meinte man (vgl. gänsewein), zugleich in der bed. 3.

3) schwachkopf, dummkopf (vgl. u. 1): ihr gänsköpfe! [...]

Comentário 10, parágrafo 22

A construção *träumen von* foi substituída por *DAT + verbo träumen (impessoal)*, como se vê em *Ihnen träumet* em vez de *sie träumen davon* [...] A regência parece ter sido aproveitada para o verbo seguinte, em [...] *und (ihnen?) gedencken nicht*, ou, então, o pronome (terceira pessoa do plural) *sie* está implícito, o que não é comum.

Comentário 11, parágrafo 24

A tradução de *Notenklecker* por *compositores ineptos* foi bastante interpretativa. *Klecker*, cujas formas paralelas são *Klicker* e *Kleckser*, significa aquele que faz sujeira, que borra, que macula, que mistura de qualquer jeito as cores, provocando borrões.

Vejamos o significado do vocábulo no DWB, vol.11, p.1058 e no Dicionário Alemão-Português da Porto Editora, respectivamente:

KLECKER, m. maculans STIELER 973, lehmklecker, bes. dintenklecker, farbenklecker (s. ¹DWb kl ecken 3): alle mahler brauchen pinsel und farben .. aber gebt einem klecker die allerbesten .. und sehet zu was herauskommen wird. MATTHESON vollk. capellmeister, vorr. s. 20; die neuen mahler sind klecker gegen ihn. HIPPEL lebensl. 4, 142. s. auch klicker, kleckser.

Kleckser, Kleckserin¹ nome masculino, feminino, <-s, -nen, ->, *coloquial, pejorativo*, borrador *masculino*, borradora *feminino*, troca-tintas *masculino e feminino*.

Nossa interpretação privilegiou os conceitos de borrador (*maculans*): como se trata de autores de música, ou seja, pessoas que escrevem música, achamos por bem simplificar para *compositores*. Em seguida, interpretamos: aqueles que tentam colocar as ideias no papel, mas nada fazem além de rabiscos, borrões, e associamos a isso a ideia de inapetência, daí nossa tradução *compositores ineptos*.

O termo *Tonklauber* encontra-se registrado no DWB, vol.21, p.777, como vemos abaixo:

TONKLAUBER, m.: diese eingeschränckte notenkleckler, so wol als die ausschweifenden mathematischen tonklauber MATTHESON vollk. capellmeister 59. —

O vocábulo não se encontra dicionarizado em outras fontes. *Klauber* não está registrado no Dicionário Alemão-Português da Porto Editora. Há, entretanto, *klauben*, transcrito abaixo:

Klauben, verbo transitivo

1. *regionalismo* apanhar (um a um); die Krümel vom Fußboden klauben (apanhar as migalhas do chão); 2. (*auslesen*) escolher, selecionar; 3. *regionalismo*, *Áustria* (*sammeln*) colher, apanhar.

No DWB, vol. 11, p.1019, *Klauber* nos remete a *klauben*, para explicitar o sentido, por exemplo, de *Wortklauber*, *Geschichtklauber*. Por analogia a *Tonklauber*, buscamos ali o significado, em DWB, vol. 11, p.1019, e encontramos o seguinte:

KLAUBEN [...]

II. Bedeutung und gebrauch [...]

2) Der grundbegriff tritt noch klarer hervor in folg. [...]

c) knaupelnd, grübelnd a u s l e s e n . so im bergbaue das erz klauben, aus dem gewonnenen gestein das gute heraussuchen (s.klaubebühne): erfarnen bergleut, so sie das erz hauen, bald (d. i. gleich) in schächten und stollen klauben sie das erz und was köstlich ist thun sie in die trög, was aber gering in die fäszlein. BECHIUS Agricola bergwerk übers. (1557) 214. Ebenso im hauswesen das unreine aus den erbsen, aus den samenkörnern (heraus) klauben ADELUNG. dann mit geändertem object, wie bei auslesen, aussuchen und sonst, die erbsen klauben klaubend reinigen, den salat, die wolle klauben, lesen ADELUNG; ärbeisz, traid, waiz klauben SCHMELLER, das ausklaubet das ausgelesene und auserlesene, erkläuben das.

d) knaupelnd herausarbeiten, losmachen, gewinnen:

ich werf ihm eins wol in den bart,

das er habe zu klauben draus.

BRESNICER christl. ritterschaft 1553 C 7^a;

aus perlenmuscheln kann man keinen agtstein klauben.

GÜNTHER 1072;

die rosinen aus dem kuchen klauben, das wird in Sachsen hie und da den kindern verboten; die groszen steine daraus (aus dem lehm) klauben. Jucundiss. 4; da die Greifswaldischen grosze feldesteine aus den hügeln k l e u b e n und abschlichten lieszen. MICRÄLIUS Pommern 2, 200 (s. I, b). s. auch 3, a aus UHLANDS volksl. göttingisch in der næse (nase) klöwen SCHAMB. 104^a. bair. heizt die hebamme scherzweise die klauberin.

Para nós, a figura de maior auxílio na tradução foi „die rosinen aus dem kuchen klauben“, ou seja, „separar as uvas passas do bolo“. A ideia é de catar, escolher, selecionar, juntar, semelhante à expressa nas acepções (1) e (2) do Dicionário Alemão-Português da Porto Editora. Por ora, deixamos em nossa tradução o termo „catadores de notas“: figuram, ao lado dos compositores ineptos, os extravagantes catadores de notas matemáticos! Esta é a ideia geral de Mattheson: compositores ineptos e matemáticos extravagantes que ficam catando aqui e ali as notas para que exerçam a sua ciência.

Comentário 12, parágrafo 27

A ortografia atualizada de *Gräntzen* é *Grenzen*. Nesta atualização (também de outros vocábulos) da ortografia de séculos XVII e XVIII para o século XIX, é uma tendência a redução de *tz* a *z* e não há uniformidade, à época do texto estabelecido por Mattheson, quanto ao uso de *ä* e *e*. No parágrafo 29 podem ser vistos outras formas ortográficas arcaicas, tais como: *Theilung; bey itzigen Zeiten; einer ieden Stimme; ie länger; vormahls; theilen*.

Comentário 13, parágrafo 30

Veja-se a forma arcaica do Konjunktiv 2 de *ringen*, aqui *rünge*. Aqui, a ocorrência de *nach etwas ringen* (lutar por alguma coisa).

[30] *Johann Ballhorn, der das ABC verbessern wollte, muthwillig nach Schimpf und Schande rünge* (Johann Ballhorn, que quis aperfeiçoar o ABC, **lutasse** deliberadamente para atrair insultos e vergonha).

Neste parágrafo ocorre também o uso de *dafern* (arcaico), atualmente substituído por *wofern*(se, contanto que), como já indicado em outras passagens.

Erstes Buch

Neuntes Haupt-Stück

Von den Ton-Arten

Livro I

Nona Parte

Sobre os modos (Comentário 1)

§1.

Eine Ton-Art nennen wir den Umfang, die Gränzen, Ausdehnungen, Lage, Ordnung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen erwehnten Octaven-Gattung, darin eine Melodie angefangen, fortgeführt und geendigt werden soll.

§1. (Anotação 1)

Denominamos modo a extensão, os limites, a expansão, a posição, a disposição, a natureza e as peculiaridades daquela espécie de oitava que escolhermos, em que uma melodia deve ser iniciada, continuada e terminada.

§2.

Wollten wir von dieser Sache alles alte und neue anführen, so würde solches allein ein ziemliches Buch ausmachen. Iedoch, obgleich hier nur auf das kürzeste damit zu verfahren erlaubt ist, indem wir gleichsam nur einen Auszug desjenigen machen werden, so einem Capellmeister von dieser Sache zu wissen obliegt, ginge unser Rath dennoch dahin, daß ein fleißiger Untersucher alles, was etwa hin und wieder in den Büchern, die wir ihm vorschlagen wollen, von dieser Materie enthalten ist, wolbedächtlich mitnehmen und nicht ohnehin betrachten möge: weil viele merckwürdige Dinge unter solchem Titel, nemlich *de modis*, vorkommen.

§2. (Comentário 2)

Se quiséssemos expor todas as coisas antigas e recentes sobre esta matéria, disto então resultaria um livro enorme. Entretanto, como aqui nos é permitido proceder com isso apenas brevemente, já que, por assim dizer, faremos apenas um excerto daquilo que, a este respeito, cabe a um mestre-de-capela saber, nosso conselho é que um pesquisador diligente considere refletidamente tudo o que está contido sobre esta matéria nos livros que queremos recomendar a ele, pois muitas coisas dignas de nota aparecem sob este título, a saber, *de modis* (sobre os modos).

§3.

Wem aber alte **Urschreiber**, und nebst andern der **Glarean**, **Conrad Matthäi** etc. nicht in die Hände fallen sollten, der kan sich zur Noth aus **Brossards** und **Walthers** Wörterbüchern, aus den beiden ersten Eröffnungen des **Orchesters**, und aus der grossen **General-Baß-Schule** einigen Unterricht holen, welcher hieher zu schreiben man nicht begehen kan. Im zweiten Theil gedachten Orchesters sind *p.401 sqq.* der hieher gehörigen Verfasser sonst eine ziemliche Reihe namhaft gemacht worden, denen man noch den **Doni** beifügen kan.

§3. (Anotação 2)

Aqueles que certamente não possuem as obras dos antigos, que primeiramente escreveram sobre esta matéria, e junto delas, Glarean, Conrad Matthäi etc., poderão se instruir, em caso de necessidade, com os dicionários de **Brossard** e de **Walther**, com as duas primeiras partes do **ORCHESTRE** e também com o grande **General-Baß-Schule**, pois não há espaço para discutir isto aqui. Na segunda parte do **ORCHESTRE**, p.401 sqq., fez-se uma grande lista dos autores pertinentes a este tema, aos quais ainda pode-se acrescentar **Doni**¹.

§4.

Die Anzeige soll in diesem Stücke so ausführlich seyn, als nur ersinnlich ist, dazu kan man sich verlassen; die völlige Ausführung aber des Angezeigten kan unmöglich in diese Blätter gefasset werden: welches auch von allen übrigen und vorhergehenden zu verstehen ist.

§4.

As informações acerca desta parte devem ser o mais detalhadas o possível, de modo que se possa confiar nelas. Entretanto, é impossível, nestas páginas, fazer-se uma apresentação exaustiva das obras dos autores supramencionados, o que deve de mesmo modo ser entendido acerca das obras restantes e das anteriores.

§5.

Weil im diatonischen Klang-Geschlechte die eine Ton-Art, in Ansehung der Endigungs-Note, von ihrer Nachbarin ordentlich so weit entfernt lieget, als das Intervall eines gantzen oder grossen halben Tons ausmacht; so bekommen sie alle 24 daher die Benennungen der Tone oder Ton-Arten. Modi aber heissen sie, weil in ihnen eine gewisse eigene Art und Weise, Maaß und Richtschnur enthalten, wie weit und mit welchen Klängen in ieder Octaven-Gattung verfahren werden soll. **Tropi** und **Nomi** wurden sie von den Griechen genannt. Ein solcher systematischer Tropus hatte die Bedeutung, daß der Gesang, wenn er seine vorgeschriebene Höhe oder Tieffe erreicht, selbige nicht überschreiten, sondern wieder **um oder zurück kehren** musste. Das andre Wort, Nomos, welches ein Gesetz bedeutet, wurde in dem Verstande genommen, daß die Melodie nach den **Gesetzen** der Kunst einzurichten sey.

§5. (Anotação 3) (Comentário 3)

Uma vez que, no gênero diatônico, um tom, considerando-se a nota final, fica comumente distante dos tons vizinhos, de modo que o intervalo forma um semitom inteiro ou maior; assim, todos os 24 recebem as denominações de modos ou tons. Entretanto, eles se chamam modos porque contêm uma certa maneira, medida e princípio orientador próprios sobre em que distância e com quais sons se deve proceder em cada espécie de oitava. Eles eram denominados pelos gregos **Tropi** ou **Nomi**. Um *tropus* sistemático² significava que a canção, quando alcançasse os limites (nota mais grave ou mais aguda) prescritos, não os devia ultrapassar, mas retornar a eles. O outro vocábulo, **nomos**, que significa lei, foi entendido no sentido de que a melodia deve ser elaborada segundo as **leis** da arte.

¹ *Trattati sopra i Tuoni o Modi veri, e sopra Tuoni o Armonie degl'Antichi. Roma 1640.4.*

² De τρέπω, *verto*, eu inverteo

§6.

& 6. Wir werden auch glaubwürdig berichtet, daß ehemals bey den klugen Römern ihre vornehmsten Gesetze, die sie aus Griechen-Land geholet hatten, und *leges duodecim tabularum*, d.i. Gebote der zwölf Tafeln hiessen, mit heller Stimme auf das zierlichste abgesungen worden: damit sie das gemeine Volck desto besser im Gedächtniß behalten mögte. Und wer wollte daran zweiffeln, daß nicht solcher Gebrauch bey verschiedenen andern wolgesitteten Völckern gleichfalls im Schwange gegangen, und die Gesänge daher den Gesetzmäßigen Nahmen bekommen, wenn wir erwegen, daß dergleichen noch heutiges Tages in unsern Evangelischen Kirchen klingend und singend mit den heiligen Zehn Geboten, oder mit dem göttlichen Gesetz der zwey Tafeln, von gantzten Gemeinen geschiehet.

§6. (Anotação 4)

&6. Fomos informados de fonte segura³, que, em tempos passados, os sábios romanos haviam buscado nos gregos suas leis mais notáveis, que se chamavam *leges duodecim tabularum*, isto é, a *Lei das Doze Tábuas*, e que as cantavam com a voz límpida e de forma mais graciosa possível, para que assim o povo comum as pudesse fixar mais apropriadamente na memória. E quem quereria duvidar que, em outros povos, de bons costumes, tal uso não fosse de mesmo modo habitual, e que os cantos receberam por essa razão o seu nome de acordo com a lei, quando consideramos que, ainda nos dias de hoje, em nossas igrejas protestantes, congregações inteiras tocam e cantam os dez mandamentos sagrados, ou ainda as leis divinas das duas tábuas?

§7.

Diese Ton-Arten haben in ihrer Ordnung, Anzahl und Übung viele und mancherley Zufälle oder Abwechselungen erlitten; Denn die uralten griechischen Ton-Künstler, die ersten bekannten Erfinder dieser Einrichtung, sahen die Sache mit ganz andern Augen an, als die lange nach ihnen unterrichtete Lateiner; und wir behandeln sie abermahl auf einem verschiedenen Fuß. Also sind hauptsächlich drey besondere Meinungen und Lehren von diesen Ton-Arten, nach und nach, zur Welt gebracht, die wir kürzlich, und zwar auf eine natürlichere Weise, als bisher von iemand geschehen, anführen wollen, um einen theoretischen Begriff davon zu geben.

§7. (Comentário 4)

Esses modos sofreram em sua ordem, quantidade e prática muitas e diferentes casualidades ou variações, pois os antigos músicos gregos, os que primeiro criaram esta forma de organização, tinham ideia bastante diversa daquela dos romanos, que se orientaram por muito tempo segundo eles, e nós tratamos esta matéria, novamente, de modo ainda mais diverso. Assim, aos poucos, surgiram três opiniões peculiares e doutrinas sobre estes modos, sobre as quais queremos discorrer brevemente, com mais naturalidade do que tem sido feito até então, com o intuito de fornecer sobre elas uma compreensão teórica.

³ M.T.Cicero, *De Legibus*

§8.

Die erste und allerälteste Meinung ging gewißlich dahin, daß man die drey Ton-Arten (denn damahls waren ihrer mehr nicht im Gebrauch) nemlich die dorische, phrygische und lydische, mit nichts anders, als mit der Höhe und Tiefe des Klanges von einander zu unterscheiden verlangte: wie eben dieser Unterschied keines Weges geringe zu schätzen ist, sondern ein grosses und sinnliches beträgt, weit mehr, als die Lage der halben Tone und andre jüngere Umstände.

§8. (Anotação 5)

O primeiro e mais antigo ponto de vista era, certamente, de que se requeria – para se distinguirem os modos dórico, frígio, lídio (pois outrora apenas esses três eram usados) – nada mais que a nota mais aguda e a nota mais grave de cada um deles. Esta diferença entre eles não deve de modo algum ser desprezada, pois é algo significativo e sensorial, mais ainda que a posição dos semitons e de outras condições mais recentes.

§9.

Es ist bekannt, daß von der lydischen Art bey uns gar keine alte Kirchen-Lieder vorhanden sind; aber so viel ich weiß, hat noch niemand die Ursache dieses Mangels entdeckt. Es komt derselbe nemlich daher, weil man diese Ton-Art nicht so, wie die alten Griechen gethan, ausübet, sondern mit der neuersonnenen Lage des halben Tons verhudelt, und den Poptanz, *mi contra fa* hinein geflicket hat.

§9.

É sabido que entre nós não se manteve absolutamente nenhuma canção sacra antiga do modo lídio; porém, até onde sei, ninguém ainda descobriu a causa dessa ausência. A saber, isto ocorre porque não se pratica mais este modo como os antigos gregos o faziam, pois ele é, ao contrário, corrompido por meio da posição recentemente inventada do semitom, e é remendado com a inclusão do popularesco *mi contra fa*.

§10.

Damahls war nun z.E. der lydische Gesang (*F* nach unsrer Redens-Art) um einen halben Ton höher, als der phrygische (*E*); dieser hergegen übertraff an Höhe den dorischen (*D*) um einen kleinen gantzen Ton unsrer Rechnung, welcher dorische Gesang also der tiefste war. Die glaubwürdigsten Scribenten beweisen deutlich, daß z.E. der dorische Ton von phrygischen **in keinem andern Stücke** (*nulla alia re*) unterschieden sey, als nur darin, daß der gantze Zusammenhang des letztern um einen Grad höher klinge, als der erste.

§10.

Por exemplo, o canto lídio (*fa* em nosso modo de falar) era, no passado, um semitom mais alto que o canto frígio (*mi*); este, por sua vez, ultrapassava em altura o canto dórico (*ré*) em um tom inteiro menor, segundo nossos cálculos, e, assim, o canto dórico (ou o modo dórico) era o mais grave. Os escritores mais confiáveis comprovam evidentemente que, por exemplo, o modo dórico não pode ser distinguido do frígio **em nenhuma outra coisa**, senão pelo fato de que a disposição geral do último soa um grau mais alto que o primeiro⁴.

⁴ Boec.. Cassiodor. Zarin. Praetor. & al. permult. vid. prae caeteris M. Meibom. Not. in Euclid. p. 46-47

§11.

Hierin folgten die weisen Griechen der blossen Natur: maassen es glaublich, daß die Dorier eine gröbere, männlichere Sprache und tiefere Stimme gehabt haben, als die Phrygier, und daß hergegen die Lydier feiner und weiblicher gesungen, als die andern. Denn die Dorier sind ein bescheidenes, sittsames und stilles Volck gewesen; Die Phrygier hergegen haben mehr Geschrey als Vorsichtigkeit gebraucht; die Lydier aber, Vorfahren der Toscanier, werden allenthalben als wollüstige Leute beschrieben.

§11. (Comentário 5)

Nisto os sábios gregos seguiram a natureza, segundo o que se acredita que os dórios haviam tido uma língua mais rude, masculina e uma voz mais grave que os frígios, e que os lídios, ao contrário, cantavam de modo mais delicado e efeminado que os outros. Pois os dórios eram um povo modesto, decente e pacato; os frígios, ao contrário, usavam mais a celeuma que a moderação; os lídios, contudo, antepassados dos toscanos, são descritos em todos os lugares como pessoas voluptuosas.

§12.

Von den Phrygiern sind noch ein paar Sprich-Wörter vorhanden, die nicht gar zu vortheilhaft lauten. Das eine heisset: *Sero sapiunt Phryges*, auf Teutsch: wenn die Schafe fort sind, wird der Stall zu spät geschlossen. Das andre: *Phryx plagis emendatur*, ohne Schläge geht kein Esel. Von den Lydiern sind noch schlimmere Denckmahle vorhanden, z.E. *Lydi mali*, d.i. an keinem Lydier ist was gutes; *Lydio more* heißt so viel, als nach weibischer Art, und *Lydius in meridie* zeigt einen Faulentzer an etc. Aber von den Doriern lieset man lauter gutes.

§12. (Anotação 6)

Restaram dos frígios ainda alguns provérbios, que não lhe parecem ser tão vantajosos. Um deles é: *Sero sapiunt Phryges*, ou seja, quando as ovelhas se foram, é tarde para se fechar o estábulo. Um outro: *Phryx plagis emendatur*, ou seja, sem pancada nenhum burro anda. Sobre os lídios há monumentos ainda piores, por exemplo, *Lydi mali*, isto é, não se pode dizer nada de bom dos lídios; *Lydio more* significa de modo efeminado, e *Lydius in meridie* indica um preguiçoso etc. Entretanto, dos dórios apenas coisas boas se leem.

§13.

Man bemercket inzwischen solche Umstände sowol der Sitten, als der mit denselben gemeinlich übereinkommenden Sprachen und Stimmen, noch heut zu Tage an verschiedenen Völckern und Geschlechtern mit Grund der Wahrheit. Denn zu geschweigen, was jener gelehrte Florentinische Edelmann allein von den Welschen anführet, wie nemlich die Lombarder viel gröber oder tiefer reden und singen, als die Toscaner oder Florentiner, seine Lands-Leute; welche doch hergegen, an Zärtlichkeit der Stimme von den Ligurien oder Genuesern wiederum weit übertroffen werden, ob sie gleich ziemlich nahe Nachbarn sind: so können wir täglich erfahren, daß Teutschland überhaupt mehr Baßisten und Tenoristen; Italien aber mehr Altisten und Diskantisten hervorbringet, denn alle andre Länder: wozu bey den Teutschen, nebst der rauhern Luftt-Gegend und Lebens-Art, auch das Biertrincken: bey den Welschen aber das Gegentheil in beiden Stücken, und noch über dies die häufige Verschneidung das meiste beiträgt.

§13. (Comentário 6)

Entretanto, estas condições – tanto dos costumes quanto das línguas e das vozes, que geralmente são consoantes com os costumes – são percebidas com o fundamento da verdade em diferentes povos e „raças“. Isto para não mencionar o que aquele erudito aristocrata florentino⁵ expõe sobre os italianos, como, por exemplo, os lombardos falam e cantam muito mais rude e gravemente que os toscanos e florentinos, seus conterrâneos, os quais, por sua vez, são de longe ultrapassados em suavidade da voz pelos ligúrios ou genoveses, embora sejam vizinhos muito próximos. Assim, ouvimos falar, diariamente, que a Alemanha produz mais baixistas e tenores; a Itália, mais contraltos e sopranos que todos os outros países: para isto contribui, para os alemães, paralelamente à atmosfera e aos modos de vida rudes, também o fato de beber cerveja; para os italianos, entretanto, o contrário em ambas as partes, e ainda, sobre isso, a frequente castração.

§14.

So ist auch gewiß, daß z.E. in England lange nicht so viel gute ausgedehnte Stimmen sind, und in Franckreich iedermann mehr aus der Kähle und nicht aus der Brust singet, als in Italien, wo die Stimmen holer, klärer, reiner und umfänglicher sind.

§14.

É certo, também, que há muito tempo não há vozes com uma longa tessitura na Inglaterra, e que na França, os cantores utilizam mais a garganta (e não o peito) que na Itália, onde as vozes são mais sonoras, mais claras, mais puras e possuem maior extensão.

§15.

Der Streit, den die Römer und Frantzosen, wegen des Singens, zu Caroli M. Zeiten gehabt, wo den letztern vorgeworffen wurde, daß sie die Triller, lauffende Figuren und gebrochene Noten nicht recht herausbringen könnten, indem sie mit ihren von Natur heisern Stimmen die Klänge mehr in der Grugel zerdrückten, als aus der Brust heraufführten, dieser Streit, sage ich, verdient hiebey einen kleinen Platz: dieweil auch daraus unter andern erhellet, daß die Feinigkeit und das biegsame Wesen im Singen nicht allenthalben zu Hause gehöre, sondern fast bey ieder Völckerschafft darin, hauptsächlich aber was die Höhe und Tiefe der Stimmen betrifft, ein mercklicher angestammter Unterschied verspüret werde, welcher allerdings oder noch grössersten Theils der Gegend des Landes, den Sitten, der Erziehung, der Nahrung, und daher entstehenden Bildung der Werckzeuge des Leibes und Halses zuzuschreiben ist.

§15.

A querela, que os romanos e os franceses tiveram na época de Carlos Magno, por causa do canto, em que os últimos foram acusados de não saberem realizar corretamente trinados, figuras de passagem e arpejos, já que, com suas vozes roucas por natureza, mais sufocavam a voz na garganta que a liberavam do peito⁶; esta contenda, digo, ganha aqui certo espaço: porque

⁵ Vincenzo Galilei, no *Dialogo della Musica antica e moderna*, p.71

⁶ Tremulas vel tinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius, quam exprimentes [Os franceses não

também a partir disto, dentre outras coisas, fica evidente que o requinte e a docilidade no cantar não são apropriados ao canto em todos os lugares, mas sim, em quase todo povo se percebe, especialmente no tocante a sons agudos e graves, uma diferença notável herdada, que deve ser atribuída, efetivamente, ou em grande parte, à região do país, aos costumes, à educação, à alimentação e à formação do corpo e da garganta com o auxílio dessas coisas.

§16.

Damit wir aber wieder zu unsern alten Griechen kehren, so ist unter andern merckwürdig, daß nach eingeführten obigen dreien Ton-Arten, womit es bis etwa 600 Jahr vor Christi Geburt bestellt worden, die Erfindung der vierten (nehmlich des sogenannten *modi mixolydi, G,*) einem Frauenzimmer, der berühmten Poetin **Sappho**, zugeschrieben wird, und zwar, weil derselben, zur Absingung ihrer Verse die lydische Ton-Art für ihre gar zärtliche Stimme und enge Kähle noch zu tief, und also ein gantzer erhöhter Ton nöthig war, solche Gesänge herauszubringen.

§16.

Para voltarmos a nossos antigos gregos, é notável, dentre outras coisas, que depois dos três modos anteriormente mencionados, introduzidos até o ano 600 a.C., a invenção do quarto modo (a saber, o modo mixolídio, *sol*) foi atribuído a uma mulher, a famosa poetisa Safo, simplesmente porque o modo lídio era muito grave para que ela, com sua voz suave e garganta estreita, pudesse recitar seus versos. Por isso, foi necessário subir um tom inteiro, para que ela pudesse, assim, cantar essas melodias.

§17.

Es hat wiederum dieses ebenfalls seine gantz natürliche Ursachen bey einer jungen wollüstigen Witwe gehabt, weil die Erhitzung auf die Länge gewisse Röhren dürre macht und zusammenziehet, daß sie, absonderlich im Halse, wegen ermangelnder sattsamer Feuchtigkeit, sich nicht gngusam ausdehnen und einen tiefen Klang angeben können. Doch ist hiebey die seltene Bescheidenheit zu bewundern, daß diese Dichterin ihre neue Ton-Art nicht etwa nach ihrem Nahmen, **Sapphisch**, sondern mixolydisch genannt, und damit angedeutet hat, daß eine ziemliche Verwandtschaft mit der lydischen Octav-Gattung darin befindlich sey, welches auch wahr ist.

§17.

Por sua vez, isto teve, de igual modo, suas causas naturais, em se tratando de uma jovem viúva voluptuosa, pois o aquecimento, a longo prazo, torna áridos e contrai determinados tubos, de modo que eles, principalmente na garganta, por causa da falta de suficiente umidade, não podem se expandir suficientemente e produzir um som grave. Aqui se deve ainda admirar a rara modéstia, já que esta poetisa nomeou seu novo modo não segundo o seu nome, como **modo sáfico**, mas como modo mixolídio, e com isso deu a entender que havia ali grande semelhança com a espécie de oitava lídia, o que também é verdade.

§18.

Gantzer 1400 Jahr nach der Sappho ist es in Europa bey obigen vier Ton-Arten, bis auf die Zeiten des Pabstes, **Gregorii** M. und des Kaisers, **Caroli** M. in der christlichen lateinischen Kirche geblieben, deren erster A. 604, der andre aber 814 gestorben, nachdem er etwa zehn oder elf

podem exprimir perfeitamente no canto as vozes trêmulas ou estrepitosas, ou discordantes; pois com a voz naturalmente bárbara, suas vozes, mais frágeis que experientes, se enfraquecem [dilaceram] na garganta].¹⁰ Launoius de Scholis, p.4, ex.5.

Jahr vorher die Sing-Art einiger neuern Griechen eingeführet, und die acht Kirchen-Tone daraus zusammen setzen lassen, von deren Armuth weiter unten etwas vorkommen wird.

§18.

Um mil e quatrocentos anos depois de Safo, a Europa manteve na igreja cristã latina os quatro modos indicados acima, até os tempos do Papa Gregório Magno e do Imperador Carlos Magno, dos quais o primeiro morreu no ano de 604, e o segundo, no ano de 814, dez ou onze anos depois de ter introduzido o estilo de canto dos modos gregos mais recentes, e de ter deixado que se compusessem os oito modos eclesiásticos, de cuja pobreza se falará mais adiante.

§19.

Übrigens zehlten jene alte Griechen ihre Klang-Stuffen allemahl von oben an, d.i. von der Höhe, so daß die feinste Saite bey ihnen die erste hieß; welches die lateinischen Nachkommen, und wir mit ihnen, gerade umgekehret haben. In einigen Umständen scheineth dieses; in andern aber jenes eben nicht unrecht zu seyn.

§19.

A propósito, os gregos antigos sempre contavam os seus graus de cima para baixo, isto é, da parte mais aguda, de modo que a corda mais fina era, para eles, a primeira; o que a posteridade latina, e nós, junto com ela, invertemos. Em alguns casos, esta inversão, e, em outros, a contagem de cima para baixo, não parecem inadequadas.

§20.

Mit der Zeit haben die Aölier und Ionier das ihrige hiezu auch beigetragen, indem die ersten eine Ton-Art beliebte, die sich höher (A), die andern aber eine solche, die sich tiefer (C) erstreckte, als obige vier. Alle diese Völker wohnten in dem eintzigen, eigentlichen Natolien, oder, wie es unsre Handels-Leute itzt nennen, in der Levant, d.i. im kleinen Asien, und zwar nur etwa in dessen fünfften Theil, wohin sich damahls die Music, als in einem Schutz-Winckel der Welt, gleichsam verkrochen hatte: die Ionier hielten sich in der Gegend auf, wo itzt Smyrna lieget; die Dorier um Halicarnaß; die Phryger um Troja herum; die Lydier hatten Philadelph und Sardus inne, die Aeolier aber diejenige Landschafft, wo itzt Foya liegt.

§20.

Com o passar do tempo, os eólios e os jônicos também contribuíram com sua parte neste ponto, à medida que os primeiros preferiam um modo que se estendia mais para cima (A), e os outros, um modo que se estendia mais para baixo (C) em relação aos quatro modos que indicamos anteriormente. Todos esses povos habitavam a verdadeira Anatólia, ou, como nossos mercadores hoje denominam, o Levante, isto é, a Ásia menor, e, na verdade, apenas em sua quinta parte, onde, outrora, a música praticamente se escondeu, num cantinho protegido do mundo: os jônicos se mantiveram na região, onde atualmente fica Smirna; os dórios, perto de Harlicarnasso; os frígios, em torno de Tróia; os lídios, no interior da Filadélfia e de Sardo; os eólios, entretanto, naquela paisagem onde atualmente está Fóia.

§21.

Was es also mit diesen Ton-Arten von Anbeginn für eine, Haupt-Bewandtniß gehabt hat, die hat es noch, dem Nahmen und der Sache nach, bis gegenwärtige Stunde: so daß unter vernünftigen

und belesenen Leuten eben so wenig Streit darüber entstehen kan, als z.E. über die Schmiede, Peltzer, Brauer, Knochenhauer etc. welche hier in Hamburg noch heutiges Tages in eben denselben vor viel hundert Jahren, nach ihren Handwercken benannten Gassen wohnen, und das Sprichwort vom Nahmen mit der That wahrmachen.

§21.

Assim, o que desde os primórdios se considerava uma característica principal destes modos, continua sendo até os dias de hoje, segundo a denominação e sua essência. Portanto, entre pessoas sensatas e versadas, é possível que haja pouquíssima discordância, como, por exemplo, aqui em Hamburgo, há lugares onde vivem ferreiros, tapeceiros, cervejeiros e açougueiros há quatrocentos anos, de modo que essas vielas recebem o seu nome segundo o ofício que era costumeiramente praticado ali.

§22.

Und ob auch gleich diese einen andern Ort erwählen mögten, so müssen doch unsre Klänge immer in derjenigen Lage bleiben, worin sie die Natur selbst einmahl vor allemahl gesetzt hat. Das ist die lautere Wahrheit. Weil auch unsre Kirchen-Lieder, die Choral-Gesänge, noch beständig Dorisch, Phrygisch, Ionisch, Aeolisch etc. heissen, so ist ja noch an der Sache so wenig, als am Nahmen Mangel, wenn schon kein Ionier oder Dorier mehr in der Welt wäre; die mühselichen Klauber und Grillenfänger der mittlern Zeiten mögen so viel daran verdrehet und verkünstelt haben, als sie wollen.

§22. (Comentário 7)

E embora estes também pudessem escolher um outro lugar, os nossos sons devem permanecer sempre na posição em que a natureza – há muito – os colocou definitivamente. Esta é a mais pura verdade. Pois também os nossos cantos eclesiásticos e nossos corais são constantemente denominados dóricos, frígios, jônicos, eólios etc., e isto pouco se relaciona à matéria ou à ausência de nome, quando já não há nenhum jônico ou dórico mais no mundo, não importando o quanto os laboriosos parasitas e „gênios“ da Idade Média os tenham deturpado e tornado artificiais.

§23.

Darauf kommen wir denn zu der mittleren Meinung, welche die ärgste und verwirreteste Lehre von den Ton-Arten behauptet, die man jemahls hätten erdichten können. Denn obgleich der dreimahlige Römische Bürgermeister, **Boethius**, welcher im 71 Jahr seines Alters A.524 oder 26 zu Pavia aus Staats-Ursachen enthauptet wurde, der erste und ansehnlichste unter den Lateinern, so von der Music geschrieben, nachdem er 18 Jahr zu Athen studiret hatte, mit keiner Sylbe der angedrungenen Lage des halben Tons in seinen fünf Büchern gedencket, zum unwidersprechlichen Zeugniß, daß weder vor ihm, noch zu seiner Zeit, etwa ums Jahr Christi 500, kein Mensch den Unterschied der Ton-Arten in etwas anders, als in der Höhe und Tiefe des Klanges, gesucht hatte; so that sich doch gantzer tausend Jahr nach ihm, nemlich A. 1514, ein gewisser Mayländer und bestallter Professor der Music zu Brescia in Venetianischen, Namens **Franchinus Gaforus**, hervor, und wollte durchaus in den boethischen Music-Büchern, die etwa 20 Jahr vorher gedruckt waren, Dinge suchen, die doch gar nicht darin stehen, noch stehen wollen.

§23.

Chegamos aqui ao conceito medieval, que afirma a mais terrível e mais confusa teoria dos modos que se poderia ter elaborado em todos os tempos. Pois, embora Boécio, três vezes *praefectus* de Roma, degolado aos 71 anos de idade, no ano de 524 ou 526 por razões políticas em Pávia, primeiro e mais notável entre os latinos a escrever sobre música, depois de ter estudado 18 anos em Atenas, não tenha mencionado sequer uma linha de seus cinco livros sobre a posição instada do semitom⁷, servindo assim como testemunha de que ninguém, nem antes dele e nem à sua época, por volta do ano 500 d.C., tenha buscado a diferença dos modos em outra coisa que não a extensão das notas, um certo professor milanês, de nome **Franchinus Gaforus**⁸, que havia se sobressaído um milênio depois, a saber, em 1514, pretendeu buscar coisas nos livros de Boécio, impressos então vinte anos antes, que neles nem existiam e nem deveriam existir.

§24.

So schlecht es dem guten Professor nun auch gerathen mogte, wovon die zwote Eröffnung des Orchesters und die grosse General-Baß-Schule an vielen Orten Zeugen, und Zeugnisse beibringen, fand sich doch fast zu eben der Zeit in Franckreich ein weitgelehrter Doctor ein, nemlich **Faber** Stapulensis, der schier auf eben die Art über des Boethi Werck stolperte. Keiner aber hat es so grob gemacht, als **Glarean**, welcher 20 Jahr arbeitete, damit er nur in diese Lehre von den Ton-Arten ein eben so schädliches Ding, als **Aretin** in der Singe-Fibel gethan, zur Welt brächte.

So schwer fiels diesem Paar, den Nachruhm zu erwerben,

Daß sie allein geschickt, die Ton-Kunst zu verderben.

§24.

Por mais que a situação tenha sido desagradável para o bom professor, sobre o que se mencionam provas e testemunhos em muitas partes da segunda edição do **Orchester** e do **Grosse General-Baß-Schule**, chegou quase à mesma época na França um doutor bastante erudito, a saber, **Faber** Stapulensis, que, igualmente, não entendia o obra de Boécio. Ninguém, entretanto, procedeu de maneira tão boçal como **Glarean**, que trabalhou 20 anos⁹ para apresentar ao mundo, no tocante a esta teoria dos modos, algo tão prejudicial quanto apresentara **Aretin** em seu libelo sobre o canto.

⁷ Cf. *Die grosse General-Baß-Schule* p.55. 59. etc.

⁸ No dicionário de Walther encontramos que **Gafor** é natural de **Laon**, na França, ao qual se acrescentou o codinome *laudensis*. Laon, porém, se diz em latim *Laudanum*, palavra da qual jamais se poderia originar *laudensis*; por outro lado, uma certa região milanesa, **Lodesano**, cujos queijos são muito conhecidos, leva o nome *laudensis ager*, e o lugar mais notável ali se chama **Lodi**, em latim *Laus Pompea*. Disto pode-se facilmente concluir que **Franchin** não era francês, mas lombardo, pois ele também servia como *Kantor* em uma igreja milanesa, e suas obras foram impressas em Milão.

⁹ **Doni** lamenta que Glarean tenha desperdiçado tanto tempo num trabalho tão inútil assim. Ele as denomina *inutiles Glareani lucubrationes, in quibus doleo sane totos viginti annos ab eo consumptos*. Don. D. Praest. Vet. Mus.,p.23

*Foi tão difícil para esses dois conquistarem a fama¹⁰,
Que, habilmente, e sós, deturparam a arte musical*

§25.

Ist es nicht zu bedauern, daß eben diejenigen Leute der Music den Hals umdrehen, die doch das Ansehen haben wollen, ihr auf die Beine zu helffen? Man möge denn sagen, sie thäten es aus lauter Liebe, wie der Affe seine Jungen erdrückt. Und das wäre zugleich eine Entschuldigung für einen gewissen bereits erwehnten Verfasser, wenn er die Musicos, aus Lust oder Muthwillen, für Affen d.i. für seine Jungen hält. Die unbändige Begierde, den Preis einer übermäßigen Gelehrsamkeit davon zu tragen, sollte die Leute nimmer so weit verführen, daß sie ihre Träume und Grillen als lauter neue Wahrheiten in die Welt hinein schrieben. Zu **Fabers**, **Gafers** und **Glareans** Zeiten ließ es sich noch eher ungestraft thun; denn die Welt war so beschaffen, daß sie fast von nichts wuste. Itzund aber werden Bücher gemacht von dem, was der Verfasser selbst nicht weiß.

§25. (Comentário 8)

Não é de se lamentar que justamente aquelas pessoas que querem ter a aparência de contribuir com a música, a assassinem? Poder-se-ia dizer que fazem isso por puro amor, assim como o símio asfixia a sua cria. E este seria simultaneamente um pretexto para certo autor, já mencionado, quando considera – por prazer ou por maldade – serem os músicos macacos. Os indomáveis anseios de sustentar o preço de uma excessiva erudição não deveria seduzir as pessoas a ponto de escreverem como novas verdades para o mundo seus devaneios e suas tolices. Às épocas de Faber, Gafer e Glarean isto podia ser feito sem qualquer repreensão, pois o mundo ainda era tal, que quase nada conhecia. Agora, entretanto, escrevem-se livros de cuja matéria o próprio autor nada sabe!

§26.

Zarlin, der ehrliche Mann, bekennet selbst, daß man zu seiner Zeit die Ton-Arten auf eine ganz andre, und **von dem alten Gebrauch sehr unterschiedene Weise** behandelt habe. Ey! desto schlimmer war es! Damit geben sie ja eben zu verstehen, daß die wahren Alten aus den Augen gesetzt worden, und daß diese von solchen Verwirrungen und unnöthigen Verkünstelungen nichts gewust noch gehalten haben.

§26. (Anotação 7)

Zarlino, um homem honesto, reconhece que, em sua época, os modos **eram usados de forma totalmente diferente daquela dos antigos**¹¹. Ai! Tanto pior! Com isso dão eles a entender que os verdadeiros antigos haviam sido negligenciados e que nada sabiam e nada mantinham de tais confusões e desnecessárias artificialidades.

¹⁰ Facit indignatio versum: Tantae molis erat cantantem perdere gentem

¹¹ Atualmente usamos os modos de maneira muito diferente da antiga. Zarlino, vol, I, p.398

§27.

Dem Zarlino stimmen hierin viele andere bey, z.E. Mich. **Prätorius** in seinem Syntagma, Conrad **Matthäi** in seinem Berichte von den *Modis musicis*, welcher gar mit der Thür ins Haus fällt, wenn er p.63 hinzusetzt, **die Alten hätten gar nichts von den Gattungen der Octaven** (nach der Lage des halben Tons unterschieden) gewusst. Hab Danck dem Spruch! Was will man mehr? So ist es ja eine neue in den mittlern, ungelehrten Zeiten ausgeheckte Grille, die darum desto weniger taugt, weil sie neu seyn sollte.

§27. (Anotação 7) (Comentário 9)

Neste ponto, muitos outros concordam com Zarlino, por exemplo, Michael **Praetorius**, em sua obra *Syntagma Musicum*, Konrad **Matthäi**, em seu relato sobre os modos musicais, que aponta sem rodeios, ao acrescentar à p.63: **os antigos não sabiam nada sobre as espécies de oitavas** (como distingui-las de acordo com a posição do semitom). Obrigado pelas palavras! O que mais se quer? Assim, à época medieval, ignorante, há um novo despautério tramado, que, por isso, presta menos ainda, pois deveria ser novo.

§28.

Ich will doch kürzlich erzehlen, wie das Ding zugegangen ist. Die guten Leute waren damahls vornehmlich in demjenigen Haupt-Stücke der Ton-Kunst gantz und gar unwissend, welches wir die Harmonic, mit ihrer Zubehör, nennen. **Franchin** war bloß ein Sängler und Instrumentalist nach seiner Art; hatte aber in den gründlichen Betrachtungen der zur Music gehörigen Wissenschaften wenig oder nichts gethan; kannte fast keine Verhältniß recht, und fehlte bald hie bald da. Sein Buch ist voller barbarischen Wörter: *Placalis, Ptholomeus, Prohemium* etc. daß man wol siehet, er sey kein tüchtiger Lateiner, vielweniger ein Grieche gewesen.

§28. (Anotação 8)

Quero explicar, ainda que brevemente, como a coisa se desenvolveu. Em épocas passadas, as boas pessoas eram ignorantes especialmente naquela parte da música, que nós denominamos harmonia, junto com aquilo que lhe é atinente. **Franchin** era apenas um cantor e um instrumentista segundo o seu próprio modo, mas fez pouco ou nada nas observações básicas das ciências que pertenciam à música, não conhecia nenhuma proporção corretamente, e errava, ora aqui, ora acolá¹². Seu livro é pleno de barbarismos: *Placalis, Ptholomeus, Prohemium* etc., de modo que bem se percebe, que ele não sabia apropriadamente o latim, e menos ainda o grego.

§29.

Dennoch wollte dieser **Grafor** den Boethium, der so lange in Griechenland studiret, und selbst des **Aristoxeni** Schrifften, in einigen Dingen, wiederleget hatte, mit aller Gewalt meistern.

§29.

Apesar disso, este **Grafor** quis superar a todo custo Boécio, que por tanto tempo havia estudado na Grécia e que havia, em algumas coisas, se oposto aos escritos de **Aristóxeno**.

¹² Cf. *Grosse General-Baß-Schule* p.77

§30.

Faber von Etaples war zwar ein gelehrter Frantzösischer Theologus, und erkannte die Evangelische Wahrheiten einigermaßen; allein seine musicalische Einsicht taugte nicht viel, und eben solche irrige Grund-Sätze in der Theorie hielten ihn ab, die Hand anzulegen, oder seine falsch-abgetheilten Tertzen und Sexten in die Ausübung zu bringen. Denn, wie ist es in der Welt möglich, ohne solche Intervalle und ihre Richtigkeit das geringste zu bewerkstelligen?

§30. (Anotação 9)

Faber de Etaples foi, na verdade, um teólogo francês erudito, e conhecia até certo ponto as verdades evangélicas; entretanto, seu conhecimento musical não era de grande utilidade, e justamente alguns princípios equivocados na teoria o impediram de trabalhar ou mesmo de exercitar as terças e sextas divididas erroneamente. Pois como é possível, no mundo, realizar o mínimo possível sem que estes intervalos estejam corretos?

§31.

Heinrich Loritz, der gelehrte Pickelhering von Glaris, war geschickter, auf einem Esel in den öffentlichen Lehr-Saal hineinzureiten, und andre ungesaltzene Possen zu treiben, als etwas tüchtiges in der Ton-Kunst zu schreiben: deswegen kostete ihm auch sein Dodecachordum 20 Jahre, ein Buch daran nichts so schätzbar ist, als die darauf verwendete Zeit. Was die andern *placalis* nannten, das hieß dieer gar *modus plagius*. Ey! so plage dich.

§31. (Anotação 10)

Heinrich Loritz, o tolo erudito de Glaris, era mais hábil para entrar cavalgando um jumento numa sala de aula e fazer pilhérias inexpressivas, que escrever algo de qualidade em música: por isso levou vinte anos para que ele escrevesse o seu *Dodecachordum*, um livro em que nada é mais apreciável que o tempo que nele se gastou. O que os outros denominam *pacalis* (modos plagais), ele chama de *modus plagius*. Ó, Loritz, como nos envergonhas!

§32.

Der vortreffliche **Salinas** berichtet uns, daß sich Glarean vom Gafuro habe verführen, betriegen, und sowol in der Moden-Lehre als in viel mehr Dingen verleiten lassen: da denn freilich ein Blinder dem andern nicht hat helfen können.

§32. (Anotação 11)

O notável **Salinas**¹³ nos informa que Glarean se deixou seduzir e enganar por Gafuro, e que se deixou influenciar tanto na teoria dos modos quanto em muitas outras coisas: pois, certamente, um cego não pode ajudar outro.

§33.

Diese Männer quälten sich entsetzlich, die wolklingenden Intervalle in eine rechnermeisterische Form zu bringen; vermogten es aber nicht. Von den dreien Klang-Geschlechtern wustun sie kein Wort, sondern nur von einem einzigen: und hielten alle diejenigen für Ton-Ketzer, die sich einer andern, als ihrer diatonischen Leiter bedieneten. Es war dannenhero, was sie setzten und

¹³ Deceptus in hac modorum tractatione a Franchino Laudensi - - quem in his & multis aliis secutus est, & utrumque videtur decepsisse vulgaris de Modis traditio [Enganado por Franchino Laudensi naquela forma de tratar os modos – que nisto e em muitas outras coisas seguiu, e parece que um dos dois se tivesse enganado quanto à transmissão dos modos]. Salin L. IV. De mus. C.12

lehreten, nicht nur ein pur-lauteres, unrichtiges, sondern höchstschädliches Wesen, davon die Fustapffen, noch heutiges Tages an tausend Orten hervorragen.

§33.

Estes homens se afligiram de maneira aterradora para colocarem os intervalos consonantes numa forma matemática, porém não lograram êxito. Eles não conheciam uma só palavra sobre as três espécies de som, mas uma delas apenas: e consideravam hereges todos aqueles que se utilizavam de uma escala que não fosse a escala diatônica, proposta por eles. Por isso, o que eles escreveram e ensinaram não somente era algo evidentemente incorreto, mas também altamente prejudicial, cujos vestígios ainda nos dias de hoje sobressaem em milhares de lugares.

§34.

Sebastian **Virdung**, der um eben die Zeit, da **Franchin** geschrieben, zu Amberg in der Ober-Pfaltz Prister gewesen, lieset dergleichen unwissenden Ton-Meistern, denen die Klang-Geschlechter nicht bekannt sind, einen lesenwürdigen Text, der in unsrer grossen General-Baß-Schule p.81 zu finden ist.

§34. (Anotação 12)

Sebastian **Virdung**, padre no Palatinado superior, em Amberg, na mesma época em que **Franchin** escreveu (sua obra), lê para músicos ignorantes – para os quais as espécies de som são desconhecidas – um texto que pode ser encontrado à página 81 de nossa obra *Grosse General-Baß-Schule*.

§35.

Der erste falsche Tritt, den sie thaten, war, daß sie die acht erdichteten Kirchen-Tone von den zwölf griechisch-vermeinten Modis trenneten, da sie doch alle einerley Grund und Ursprung haben, und in einer einzigen Abhandlung Platz finden könnten und müsten.

§35.

O primeiro passo errado que deram foi separarem os oito¹⁴ tons eclesiásticos inventados daqueles doze modos supostamente gregos, uma vez que eles têm um único fundamento e uma única origem, e poderiam e deveriam ter lugar num tratado específico.

§36.

Fürs andre sollte mit lauter Gewalt das verzweifelte *mi fa*, der berüchtigte halbe Ton, welcher in ihrer armseligen Octave nur zweimahl vorkam, da ihn doch die Natur siebenmahl darin gepflanzet hat, den neuen Unterschied der Ton-Arten anzeigen.

§36.

Em segundo lugar, o desesperado *mi fa* – o famigerado semitom, que aparecia apenas duas vezes em sua desditosa oitava, já que a natureza o havia enraizado ali sete vezes – deveria mostrar veementemente a nova distinção dos modos.

¹⁴ Com razão Donius os denomina *Commentitios Octo Tonos* em sua obra *De Praest.Vet.Mus.*, p.23. Pulchellus ille Octonarius modorum numerus. Glarean. *Dodecachordon*, p.60.

§37.

Drittens wurden sie genöthiget, auch so gar den siebenden diatonischen Klang, welchen man *h* nennet, mit allem seinem Anhang und Stufen-Wercke, für unächt, als einen Huren-Sohn, pro Spurio, zu erklären und zu verwerffen, weil sie, entweder aus grober Unwissenheit, oder aus thörichtem Aberglauben und Schulfüchsischen Eigensinn, demselben Grund-Klange die Qvinte, *fis*, nicht zustehen durfften, einfolglich auch dem vierten klingenden Grade, *f*, seine natürliche Qvart, *b*, kurzum versagten. Da hätte wol ein Prophet aus dem Seneca sprechen mögen: Es wird die Zeit kommen, da sich die Nach-Welt verwundern muß, daß wir solche offenbare und in die äusserliche Sinne fallende Dinge nicht erkannt haben.

§37.

Em terceiro lugar, eles seriam obrigados a explicar e a repudiar também até mesmo o sétimo som diatônico, que se chama *h* (*si*), com todos os seus suplementos e efeitos como algo ilegítimo, como um bastardo, porque eles, ou por intransigente ignorância¹⁵, ou por uma superstição imbecil e pedante pertinácia, não puderam conceder ao mesmo som fundamental a quinta, *fá sostenido*, e conseqüentemente, também, em suma, negaram ao quarto grau soante, o *fá*, sua quarta natural, o *si bemol*. Neste ponto, bem poderia ser dito, citando Sêneca: Virá o tempo¹⁶ em que a posteridade irá se admirar pelo fato de não termos percebido coisas tão óbvias e perceptíveis.

§38.

Wie nun die Sache vielen Anstössigkeiten unterworfen war, so daß noch heutiges Tages der nach solcher Weise gelehrteste Moden-Theoreticus oft zweiffeln, oder etwa eine lahme Entschuldigung ausdencken muß, wenn er von manchem Choral-Liede eigentlich sagen soll, aus welchem Ton es gehe: als ersonnen unsre halbe Alten, die verführten Verführer, gewisse Heilungs-Mittel, die doch ärger waren, denn die Kranckheit selbst, nemlich: eine harmonische und auch eine arithmetische Theilung der Octaven; deren erste durch die Qvint, die andre aber durch die Qvart vorgenommen wurde, und machten solcher Gestalt aus den vier uralten Ton-Arten acht mittel-neue, und wiederum zwölf aus sechs.

§38.

Como, pois, a matéria foi submetida a tantos inconvenientes, é natural que, nos dias de hoje, o mais versado dos teóricos, no tocante aos modos, provavelmente hesite, ou ainda, invente uma desculpa esfarrapada se tiver de dizer em qual modo está determinado coral. É como se nossos pseudo-antecessores, os sedutores seduzidos, tivessem inventado certos remédios piores que a própria doença, a saber: uma divisão harmônica e também aritmética das oitavas, das quais a primeira era efetuada por meio da quinta; a segunda, entretanto, por meio da quarta; e desse

¹⁵ Non ardivano nel Secolo a dietro servirsi di tal spetie h: - fis, quasi che non sapessero con ajuta d'una corda pellegrina formarvi la Quinta; o non volessero per una certa superstitione o Stitichezza servirsene: poiche in quel tempo poco o niente s'usavano le corde accidentali (lequali reputavano cromatiche) e queste misture di Tuoni diversi. [Não cobiçavam, no século anterior, servir-se da espécie si-fá sostenido, praticamente não saberiam formar a quinta com o auxílio de uma corda estranha; ou não quereriam usá-la, por certa superstição ou capricho: já que, naquele tempo, pouco ou nada se usavam as cordas accidentais (as quais chamavam cromáticas)]. Donius. *Sopra i Tuoni*, p.125.

¹⁶ Veniet tempus, quo posterii nostri tam aperta non nescisse mirentur. Senec. *Natur.* Quest. L. VII. c.25.

modo fizeram dos quatro modos originais oito modos novos, e, novamente, doze a partir de seis.

§39.

Die ersten nannte man Tone, schlechtweg; die andern aber Moden. Man zankte sich auf fein darum, wie aus dem **Salina** zu ersehen ist. Uberdis musten diese Kinder noch einen besondern Zunahmen haben, und damit wurde man endlich auch fertig. Die zur harmonischen Theilung gehörigen Ton-Arten hatten das Glück, daß sie selbst-ständige, *authentici*; die andern aber den Schimpff, daß sie entlehnte, *plagales*, geheissen wurden.

§39.

Os primeiros eram chamados tons, simplesmente; os outros, contudo, modos. Também por essa razão se discutiu arduamente, como se pode ver em **Salina**. Além disso, essas crianças deviam ainda ter um apelido, e com isso então se encerraria o caso. Os modos pertencentes à divisão harmônica tiveram a sorte de serem chamados independentes, autênticos; aos outros, contudo, restou o insulto de serem denominados modos emprestados, plagais.

§40.

Wie ungereimt Ludewig **Zacconi** dieses letztere Wort *a placando* herleitet, solches ist an einem andern Ort zu lesen, und leicht daraus zu schliessen, was von dergleichen seichten Moden-Krämern und ihrem Verlange zu halten sey. Das Wort selbst, aufs beste genommen, ist barbarisch, und gehöret bey keinem reinen Lateiner zu Hause. Man kan es auch schwerlich vom Griechischen ### herführen, denn es würde auf lauter blaue Schrifften hinauslaufen; sondern es kömmt vielmehr von *plagio* und *plagiatio* her.

§40. (Anotação 13)

O quão absurdamente deduziu Ludewig **Zacconi** esta palavra da expressão *a placando*, isto pode ser lido numa outra passagem¹⁷, e disto se pode facilmente concluir o que se pensar dos superficiais mercadores de modos e de suas exigências. A palavra, em si, tomada em seu melhor sentido, é bárbara, e não é habitual a nenhum latinista puro. Dificilmente se poderia derivá-la do grego πλῆχη, pois isso levaria à mera elocubração. De fato, parece mesmo derivar-se de *plagio* e *plagiatio*.

§41.

Zarlin und andre jüngere Schriftsteller haben diese Benennungen, ob sie gleich nicht viel nutz sind, und vor Gafors Zeiten gar nicht gebräuchlich gewesen, dennoch beibehalten. So viel ist gewiß, daß bey solcher Eintheilung nichts vollstimmiges hat gemacht werden können, wo sie nicht diese zwölf Ton-Arten wieder auf sechs verringern lassen musten, und da lag das gantze kostbare Gebäude des Dodecachordi über einen Hauffen.

§41.

Zarlino¹⁸ e outros escritores mais recentes mantiveram essas denominações, embora elas não sejam muito úteis e não tenham sido comumente utilizadas antes da época de Gaffuro. Bem certo

¹⁷ Cf. Musical. Kritik, segundo volume, p.98; cf. também segunda parte Das neu-eröffnete Orchestre, p.392

¹⁸ Zarlino e outros aceitaram estes termos, embora fossem pouco necessários e não usados antes de Gaffuro. Doni, *Annotaz.*, p.1

é que, nesta classificação, nada de harmonioso poderia ser feito onde eles não tivessem de reduzir estes doze modos novamente a seis, e ali toda a preciosa estrutura do *Dodecachordon* reduziu-se a escombros.

§42.

Es war aber hiemit lange nicht alle: denn der blosser Sprengel einer Ton-Art, oder ihr ambitus wollte allein die vielen Schwierigkeiten ihrer Erkenntniß nicht heben: dannenhero erdachte man noch ein Paar andre Kunstgriffe, nemlich die Beobachtung der Endigungs-Note, der förmlichen Schlüsse, *clausulae formales* genannt, und der übrigen Cadentzen oder Ruhe-Stellen im Gesange, samt dem Widerschlage eines Fugen-Satzes, welcher sonst *repercussio* heißt.

§42. (Comentário 10)

Contudo, as coisas não terminaram aí: pois a mera extensão de um modo, ou o seu âmbito, não afastaria por si as diversas dificuldades para sua identificação: por isso foram concebidos ainda alguns outros conceitos artificiais, a saber, a observação da nota final, a terminação formal, denominada *clausulae formales*, e as cadências ou articulações da melodia no canto, junto com a repercussão de um movimento de fuga, que se chama, aliás, *repercussio*.

§43.

Vom dem letztern wird es an seinem Ort Gelegenheit geben, ein mehres anzuführen; die Schlüsse und Absätze aber wurden wiederum getheilet in die vollkommenste, vollkommene, weniger vollkommene, cantisirende, altisirende, tenorisirende und bassirende Schlüsse. Von der Endigungs-Note sagt Donius, in Betracht der mangelhaften Melodien selbiger Zeiten, es sey das seltsamste Ding in der Welt iemand darauf zu verträsten, und eben so viel, als wenn man spräche, wer einen Löwen von einem Pferde unterscheiden wollte, müste ihnen den Schwanz besehen. Gesetz aber, fährt er fort, der Schwanz wäre dem arten Thier abgehauen, woran sollte man es denn erkennen? So auch könne ja niemand wissen, aus welchem Ton ein Lied ginge, falls demselbigen die letzte oder Endigungs-Note etwa fehlte. O ihr unglückseligen Ton-Arten! Bis hiher Donius.

§43. (Anotação 14)

Haverá oportunidade para explicar um pouco mais sobre este último ponto (*repercussio*). As cadências e as articulações poderiam ser divididas em: as mais perfeitas, as perfeitas, as menos perfeitas, as de tipo soprano, as de tipo contralto, as de tipo tenor e as de tipo baixo. No tocante à nota final, Donius – considerando as melodias mediocres¹⁹ de sua época – afirma²⁰ que é deveras estranho incutir esperanças em alguém em relação a essa nota, já que isto seria o

¹⁹ Es überhebt uns das löbliche Waltherische Wörterbuch der Mühe, Exempel von solchen Gesängen dieser alten Ton-Arten, deren etliche in unsern teutschen Kirchen-Liedern ohne Schwanz sind, hieher zu setzen: weil deren verschiedene daselbst, *sub voce modus*, befindlich [Ensoberbece-nos o louvável Diconário de Walther, pelos esforços e exemplos de tais melodias nestes modos antigos, das quais se devem incluir aqui muitas que subsistem em nossas canções eclesiásticas alemãs, sem terminação, pois muitas se encontram *sub voce modus*].

²⁰ *Me responderá que é necessário observar a cadência final. Ou então isto, que é a coisa mais estranha do mundo, é mesmo como dizer que, para discernir um leão de um cavalo, é necessário olhar a cauda; e se tiver sido cortada ao pobre animal, não se poderá então saber a qual espécie pertença. E então, se na modulação faltar a última nota, não será possível distinguir (classificar) de qual modo é composta. Infelizes modos! I.B. Doni, sobre a inútil observância dos modos hodiernos p.237. Por hodiernos ele quer dizer os modos semi-arcaicos da Idade Média, sobre os quais por ora discorreremos, e que, outrora, estavam fortemente em voga.*

mesmo instruir a observar a cauda aquele que quisesse diferenciar um leão de um cavalo. Suponha-se, continua ele, que a cauda tenha sido arrancada ao pobre animal. Por qual meio então se deveria diferenciá-lo ou reconhecê-lo? De igual modo, portanto, ninguém poderá saber qual o tom de uma canção, se ausente a nota final. Ó infelizes modos! Estas são as palavras de Donius.

§44.

Noch nicht verwirrt genug. Das beste kam zuletzt. Es musten auch eigene, verwandte und fremde Schlüsse in die Rechnung gebracht werden. Und weil diese letzte Eintheilung derjenigen Entdeckung fast gleich siehet, welche die Chymiisten machen, wenn sie, Statt des gesuchten Goldes, etwa von ungefehr eine und andre Artzney Tropffen finden; so führet uns solcher Umstand unvermerckt auf die dritte Meinung und jüngere Lehre von den Ton-Arten, welche doch, **im Grunde**, mit der allerältesten einerley und so alt ist, als die Natur selbst. Sie kömmt, **auch in den Umständen**, viel besser mit den ächten griechischen Vorträgen, (z.E. in den Klang Geschlechten u.s.w.) überein, als mit den wunderlichen verworrenen Lehren der lateinischen mittern Zeiten, wie wir aus folgenden leicht sehen werden.

§44. (Anotação 15) (Comentário 11)

Isto ainda não está confuso o bastante. O melhor veio por último. Algumas cadências peculiares e estranhas tiveram de ser consideradas. E porque esta última classificação se assemelha àquelas descobertas dos alquimistas que, ao procurarem ouro, encontram gotas de outro medicamento, isto nos conduz, assim, sutilmente, a um terceiro ponto de vista e à mais recente teoria dos modos, que, **basicamente**, é a mesma daquelas mais antigas e tão antiga quanto a própria natureza. **Também nas condições**, ela concorda mais adequadamente com as relatos autênticos dos gregos (por exemplo, em relação à espécie de sons etc.) do que com as teorias estranhas e confusas da Idade Média latina, como facilmente perceberemos a partir do que segue.

§45.

In einem Stück aber hat die heutige Lehre von den Ton-Arten sowol vor der wahren alten, als auf der mittlern, was besonders und hauptsächliches, nehmllich, dass sie ihre vornehmste Absicht auf den Dreiklang, auf die *triadem*, richtet, woraus fast alles gute, so die Melodie und Harmonie hat, hergeleitet werden mag. Von dieser Sache aber wusten weder die ersten, noch die andern (so viel man aus ihren Schrifftten urtheilen kan) was rechtes und gründliches, die letzten am wenigsten. Den ersten fehlt es, bis auf **Didymi** Zeiten, an dem richtigen Verhalt einer Tertz, sowol der grossen, als kleinen; denn diese klunge viel zu niedrig, und jene so viel zu hoch, daß man sie ohne den grössesten Eckel nicht anhören konte. Die andern aber vermehrten solchen Mangel mit gänzlicher Verwerffung des chromatischen (will nicht sagen, auch des enharmonischen) Klang-Geschlechts, wodurch sie sich nicht nur vieler kleinern Intervallen, sondern so gar einiger höchstnöthigen Qvarten und Qvinten fast muthwillig beraubten, und in grosse melodische Armuth geriethen. Warum das? bloß ihren Abgott, den diatonischen Halb-Ton, bey Ehren zu erhalten, als ob ihn Micha und seine Mutter hätten machen lassen.

§45.

Em uma parte, contudo, a teoria dos modos nos dias atuais possui algo especial e principal em relação à teoria dos verdadeiros antigos, como à dos medievais, a saber, o seu propósito especial é o estabelecimento da tríade, da qual se pode derivar praticamente tudo de bom que a melodia e harmonia possuem. Entretanto, nem os primeiros e nem os outros sabiam algo correto e

fundamental (até onde se pode julgar a partir de seus escritos) sobre isso. Os últimos (medievais) sabiam ainda menos. Aos primeiros, até a época de **Didymus**, faltava o conhecimento sobre a forma correta de proceder com uma terça, tanto com a maior, quanto com a menor; pois esta soava muito grave e, a outra, muito alta, de modo que ninguém as podia ouvir sem sentir o maior dos **desprazeres**²¹. Os segundos – os medievais – contudo, aumentavam esta deficiência ao desprezar completamente a espécie cromática dos sons (para não mencionar também a espécie enarmônica), por meio do que eles descuidadamente se privavam não apenas de diversos intervalos menores, mas também de algumas quartas e quintas extremamente essenciais, e assim caíam em grande pobreza de melodia. Por que isso? Meramente para se manterem fieis ao seu ídolo, o semitom diatônico.

§46.

Weil wir nun, nach solchem Grund-Satze des harmonischen Dreiklanges, aus den zwölf Octaven-Gattungen unsrer diatonisch-chromatischen Klang-Leiter, durch die Abwechselung der Tertzen, vier und zwanzig Ton-Arten herausbringen, deren iede ihr absonderliches und eigenes Wesen, nicht nur in der Höhe und Tiefe, nach alt-griechischer Art, sondern auch in der wundersamen Vielfältigkeit der Verhältnisse darleget; so würde nöthig seyn, von dieser Lehre etwas weitläuffiger allhie zu handeln, wenn solches nicht bereits im zweiten Theil des Orchesters, auch in der grossen General-Baß-Schule umständlich und mit deutlichen Vorschriften geschehen wäre.

§46.

Como, pois, de acordo com este princípio da tríade harmônica, produzimos a partir dos doze gêneros de oitavas de nossa escala diatônico-cromática, por meio da variedade das terças, vinte e quatro tonalidades²², cuja característica singular e própria de cada uma delas não se mostra apenas no que se refere ao limite entre os sons mais agudos e os mais graves, segundo a maneira dos gregos antigos, mas também na admirável variedade das proporções, então seria necessário tratar algo mais extenso aqui sobre esta teoria, se isto já não tivesse ocorrido de forma clara e pormenorizada na segunda parte do **Orchester** e no **Grosse General-Baß-Schule**.

§47.

Der Artickel von dem Dreiklange und dessen Gebrauch, wie er nemlich einfach, oder verdoppelt; vollkommen oder unvollkommen; groß oder klein; weich oder hart; ordentlich oder zertrennet sey; gehöret zum Haupt-Stück von der Harmonie. Der Unterricht aber von den Schlüssen und Ruhe-Stellen im Gesange; von Verwandtschaft der Ton-Arten; von ihren Ab- und Ausweichungen; von dem Widerschlage oder Wiederholung eines Satzes durch andre Intervalle, und endlich von der Natur und Eigenschafft einer ieden Ton-Art, ob sie nemlich lustig, traurig, lieblich, andächtig etc. sind eigentlich Stücke der melodischen Wissenschaft und deren Ausübung, davon der zweite Theile dieses Wercks, so wie der dritte von der Vollstimmigkeit handeln wird.

²¹ Neidhart in der besten und leichtesten Temperatur [Neidhart no melhor e mais leve temperamento].

²² Em relação ao que entendemos de nossa oitava, composta de doze semitons, variamos a harmonia seguinte vinte e quatro modos em que há doze maiores e o igual número de menores. De modo que nossos modos se diferem, entre si, mais sensível e bem mais essencialmente em relação à modulação, o que não poderiam fazer os modos da música antiga, os quais, entre eles, não tinham outra diferença além daquele de ser de um semitom mais alto ou mais baixo etc. *Jornal dos Sábios*. Sept. 1776

§47.

O artigo sobre a tríade e o seu uso, e se ela é, a saber, simples ou dupla, perfeita ou imperfeita, maior ou menor, *mollis* ou *dura*, se em posição fundamental ou invertida, pertence à parte de harmonia. Entretanto, a instrução sobre as cadências e as articulações da melodia, sobre as relações entre as tonalidades, sobre suas digressões e modulações, sobre a repetição ou retorno de uma frase por meio de outros intervalos e, finalmente, sobre a natureza e características de cada tonalidade, a saber, se é alegre, triste, amável, devota etc. são na verdade partes da ciência da melodia e de seu uso, tratada na segunda parte desta obra, e também na terceira, sobre a polifonia.

§48.

Wiewol auch von den berühmten Eigenschafften der Ton-Arten bereits in besagten Büchern von uns sattsame Meldung geschehen ist, worauf wir uns diesen Falls beziehen, und nur noch schließlich hier beifügen wollen, daß von solchen Eigenschafften nichts unumstößliches zu sagen sey, weil keine Ton-Art an und für sich selbst so traurig oder so lustig seyn kan, daraus man nicht das Gegentheil setzen mögte. Das übrige soll an seinem rechten Orte schon vorkommen.

§48.

Embora tenhamos dado informações suficientes sobre as qualidades desses tipos de modos nas obras mencionadas, às quais remetemos nossos leitores, queremos ainda acrescentar aqui não há nada incontestável a dizer destas qualidades, já que nenhum tipo de modo pode ser tão triste ou tão alegre em si mesmo que não possa, numa composição, exprimir o contrário. O restante, a este respeito, será apresentado em lugar oportuno.

ANOTAÇÕES À NONA PARTE

Anotação 1, parágrafo 1

O vocábulo *Ton-Art*, corrente neste capítulo, ora no singular (*Ton-Art*), ora no plural (*Ton-Arten*), é traduzido comumente, nos dias de hoje, por *tonalidade*. Esta é sua acepção na teoria musical moderna. Originalmente servia para designar *maior, dura (dur)* ou *menor, mole (moll)*, ou seja, tonalidade maior ou menor de determinada peça musical. A tradução de *Ton-Art* por *modo*, já no título (*Von den Ton-Arten: Sobre os modos*) encontra respaldo não apenas no conteúdo deste capítulo, mas também no próprio vocábulo, já que se aponta *Tonart* uma tradução, ou ainda, uma palavra criada para exprimir o significado do *modus* (latim). Veja-se o primeiro trecho do verbete do vocábulo *Tonart* segundo o DWB, vol.21, p.753:

TONART, F.

- 1) in eigentlicher bed. selten ist das wort auf die mus. klangart im allg. bezogen: eine leier von sanfter tonart HERDER 27,32. ursprünglich und regelmässig gilt es zur 'bestimmung des tongeschlechts (ob duro der moll) und der tonstufe, auf welcher der tonische akkord seinen sitz hat' RIEMANN musik-lex. 1423. die zusammensetzung ist im anschluss an lat. modus (vgl. im vor. sp. 683) gebildet: die Lateiner haben ein wort modus, das wir im deutschen durch tonart übersetzen HILLER anweisung zum gesang (1774) 46; sie begegnet in der mus. kunstsprache seit dem 18 jh., bei MATTHESON (1735) und SCHEIBE (1745), in den wbb. seit ADELUNG, als wiedergabe des lat. modus wurde auch tonart zunächst zur bezeichnung des mannigfach normierten scalenschemas gebraucht: (die dunklen nachrichten von der griech. musik sind daran schuld, dasz man) dasjenige überhaupt, nach unserer art zu reden, für tonarten annimmt, welches doch vielmehr eine verschiedene schreibart oder musikart ist SCHEIBE crit. mus. 142; die herrschende melodie (bei den Galliern) war... von den tonarten aller übrigen völker weit verschieden SCHUBART 5, 267. die tonarten werden bestimmt benannt und ihrem charakter nach als harte und weiche, männliche und weibliche unterschieden: (warum diese) tonart gerade den namen der dorischen erhalten habe MÜLLER Dorier 2, 317; grosze modi, oder harte ton-arten ... kleine modi aber, oder weiche ton-arten MATTHESON generalbaszschule 192; die einföhrung neuer, weicher, üppiger tonarten HERDER 23, 323; die weibliche tonart der Asiaten und die männliche der Griechen WELCKER alte denkmäler 3, 325.

Anotação 2, parágrafo 3

Menção a autores que discorreram sobre os modos.

Glarean é Heinrich Glarean (1488-1563), ou Henricus Glareanus, na forma latinizante. Seu verdadeiro nome era Heinrich Loriti (grafado também Loritti ou Loretta). Glarean ou Glareanus é nome derivado de sua origem, o cantão de Glarus, na Suíça. Foi teórico musical e poeta. Sua obra musical que trata dos modos (em que são apresentados 12 tons) se chama *Dodekachordon*, publicada na Basileia em 1547.

Conrad Matthei (1619-1667), compositor e teórico musical. Escreveu o tratado *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis* (Tratado breve, porém detalhado sobre os modos musicais), publicado em Königsberg em 1652 e reimpresso em 1658.

Sébastien de Brossard (1665-1730), compositor francês, autor de obras musicais. Autor do *Dictionnaire de musique* (1703).

Johann Gottfried Walther (1684-1748), autor do *Walthers Musikalisches Lexikon* (1732).

Giovanni Battista Doni (1594-1647), cuja obra citada, no rodapé 1, é, em seu título completo:

Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica di Gio. Battista Doni, con un discorso sopra la perfettione de' concerti. Et un saggio à due voci di mutationi di genere, e di tuono in tre maniere d'intavolatura: e d'un principio di madrigale del Principe, ridotto nella medesima intavolatura.

Em relação às obras de Mattheson, mencionadas neste parágrafo, são elas:

Das neu-eröffnete Orchestre (1713) e *General-Baß-Schule* (1735).

Anotação 3, parágrafo 5

Observe-se que a matéria sobre a qual se discorre neste parágrafo são as tonalidades, e não os modos, o que fica claramente perceptível pelo número indicado: 24 tonalidades, no sistema ou gênero diatônico, de acordo com o que Mattheson esclarece no início do parágrafo.

Anotação 4, parágrafo 6

Na nota de rodapé 3, parágrafo 6, referência à obra *De legibus* (Sobre as leis), de M.T.Cícero.

Anotação 5, parágrafo 8

Neste parágrafo é introduzido um breve histórico dos modos. Note-se que, segundo Mattheson informa, no início eram usados apenas três dos modos conhecidos, a saber: o dórico, o frígio e o lídio.

Anotação 6, parágrafo 12

Este parágrafo traz informações curiosas sobre os povos antigos, atribuindo-lhes algumas características bastante peculiares. Há afirmações sobre outros povos, seguindo este modelo, até o parágrafo 16.

Anotação 7, parágrafos 26 e 27

Dos modernos sobre os antigos: referências a Zarlino, Michael Präterius (*Syntagma Musicum*); Konrad Matthei, *Modis musicis*

Gioseffo Zarlino (1517-1590), principal obra, *Istituzioni armoniche*,

Michael Prätorius (1671-1721), principal obra *Syntagma Musicum*.

Conrad Matthaei (1619-1667), ver anotação 2.

Anotação 8, parágrafo 28

Franchin, a que Mattheson faz menção, é Franchinus Gaffurius (it. Franchino Gaffurio), nascido em 1451 e falecido em 1522. Teórico e compositor italiano, contemporâneo de Josquin des Prez e de Leonardo da Vinci, seus amigos pessoais.

Anotação 9, parágrafo 30

Menção a Faber von Etaples, ou Jacques Lefèvre d'Étaples, ou ainda Jacobus Faber Stapulensis, nascido em 1450 ou 1455 e falecido em 1536. Teólogo católico francês, filósofo, matemático e humanista.

Anotação 10, parágrafo 31

Heinrich Loritz, cf. anotação 2.

Anotação 11, parágrafo 32

Menção a Francisco de Salinas (1513-1590), teórico musical e organista espanhol. Sua obra principal é *De musica libri septem*.

Anotação 12, parágrafo 34

Sebastian Virdung (1465-1511), cantor, compositor e teórico musical alemão.

Anotação 13, parágrafo 40

Menção a Ludewig Zacconi (it. Lodovico Zacconi [1555-1627]), compositor e teórico musical italiano.

Anotação 14, parágrafo 43

As anotações 14 e 15 foram possíveis apenas com a ajuda do Prof. Dr. Cassiano Barros.

Em Música, os termos *Schluss* e *Absatz* são utilizados com pelo menos dois sentidos. Um primeiro mais geral, que faz referência às diversas articulações/terminações da melodia, e um segundo, que faz referência às unidades de pensamento que contêm essas mesmas articulações/terminações. No primeiro sentido, o primeiro termo (do *Komposita*) *Schluss*- e o prefixo *Ab*- prevalecem como marcadores da coisa referida: a articulação. No segundo, o substantivo *-satz* prevalece como marcador da coisa referida: a frase, que pode ser mais ou menos conclusiva, ou seja, do tipo *Schlussatz* ou *Absatz*. Essa ideia fica evidente na definição do Koch, de 1802. Na definição do Walther, de 1728, cronologicamente mais próxima do Mattheson, a distinção entre *Schluss* e *Absatz* não é explícita, mas fica subentendida na medida em que ele associa a esses termos diferentes graus de conclusão [*ganz und gar / nur einiger massen zur Ruhe kommen*]. Na definição do Walther para o verbete *clausula*, chama a atenção também a analogia entre as unidades de discurso musical e as unidades de discurso verbal: “Die *Clausulae* in der Music *correspondiren* den *distinctionibus* in der *Oratorie*”. De acordo com essa perspectiva, podemos compreender as diferenças entre incisos, frases e períodos musicais por analogia às estruturas verbais correlatas, assim como fazem outros autores. Acerca do termo *Ton*, entendido também como sinônimo de *modo*, a alternativa mais adequada de tradução é *tom* ou *modo*. No início do século XVIII, o tonalismo, como teoria musical, e seu vocabulário, como forma de representação, ainda estavam em processo de formação. Nesse estágio, termos e técnicas modais ainda eram utilizados para designar os sons organizados em estruturas harmônicas e melódicas, tais como as escalas, os acordes, as cadências etc. E o que se praticava

ainda era entendido por alguns autores como uma forma de modalismo. De acordo com a definição de Walther, o termo *Ton* pode designar de forma genérica qualquer som. Pode designar também um intervalo, tal como uma medida de distância sonora, tal qual dizemos que a distância entre duas notas tem três tons e meio. Finalmente, numa terceira acepção, o termo também pode designar um modo, tal quando dizemos que uma música esteja escrita em dó maior, em ré menor etc. Perceba que hoje designamos esses “modos” como tonalidades, mas, no início do século XVIII, eles não eram chamados assim, pois de fato nem eram entendidos assim. Por isso, chamá-los de tonalidade reforçaria um anacronismo que pouco contribui para a compreensão do sentido do termo no século XVIII. No *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, de 1713, Mattheson fala sobre as proporções, os usos e os efeitos dos *Tohne*, ou *Tonis*. Sua referência é ainda modal, como podemos observar na própria enumeração (*Tono primo – Dorio / Transpositus Dorius / Aeolii / Phrygio / Jonicus / Jonicus transpositus / Hyppo Jonicus / Lydius / Lydius transpositus*). É claro que essa concepção dos modos já é bastante alargada e ampliada, que se distancia de um referencial mais antigo, tal como o de Zarlino, por exemplo. Mas, ainda assim, Mattheson pensa nos *Tohne* como modos. Nesse sentido, entendemos que o início do século XVIII seja ainda um período de transição entre um referencial modal e antigo e outro tonal e moderno. Por isso, as possibilidades que julgamos mais adequadas para o termo *Ton* são os termos ‘tom’ ou ‘modo’. No primeiro caso, reconheceríamos a equivalência entre as línguas já observada por meio dos dicionários do Walther e do Bluteau [*Ton – Tono – Tom*]. No segundo caso, preservaríamos a forma mais tradicional ou convencional de designar as escalas, tal como o modo de dó maior, o modo de ré menor etc. Nessa forma, fica expressa a relação entre a conservação, pelo termo *modo*, e a atualização de seu sentido, pelo complemento *de dó maior*. Isso está presente em Mattheson e ficaria totalmente apagado pela expressão “tonalidade de dó maior”.

Anotação 15, parágrafo 44

No dicionário do Walther, não encontramos um verbete dedicado ao termo *Schluss*. Mas encontramos a referência a este termo no verbete dedicado ao termo *clausula*. Esse mesmo termo, no dicionário do Bluteau, faz referência à articulação das partes musicais, de forma análoga à ideia de cadência descrita nesse mesmo dicionário. Uma especialização maior desses termos será encontrada apenas em obras posteriores. Por isso, acreditamos que a tradução de *Schluss* por *cadência* (como artifício de articulação do pensamento musical) funcione bem aqui e esteja de acordo com a perspectiva da época.

COMENTÁRIOS À NONA PARTE

Comentário 1, título

O título deste capítulo, *Von den Ton-Arten*, se seguissemos apenas os conceitos da teoria musical moderna, teria sido traduzido por *Sobre as tonalidades*. Entretanto, por se tratar o seu conteúdo de outra matéria, e por ser o vocábulo *Tonart* comumente considerado um correspondente de *modus*, na linguagem técnica musical do século XVIII, traduzimos por *Sobre os modos*. Esta coincidência de significados naturalmente distintos para a teoria musical a partir de um mesmo vocábulo fez com que déssemos atenção especial a todas suas ocorrências ao longo deste capítulo. Uma discussão mais completa, do ponto de vista musical, encontra-se na *Anotação 1* a este capítulo.

Comentário 2, parágrafo 2

Relatamos aqui o ocorrido com a tradução de *merckwürdig* (atualmente grafado *merkwürdig*), literalmente, algo digno (*würdig*) de nota (*merken*: notar, perceber). No Dicionário Alemão-Português da Porto Editora, utilizado frequentemente durante esta tradução, encontramos, para *merkwürdig*, as acepções *estranho*, *esquisito*, *curioso*, das quais talvez *curioso* servisse a nosso propósito, embora não idealmente, mais que as duas outras opções. No DWB, vol.12, p.1207, entretanto, a tradução direta para o latim, no título do verbete, confirmou que a opção literal (apresentada no início do comentário) seria, de fato, neste caso, a mais apropriada. Veja-se:

MERKWÜRDIG, adj. notatu dignus, notatione dignus. FRISCH 1, 659b: merkwürdige dinge, res memorabiles.

Comentário 3, parágrafo 5

Observe-se que a matéria sobre a qual se discorre neste parágrafo diz respeito às tonalidades, e não aos modos. Assim, a tradução do *Ton-Art*, anteriormente modo, aqui significa, de fato, tonalidade.

Comentário 4, parágrafo 7

Em sua grafia arcaica, *abermahl*, que coexistia com *abermahls*, significa o mesmo que o atual *abermals*, relativamente pouco usado nos dias de hoje.

Neste parágrafo percebemos expressões idiomáticas que utilizam partes do corpo diversas. É engraçado que, para marcar o distanciamento do modo como se concebe determinada matéria, Mattheson, em relação a gregos e latinos, utiliza uma expressão aproximada a “ver com olhos diferentes” e, para marcar essa diferença em relação à sua contemporaneidade (“nós” de 1739), utiliza *Fuß* (pé). É certo que tivemos de adaptar a tradução e marcar o distanciamento de outra forma, já que a inclusão do vocábulo pé, advinda de uma tradução literal, não funcionaria aqui. Vejamos:

[...] *Denn die uralten griechischen Ton-Künstler, die ersten bekannten Erfinder dieser Einrichtung, sahen die Sache mit ganz andern Augen an, als die lange nach ihnen unterrichtete Lateiner; und wir behandeln sie abermahl auf einem verschiedenen Fuß.* ([...] pois os antigos músicos gregos, os que primeiro criaram esta forma de organização, tinham ideia bastante diversa daquela dos

romanos, que se orientaram por muito tempo segundo eles, e nós tratamos esta matéria, novamente, de modo ainda mais diverso).

Comentário 5, parágrafo 11

Neste parágrafo decidimos realizar uma *transposição* na tradução de *bloss*, aí em função adjetival, com o significado *puro, simples, mero*. Assim, „hierin folgten die weisen Griechen der blossen Natur“, cuja tradução mais literal, que considerasse inclusive a função gramatical do vocábulo no original seria *Nisto os sábios gregos seguiram a mera natureza, a pura natureza, a simples natureza*). Em termos de sentido, a adjetivação de *natureza*, nesse caso, não contribui para o sentido expresso no original.

Convém explicar: por *transposição*, como procedimento técnico de tradução, entende-se a tradução de um vocábulo por outro de classe gramatical diversa, sem que o sentido seja alterado.

Um pouco a respeito da tradução! Defendemos uma tradução que priorize sobretudo o sentido. Por essa razão, sequer nos delongamos em discussões que buscariam uma tradução em que os vocábulos presentes no original encontrassem, no texto traduzido, correspondentes pertencentes à mesma classe gramatical. Em primeiro lugar: não há correspondentes ou equivalentes absolutos entre duas línguas diferentes. Em segundo lugar: a classificação de vocábulos em classes gramaticais nem sempre é coincidente em duas línguas. Em terceiro lugar: não buscamos uma tradução centrada na palavra, mas nas ideias.

Assim, o opção de tradução apontada acima, com ênfase da função adjetival de „bloss“, passa, numa tradução que prima pelo sentido, é:

Hierin folgten die weisen Griechen der blossen Natur. Nisto os sábios gregos apenas seguiram a natureza [...], em que a função adjetival, aqui transformada em função adverbial, contribui para a (re)-significação do texto matthesoniano.

Observe-se neste parágrafo o uso de *hergegen* e *maassen*, ambos arcaicos. O correspondente de *hergegen* em alemão moderno é *hingegen*.

Comentário 6, parágrafo 13

Transcrevemos abaixo trecho do parágrafo 13:

[...] welche doch hergegen, an Zärtlichkeit der Stimme von den Ligurien oder Genuesern wiederum weit übertroffen werden, ob sie gleich ziemlich nahe Nachbarn sind: so können wir täglich erfahren, daß Teutschland überhaupt mehr Baßisten und Tenoristen; Italien aber mehr Altisten und Diskantisten hervorbringet, denn alle andre Länder: (os quais, por sua vez, são de longe ultrapassados em suavidade da voz pelos ligúrios ou genoveses, embora sejam vizinhos muito próximos. Assim, ouvimos falar, diariamente, que a Alemanha produz mais baixistas e tenores; a Itália, mais contraltos e sopranos que todos os outros países): [...]

Observamos três aspectos neste trecho que servem à caracterização do alemão da primeira metade do século XVIII. O primeiro, já ocorrido também nos livros anteriores, e bastante comum a leitores de textos do período *Frühneuhochdeutschzeit*, aproximadamente entre 1450 e 1750, é a disjunção de *ob* e *gleich*, comum também a seus correspondentes semânticos *obschon* e *obwohl*, conjunções concessivas. Em vez de se dizer *ob sie gleich ziemlich nahe Nachbarn sind*: (que poderia ser *ob sie schon ziemlich nahe Nachbarn sind* ou, ainda, *ob sie wohl ziemlich nahe*

Nachbarn sind), diz-se: *obgleich sie ziemlich nahe Nachbarn sind*; ou: *obschon sie ziemlich Nachbarn sind*; ou ainda: *obwohl sie ziemlich nahe Nachbarn sind*).

O segundo aspecto, também bastante frequente em textos desta época, é a comutação de *t* e *d* em vocábulos referentes à Alemanha (*Deutschland, Teutschland*), alemão (*deutsch, teutsch*).

O terceiro, já observado em outras passagens, é o uso de latinismos, como, por exemplo, neste trecho: *Bassisten* e *Tenoristen*.

Transcrevemos abaixo mais um excerto deste mesmo parágrafo:

[...] *wozu bey den Teutschen, nebst der rauhern Lufft-Gegend und Lebens-Art, auch das Biertrincken: bey den Welschen aber das Gegentheil in beiden Stücken, und noch über dies die häufige Verschneidung das meiste beiträgt.* ([...] para isto contribui, para os alemães, paralelamente à atmosfera e aos modos de vida rudes, também o fato de beber cerveja; para os italianos, entretanto, o contrário em ambas as partes, e ainda, sobre isso, a frequente castração).

No trecho transcrito Mattheson enumera os elementos que contribuem para que a voz de um povo (ou raça) tenha determinadas características em relação voz de outro (povo). Dá destaque ao hábito de beber cerveja, em relação aos alemães, e à castração (uma referência aos *castratti*), em relação aos italianos. Não podemos saber até que ponto isto seja proposital e se há ou não sarcasmo nestas linhas. Além desses hábitos, há ainda outros elementos, como, por exemplo, a *Lufft-Gegend*, termo explicado no vol.12, p.1253 do DWB da seguinte forma:

LUFFT-GEGEND, f. theil der atmosphäre, vgl. 1DWB luft 3, b sp. 1239: eine kühlere luftgegend. KANT, 8, 226; nach dieser sehr erhitzten luftgegend hin. 9,80.

Luftgegend diz respeito a certa parte ou certa região da atmosfera. Seria, por exemplo, dizer que alguém se mudou de um lugar para outro, devido a certa doença respiratória, por causa do *ar*. Entretanto, não dispomos de um vocábulo tão específico, e utilizamos *atmosfera*, que pode ter tantos outros significados, para expressar a ideia contida no original. Acreditamos, relendo a tradução, de que a opção por um vocábulo mais genérico não comprometerá, neste caso, o sentido.

Comentário 7, parágrafo 22

O parágrafo 22, no capítulo 9, talvez seja aquele que mais contenha sarcasmo. Este sarcasmo, atrelado ao léxico de época, dificulta consideravelmente a tradução. Referimo-nos aqui aos termos *Klauber* e *Grillenfänger*, na segunda parte do parágrafo em questão, transcrita abaixo:

[...] Weil auch unsre Kirchen-Lieder, die Choral-Gesänge, noch beständig Dorisch, Phrygisch, Ionisch, Aeolisch etc. heissen, so ist ja noch an der Sache so wenig, als am Nahmen Mangel, wenn schon kein Ionier oder Dorier mehr in der Welt wäre; **die mühselichen Klauber und Grillenfänger** der mittlern Zeiten mögen so viel daran verdrehet und verkünstelt haben, als sie wollen. ([...] *Pois também os nossos cantos eclesiásticos e nossos corais são constantemente denominados dóricos, frígios, jônicos, eólios etc., e isto pouco se relaciona à matéria ou à ausência de nome, quando já não há nenhum jônico ou dórico mais no mundo, não importando*

o quanto **os laboriosos parasitas e „gênios“ da Idade Média os tenham deturpado e tornado artificiais.**)

Klauber, no vol.11, p.1024 do DWB, têm como primeira acepção *arrosor*, que significa aquele que rói, parasita. Veja-se:

KLAUBER, m.mhd. kloubaere sp.1010, nd. klûver, nl. Kluiver. 1) eig., arrosor, deglubens.

Deste sentido ainda se derivou, no sentido figurado, *wortklauber*, *geschichtklauber*. Entretanto, acreditamos que, pelo tom pejorativo que Mattheson imprime aos teóricos medievais, *parasitas* tenha sido a tradução mais adequada, não obstante o paradoxo „laboriosos parasitas“.

Quanto a *Grillenfänger*, as duas primeiras acepções no DWB (vol.9,p.326) caberiam bem no contexto. Veja-se:

GRILLENFÄNGER, m., nur übertragen; in dem wort wiederholt sich z.t. die geschichte von grille. 1) zunächst von einem menschen, der phantastische, wunderliche einfälle hat und sich dementsprechend aufführt (vgl. grille II B2.3); gesticulator, febricitans, curiosus, gestuosus, cerebrosus, fanaticus STIELER 703; [...] 2) im 18. jh. tritt eine andere bedeutung mit anderem stimmungsgehalt in den vordergrund: homo cerebrosus qui inanibus studiis distrahitur WACHTER (1737).

Acreditamos que, não obstante a segunda acepção seria cabível na tradução, referindo-se a „homens impetuosos, que se separa (divide) por meio de esforços inúteis“, ou seja, aquele que, por causa de esforços inúteis, está cada hora a seguir um rumo diferente, causando a si mesmo a discórdia. Entretanto, o sentido de homens com ideias geniais (gênios) nos pareceu mais acertado para completar a ironia de Mattheson. Por essa razão, utilizamos o termo entre aspas.

Comentário 8, parágrafo 25

Mais uma vez chamamos a atenção para expressões idiomáticas que têm em sua construção partes do corpo.

(jm./ etw.) den Hals umdrehen: torcer o pescoço a alguém, ou seja, torcer o peçoço de alguém: matar, assassinar, e

auf die Beine helfen: ajudar a se manter, ajudar a se sustentar (a manter-se de pé, sobre as pernas),

ocorridas no seguinte trecho:

Ist es nicht zu bedauern, daß eben diejenigen Leute der Music den Hals umdrehen, die doch das Ansehen haben wollen, ihr auf die Beine zu helfen? (Não é de se lamentar que justamente aquelas pessoas que querem ter a aparência de contribuir com a música, a assassinem?).

Comentário 9, parágrafo 27

Observem-se neste parágrafo:

- a) A expressão *mit der Tür ins Haus fallen*, que significa *ohne Vorrede sagen, was man zu sagen hat*, ou seja, dizer sem rodeios, dizer sem cerimônia;
- b) Auxiliou-nos a tradução de *Grille*, ao final do parágrafo, a definição de *Grillenbuch*, DWB, vol.9, p.326:

GRILLENBUCH, n., buch voll nährischer, seltsamer geschichten (vgl. grille II B 2.3): was aber demnach sein (des Rabelais) fürnemmen und bedencken solche grillenbücher zu stellen belanget FISCHART geschichtklitt. 11 neudr.

Comentário 10, parágrafo 42

O início deste parágrafo, por si, mostra que Mattheson utiliza o vocábulo *Sprengel* no sentido de *âmbito*, vocábulo que, em latim (*ambitus*) é apresentado como sinônimo a *Sprengel*. Em nossa tradução, mantivemos extensão ou âmbito (como *Sprengel oder ambitus* no original). Veja-se:

Es war aber hiemit lange nicht alle: denn der blosse Sprengel einer Ton-Art, oder ihr ambitus wollte allein die vielen Schwierigkeiten ihrer Erkenntniß nicht heben [...] Contudo, as coisas não terminaram aí: pois a mera extensão de um modo, ou o seu âmbito, não afastaria por si as diversas dificuldades para sua identificação [...]

Veja-se, entretanto, que, nos dias de hoje, *Sprengel* possui o sentido predominante de *paróquia, diocese*. O sentido de âmbito conferido a *Sprengel* é marca da língua do século XVIII.

Comentário 11, parágrafo 44

Não encontramos o vocábulo *Chymissten*, nem mesmo com as mais diversas variações ortográficas a que o submetemos. Entretanto, o contexto permite, claramente, tratar-se de *alquimistas*. Veja-se:

Noch nicht verwirrt genug. Das beste kam zuletzt. Es musten auch eigene, verwandte und fremde Schlüsse in die Rechnung gebracht werden. Und weil diese letzte Eintheilung derjenigen Entdeckung fast gleich siehet, welche die Chymiisten machen, wenn sie, Statt des gesuchten Goldes, etwa von ungefehr eine und andre Artzney Tropffen finden [...]; Isto ainda não está confuso o bastante. O melhor veio por último. Algumas cadências peculiares e estranhas tiveram de ser consideradas. E porque esta última classificação se assemelha àquelas descobertas dos alquimistas que, ao procurarem ouro, encontram gotas de outro medicamento [...].

Erstes Buch
Zehntes Haupt-Stück
Von der musicalischen Schreib-Art

Livro I
Décima Parte
Sobre o estilo musical

§1.

Weil die besondere Anwendung und Zusammenfügung gewisser Wörter, Redens-Arten, Ausdrücke und Formalien, sowol in heiliger Schrift, als im Gericht, bey Hofe, in Kantzeleien, auf Lehr-Stühlen, in Briefen und täglichem Umgange einen mercklichen Unterschied des Styls, es sey im reden oder schreiben, hervorbringt: so stehet leicht zu erachten, daß die Ton-Kunst, da sich ihr Nutz und Gebrauch über Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer erstrecket, nothwendig auch, durch dergleichen Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Zeit-Ordnungen und Geltungen, in ihrer Schreib- und Setz-Art, sehr verschieden seyn müsse.

§1.

Porque o uso especial e a combinação de algumas palavras, expressões idiomáticas e formalidades, tanto nos escritos sacros, quanto na justiça, na corte, nas chancelarias, nas salas de aula, nas epístolas e na conversação cotidiana originam uma diferença explícita de estilo, seja na fala ou na escrita, então é fácil entender que a música - já que sua utilidade e seu emprego se estendem a igrejas, palcos, câmaras – deva ser necessariamente diferente em seu modo de escrita e de composição por meio do uso e combinação similares de certos sons, passagens, circunstâncias, disposição e duração.

§2. (Anotação 1) (Comentário 1)

So leicht nun einem ieden solches in die Augen fällt, und so sehr es einem Componisten obliegen sollte, diese Sache **vor allen andern** wol zu untersuchen, sich einen deutlichen Begriff davon zu machen, und hernach selbst, mit Verstande und Unterschied, die Ausübung darüber anzustellen; so wenig finden wir, daß diejenigen, welche die Noten-Feder kühnlich zu ergreifen und zu führen sich gelüsten lassen, hievon den gehörigen Unterricht haben; sondern ohne selbst zu wissen, in welchem Styl sie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken: weil dieser Punct in ihren Lehr-Büchern nur gantz sparsam berühret; nirgend aber gehörig aus einander geleyet und deutlich ausgeführet worden ist.

§2.

Por mais fácil que isto possa parecer, e por mais que caiba a um compositor investigar a fundo estas coisas **antes de todas as outras**, formar um conceito claro para si e, em seguida, praticá-

las com entendimento e distinção, mal encontramos aqueles que, ansiando pela tarefa de escrever com audácia as notas e registrá-las, tenham nesta matéria alguma instrução; mas sim, encontramos aqueles que, mesmo sem saber com qual estilo queiram trabalhar, misturam todas as coisas, provocando um enorme caos: pois esta matéria, em seus livros didáticos, foi abrodada de modo extremamente superficial e, em nenhum lugar, explicada apropriada e detalhadamente.

§3.

Nun ist zwar in der zweiten Eröffnung des Orchesters von gegenwärtiger Materie bereits eins und anders vorgetragen, welches hiebey aufs neue mit zu Rathe gezogen werden kan: allein wir dürffen deswegen doch keinen Anstand nehmen, ein mehres davon, dieses Orts, zu melden. Denn es finden sich noch so viele nöthige Dinge disfalls zu erinnern und die Styl-Wissenschaft ist so wichtig, auch von so wenigen bisher eingesehen, daß nicht leicht zu weiltläuffig davon gehandelt werden mag.

§3. (Comentário 2)

De fato, esta matéria já foi discutida, um pouco, na segunda parte da obra *Das neu-eröffnete Orchestre* [parte II, cap. 4], a que podemos, aqui, novamente, nos referir. Entretanto, não podemos, apoiados nisso, hesitar em informar um pouco mais sobre o assunto, pois ainda há tantas coisas necessárias a serem lembradas em relação a ele, e a ciência do estilo é tão importante, e compreendida por tão poucos, que dificilmente poderemos tratá-la com a minúcia necessária

§4.

Marco Scacchi, ein berühmter welscher Ton-Künstler seiner Zeit, und dreissigjähriger Capellmeister zweer Könige in Polen, Sigismunds I. und Uladislav IV. deren erster auch zugleich Schweden beherrschte, bekräftiget in einem mit der Feder geschriebenen, ungedruckten Buche, welches auf dem öffentlichen Hamburger Bücher-Saal zu St. Johannis befindlich, und an den damahligen Cantoren in Dantzic, **Christian Werner**, gerichtet ist, daß die Eintheilung aller musicalischen Schreib-Arten in drey Classen, nemlich in Kirchen- Theatral- und Kammer-Styl nicht nur ihre völlige Richtigkeit habe; sondern auch nothwendig also, und auf keine andre Haupt-Weise, gemacht werden könne noch müsse, ungeachtet man dieselbe drey Schreib-Arten wol auf verschiedene Neben-Arten ausdehnen und betrachten möge.

§4.

Marco Scacchi, um músico italiano conhecido em seu tempo, por trinta anos mestre-de-capela de dois reis na Polônia – Sigismunds I e Uladislav IV – dos quais o primeiro dominava simultaneamente a Suécia, destacou, num livro manuscrito, não impresso, e que se encontra na biblioteca pública de São João em Hamburgo, endereçado a **Christian Werner**, outrora *Kantor* em Danzig, que a classificação de todas as formas de escrita musicais em três classes¹, o estilo sacro, o teatral e o camerístico, não apenas é perfeitamente correta, mas também necessária, e não poderia ou deveria ser feita de qualquer outro modo, embora muitos quisessem estendê-las e classificá-las em diferentes subespécies.

¹ Primeiramente, pois, afirmo – são suas próprias palavras – é encontrado efetivamente um estilo tríplice na arte musical: o eclesiástico, o camerístico e o cênico ou teatral, dos quais se exige sejam considerados isoladamente dos modos pelos peritos etc.

§5.

Damahls aber, etwa vor hundert Jahren, hat der Kirchen-Styl nur vier schlechtunterschiedene Gattungen unter sich begriffen; der Kammer-Styl hatte deren drey, und der theatralische wollte sich noch gar nicht theilen lassen, sondern blieb einfach; daß man also mit Mühe nur acht Neben-Arten berechnete. Man kan nun leicht dencken, daß sich, seit der Zeit, viele Veränderungen in diesen Dingen zugetragen haben, und die Anzahl vermehret worden ist. Ob aber solcher Zuwachs künfftighin noch weiter gehen werde, solches wollen wir der Nachwelt zu erleben gerne überlassen: genug, daß die Haupt-Eintheilung ihren Grund und Gewißheit, ohne allen Zweifel stets behaupten wird, und auch alle neue Neben-Aeste sich vermuthlich leicht auf obige drey Classen beziehen dürfften.

§5.

Outrora, entretanto, há cerca de cem anos, o estilo sacro possuía apenas quatro gêneros, que mal se distinguiam entre si; o estilo camerístico continha três, e o estilo teatral não se dividia, permanecendo simples, de modo que, com esforço, era possível determinar apenas oito espécies secundárias. É fácil perceber que, desde aquele tempo, muitas modificações ocorreram a este respeito, e o número [de classificações] aumentou. Porém, se este número vai continuar aumentando futuramente, isto deixamos, satisfeitos, à comprovação da posteridade. É suficiente que a classificação principal afirme seu fundamento e sua certidão, sem qualquer dúvida, e também que todos os novos ramos possam se relacionar facilmente às três classes apontadas anteriormente.

§6.

Was inzwischen das so genannte **hohe, mittlere** und **niedrige** in allen Schreib-Arten betrifft, so ist solches in dem Verstande **allgemein**, wenn dieses Wort *Commun*, nicht wenn es *General* bedeutet: maassen dergleichen Eigenschafften einem ieden vorausgesetzten Haupt-Styl in der musicalischen Setz-Kunst, nehmllich, dem geistlichen, weltlichen und häuslichen, wie Gattungen ihren Geschlechtern, allerdings angehören. Es sind nur Neben-Dinge und zufällige Ausdrücke, die das hohe, mittlere und niedrige anzeigen; man muß sie bloß als Unter-Theile ansehen, die für sich selbst keinen Kirchen- Theatral- noch Kammer-Styl ausmachen können: Denn alle und iede Ausdrücke, sie mögen was erhabenes, mäßiges oder geringes begreifen, müssen sich unumgänglich nach obbesagten dreien vornehmsten Geschlechtern der Schreib-Art, mit allen Gedancken, Erfindungen und Kräfte, als Diener nach ihren Herren, ohne Ausnahm richten.

§6. (Anotação 3) (Comentário 3)

Entretanto, no que diz respeito aos assim denominados gêneros **sublime, medíocre** e **baixo** em todos os estilos, isto é **comum** no entendimento (comum, em sentido próprio, e não no sentido de algo genérico): pois características similares certamente pertencem a cada estilo principal na composição musical, a saber, o eclesiástico, o secular e o camerístico, como gêneros de suas espécies. São apenas coisas secundárias e termos incidentais que mostram os gêneros sublime, medíocre e baixo; deve-se observá-los apenas como subdivisões, que, por si só, não podem determinar os estilos como sendo sacro, teatral ou camerístico: pois todas e quaisquer expressões, embora contenham algo de sublime, adequado ou inferior, devem inevitavelmente orientar-se – sem exceções – segundo os três gêneros do estilo, com todas as ideias, invenções e forças, como um servo se conforma a seu senhor.

§7.

Der Begriff ist falsch, wenn man meint, das Wort **Kirche** etc. werde hier nur, **in Ansehung des blossen Orts und der Zeit**, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält sich ganz anders, nemlich in Absicht auf den Gottes-Dienst selbst, auf die **geistlichen** Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen, nicht auf das Gebäude oder die Wände des Tempels: denn, wo Gottes-Wort gelehret und gehöret wird, es sey singend oder redend, da ist unstreitig Gottes-Haus. Als Paulus zu Athen predigte, da war der Richtplatz, und zu Epheso der Schauplatz seine Kirche.

§7.

Está errado o conceito quando se atribui à palavra igreja² um sentido atrelado **meramente a lugar físico e a tempo**, ao se classificar os estilos. A situação é bastante diferente, e o vocábulo se refere ao serviço eclesiástico propriamente dito, às obras **espirituais** e à verdadeira devoção ou às matérias edificantes, e não à construção física ou às paredes do templo. Pois, onde se ensina e se ouve a palavra de Deus, ali é – incontestavelmente – a casa de Deus. Quando Paulo pregou em Atenas, o patíbulo foi sua igreja; em Éfeso, o teatro.

§8.

Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt: weder Ort noch Zeit kommen hiebey besonders in Betrachtung. In einem Saal kan sowol ein geistliches Stück, als ein Tafel-Concert aufgeföhret werden: darum ists gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, **häuslich**, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist, so wie der Sitten-Lehrer, **Sirach**, in eben dem Verstande ein Haus-Lehrer heißt; nicht wegen der Häuser, wegen Zeit und Orts, sondern wegen des besondern oder Privat-Unterrichts in guter Zucht und Sitten.

§8. (Anotações 4 e 5)

De igual modo se dá com o teatro e com a câmara. Numa grande sala pode-se apresentar tanto uma peça sacra quanto um concerto de *musique de table*. Por isso é bom quando esclarecemos o estilo camerístico com o acréscimo da palavra *doméstico*³, no caso de a intenção voltar-se a coisas e matérias morais. Assim ocorre, por exemplo, com Sirácida, professor de Ética, a quem se denomina professor particular – não por causa das casas, do tempo e do lugar físico, mas por causa da instrução especial (ou particular) acerca de bons modos e bons costumes.

§9.

Auf einer Schaubühne kan ja auch was geistliches vorgestellet werden, und solches ist gar oft geschehen; man mag daselbst eben sowol ein Concert aufföhren, als in der Kammer: was wollen denn Zeit und Ort zu dem Wesen der Dinge hiebey thun? Derowegen erläutern wir den dramatischen Styl durch das Beiwort, **weltlich**, wenn nemlich die Absicht auf weltliche

² Nota do tradutor: Igreja, em alemão, é *Kirche*, e sacro, ou eclesiástico, *kirchlich*. Há entre esses dois vocábulos (*Kirche*, *kirchlich*) uma proximidade maior que entre *igreja* e *eclesiástico* (do lat. *ecclesia*). Para evitar o pressuposto estranhamento do leitor no início do primeiro parágrafo, pede-se para que considere *igreja* a origem daquilo que é *eclesiástico*.

³ Nota do tradutor: Entre *casa* e *doméstico* há distância maior que entre *Haus* e *häuslich*. Mattheson se refere à música de câmara realizada em *casa*, em ambiente *doméstico*. *Doméstico* é derivado de *domus* (uma das alternativas para se dizer *casa* em latim). O leitor não deve imprimir ao vocábulo *doméstico* a carga semântica negativa que frequentemente recebe em seus diversos usos em língua portuguesa. No contexto deste parágrafo, *doméstico* significa tão somente *aquilo que é realizado em casa*.

Geschäfte und Geschichte natürlicher sich selbst gelassener Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust- oder Trauerspiele nach einander vorstellen.

§9. (Comentário 4)

Pode-se também apresentar num palco algo de caráter espiritual, e isto tem ocorrido com bastante frequência. Um concerto pode ser executado ali, no palco, como na câmara: o que tempo e lugar têm a ver com a essência das coisas? Por isso explicamos o estilo dramático com a palavra mundano quando a intenção se volta a negócios mundanos e a histórias de pessoas [naturais] imperturbáveis, que sempre representam entre si comédias ou tragédias.

§10.

Aber das **Hohe** auf dem Schau-Platz ist doch gantz anders beschaffen, als das Hohe bey einer Tafel-Music u.d.gl. Wiederum muß auch ein heiliger Eifer lange nicht so ausgedruckt werden, als der Zorn eines Tyrannen etc. Die göttliche Majestät, die himmlische Pracht, Wonne und Herrlichkeit sind, mit der dazu freilich erforderten **hohen** Schreib-Art dem geistlichen Haupt-Styl unterworfen. Andacht, Gedult etc. gehören, samt ihrer vermeinten **mittlern** Schreib-Art, eben dahin, nehmlich in die Kirche, d.i. zum Gottes-Dienst. Reue, flehentliches Bitten etc. in der ihnen zukommenden **niedrigen** Schreib-Art, stehen gleichfalls unter eben dasselbige Panier, und diese dreierley Eigenschafften zusammen müssen dem Kirchen-Styl sowol, als dem dramatischen und häuslichen, iedem ins besondere, zu Gebote stehen.

§10. (Anotação 6)

Entreanto, o gênero sublime no teatro possui características bastante diferentes que o sublime numa *musique de table* e em coisas da mesma natureza. Novamente, um fervor devocional não deve ser exprimido como a ira de um tirano. Certamente, a majestade divina, o esplendor celestial, os arrebatamentos e a magnificência – com o gênero sublime exigido – são submetidos ao estilo sacro. A devoção, a paciência etc. pertencem, com seu suposto gênero medíocre, à igreja, isto é, ao serviço religioso. O arrependimento, o pedido suplicante etc., no gênero baixo, que lhes convém, pertencem igualmente ao mesmo estandarte, e estes três tipos de características, juntos, devem estar à disposição do estilo sacro, bem como do dramático e do doméstico, cada um com suas particularidades.

§11.

Ich mag, kan und bin verbunden in allen dreien, auf gewisse Weise, das ist, auf solche Weise, wie es Kirche, Kammer, und Saal nach der gegebenen Erklärung vorschreiben, hoch, mittelmäßig und niedrig zu verfahren: welches nur zufällige, und keine wesentliche Umstände des Styls und seines Unterschieds sind: sintemahl aus keiner eintzigen dieser drey Eigenschafften allein weder ein Kirchen-Stück, noch eine Oper oder ein Concert jemahls gemacht werden kan; dahingegen manches gutes Werck, allerhand Art, zum Stande gebracht wird, ohne daß jene zufällige Ausdrückungs Weisen alle drey dabey etwas zu thun finden.

§11.

Eu posso estar e estou obrigado a proceder em todos os três, de certo modo, isto é, da maneira como estipulados pela igreja, pela câmara e pelo teatro, segundo a explicação dada, nos gêneros sublime, medíocre e baixo, o que são apenas aspectos incidentais, mas não essenciais, do estilo

e de sua diferença; já que de nenhuma dessas três características, isoladamente, poderiam resultar uma peça sacra, uma ópera ou algum concerto. Por outro lado, muitas obras boas, de qualquer tipo, são concebidas, sem que qualquer das três formas de expressão incidentais seja utilizada.

§12.

Von der dramatischen Dicht-Kunst wissen wir, seit den Zeiten des **Horatz**, daß bisweilen die Lust-Spiele zur Höhe der Trauer-Spiele hinaufsteigen, und doch ihr eigentliches theatralisches Abzeichen dadurch nicht verlieren. Also machen mehr erwehnte Eigenschafften nimmer einen einzigen Haupt-Styl aus. Falls aber, wie zu hoffen ist, die gesunde Vernunft noch was gelten soll, so stehet wol fest, wenn drey Dinge unter einem begriffen werden können, daß alsdenn dieses eine für das grösseste, vornehmste und Haupt zu achten sey.

§12. (Anotações 7 e 8)

Sobre a poesia, sabemos, desde os tempos de Horácio, que em certas ocasiões as comédias⁴ são elevadas à altura das tragédias, e ainda assim não perdem, por meio disso, sua característica teatral peculiar. Assim, as características mais recorrentes nunca determinam um estilo único. Todavia, caso – o que é de se esperar – a razão vigorosa deva ainda ter algum valor, então deve-se bem concluir, quando as três coisas puderem ser compreendidas em uma delas, que esta seja considerada a maior, mais notável e principal.

§13.

Ob wir nun gleich den Rednern gerne ihre Ordnung lassen, und eben keine genaue Untersuchung anstellen wollen, wie fest sie mit ihr hohen, mittlern und niedrigen Stylen in der **wahren Abtheilungs-Kunst** gegründet sind; so können doch unsrer musicalischen Schreib-Art aus solches rednerischen Vorschriften keine unwidersprechliche Befehle erwachsen: indem die Ton-Kunst viel mehr Theile hat, als die Dicht- und Rede-Kunst. Daher gantz gewiß eine andre Rechnung herauskommen würde, wenn man alles reifliche erwegen und genau zerlegen wollte.

§13. (Anotação 9)

Embora abandonemos de imediato aos oradores a sua disposição⁵, e não queremos de fato proceder a uma investigação exata, de quão firmemente eles se fundamentam em sua **verdadeira arte da classificação** de seus gêneros sublime, medíocre e baixo, disto, isto é, de tais prescrições relativas à oratória não poderiam resultar em nosso estilo musical nenhuma ordem incontestável, pois a música possui muito mais partes que a poesia e que a retórica. Por isso, muito certamente, adviria um outro resultado, se considerássemos com discernimento todas as coisas e as decompuséssemos com precisão.

§14.

⁴ Algumas vezes, entretanto, a Comédia eleva a voz. Horácio. De arte poetica, v.93.

⁵ Isto se encontra no autor da Retórica a Herênio, e é algo bastante antigo.

Zum Tantz gehören die hohe, und mittlere Schreib-Art eben sowol, als die niedrige: dem Schau-Platze, der Kirche, der Kammer, in rechtem Verstande genommen, sind sie, wie wir betrachtet haben, alle drey unterworffen, gewidmet und bedienet, einfolglich nur in solcher Bedeutung allgemein, indem diese drey Knechte zur Zeit dreien Herren gehorchen müssen; sie herrschen aber nirgend, als Meister, sondern müssen dem Winck der vorhabenden Materie, Leidenschaft, Verrichtung etc. sie mögen geistlich, weltlich oder häuslich seyn, allemahl nachleben. Kirche, Schau-Platz und Kammer richten sich nimmer nach den hohen, mittlern oder niedrigen Ausdrückungen; diese aber sollen und müssen sich nach jenen beständig beqvemen, thun es auch gerne, wenn man sie nicht durch irrige Meinungen verleitet.

§14.

À dança pertencem o gênero sublime, o medíocre, bem como o baixo, e todos eles são submetidos, dedicados e servis ao teatro, à igreja, à câmara, tomadas no sentido correto, como já observamos, portanto, apenas no sentido geral, já que estes três servos do tempo devem obedecer a três senhores. Eles, contudo, não dominam em nenhum lugar como mestres, mas devem sempre viver de acordo com a indicação da matéria, da paixão ou da realização que se pretende, sejam elas espirituais, seculares ou domésticas. Igreja, teatro e câmara nunca se orientam segundo as expressões sublimes, medíocres ou baixas; tais expressões devem – e devem necessariamente – se ajustar à igreja, ao teatro e à câmara. Isto deve ser bem feito, caso não se queira perdê-las (expressões) por meio de opiniões errôneas.

§15.

Die meisten Eigenschafften einer Melodie, daß sie nemlich neu, lebhaft, **nachdrücklich**, den vorzustellenden Sachen oder Gemüths-Bewegungen ähnlich sey etc. werden nicht nur im hohen, sondern auch in den beiden übrigen Schreib-Arten oder Unter-Stylen erfordert, und geben also kein besonderes Kenn- oder Abzeichen, keinen eigentlichen Character. Alle und iede Vorträge müssen im Verstande und Klange, im Sinn und in den Worten, nothwendig mehr oder weniger **nachdrücklich** seyn; sonst gelten sie gar nichts. Dannenhero mag der **Nachdruck**, weil er allenthalben hervorragen muß, eben so wenig ein eigenes Zeichen des hohen, als der übrigen beiden Schreib-Arten abgeben: denn er gehöret allenthalben zu Hause.

§15.

A maior parte das características de uma melodia, a saber que seja nova, vivaz, **vigorosa**, e que seja semelhante às coisas ou às inclinações de ânimo que representa, não é exigida apenas no gênero sublime, mas também nos outros dois gêneros ou subgêneros restantes. Tais características não fornecem nenhum sinal ou marca distintiva, nenhum caráter verdadeiro. Todas as apresentações devem ser necessariamente mais ou menos **vigorosas** no entendimento e no som, no sentido e nas palavras; caso contrário, de nada valem. Por isso, o vigor – uma vez que deve sobressair em todas as partes – tampouco pode fornecer uma marca característica do gênero sublime ou de qualquer dos outros gêneros, pois pertence a todos eles.

§16.

In den **gewöhnlichsten** Tantz-Arten, so wie überall, muß, nebst dem bekannten und deutlichen, was neues, lebhaftes, nachdrückliches und mit dem vorhabenden Affect übereinstimmendes gefunden werden. In den **vornehmsten** Tänzten äussert sich auch bey ihren Melodien selbst die **Pracht und Majestät**; ja in den **allergeringsten** Menuetten darff doch weder Schönheit noch Anmuth fehlen.

§16.

Nos estilos de dança **mais comuns** devem-se encontrar, além de coisas conhecidas e evidentes, também coisas novas, vivazes, expressivas e em conformidade com o afeto que se pretende exprimir. Nas danças **mais notáveis** expressam-se, também em suas melodias, **o esplendor e a majestade**. Sim, nos **mais concisos** minuets não pode faltar nem beleza, nem elegância.

§17.

So verhält sich durchgehends, und es kömmt die Haupt-Eintheilung der Schreib-Art gar nicht auf das hohe, mittlere und niedrige an; sondern diese Eigenschafften sind, wie wir erwiesen haben, den geistlichen, weltlichen, und häuslichen Verrichtungen oder ihren Vorstellungen unterthan. Was sich demnach einem andern zu Gefallen beqvemet, wie das hohe, mittlere und niedrige im Ausdruck sich unaussetzlich nach unsern dreien Haupt-Classen richten muß, das kan ja zu keinem **generalen** Unterwurff gebraucht werden; wol aber zu einer Beihülffe: es kan kein Grund-Satz heissen, weil es nur ein Mittel ist, darnach sich das gantze Gebäude nicht ein oder austheilen läßt: weil es seine eigene Lage hat.

§17.

Assim se procede continuamente, e a classificação principal do estilo não é de modo algum determinada pelo sublime, pelo medíocre e pelo baixo, mas sim, estas características são, como demonstramos, submetidas às funções espirituais, seculares e domésticas ou a suas representações. Por conseguinte, aquilo que se adequa ao deleite de outros, como o sublime, o medíocre e o baixo, deve se orientar continuamente, em termos de expressão, segundo as três classificações principais. Isto não pode ser usado de modo algum como base geral, mas como um auxílio: não pode significar um princípio fundamental, pois é apenas um meio, segundo o qual a estrutura inteira não pode ser dividida ou distribuída, pois ela tem o seu próprio lugar.

§18.

Ich will ein Gleichniß wagen. Man hat schwere, geistige und leichte Weine, das sind aber keine Lands-Arten, sondern nur gewisse Gattungen und Eigenschafften, die fast allenthalben hervorgebracht werden: sie machen bloß eine Neben-Theilung, keine solche Haupt-Ordnungen und Geschlechter, als Madera, Champagne und Mosel-Gewächse.

§18.

Quero me atrever a uma alegoria. Há vinhos incorporados, espirituosos e suaves. Estas características, contudo, não são fruto da terra, mas apenas certas espécies e características, que se produzem em quase todos os lugares: elas apenas produzem uma divisão secundária, mas nenhuma ordem principal ou gêneros, como Madera, Champagne ou Mosel.

§19.

Mit dem eintzigen Worte, **natürlich**, wird übrigens in der Abhandlung von Stylen fast alles gesagt, was deren Eigenschafften betrifft, und man bedarff keiner andern Haupt-Abtheilung, als in Kirchen- Theatral- und Kammer-Styl, so wie wir sie hier erkläret haben: denn diese müssen dem **natürlichen** Wesen allemahl zum Grunde unterleget werden, weil sie wircklich, und nach dem innern Zustande der Sache selbst, allgemein d.i. general, und dabey einfach sind, wie ein ieder Grund-Satz seyn muß.

§19.

Com o vocábulo „natural“, ao discorrermos sobre estilo, abrange-se, aliás, quase tudo que diz respeito a suas características, e não se necessita de nenhuma outra classificação principal, além daquela que contém os estilos eclesiástico, teatral e camerístico, como explicamos aqui, pois estes devem sempre ser submetidos à essência natural como fundamento, porque eles realmente, e de acordo com o estado interno da matéria, são gerais, isto é, genéricos, e simples, como todo princípio deve ser.

§20.

Wenn nun eine **hohe** Schreib-Art in der Ton-Kunst **natürlich** seyn soll, so muß sie prächtig klingen. Eine **mittlere** kan nicht **natürlich** seyn, falls sie nicht fließet. Und eine **niedrige** voller künstlicher Ausarbeitungen wäre **unnatürlich**. Das hohe, mittlere und niedrige steckt also zusammen in dem **natürlichen** Wesen, und in den Sachen selbst; ist also nicht einfach. Diese aber stecken nicht in jenem.

§20.

Se o gênero sublime deve ser natural na música, deve, por conseguinte, soar esplendorosamente. O gênero medíocre não pode ser natural, se não for fluente. E o gênero baixo, quando pleno de artifícios artísticos, é anti-natural. O sublime, o medíocre e o baixo estão, assim, contidos [juntos] na essência natural, o que não é algo simples. Os últimos não se incluem nos primeiros.

§21.

Wenn also die Schreib-Arten mit den vorzustellenden Personen, Dingen, Gedancken und Verrichtungen nicht übereinkommen, so ist deren keine eintzige **natürlich**; die **schwülstige** am allerwenigsten; **wo sie solcher Beschaffenheit halber nicht gute Ursachen vor sich hat**, welches gar wol seyn kan. Da muß ich nun wissen, was Schwulst und Schwülstigkeit bedeuten, nemlich eine Erhebung und Erhöhung an solchem Orte, wo sie nicht seyn sollten, sondern schädlich fallen, in eigentlichem Verstande; im verblühten, wenn man geringe Sachen ungemein aufputzet, das wesentliche aus den Augen setzet, nichtswürdige Dinge mit vieler unnützer Pracht, oder mit verwerfflichen Zierrathen beleet.

§21. (Anotação 10)

Quando, portanto, os estilos não estão em conformidade com as pessoas, coisas, ideias e funções no ato de apresentação, então nenhum deles é **natural**; o **empolado** menos ainda que todos, **principalmente quando, por sua natureza, não tiver boas razões para ser empregado**, o que pode ser muito bom. Neste ponto eu devo saber o que significa empolado e estilo empolado, isto é, uma elevação e um enobrecimento em certo lugar onde não deveriam estar. Ocorrem, de fato, de modo prejudicial em algo enobrecido, quando se ornamentam de modo incomum coisas mesquinhas, encobrendo aquilo que é essencial, já que se atribui, a coisas indignas, um esplendor inútil ou, ainda, ornamentos repudiáveis.

§22.

Unter denjenigen Gemüths-Bewegungen, die man gemeinlich dem hohen Styl unterwirfft, sind ihrer viele, die gar nichts hohes, im guten Verstande, verdienen. Denn, was kan niederträchtiger seyn, als Zorn, Schrecken, Rache, Verzweiffelung etc. Pochen, prahlen, schnarchen ist ja wol keine rechte Hoheit. Der Hochmuth selbst ist nur eine Aufblähung der Seele, und erfordert

wircklich im Ausdrücke mehr **schwülstiges**, als hohes: nun sind aber die allerhoffärtigsten unfehlbar die allerzornigsten, in deren Gemüthern sich eine Schwachheit nach der andern ans Ruder setzt. Denn, obzwar der Zorn den **Schein** haben will, als ob er die Wirckung eines grossen Geistes sey, so entspringt er doch in der **That** aus einem weibischen Herten: man müste denn einen sonderbaren, heiligen und gerechten Amts-Zorn darunter verstehen, welcher gleichwol, ohne alle Entrüstung, strafen und züchtigen sollte.

§22. (Comentários 5 e 6)

Dentre aquelas inclinações do ânimo que comumente se atribuem ao estilo sublime, há muitas, delas, que nada ganham de sublime, no bom sentido. Pois o que poderia ser mais vil que a ira, o medo, a vingança, o desespero etc.? Ser obstinado, vangloriar-se, vociferar não é nenhuma sublimidade, de fato. A arrogância⁶ mesmo é apenas uma vaidade da alma, e requer, de fato, na expressão, algo mais empolado que sublime: assim, os mais altivos são inconstavelmente os mais furiosos, em cujos ânimos domina uma fraqueza seguida de outra. Pois, embora a ira quer ter o brilho, como se fosse o efeito de um grande espírito, ela se origina, entretanto, no **ato** de um coração feminino: dever-se-ia, pois, considerá-la por isso como uma ira burocracial especial, sagrado e justo, que, de mesmo modo, deveria ser castigada e punida sem qualquer indignação.

§23.

Grosse und hertzhaffte Gemüther sind gedultig; kleine und blöde Geister können nichts leiden. Leichtsinrige Leute lassen sich sehr bald in den Harnisch jagen, und sind so schnell zum Zorn zu bewegen, als die Wetterhähne oder Wind-Fähnlein auf den Dächern zum umdrehen. Summa der Zorn ist eine recht-närrische Gemüths-Bewegung. Das klingt niedrig genug, und braucht keiner hohen Vorstellung.

§23.

Espíritos distintos e corajosos são pacientes; os torpes e imbecis nada podem tolerar. Pessoas imprudentes deixam-se enfurecer muito rapidamente, e progridem para a ira celeremente, como os galinhos do vento ou os cataventos giram no telhado. Em suma, a ira é uma inclinação tola do ânimo. Ela soa baixo o suficiente, e não precisa de uma apresentação elevada.

§24.

Furcht und Schrecken sind ja wol die allereinfältigsten Leidenschafften von der Welt, und verdienen eigentlich nichts weniger, als etwas hohes in ihrem Ausdruck. Diese unglückliche Regungen findet man leider! bey allen Geschöpfen, auch bey denen, die sonst keine Empfindung zu haben scheinen und verachtet sind. Nichts kan aber niedriger seyn, als die elende Menschen-Rache, welche so wenig hohes an sich hat, daß sie nur in den allerverworffensten Herten ihren Sitz aufschlägt.

§24.

⁶ Não faz muito tempo, via-se diariamente certo homem diante da prefeitura de Hamburgo, que imaginava ser o rei da Espanha. Se a sua sublimidade lamacenta tivesse de ser representada em palavras e sons, certamente se aproximaria do mais baixo estilo tolo. Satã é um príncipe do mundo e se esforça pelo regimento mais sublime. Dificilmente, contudo, alguém lhe atribuiria algo esplêndido ou majestoso, por causa dessa falsa sublimidade.

O medo e o temor são certamente as paixões do mundo mais simplórias de todas e, para sua expressão, atribui-se-lhes algo verdadeiramente elevado. Estes sentimentos amargurados encontram-se – infelizmente! – em todas as criaturas, inclusive naquelas que parecem não ter nenhuma sensibilidade e que são desprezadas. Nada pode ser mais torpe que a terrível vingança humana, que, por ter tão pouca coisa de elevado em si, encontra lugar apenas nos corações mais abjetos.

§25.

Kommen wir auf die Verzweiflung, so ist dieselbe ja eben das äusserste Ende, wohin die Furcht sich verlaufen kan: einfolglich müste man auf den höchsten Gipffel der Traurigkeit setzen, wenn sie ja was hohes haben sollte. Die Welschen nennen dannehero mit Recht alles boshafftige und gefährliche Leute *Huomini tristi*, deren Seele gantz niedergeschlagen und verlohren ist.

§25. (Comentário 7)

Passemos ao desespero, pois ele é mesmo o ponto mais extremo até onde o medo pode chegar: por conseguinte, é necessário colocar-se no cimo mais alto da tristeza, se o desejo for de ter algo elevado. Por isso, os italianos chamam, com razão, todas as pessoas más e perigosas *huomini tristi*, cuja alma já foi totalmente derrotada e perdida.

§26.

Ich will inzwischen nicht in Abrede seyn, daß diese und dergleichen Leidenschafften, wenn man sie in der Ton-Kunst recht ausdrücken will, etwas starckes, wildes, hitziges und schwärmendes erfordern; wie denn die Gemüths-Bewegungen der Rache, des Hochmuths etc. so beschaffen sind, daß sie, nach Unterschied der Personen, zwar den Schein eines hohen stoltzen Wesens haben, ob sie gleich die Krafft desselben verleugnen. Wobey man auch zustehen muß, daß diese angemaassete Hoheiten in der Rede- und Ton-Kunst (doch mit grossem Unterschied von den wahren) zuweilen etwas erhabenes erfordern; aber das ist noch lange nichts prächtiges, majestätisches etc.

§26. (Anotação 11) (Comentário 8)

Não quero, entretanto, concordar, que estas e outras paixões similares, quando devem ser corretamente expressas em música, exijam algo vigoroso, turbulento, ardente e extasiante; como os sentimentos de vingança, de soberba etc. são constituídos de tal modo, que – conforme a diferença das personagens, têm, de fato, a aparência de uma essência orgulhosa elevada, embora neguem a força desta mesma essência. Aqui também se deve admitir que estas magnanimidades usurpadas no discurso e na música (ainda que com grande diferença das verdadeiras) exigem ocasionalmente algo de sublime, contudo, nada de esplendoroso ou de majestoso etc.

§27.

Im Zorn und Zanck schickte sich ein Meckern und Gekreische; im Schrecken eine ungleiche, unterbrochene, entsetzliche, zitternde Schreib-Art; bey der Rache etwas vermessenens; bey der Verzweiflung etwas rasendes; bey dem Hochmuth etwas schwülstiges sehr wol; wenns nur nicht **gar zu natürlich** heraus käme, und einen Eckel erweckte: aber alles das ist nichts hohes.

§27.

Na ira e nas querelas são bem apropriados os resmungos e os gritos; no medo, um estilo desigual, interrompido, assustador, trêmulo; na vingança, algo ousado; no desespero, algo enfurecido; na soberba, algo empolado; são apropriados, desde que não dêem a impressão de **serem muito naturais** e que despertem o asco; porém todas essas coisas nada têm a ver com algo elevado.

§28.

Wer hergegen Andacht, Gedult, Fleiß, Begierde etc. zur mittlern Schreib-Art verweisen wollte, den mögte mancher wol nur für etwas mittelmäßig-andächtig, sittsam, gedultig, fleißig und begierig halten. Es kömmt ja mit der höchsten und nachdrücklichsten Gemüths-Bewegung auf und ausser der Welt, nemlich mit der **Liebe**, die Begierde in sehr vielen Dingen überein, wie mag ihr denn die Mittel-Strasse angepriesen werden? Es ist wahr, nach Beschaffenheit der beehrten Sache ist die Begierde auch klein oder groß, hoch oder niedrig, und so weiter; allein so ist es fast mit allen Regungen bewandt.

§28.

Quem, ao contrário, queira destinar ao gênero medíocre a devoção, a paciência, a dedicação e os desejos etc., deve ser considerado medianamente devotado, decente, dedicado e ávido. De fato, o desejo concorda em muitas coisas com a mais elevada e mais vigorosa comoção do ânimo, a saber, o **amor**. Como então, poderia ele (o desejo) ser deixado no caminho do meio? É verdade que, de acordo com a natureza daquilo que se almeja, o desejo é vil ou grandioso, elevado ou baixo, e assim por diante; entretanto, isto é assim com todos os outros sentimentos.

§29.

Der Fleiß kan eines Theils viel erhabnes, andrer Seits etwas geringes zum Zweck haben. Im letzten Fall wäre es gewisser maassen eine Arbeit im finstern, (*obscura diligentia*) und verdiente nicht einmahl in der Mitte, sondern gar unten an zu stehen. Bey der Gedult ist zwar nichts hochtrabendes, aber allzeit was edles: und von der Andacht weiß ein ieder, daß sie dazu dienet, die Seele empor zu ziehen.

§29.

A dedicação pode ter como finalidade algo muito sublime, por um lado, e, por outro, algo de ínfimo valor. No último caso, seria, de certo modo, um trabalho no escuro (*obscura diligentia*) e não teria lugar sequer no gênero medíocre, mas ficaria na extremidade baixa. Em relação à paciência, não há nada de pomposo, mas sempre algo nobre; e, quanto à devoção, todos sabem que ela serve para elevar a alma.

§30.

Endlich müsten ja die armen Tantz-Lieder, entweder alle, oder doch die meisten, was bettelhaffttes, sclavisches, feiges, trostloses, niederträchtiges, bäurisches, dummes und grobes an sich haben, wenn diese Eigenschafften des niedrigen Styls in ihnen anzutreffen wären. Niedrig und niederträchtig sind aber sehr unterschieden, und wenn ja die albernesten Bauren – nicht die sinnreichen Land-Täntze, *Country-Dances*, davon ausnehmen sollten, so würde dennoch wol niemand in einem lebhaftten Menuet die Bettler, in einem freudigen Rigaudon die Slaven, in einer heroischen Entree die feigen Memmen, in einer lustigen Gavote die trostlosen, oder in einer prächtigen Chaconne die niederträchtigen Seelen suchen.

§30.

Finalmente, as canções de dança, pobres, deveriam, ou todas elas, ou a maioria, ter em si algo de miserável, servil, covarde, deprimente, infame, grosseiro, tolo e rude, se essas características do gênero baixo devessem estar presentes nelas. Torpe e torpeza são, contudo, muito diferentes, e se as danças mais rústicas dos camponeses – não as engenhosas danças da terra – tivessem de ser excetuadas, então ninguém esperaria haver mendigos num minueto vivaz; ou escravos, num alegre *rigaudon*; covardes numa entrada triunfal; almas desesperadas, numa gavota alegre; e almas vis, numa chacona esplendorosa.

§31.

Trinck- und Wiegen-Lieder, Galanterie-Stücklein etc. darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen: sie gefallen offft besser, und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stolze Overtüren. Jene erfordern nicht weniger ihren Meister nach ihrer Art, als diese. Doch, was soll ich sagen? Unsre Componisten sind lauter Könige, oder doch von königl. Stamme, wie die Schotländischen Ackers-Knaben. Um Kleinigkeiten bekümmern sie sich nicht.

§31. (Anotação 12)

Canções de taverna, canções de ninar, pequenas peças galantes etc. não se podem denominar sempre, sem diferença, de patéticas: quando produzidas de modo bem natural, elas geralmente agradam mais que concertos grandiosos e aberturas afetadas. Tais canções exigem não menos maestria, à sua maneira, que estes últimos. Mas o que devo dizer? Nossos compositores são apenas reis ou descendem de reis, como os filhos de solo escocês. Eles não se preocupam com trivialidades.

§32.

Daß aber, wie man sagt, die elendesten Melodien, wenn sie wol heraus gebracht werden, schön ins Gehör fallen sollen, ist der Natur und Wahrheit ungemäß. Mancher Liebhaber bunter Noten und Verbrämungen siehet irgend eine ungekünstelte Melodie für elend an; die es doch nur vor elenden Augen und im Grunde nicht ist. Ein böser Baum kan keine gute Früchte tragen, man verpflantze ihn wie man wolle. Die gescheuteste Bewerckstelligung thun hiebey nur so viel, als ein geschickter Gärtner, der ein gesundes Gewächs durch fleißige Pflege zwar verbessern, wens aber an ihm selbst untauglich ist, nimmer zu etwas rechtes bringen kan. Die schönsten Melodien zu verderben, dazu wissen einige Spieler und Sänger bald Mittel; die elendesten aber schön zu machen, ist ihnen, und auch aller Welt Künstlern, unmöglich.

§32. (anotação 13)

Entretanto, que as mais horríveis melodias, quando bem elaboradas, sejam agradáveis ao ouvido, isto é desproporcional à natureza e à verdade. Alguns amantes de notas e ornamentações coloridas consideram horrível qualquer melodia desprovida de artificialidades. Entretanto, elas são assim apenas diante de maus olhos, mas não de fato. Uma árvore ruim não pode dar bons frutos, independentemente de como seja plantada. A mais sensata de todas as execuções aqui faz tanto quanto um habilidoso jardineiro, que pode melhorar uma planta por meio do cuidado diligente, mas quando a planta, em si, não presta, ele não consegue fazer com que prospere. Alguns instrumentistas e cantores logo aprendem os meios para estragar as mais belas melodias, entretanto parece-lhes – bem como a todos os artistas – impossível que aprendam os meios para tornar belas aquelas mais horríveis.

§33.

Ich wil meine hier angeführte Gedancken über die Schreib-Arten in der Music niemand aufdringen, sondern sie nur als eine Kunstübung darlegen; iedem aber seine Meinung gerne lassen; nur habe mir die Freiheit genommen, was ich von der Sache halte, unmaßgeblich an den Tag zu legen, ohne deshalb den geringsten Streit zu suchen, vielweniger fortzusetzen.

§33.

Não quero impor minhas ideias sobre os estilos na música a ninguém, mas tão somente expô-las como um exercício artístico, deixando a cada um sua opinião. Apenas tomei a liberdade de fazer conhecer aquilo de que trato, em minha humilde opinião, sem por isso procurar a menor contenda, e menos ainda fazê-la prosseguir.

§34.

Will nun iemand wissen, wie es mit dem **gebundenen**, einstimmigen und eigentlich-sogenannten Kirchen-Styl, welcher nicht etwa von einer zierlichen Klang-Bindung, sondern von den damahls gebräuchlichen an einander gefesselten ungeheuren Noten-Zeichen den Nahmen hat, beschaffen sey, und auf was Art man mit demselben umgehen müsse, der darff nur ein Paar Meß-Bücher betrachten, die sonst *Missalia* genannt werden, worin die Kirchen-Gebräuche, oder Ordnungen, des äusserlichen Gottes-Dienstes stehen, und die, nach den Gregorianischen erdichteten acht Ton-Arten abgefassete Eingänge, Gegen-Gesänge, Epistel- und Stufen-Lieder, samt den Beantwortungen des Chors etc. auf suchen, so wird er seine Begierde bald stillen können.

§34.

Se alguém quiser saber como é formado o estilo poético, monódico e verdadeiramente chamado estilo sacro, que tem o seu nome não apenas de uma elegante combinação de sons, mas dos sinais musicais horrivelmente agrilhoados uns aos outros, o que outrora era comum, e de que modo se deve proceder com ele, então que observe alguns tantos livros de missa, que, aliás, são chamados missais⁷, dos quais constam os costumes da igreja, ou as ordens do serviço religioso externo, e que procure as passagens, contracantos, canções epistolares e graduais, junto com os responsórios do coro, compostos segundo os oito modos gregorianos, e então logo o seu entusiasmo se calará.

§35.

Ich will doch das leidlichste und kürzeste Exempel, das vielleicht zu finden ist, denen zu gefallen hieher setzen, die kein solches **Missale** gesehen, noch fürs erste durchzublätern Gelegenheit haben. Es könnte wol geschehen, daß ich dergleichen Muster mehr, bey einem oder andern Vorfall, einschaltete; aber von allen kan man es nicht begehren, ob es gleich thunlich wäre, wenn das Werck nicht dadurch gar zu weitläuffig würde.

⁷ Missal, que serve para rezar (dizer) a missa. Dicionário De Boyer. Lat. missale. Dicionário De Veneroni. Eu menciono aqui esses dicionários, porque a palavra não aparece nem no dicionário de Brossard, nem no dicionário de Walther.

§35.

Eu quero, contudo, colocar aqui o exemplo mais razoável e mais conciso que talvez possa ser encontrado, com o intuito de agradar àqueles que nunca viram um tal missal, e que nunca tiveram a oportunidade de folheá-lo. Seria bem provável que eu recorresse a mais exemplos similares numa ou outra ocasião, entretanto ninguém pode desejar tudo o que há a esse respeito, embora fosse exequível, caso a obra com isso não se tornasse extensa demais.

§36.

Der Schlüssel ist ein Tenor, und das Zeichen deutet *f* an, welches auf der zweiten Linie stehet, also, daß er der dorische Modus ist. Dieses heißt ein Eingangs-Vers oder *Introitus*. Die Gegen-Gesänge nennet man *Antiphona*; die Stufen-Lieder *Gradualia*; die Beantwortungen *Responsoria*, worüber man die Auslegung sowol, als von den damahligen Ligaturen, in den Wörter-Büchern zu Rathe ziehen kan. Bey den Evangelischen sind noch einige Überbleibsel dieses Styls vorhanden, als die in hohen Fest-Tagen gebräuchlichen *Praefationes*, die Collecten am Sonntage und in den Vespern, die Absingung der Einsetzungs-Worte, das *Gloria*, das Vater-Unser etc. welche vor dem Altar gehöret werden; bey den Catholischen aber trifft man in ihren Stiffftern die Menge davon an, absonderlich die 7 Bet- und Singe-Stunden in den Dom-Stiffftern, *Horae canonicae* genannt, die in den musicalischen Wörter-Büchern wol einer kleinen Erklärung bedürfften.

§36. (Anotação 14)

A clave é um tenor, e o sinal indica um *f*, que fica na segunda linha, portanto, no modo dórico. Isto é chamado um intróito ou *Introitus*. Os contracantos se chamam antífonas (*Antiphona*), os graduais, *Gradualia*; as respostas, responsórios (*Responsoria*), termos sobre os quais, bem como sobre as antigas *ligaduras*, aconselhamos a que se consultem os dicionários. Nas igrejas evangélicas há ainda alguns resquícios desse estilo, como nas *Praefationes* comuns nos dias festivos, as coletas nos domingos e nas vésperas, o canto de palavras inseridas, o *Gloria*, o Pai-Nosso etc., que são ouvidos diante do altar. Nas igrejas católicas, entretanto, encontram-se, nas catedrais, uma grande quantidade destes cantos, principalmente nas sete preces públicas ou ofícios, denominados horas canônicas, que necessitam de uma pequena explicação nos dicionários.

§37.

Wegen einiger Verwandtschaft und Verbindung wurde dieser gebundene Styl, der, wie gesagt, nur einstimmig ist, vor Alters von einigen auch der Capell-Styl benahmet, wenn nemlich über einen solchen einfachen gebundenen Gesang, der fest und unbeweglich von der Tenor-Stimme oder von einer andern fortgeföhret wurde, die andern Capell-Stimmen mit vieler bunten Geschicklichkeit ihre vermeinte Kunst bewiesen: denn dabey war man ebenfalls an gewisse Schlüsse, enge Schrancken und gesperrte Intervalle gebunden. Z.E. die Absätze in die Tertze und Quart mussten sich ausmustern lassen: die Gräntzen der **geborgten** Ton-Arten wurden gewissenhaft von den **selbständigen** unterschieden; es durffte sich in dem Haupt-Gesange kein Sprung in die Sext melden, und was dergleichen Zwang mehr war. Man mag solches mit gutem Rechte eine gefesselte Setz-Art nennen; wenn gleich noch so viel Zierrathen und Künsteleien dabey vermacht wären.

§37.

Por causa de certa relação e conexão, este estilo estrito— que, como dissemos, é apenas unísono — era denominado, há muito tempo, por algumas pessoas, estilo de capela, a saber, quando sobre um canto ligado simples, que seguia firme e imóvel pela voz do tenor ou por alguma outra voz, outras partes do coro mostravam sua arte presumida com as mais variadas habilidades: pois, nisto, estava-se igualmente limitado a certas cadências, limites estreitos e intervalos limitados (pelas regras do contraponto). Por exemplo, as cadências na terça e na quarta deviam ser rejeitadas; a extensão dos modos plagais era conscientemente distinguida da extensão dos modos autênticos; não se permitia, no canto principal, nenhum salto de sexta, além de outras restrições de mesma natureza. Pode-se com razão denominar este um estilo de composição „engessado“, embora tantos ornamentos e tantas artificialidades tenham sido usados nele.

§38.

Wir können inzwischen heutiges Tages auch Psalmen und geistliche Lieder machen, Gott damit zu ehren, zu loben und in der Gemeine zu preisen, Andacht und Erbauung zu erwecken; wie denn das eigentliche Abzeichen aller Kirchen-Music und ihre eintzige Vollenkommenheit darin bestehet, daß sie zur Gottesfurcht auf eine vernünftige, bedachtsame, einmüthige, edle und ernsthafter Weise anreitze; aber wir richten uns nicht nach dem gebundenen Styl, und wissen seiner, auch in dem Choral-Gesange, gar wol zu entbehren, indem wir dergleichen geistliche Oden nach der melismatischen Schreib-Art einrichten, welche, Statt der (rod6) gebundenen, bey uns eingeföhret ist.

§38.

Entretanto, podemos hoje escrever salmos e canções sacras para, com isso, honrar e louvar a Deus, para exaltá-Lo na congregação, para despertar a devoção e a edificação, já que o verdadeiro símbolo de toda a música sacra e sua particular perfeição consiste no fato de que ela estimule ao temor a Deus de modo racional, cuidadoso, encorajador, nobre e sério. Mas nós não recorreremos ao estilo estrito, e sabemos bem renunciá-lo também nos corais, já que compomos

odes espirituais de acordo com o estilo melismático, que se estabeleceu entre nós no lugar do estilo estrito⁸.

§39.

Wollen wir nun weiter gehen und betrachten, was der **Moteten-Styl** für Eigenschafften habe, so darff man nur **Hammerschmidts**, und seines gleichen, Wercke zu Hand nehmen. Ich will dieses aber gar nicht spöttisch gesagt, vielweniger damit zu verstehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel schönes, absonderlich in Ansehung der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von diesem ehmahls berühmten Mann, vom **Orlando Lasso** und andern, enthalten, auch kan ich nicht leugnen, daß noch bis itzo vieles daraus zu lernen sey. Man mag billig von ihnen sagen: sie haben Musicam gelernet und geistliche Lieder gedichtet: sie sind alle zu ihren Zeiten löblich gewesen, und bey ihrem Leben gerühmt, und haben ehrliche Nahmen hinter sich gelassen.

§39. (Anotação 15)

Se quisermos continuar e observar quais são as características do **estilo de moteto**, então podemos tomar às mãos as obras de **Hammerschmidt** e de outros compositores semelhantes. Ao dizer isto, não pretendi ser sarcástico, e menos ainda ter dado a entender que nada há de belo, principalmente no tocante à polifonia, em alguns motetos deste outrora famoso homem, de **Orlando Lasso** e de outros. Também não posso negar, que, ainda nos dias de hoje, há muito para se aprender com essas composições. Pode-se dizer com propriedade sobre esses compositores que aprenderam música e compuseram canções sacras: foram todos elogiados e famosos em suas épocas, e deixaram nomes honrados para a posteridade.

§40.

Was die Ehre Gottes betrifft, hat **Hammerschmidt** darin mehr gethan, als tausend Operisten nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Music fast in allen Dorff-Kirchen (der Lausitz, des Thüringer, Sachsen-Landes und daherum) bis auf den heutigen Tag erhalten. Dieser Punct soll

⁸ Mal se pode acreditar quantos livros foram escritos sobre este *stylo ligato*. A honrar a Antiguidade, quero mencionar dois pares de autores, a saber: Dionísio de Halicarnasso, em seus 22 livros de prática na arte musical; Angelo Pellati, em seu breve conceito sobre o canto firme; Ayguino, em seu *Thesaurus* e Pietro Aron, em seu *Lucidario*. O primeiro viveu no ano 118 d.C. e deve distinguir-se de alguém com nome parecido, seu conterrâneo e ascendente, o historiador e crítico, não apenas por meio do acréscimo do mais jovem, mas também pelo fato de que se chamava **Aelius** e, preferencialmente, o Músico. Pode-se ao mesmo tempo observar que sua pátria, Halicarnasso, ficava na região, onde predominava o modo e tipo de canto preferido dos dórios. Seus escritos são gregos, mas, de acordo com o que sei, continuam desaparecidos ou foram perdidos. Devia haver mais ou menos, dentre eles, 36 livros de história da música, e estes seriam os meus preferidos. O segundo era um franciscano, organista de Treviso, nas províncias venezianas, como atesta Zacharias Tevo, um monge siciliano da mesma ordem religiosa, em sua obra *Testore*, p.79, de 1705, como (sendo) seu predecessor. Sua obra e as obras dos dois seguintes são italianas. Tudo o que deve ser dito do terceiro encontra-se na primeira edição do *Organisten-Probe*, s.120. A respeito do quarto, bem como dos três acima, remeto ao frequentemente elogiado dicionário de Walther. Como, entre cem músicos, cinco – quando muito – tenham ouvido falar destes autores antigos, então não se deve levar-me a mal, pelo fato de eu ter querido inserir aqui um pequeno relato sobre eles e sobre seus esforços em relação ao estilo ligado e ao estilo de capela.

ihm billig, als ein unverwelckliches Lorber-Blat, in den Krantz seines immergrünenden Nachruhms eingeflochten werden“.

§40. (Comentário 9)

No que diz respeito à honra de Deus, **Hammerschmidt** fez mais que mil operistas fizeram e que ainda vão fazer. Ele foi também – o que é a parte mais refulgente de sua fama – aquele que preservou a música em quase todas as igrejas de vilarejos (Lustria, Turíngia, Saxônia e adjacências) até os dias de hoje. Este fato deve apropriadamente – tal qual imarcescível louro – ser entrançado na coroa de sua sempre florescente glória póstuma⁹.”

§41.

Allein die itzigen Zeiten lassen dergleichen Schreib-Arten, in ihrem ehemaligen Zusammenhange, nicht mehr zu. Es litte sowol der Wort-Verstand, d.i. der Sinn des Textes, als auch die rechte, natürliche Führung eines angenehmen Melodie, bey diesem Moteten-Styl gar zu sehr. Sonst läßt er viel buntes, verbrämtes, mit Fugen, Allabreven, Contrapunten u.s.w. durchwircktes künstliches Wesen zu, dabey iedoch nur wenig Worte zum Grunde geleyet werden: so daß er auch daher vermuthlich den Nahmen bekommen hat, nemlich von dem welschen **Motto**, so ein **Wort** bedeutet; nicht aber, wie Kircher mit schlechter Urtheils-Krafft lehret, von bedecken, *moteticus a tegendo*, weil er mit lauter Künsten bedeckt ist. Andrer ungereimter Herleitungen zu geschweigen.

§41.

Entretanto, os tempos atuais não permitem mais estilos desta natureza, do modo como ocorriam em seus contextos passados. Tanto o entendimento da palavra, isto é, o sentido do texto, como a condução correta e natural de uma melodia agradável, sofreriam demasiadamente com o estilo de moteto. Por outro lado, ele permite mais substância artística variada e ornamentada, utilizada em fugas, *allabreves*, contrapontos etc. Nessas coisas, contudo, apenas poucas palavras servem de base, de modo que também daí presumivelmente tenha recebido o nome, a saber, do italiano **motto**. Essa **palavra**¹⁰, como Kircher erroneamente instrui, não significa *moteticus a tegendo*, derivado de cobrir ou tapar, porque é coberto apenas com artifícios, para não mencionar outras derivações absurdas.

(**rod8**: *C'est un composition sur une Periode fort courte, d'où lui vient selon quelques uns le nom de Motet, comme si ce n'etoit qu'un mot.* Brossard.)

§42.

Daß dem Moteten-Styl aber der canonische unterworffen seyn sollte, weil auch bisweilen Canones in den Moteten vorkommen, solches folget gar nicht: in dem sowol in Kammer- als Theatralischen Sachen ebenfalls dergleichen Kunst-Stücke, ja, mehr als in Kirchen-Stücken angebracht werden, ohne daß sich sonst das geringste Motetenmäßige dabey meldet.

⁹ São as palavras de Johann Beerens em seus *Discursos Musicais*, capítulo 22.

¹⁰ É uma composição sobre um período muito curto, de onde vem, segundo alguns, o nome de moteto, como se isto não fosse mais que uma palavra.

§42.

De modo algum é procedente que o moteto de estilo canônico deva ser submetido ao estilo de moteto, pois algumas vezes os cânones também aparecem nos motetos: [pois tais artifícios também são usados] em peças camerísticas e de teatro, de fato, mais que em peças sacras, sem que se manifeste a menor característica de um moteto.

§43.

Obgedachter **Scacchi** sagt in dem angeführten Manuscript: es müsten die Sätze in diesem Styl mit solcher Geschicklichkeit verfertigt werden, daß sie weder der Schaubühne, noch der Kammer zu nahe kämen, sondern gleichsam die Mittel-Strasse hielten: ingleichen daß man bey den Italiänern seiner Zeiten die Moteten-Art in den Oratorien zu gebrauchen pflegte. Unse heutigen Oratorien aber haben keine Spur davon. Die Verwunderung, den Schmerz und andere Gemüths Bewegungen hat der Moteten-Styl ausdrücken sollen; und er ist doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und nothwendigen Deutlichkeit, gewißlich und allerunbequemsten dazu.

§43.

Scacchi, de quem falamos anteriormente, diz no manuscrito citado: as peças musicais neste estilo devem ser elaboradas com tal habilidade, que não se aproximem nem muito do palco, nem da câmara, mas que se mantenham praticamente no caminho do meio, isto é, no gênero medíocre, como os italianos de sua época costumavam usar os motetes nos oratórios. Nossos oratórios dos dias de hoje não têm nenhum vestígio disso. O moteto deveria expressar a admiração, a dor e outras comoções de afetos; entretanto, por causa da ausência de uma simplicidade nobre e de uma necessária clareza, ele é certamente o menos apropriado para isso.

§44.

Fugen sind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein gantzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft: und aus solchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen bestunden die ehemaligen Moteten, ohne Instrumente, ohne General Baß; wiewol man in den jüngern Zeiten nicht nur den General-Baß zugelassen, sondern auch eben dasjenige, was die Stimmen singen, durch allerhand Instrumente verstärcket, und mit zu spielen für gut erachtet hat. Doch machen hiebey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches ein wesentlicher Umstand der Moteten ist.

§44.

É prazeroso e bom ouvir fugas, mas uma obra inteira que contenha apenas fugas não possui nenhum realce, mostrando-se, ao contrário, bastante desagradável. E destas fugas, ou de peças em estilo de fuga, surgiram os antigos motetos, sem instrumentos, sem baixo contínuo. Mais recentemente, entretanto, não apenas o baixo contínuo foi permitido, mas também tudo aquilo que era cantado pelas vozes pôde ser reforçado por todo o tipo de instrumentos e ser executado em instrumentos. Entretanto, aqui os instrumentistas não fazem nem uma nota a mais, diferente, ou a menos, que os cantores, o que é uma característica essencial do moteto.

§45.

Nach damaliger Eintheilung des gesammten Kirchen-Styls machten die Missen, Moteten und dergleichen Gesänge von 4, 5, 6 bis 8 Stimmen, ohne Orgel, die erste Gattung desselben aus; die zweite bestund in eben denselben Stücken mit der Orgel mit verschiedenen abwechselnden

Chören: die dritte lieferte geistliche Concerten, und die vierte eine damahls neue Art der lieben Moteten. Schlechter Unterschied!

§45.

Segundo a classificação de todo o estilo eclesiástico daquela época, as missas, os motetos e canções similares a quatro, cinco, seis e até oito vozes, sem órgão, formavam a primeira categoria; a segunda consistia nestas mesmas peças com órgão e com diferentes coros antifonais; a terceira continha concertos sacros e, a quarta, um novo (novo àquela época) tipo de amáveis motetos. Grande diferença!

§46.

Es ist noch nicht gar lange, da man dieser letzten Art des Moteten-Styls, wo nemlich allerhand Instrumente zu den Stimmen in gleichen Intervallen und Umständen mit arbeiten, fast den Vorzug vor allen andern in der Kirche hat beilegen wollen: ohne zu bedencken, oder auch zu wissen, wie sehr er selbst in gar alten Zeiten, da es viel ernsthaffter, kürtzer und ungeschminckter damit zunging, herunter gemacht, ja, für so verächtlich und eintheiligend gehalten worden, daß er sich kaum durffte blicken lassen. Wie denn um ihrentwillen die Music einmahl durch das tridentinische *Concilium* bald gar aus der Kirche wäre verbannet worden: wenn der ehrliche **Pränestin** nicht hurtig andre Saiten aufgezogen hätte.

§46.

Não faz muito tempo desde que se quis preferir a quaisquer outros este último tipo de estilo de moteto, em que, a saber, todos os tipos de instrumentos tocam juntos com as vozes em intervalos e circunstâncias iguais, sem se refletir, ou ainda, sem se saber o quanto ele – mesmo nas épocas antigas¹¹, já que com ele se procedia de modo muito mais sério, conciso e sem ornamentação – era fortemente criticado; sim, considerado tão desprezível, que mal era utilizado. Se o honrado Palestrina não o tivesse rapidamente suavizado, por causa deste tipo de moteto, a música teria sido banida de uma vez por todas da igreja pelo Concílio Tridentino¹².

§47.

Stephan Baluzius, der noch nicht 20 Jahre todt ist, und die Wercke des H. **Agobardus**, Ertz-Bischofs zu Lion, welcher Ao. 840 verstorben, mit gelehrten Anmerckungen heraus gegeben hat, worunter sich auch eines von dem göttlichen Psalmen-Singen, *de divina Psalmodia* befindet, belehret uns, was dieser Prälat, bey einer hieher gehörigen, die Verwerffung der Music aus den Kirchen betreffenden Stelle, für Gattungen geistlicher Gesänge meine, nemlich solche geringe Gedichte und schlechte Verse, wie diejenigen sind, so man heutiges Tages Moteten nennet. Zu dessen Beweis führet Baluzius aus dem Wilh. Durand folgende Worte an: „Es würde sehr wol gethan seyn, wenn die unandächtigen und unordentlichen Gesänge der Moteten und ihres gleichen in der Kirche nicht hören lassen dürfften.“

§47. (Anotação 16)

A obra de **Stephan Balzius**, falecido há menos de 20 anos, e de **S. Agobardo**, arcebispo de Lion, que morreu no ano de 840, publicadas com comentários eruditos, dentre as quais (obras) se encontra uma sobre o canto divino dos salmos, *de divina Psalmodia*, nos ensina o que este

¹¹ Os pouquíssimos defensores da Antiguidade sabem essencialmente o que é verdadeira Antiguidade. Eles não diferenciam corretamente as épocas.

¹² Cf. o prefácio da obra *Kleine General-Baß-Schule*, p.23

prelado – numa passagem pertinente aqui, sobre a condenação da música nas igrejas – pensa sobre os gêneros de canções sacras, a saber¹³, sobre tais poesias pequenas e versos ruins, como são estas, e que hoje em dia se denominam motetos. Para comprovar isso, Balzius cita as seguintes palavras de Wilh. Durand: „Seria¹⁴ algo muito bem feito, se as canções ímpias e desorganizadas dos motetos não pudessem mais ser ouvidas na igreja“.

§48.

Itzund erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle, vorzüglich aber auf lateinische Kirchen-Stücke in ungebundener Rede überhaupt: indem wol gantze lange Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Fugiren, und allerhand Instrumenten durchgearbeitet worden. Es kan auch dieser Styl gar wol, und muß billig in geistlichen Sachen, zum Theil, beibehalten werden; dafern man nur die nach demselben eingerichteten Sätze kurtz abfaßt, mit andern klüglich umwechselt, zu rechter Zeit anbringt und das Ding nicht allzubunt macht: denn wir mögten sonst einen neubelebten **Pränestin** nöthig haben.

§48. (Comentário 10)

Neste momento, o significado do estilo moteto abrange quase tudo, especialmente as peças sacras latinas em prosa de modo geral: já que longos salmos, inteiros, do início ao fim, são diligentemente elaborados segundo esta maneira, com fugas constantes e todo o tipo de instrumentos. Este estilo também pode, muito bem, e deve ser mantido em peças sacras, em parte, contanto que as frases incluídas sejam curtas e prudentemente alternadas com outras, que sejam utilizadas em tempo oportuno e que não torne as coisas muito variadas, pois senão teríamos necessidade de reavivar **Palestrina**.

§49.

Wenn wir von den besondern Gattungen der Melodien weiter unten handeln werden, soll sich schon Gelegenheit finden, ein mehrers hierüber, nicht ohne Nutzen, beizubringen. Denn wir betrachten hier nur die Schreib-Arten der Componisten überhaupt; an einem andern Orte aber wird man die darnach eingerichtete Stücke ins besondere ansehen. Indessen dürffte manchem heutigen Ton-Beflissenen, der vielleicht sein Tage keine ächte alte Motete erblicket hat, und deren ich viele kenne, mit kleinen Beyspiel hier nicht wenig gedienet seyn. Wir sollen ihm ein kurtzes aussuchen. Da ist es! Dreistimmige Motete

¹³ Poemas leves e versos fáceis, de qual espécie são, que hoje denominamos motetos. Steph. Baluzius em *Psalmodia St. Agobardi*.

¹⁴ Parece bastante honesto que os cantos indevotos e desordenados dos motetos e de coisas semelhantes não sejam feitos na igreja. Gui. Durandus, LII, De modo general. Concilii celebr. Cap.19. Durandus morreu em 1296.

Oh! Rex genti - um — et de -

Oh! Rex gen - ti - um! et de - si -

Oh! Rex gen - ti - um! et — de - si - de - ra -

si - de - ra - tus et de - si - de - ra - tus

- - de - ra - tus et de - si - de - ra -

- - - tus et — de - si - de - ra - - -

e - a - rum, la - pis - que angula - - - ris, salva —

tus e - a - rum, la - pis - que angula — ris, salva —

tus e - a - rum, la - pis - que angula - - - ris,

ho - mi - nem quem de limo — forma - sti, sal - va — homi - nem

ho - mi - nem sal - va — ho - mi - nem, quem de li - mo for - mas - ti

quem de li - mo for - ma - sti salva — ho - mi - nem, quem, quem, de li - mo for - ma

quem de li - mo for - ma - sti quem de limo _____ for - ma - sti.

quem de li - mo for - ma - sti quem de limo _____ forma _____ sti.

sti. quem de limo for - ma - sti.

§49. (Comentário 11)

Quando formos tratar das categorias particulares das melodias mais adiante (parte II, cap.13), deverá surgir oportunidade de instruímos mais – não de todo sem utilidade – sobre este assunto. Pois observamos, aqui, apenas os estilos dos compositores, de modo geral; num outro lugar, contudo, observaremos em especial as peças compostas segundo estes preceitos. Entrementes, pode ser que, a algum estudante de música dos dias de hoje, que talvez nunca tenha visto um moteto de fato, e conheço muitos deles, poderia ser bastante útil um pequeno exemplo. Devemos escolher para este estudante um exemplo breve. Aí está: Moteto a três vozes

Oh! Rex genti - um — et de -

Oh! Rex gen - ti - um! et de - si -

Oh! Rex gen - ti - um! et — de - si - de - ra -

si - de - ra - tus et de - si - de - ra - tus

- - de - ra - tus et de - si - de - ra -

- - - tus et — de - si - de - ra - - -

e - a - rum, la - pis - que angula - - - ris, salva —

tus e - a - rum, la - pis - que angula — ris, salva —

tus e - a - rum, la - pis - que angula - - - ris,

ho - mi - nem quem de limo — forma - sti, sal - va — homi - nem

ho - mi - nem sal - va — ho - mi - nem, quem de li - mo for - mas - ti

quem de li - mo for - ma - sti salva — ho - mi - nem, quem, quem, de li - mo for - ma

quem de li - mo for - ma - sti quem de limo for - ma - sti.

quem de li - mo for - ma - sti quem de limo forma sti.

sti. quem de limo for - ma - sti.

§50.

Ich habe deswegen ein nur dreistimmiges Exempel hergesetzt, damit ein Kunstverständiger, oder ein blosser Noten-Kenner sehe, wie schön und harmonisch die alten, lieben Leute zu Wercke gegangen sind, auch in so wenig Stimmen; welches eben die grösste Kunst ist. Aber Kunst ist nicht Natur. Wenn dieser Styl dahin gedeien könnte, daß er die Leidenschafften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, so wäre seines gleichen nicht, und die Halbgelehrten sollten sich die Finger bald daran verbrennen. Doch wir müssen weiter gehen.

§50. (Comentário 11)

Por isso apresentei apenas um exemplo a três vozes, para que aqueles que conhecem a arte, ou para aqueles que apenas conhecem as notas, vejam quão bela e harmoniosamente os diletos antigos trabalharam, também com poucas vozes, o que é mesmo a maior arte. Mas arte não é natureza. Se este estilo pudesse ter êxito em expressar as paixões e o verdadeiro sentido das palavras, então nada haveria que pudesse ser comparado a ele, e os semi-eruditos logo fracassariam nisto. Bem, devemos continuar.

§51.

Die beiden angeführten Gattungen der klingenden Schreib-Art haben nun nirgend anders Platz, als in der Kirche, oder an solchem Orte, da man Gott mit Sang und Klang dienen will: es sey auch wo es wolle. Die folgende dritte Art aber, nemlich der **Madrigal-Styl**, gehöret sowol dort, als auf der Schaubühne, und in Sälen oder Zimmern zu Hause. Ja, er will zu diesen Zeiten fast alles in allem seyn. Oratorien, sogenannte Paßiones, Selbst-Gespräche, Unterredungen, Cavaten, Morgen- und Abend-Musiken, (*aubades & serenades*) Cantaten, Arien, und insonderheit die Recitativen (welche im Grunde das eigentliche madrigalische Wesen an sich haben) alles hat dieser Styl unter seiner Gewalt. Ja, die Opern selbst sind lauter historische Madrigale.

§51.

As duas categorias dos estilos musicais indicados têm lugar apenas na igreja ou num lugar semelhante – seja onde for – no qual se queira servir a Deus com o canto e com o som. A terceira categoria seguinte, a saber, o estilo madrigalesco, pertence tanto à igreja, quanto ao palco, e às salas ou câmaras em casa. De fato, nestas épocas, ele (o madrigal) quer ser todas as coisas, e tem em seu poder os oratórios, as denominadas Paixões, os Monólogos, os Diálogos, as Cavatas, as Alvoradas e as Serenatas, Cantatas, Árias e principalmente os recitativos (que contêm em suas bases a verdadeira essência do madrigal). De fato, as óperas são, historicamente, madrigais.

§52.

Wir dürfen also seinentwegen das späte Alterthum nicht viel bemühen: denn die sogenannten Madrigalen, als ein gewisses Reim-Gebäude sind, was die dazu gehörige Music betrifft, eben so grau noch nicht; indem **Donius** ihre Erfindung ums Jahr 1400 setzet, dem ich es auch gerne zuglaube. Und obzwar die wenigsten poetischen Einrichtungen dieser Art zur heutigen Setz-Kunst geschickt sind, werden sie doch bisweilen viel zur Anmuth eines Singe-Stückes beitragen, wenn sie nicht offt, noch allein, sondern in stärckerer Gesellschaft andrer Reim-Gebäude vorkommen.

§52. (Comentário 6) (Comentário 12)

Não precisamos portanto, por causa deles, consultar demasiadamente a Antiguidade tardia: pois os denominados madrigais, como certa combinação de rimas em relação à música atinente a eles, não são tão antigos, já que **Donius**¹⁵ estabelece sua invenção por volta do ano de 1400, opinião com que compactuo. E embora poquíssimas elaborações poéticas deste tipo sejam adequadas à composição musical dos dias de hoje, elas contribuirão muito, em certos casos, para a graça de uma peça vocal, se não aparecerem muito frequentemente nem isoladas, mas acompanhadas de outras combinações de rimas.

§53.

Die Sing-Spiele, sagt **Morhoff** mit grossem Recht, sind fast durchgehends Madrigalen, und werden von den Componisten mit dem Recitativ ausgedrückt. Die Italienische Schauspiele, schreibt **Walther**, sind fast durchgehends Madrigale. Beide Ausprüche sind wahr; nur dem letztern muß man hinzufügen, daß nicht allein die Welschen, sondern alle andre Singspiele eben so beschaffen sind. Und dem erten ist der Beifall bloß darin zu versagen, daß er unter dem Recitativ damahls noch unmöglich einen Unterschied hat machen können: Denn er wurde zu seiner Zeit tactmäßig, wie itzo unser Arioso, oder Obligato, gesungen, und schickte sich daher auch fast besser zu einem förmlichen Madrigal; absonderlich in der Kirche. Es bleiben noch die Frantzosen, so viel ich weiß, in ihrem Recitativ, bey einer abgemessenen Zeit; welche hergegen bey den Italienern, und denen, die ihnen folgen, längst abgeschaffet ist, ausser was in geistlichen *Accompanements* billig Statt hat.

§53. (Anotação 17)

Os *Singspiele*, diz **Morhoff**¹⁶ com toda razão, são quase sempre madrigais, e são exprimidos pelos compositores em recitativo. As peças teatrais italianas, escreve **Walther**, quase sempre são madrigais. As duas citações são verdadeiras. À última, entretanto, é necessário acrescentar que não apenas os *Singspiele* italianos, mas também todos os outros são elaborados desta forma. À primeira deve-se recusar a aprovação, apenas porque teria sido impossível a Morhoff, no passado, elaborar a definição de um madrigal, pois ele era, à sua época, cantado de forma cadenciada, como nos dias de hoje o nosso *Arioso* ou o nosso *Obligato*, e ajustava-se, por isso, quase mais adequadamente a um madrigal regular, especialmente na igreja. Os franceses, até onde sei, mantêm-se em seu recitativo num tempo medido, o que há muito foi revogado na música dos italianos e naqueles que os seguem, exceto onde seja apropriado em acompanhamentos de música sacra.

¹⁵ Trattato delle Melodie (Tratados das melodias), p.97

¹⁶ Na terceira parte da Poética alemã, cap.12, p.586

§54.

Was sonst den Ursprung des Wortes oder Nahmens, **Madrigal** betrifft, worüber sich viele den Kopff vergeblich zerbrochen haben, deren Einfälle grössesten Theils in der zweiten Eröffnung des Orchesters angeführet worden; so ist mir, seit der Zeit, eine bessere Deutung aufgestossen, die ich mitzuthellen nicht umhin kan. Die Madrigale, heißt es wurden anfänglich von den welschen Land-Dichtern, nach ihrer etwas weichen Aussprache, **Madrials** genannt, weil man sie nemlich zu **material**-Sachen, d.i. zu täglichen und allgemein Vorfällen, zu geringen und groben **Materien** fast immer gebrauchte. Und solches, sagt der genannte Verfasser, **Doni**, ist die wahre Herleitung des Wortes; alle andre sind nur bey den Haaren herbey gezogen.

§54.

Em relação ao que, além disso, diz respeito à origem da palavra ou do nome **Madrigal**¹⁷, sobre o que muitos em vão já quebraram a cabeça, e cujas ideias foram mostradas em sua maioria na segunda parte do *Eröffnung des Orchesters*; a mim ocorreu, desde aquela época, uma definição melhor, e não posso me abster de apresentá-la. Os madrigais eram inicialmente chamados¹⁸ pelos poetas italianos, segundo o seu modo suave de pronunciar, **madrials**, porque eles quase sempre usavam a palavra para coisas **materiais**, isto é, para incidentes diários e comuns, para **matérias** rudes e menores. E esta, assim diz o denominado autor, **Doni**, é a verdadeira derivação da palavra. E todas as outras apenas levam ao absurdo.

§55.

Von den Beschreibungen aber der Madrigale gefällt mir noch keine besser, als Caspar Zieglers seine, die so lautet: **Ein Madrigal ist bey den Welschen ein kurtzes Gedicht, darin sie, ohne einige, gewisse Reim-Maasse, etwas scharffsinnig fassen, und gemeinlich dem Leser ferner nachzudencken geben.** Es hat, wo nicht mehr, 11 bis 15 auch wohl weniger Zeilen, die bald kurtz bald lang gerathen, allemahl uneben sind, damit eine derselben keinen Reim bekomme, und der Vortrag mehr einer ungebundenen Rede, als einem Gedichte ähnlich sehe. Die ersten Erfinder derselben Schreib-Art sind gewesen: *Anselmo da Parma, Marchetto Padoano, Prosdocimo Baldimandi, Fisifo da Caserta*, und dergleichen; obgleich *Giosquino, Montone, Gombert* und andre sie erst lange hernach zur Vollkommenheit gebracht haben, wobey den Welschen, als *Zarlino, Marentio, Gio. Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci* und dem Fürsten von Venosa, der seine Madrigalien von fünf Stimmen 1690 herausgegeben, ihr Ruhm allerdings gebühret

§55. (Anotação 18)

Entretanto, das definições dos madrigais, nenhuma me agrada mais que a de Caspar Ziegler¹⁹, que é a seguinte: **Um madrigal é, para os italianos, um poema curto, em que eles escrevem – sem qualquer esquema métrico – algo sagaz, geralmente dando ao leitor oportunidade de reflexões mais profundas.** Possui não mais que 11 a 15 versos, às vezes menos; elaborados ora curtos, ora longos, sempre desiguais, para que um com o outro não rime, e para que sua

¹⁷ Em Donio [Doni] denomina-se *matrialis* e *scoliasma*, De Praestant. Veter. Mus., p.58

¹⁸ Os madrigais, pouco graciosamente foram primeiramente chamados de *madrials* pelos provençais, porque, em coisas materiais, isto é, os humildes e os mesquinhos o usavam frequentemente. E esta é sua verdadeira etimologia, e não outras interpretações forçadas que alguns indicam. Doni, Delle Melodie (Sobre as melodias), p.113

¹⁹ Em sua dissertação singular sobre os madrigais, p.2

declamação mais se assemelhe à prosa que a um poema. Os primeiros inventores deste estilo foram *Anselmo da Parma*, *Marchetto Padoano*, *Prosdócimo Baldimandi*, *Fisifo da Caserta*, e outros iguais; embora Josquin Desprez, Jean Mouton, *Gombert* e outros o tivessem aperfeiçoado bem antes, razão por que os italianos, como *Zarlino*, Luca Marenzio, *Gio. Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci* e o Príncipe de Venosa [Calo Gesualdo] – que em 1690 publicaram seus madrigais a cinco vozes – merecem todavia o reconhecimento²⁰.

§56.

Solche Madrigale wurden mit vielen Singe-Stimmen *concertirend* gesetzt: und wenn man heutiges Tages dergleichen hundertjährige Arbeit ansiehet, kömmt sie gantz seltsam vor: denn sie reimen sich gar nicht zum itzigen Geschmack. Weil nun in den damahligen Welschen Oratorien kein Madrigal-Styl gebraucht worden, so müssen auch diese eine gantz andre Beschaffenheit gehabt haben, als unsre heutige Oratorien, darin sich die besagte Schreib-Art beständig meldet, obgleich nicht nach der alten Weise, vielweniger in der rechten poetischen Form einen Madrigals: maassen diese Art der Reim-Gebäude bey itziger musicalischen Schreib-Art und Setz-Kunst gar selten mit Manier angebracht werden kan. Eines Theils lassen sich die Recitative nicht allemahl in die poetische Schrancken eines Madrigals sperren; und andern Theils würde ein förmliches Madrigal viel zu lang an Worten fallen, wenn man eine gewöhnliche Aria daraus machen wollte: andrer Umstände zu geschweigen; die sich doch heben lassen.

§56. (Comentário 13)

Esses madrigais eram compostos com muitas partes vocais concertantes, e se, nos dias de hoje, observarmos o trabalho de cem anos atrás, ele nos parecerá totalmente estranho, pois eles não se adequam de modo algum ao gosto atual. Uma vez que o estilo madrigalesco não era utilizado, outrora, nos oratórios italianos, então eles provavelmente eram bastante diferentes do que os nossos oratórios atuais, em que se manifesta continuamente o mencionado estilo, embora não à moda antiga, e menos ainda na forma corretamente poética de um madrigal, pois este esquema rímico poderia apenas muito raramente ser utilizado com ornamentos na composição e estilo musicais dos dias de hoje. Por um lado, os recitativos não podem ser encarcerados nos limites poéticos de um madrigal; e, por outro lado, um madrigal regular seria muito longo, em termos de palavras, caso se quisesse transformá-lo numa ária, sem mencionar outras circunstâncias, que poderiam ser trazidas à tona.

§57.

Ein Componist, der einen guten musicalischen Dichter bey der Hand hat, oder selber ein Poet ist, kan indessen schon ein förmliches Madrigal in einer gantzen Cavata dann und wann anbringen; doch muß dabey allemahl mehr redendes und fliessendes, als gedehntes, hochtrabendes oder durchbrochenes, mehr nachdrückliches und deutliches, als gezwungenes und verblühtes; mehr natürliches oder zärtliches, als gekünsteltes und geschmücktes vernommen werden. Es kan ein solches Madrigal gar wol von einer Stimme gesungen, und mit verschiedenen Instrumenten, theils im Einklange, theils als eine bescheidentliche, vollstimmige, doch sanffte Begleitung, durch und durch, ohne sonderbare Wiederholungen versehen werden, so wird es keine schlimme Wirkung thun, wie ich selbst dessen einige Proben habe.

§57.

²⁰ Cf. Compendio do Trattato delle Melodie (Tratado sobre as Melodias), de Doni, p.97

Um compositor que conta com um bom poeta musical, ou que seja, ele próprio, um poeta, pode, no entanto, transformar de vez em quando um madrigal regular numa **Cavata** inteira, porém nela deverão ser percebidas mais coisas faladas e fluentes, que alongadas, empoladas ou fragmentadas; mais coisas vigorosas e claras que rebuscadas e dissimuladas; mais coisas naturais ou graciosas, que artificiais ou adornadas. Um madrigal com essas características pode muito bem ser cantado por uma única voz, e com instrumentos diferentes, ora em uníssono, ora com um acompanhamento modesto, harmônico, suave, sem muitas repetições. Disto não resultará qualquer efeito negativo, como eu mesmo pude comprovar.

§58.

Es läßt sich natürlicher Weise in dieser Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Pausirens machen, aus zweierley Ursachen: erstlich weil die Worte eines Madrigals insgemein an sich selbst schon eine ziemliche Länge aufweisen, welche durch vieles Einhalten, Wiederholen und Absetzen endlich ecklehaft werden müste; zum andern, weil ein solches Gedicht von Rechts wegen den völligen Verstand und das nachdenckliche Wesen nicht eher, als am Ende aufzuweisen hat, und sich der Zuhörer nur auf den Schluß des Vortrages spitzet.

§58. (Comentário 14)

Naturalmente não se pode, neste estilo, fazer muitas cadências ou pausas, por duas razões: primeiramente, porque as palavras de um madrigal geralmente são extremamente longas, o que, por meio de muitas paradas, repetições e pausas torna-se, finalmente, desagradável; em segundo lugar, porque um poema assim certamente deve mostrar o entendimento completo e a essência reflexiva não antes, mas no final, e o ouvinte espera ansiosamente apenas pelo final.

§59.

Wolgedachter **Hammerschmidt** hat, beynahe vor hundert Jahren, geistliche Madrigale mit 4 bis 6 Singe-Stimmen drucken lassen, unter der Aufschrift **musicalischer Andachten**: die theils gar keine Verse, sondern bloss Sprüche Heil, Schrift und kurtze Stoß-Gebetlein, theils auch kleine Sätze aus bekannten Kirchen-Liedern enthalten: aber nirgend ein Madrigal, in poetischer Gestalt, darlegen. Die biblischen Sprüche schicken sich sonst nicht über in der Setz-Kunst zu diesem Styl, wegen der Ungleichheit ihrer Abschnitte und verschiedenen Sylben-Maasse; doch können sie darum noch lange keine Madrigale heissen. Man siehet also, daß unsre liebe Vorfahren eine iede kurtze, *concertirende* Zusammenstimmung für ein Madrigal gehalten, aber daran Unrecht gethan haben: weil weder das Reim-Gebände, noch das nachdenckliche oder scharffsinnige, am wenigsten aber die Eigenschafft der dazu dienlichen Materien von ihnen beobachtet worden: indem sie so gar Gebete und Vorbitten daraus gemacht.

§59.

Hammerschmidt, já mencionado, publicou, há quase cem anos, madrigais sacros a quatro e até a seis vozes, sob o título **Musicalischer Andachten** (Devoções Musicais). Estes madrigais, algumas vezes não continham versos, mas apenas provérbios da bíblia sagrada e pequenas orações fervorosas; e outras vezes, pequenas frases de canções sacras conhecidas. Mas em nenhum lugar apresentou um madrigal em forma poética. Os provérbios bíblicos não se ajustam à composição neste estilo por causa da dessemelhança entre suas partes e pela diferença da quantidade das sílabas, e por isso não podem ser chamados de madrigais. Nota-se, portanto, que nossos prezados antepassados consideravam cada harmonização curta, harmoniosa, um madrigal, porém faziam-no erroneamente, pois deles não se observavam nem o esquema rímico

e nem o que merecia reflexão e de engenhosidade, e menos ainda a característica das matérias que serviam a isso, pois destes madrigais eles faziam até mesmo orações e súplicas.

§60.

Ob nun gleich die Welschen, als Urheber dieses Styls, weit besser damit umgegangen sind, so finde ich doch nicht, daß bey einem Madrigal voriger Zeiten Instrumente, ausser der Orgel oder dem Clavier, gebraucht worden; da doch solches bey den Moteten zur Verstärkung geschehen, wie oben erinnert worden. Allein die Madrigale haben hergegen alle ihren eignen General-Baß, der immer vom Anfange bis zum Ende durchgeheth, unangesehen der Singe-Baß offft pausiret, von dem er sich also hiemit unterscheidet. In Moteten thut man solches nicht.

§60.

Embora os italianos, como inventores deste estilo, lidassem com ele de modo muito mais adequado, eu não acredito que, num madrigal de épocas passadas fossem utilizados instrumentos musicais além do órgão ou de instrumentos de teclado, uma vez que isto, nos motetes, ocorria como reforço, como lembramos acima. Entretanto, os madrigais, ao contrário, tinham o seu próprio baixo contínuo, executado sempre do início ao fim, diferentemente da voz do baixo, para a qual frequentemente havia pausas, algo em que eles também se diferenciam. No motetos não se faz isso.

§61.

Scacchi, in dessen *Cribró* (rod.19: Cibr. Music ad Triticum Siferticum. Venet. 1643, a pag. 169, ad.184) ein Paar feine Madrigale, nach damahliger Art, der Länge nach stehen, und vier Bogen ausmachen, nennet diesen Styl einen **neuern** (*recentiorem*) und unterscheidet ihn vornehmlich von der Motetischen Schreib-Art auch dadurch, daß, in den Madrigalen, die Worte Herren und keine Knechte sind, d.i. man müsse darin mehr auf den Inhalt des Wort-Verstandes, und der Affecten, als auf das künstliche Klang-Gewebe der Noten sehen; welches bey dem Moteten-Styl just umgekehret war, und schon eine artige Anmerckung ist, die uns zugleich Ursache zu glauben gibt, daß die Madrigale und der General-Baß ein Paar Erfindungen seyn mögen, die ungefehr zu einer Zeit ihre Vollkommenheit erhalten haben. Eine kleine Probe kan nicht schaden.

Madrigale a 4. del Scacchi.

Ques-ta nuo-va An-gio - let-ta non sa - prei non sa - prei se più bel-la ó più ca - no - ra: per l'o -

rec - chie n'al-let-ta. e per gl'oc - chi in a - mo - ra etc.

chie n'al-let - ta, e per gl'oc - chi in a-mo-ra in a - mo - ra etc.

let - ta e per gl'oc-chi in a-mo - ra etc.

§61.

Scacchi, em cuja obra *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*²¹ estão dispostos alguns delicados madrigais, à moda de outrora, bastante extensos, ocupando quatro páginas, denomina este estilo um estilo **novo** (*recentiorem*) e o distingue notavelmente do estilo de moteto também pelo fato de que, nos madrigais, as palavras são senhores, e não escravos, isto é, deve-se, neles, observar mais o conteúdo do significado das palavras e dos afetos que a trama sonora artística das notas, o que, nos motetos, é exatamente o contrário. Esta é uma observação encantadora que nos leva ao mesmo tempo a crer que os madrigais e os baixo contínuos podem ser invenções

²¹ *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*. Veneza, 1643, p.169, ad. 184

que atingiram sua perfeição mais ou menos simultaneamente. Um pequeno exemplo não nos fará mal algum.

Madrigale a 4. del Scacchi.

The image displays a musical score for a four-part madrigal. It consists of five staves: a vocal line (Soprano), two other vocal lines (Alto and Tenor), and a basso continuo line. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves. The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "Ques-ta nuo-va An-gio-let-ta non sa-prei non sa-prei se più bel-la ó più ca-no-ra: per l'o-rec-chie n'al-let-ta. e per gl'oc-chi in a-mo-ra in a-mo-ra". The score ends with "etc." on several staves.

§62.

Da nun dieses Exempel schon etwas aufgewecktes und gleichsam tändelndes weiset, wiewol der Verfasser meldet, er habe darin die bey seinen Lands-Leuten Beifall-findende gar zu grossen Munterkeit mit Fleiß vermieden, weil ihm wol bekannt, daß nicht iedermann fähig, von dergleichen allzufrischen und hurtigen Gesängen ein bescheidenes Urtheil zu fällen; so wollen wir doch auch, Unterschieds halber, uns die Erlaubniß ausbitten, ein kleines Fleckgen von einem viel ernsthaftten ja recht traurigem Muster dieser Schreib-Art allhier einzuschalten, und darauf fürs erste von ihr Abschied zu nehmen. Das vorige ziele auf eine schöne und kunstreiche Sängerin, die ohne Mühe, ohne Fackel, ohne Pfeile, die Herten listig mit den Augen, so wie die Ohren mit der Stimme zu gewinnen weiß. Das folgende hergegen enthält eine bittere Klage über

die Trennung von dem Geliebten, und das scharfsinnige ist die Vorstellung eines unsterblichen Todes.

Alto Madrigale a 4. del medesimo.

Ah! do - len - te par - ti

Ah! do - len - te do - len -

Ah! do - len - te par - ti - ta, par -

ta ah ãn

te par - ti - ta, ah do - len - te par - ti - ta, da te par - to e non moro

ti - ta ah ãn del - la mia vi - ta.

ah ãn del - la mia vi ta.

§62.

Uma vez, pois, que este exemplo ilustra algo vivaz e ao mesmo tempo gracejador, embora o autor relate ter diligentemente evitado a demasiada alegria que encontra aprovação em seus conterrâneos, já que a ele é sabido que nem todos são capazes de pronunciar um julgamento modesto de canções assim tão animadas e ligeiras; queremos, então, por causa da distinção, pedir a permissão para inserirmos aqui uma pequena parte de um exemplo muito sério e até mesmo triste deste estilo, e em seguida despedirmo-nos dele. O exemplo anterior refere-se a uma bela e talentosa cantora que, sem esforço, sem tochas e sem dardos, sabe astutamente ganhar o coração com os olhos, assim como os ouvidos, com a voz. O exemplo seguinte, ao contrário, contém uma lamentação amarga sobre a separação do amado, e sua engenhosidade é a representação de uma morte imortal.

Alto Madrigale a 4. del medesimo.

Ah! do - len - te par - ti

Ah! do - len - te do - len -

Ah! do - len - te par - ti - ta, par -

ta ah fin

etc.

te par - ti - ta, ah do - len - te par - ti - ta, da te par - to e non moro

ti - ta ah fin del - la mia vi - ta.

ah fin del - la mia vi - ta.

etc.

etc.

etc.

etc.

§63.

Die vierte Schreib-Art, so zum Kirchen-Styl gehöret, bezieht sich auf die Instrumente, und wird *stylus symphonicus* genannt. Weil nun die **Instrumental-Music** nichts anders ist, als eine **Ton-Sprache** oder **Klang-Rede**, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u.d.g. wol in Acht genommen werden müssen.

§63.

O quarto estilo, que pertence ao estilo sacro, baseia-se em instrumentos, e é chamado estilo sinfônico (*stylus symphonicus*). Como, pois, a **música instrumental** nada mais é que a língua ou o discurso dos sons, sua verdadeira intenção deve sempre voltar-se à comoção de afetos, para a qual é necessário que se considerem o vigor nos intervalos, a divisão sensata dos períodos, a progressão adequada e assim por diante.

§64.

Gleichwie nun ein jedes Instrument seine eigene Natur hat, so theilet sich dieser Styl fast in eben so viele Neben-Arten, als es Werckzeuge gibt. Auf Violinen, z.E. setzet man gantz anders, als auf Flöten; auf Lauten nicht so, wie auf Trompeten etc. wozu schon eine grosse Einsicht, Handanlegung und Erfahrung gehöret. Und obgleich bey Instrumenten mehr Freiheit zu seyn scheint, als bey Sing-Stimmen; so ist doch solche einem unwissenden Setzer mehr schäd- als nützlich, und gibt demjenigen, der seinen wilden Einfällen den Zügel läßt, nur desto grössern Anlaß zu allerhand Misgeburten und unförmlichen Geklängel, falls er nicht vorher durchs Singen gefaßt hat, worin das wolgestalte und förmliche Wesen der Melodie bestehet.

§64. (Anotação 19)

Assim como, pois, cada instrumento tem sua própria natureza, assim se divide este estilo quase em tantas partes secundárias proporcionais a quantos instrumentos existam. Para os violinos, por exemplo, compõe-se de modo totalmente diferente que para as flautas; para os alaúdes não se compõe como para trompetes etc., e a isso pertencem grande razão, esforço e experiência. Embora pareça haver mais liberdade na composição para instrumentos que para as partes vocais, isto é para um compositor ignorante mais prejudicial que útil, e àquele que deixa correr livremente suas ideias desordenadas, apenas dá mais ocasiões para todo o tipo de aberrações e tilintar disformes, se, anteriormente, não tiver escrito com base no canto aquilo de que consiste a essência bem estruturada e formal da melodia.

§65.

Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was setzet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Sing-Stimmen componirt: dieweil man bey dem Singen die deutlichsten Worte zum Beistande hat; woran es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet.

§65.

Todo ato de executar um instrumento é uma imitação e condução do canto. De fato, um instrumentista, ou aquele que compõe para instrumentos, deve observar – muito mais diligentemente que um cantor ou que aquele que compõe partes vocais – tudo o que é exigido para uma boa melodia e para uma boa harmonia, pois, no canto há o auxílio de palavras as mais elucidativas; ao contrário, na execução instrumental, essas palavras sempre estão ausentes.

§66.

In so weit nun der Instrument-Styl mit in die Kirche gehöret (ob er wol, gleich dem vorhergehenden Madrigal-Styl, sich der Schaubühne und Kammer auch reichlich mittheilet) in so weit erfordert er, bey den in geistlichen Stücken gebräuchlichen Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor- Zwischen- und Nach-Spielen, seine besondere Festigkeit, und ein im Gange wolgegründetes, ernsthaftes Wesen; damit es nicht nach einer losbändigen Overtür schmecke: denn in göttlichen Materien muß diese Schreib-Art ehrbar, wolbedeckt und kräftig; nicht schertzend, nackt und ohnmächtig seyn, maassen sie eben deswegen bis diesen Tag aus des Pabstes-Capelle verwiesen worden, woselbst keine andre, als die zur Verstärckung der Grund-Stimmen höchst-nöthige Orgel und Baß-Instrumente zu gebrauchen erlaubet sind.

§66. (Comentário 15)

Na mesma proporção que o estilo instrumental pertence à igreja (embora, assim como o estilo madrigalesco, possa também abundantemente se manifestar no palco e na câmara), na mesma proporção ele exige, em sonatas, sonatinas, sinfonias, prelúdios, intermezzos e poslúdios comuns em peças sacras, sua estabilidade particular e uma essência séria, bem fundada em seu decorrer, para que não soe como uma *Overture* desconexa: pois em matérias divinas este estilo deve ser respeitável, ponderado e robusto, mas não pleno de gracejos, livre e impotente; pois justamente por isso, até os dias de hoje, este estilo foi banido da capela do Papa, onde nada além do extremamente necessário órgão e dos instrumentos de baixo contínuo são permitidos para reforçar as vozes fundamentais.

§67.

Iedoch darff man deswegen nicht aller Lebhaftigkeit, ohne Unterschied, bey dem Gottes-Dienst entsagen, da zumahl die vorhabende Setz-Art oft von Natur mehr freudiges und muntres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nemlich die Vorwürffe und Umstände Anlaß dazu geben. Ja, der Instrument-Styl dienet vornehmlich dazu, daß er eben dasjenige über sich nehmen und heraus bringen soll, was den Sing-Stimmen nicht allemahl anständig ist, oder beqvem fällt. Faul, schläfrig, lahm, ist nicht ernsthaft, prächtig oder erhaben und majestätisch. Freude verwirfft keinen Ernst; sonst müste alle Lust im Schertz bestehen. Ein aufgeräumtes Gemüth reimet sich am schönsten zur Andacht; wo diese nicht im Schlummer oder gar im Traum verrichtet werden soll. Nur muß die nöthige Bescheidenheit und Mäßigung bey dem freudigen Klange der Clarinen, Posaunen, Geigen, Flöten etc. niemahls aus den Augen gesetzt werden, noch der bekannte Befehl den geringen Abbruch leiden, da es heißt: **Sey fröhlich; doch in Gottes Furcht.**

§67.

Entretanto, não se pode, por causa disso, renunciar indiscriminadamente a toda vivacidade no serviço religioso, já que particularmente o estilo sublime de composição, por natureza, frequentemente exige algo mais alegre e mais animado que qualquer outro, de acordo com as ocasiões para isso, dadas pelos temas e circunstâncias. De fato, o estilo instrumental serve principalmente a que admita em si e exprima o que nem sempre é razoável às partes vocais, ou que seja confortável a elas. Algo desleixado, sonolento, fraco, não é sério, nem esplendoroso e nem sublime e majestoso. A alegria não contradiz a seriedade, caso contrário, todo prazer deveria consistir em gracejos. Um afeto bem-disposto adequa-se de modo mais belo à devoção, considerando-se que (esta devoção) não deva ocorrer enquanto se cochila ou se dorme. É necessário apenas que não se perca de vista a necessária simplicidade e moderação nos sons alegres dos clarins, dos trombones, dos violinos, das flautas etc. e que não sejam usados em detrimento da ordem conhecida: **Sede alegres, mas no temor a Deus.**

§68.

Wer den **Canonischen** Styl unter seinen Moteten und andern Sachen aus der Schule, als aus seinem wahren Element, mit in die Kirche bringen will, der gehe behutsam und selten damit um; brauche ihn mehr auf Instrumente in Sonaten oder sonst, als in Singe-Stimmen; suche, letztern Falls, solche Stellen und Worte dazu aus, wobey der Verstand sein Recht nicht verlieret, und verfare, im Widerschlage oder nachahmenden Satze, lieber mit der Qvint oder Qvart, als mit dem Einklange und der Octave: alsdenn wird diese, sonst leicht ermüdende, periodische Leyer einer ungebundenen Fuge ähnlicher sehen, und mehr Beifall erwecken. Wiewol man auch die

Canones auf gewisse Art verwechseln und versetzen kan, da sie eine gute Wirkung thun, wenn sie gleich den Einklang oder die Octave zum Widerschlage brauchen: wovon an seinem Orte ein mehres. Sie gehören inzwischen, eben wie die beiden kurtz-vorher beschriebenen Style, sowol zur Kammer, als zur Schaubühne, ob sie wol auf dieser am wenigsten gelten, und doch in drey oder vierstimmigen Sätzen, absonderlich wens lauter Discänte oder Tenöre sind, recht gut ausfallen: wovon wir vormahls in den Opern, und unter andern im **Narcissus**, artige Exempel gehabt haben.

§68. (Anotação 20)

Aquele que quiser levar para a igreja o estilo de **cânone**, de seus motetos e de outras peças aprendidas na escola, como algo derivado de seu verdadeiro elemento, deve lidar cuidadosa e raramente com eles; deve utilizá-lo em sonatas para os instrumentos mais que em partes vocais; deve buscar, no último caso (partes vocais), passagens e palavras em que o entendimento não perca o seu direito, e proceder, em movimentos de repetição e imitação, preferencialmente com a quinta ou com a quarta que com o unísono e com a oitava: então esta canção periódica, habitualmente cansativa, será mais semelhante a uma fuga livre e despertará maior aprovação. Entretanto, é possível também combinar e transpor de certo modo os cânones, já que eles produzem um bom efeito, quando utilizam o unísono ou a oitava para a repetição. Discorreremos mais sobre isso em lugar oportuno [Parte III, cap. 21, p. 393-414]. Entrementes, eles pertencem, assim como os estilos descritos há pouco, tanto à câmara, quanto ao palco, embora neste último não tenham tanto valor; e podem ser compostos a três ou quatro vezes especialmente quando consistem apenas de sopranos e tenores: disto tivemos anteriormente bons exemplos nas óperas, dentre outras em **NARCISSUS**.

§69.

Bey Einführung der Kirchen-Gesänge in die geistlichen Stücke oder Oratorien, deren etliche, in ihrer gewöhnlichen und jedermann bekannten Choral-Melodie, von selbst sehr gute canonische Gänge an die Hand geben, sind solche keines weges aus der Acht zu lassen, sondern auf Orgeln oder auf dem Chor klüglich anzubringen. Wie man aber in diesem canonischen Styl seine, nützliche Übungen anstellen könne, und welche Vortheile dabey zu gebrauchen sind, solches wird weiter unten umständlicher gezeiget werden. Und das wären denn die Erklärungen der fünf besondern Schreib- und Setz-Arten, die zum allgemeinen Kirchen-Styl gehöret. Nun.

§69.

Com a introdução de corais nas peças sacras ou oratórios, dos quais alguns²² – em sua melodia-coral comum e conhecida por qualquer pessoa – podem produzir, por si mesmos, boas passagens em cânone, não se deve deixar de lado, mas sim adaptá-los prudentemente para o órgão ou para o coro. Mostraremos pormenorizadamente, mais adiante, como é possível empregar com utilidade e grande proveito este estilo canônico²³. E estas são, por ora, as explicações dos cinco estilos especiais de escrita e composição, que pertencem ao estilo sacro de modo geral. Passemos ao próximo.

²² Por exemplo, Ach Gott und Herr etc. Gott des Himmels etc. Hertzlich thut mich verlangen e outras similares.

²³ Cf. Das neu-eröffnete Orchestre, II, pp.133-138, principalmente, contudo, o primeiro volume da Crítica musical, p.235 até o fim. De igual modo: Giov. Mar. Artusi, *Dell'arte del contrapunto* (Sobre a arte do contraponto), em Veneza, 1589, WO EIN GROSSES WESEN VOM CANON GEMACHT WIRD. Os *Documenti Armonici* (Documentos Harmônicos) de Angelo Berardi também podem ser úteis aqui.

VOM THEATRALISCHEN STYL BESONDERS

§70.

Das theatralische Styl, ob er gleich unsernVorfahren nur einfach vorgekommen, hat doch zum wenigsten eben so viele Gattungen unter sich, als der Kirchen-Styl, ja, wol mehr. Denn, zu geschweigen, was wir oben schon von der weitreichenden Herrschafft des Madrigal-Styls beigebracht haben, läßt die Schaubühne noch fünf andre Schreib-Arten zu, bey denen die eigentliche **Dramatische** billig obenan stehet: deren Abzeichen ist, daß sie so singen lehre, als ob man nur rede; und wiederum so zu reden wisse, als ob man singe.

SOBRE O ESTILO TEATRAL, EM ESPECIAL

§70.

O estilo teatral, embora se afigurasse de forma simples nas composições de nossos antepassados, possui, entretanto, pelo menos tantas categorias quanto o estilo sacro, ou até mais. Pois, sem mencionar o que já dissemos acima sobre o domínio de grande alcance do estilo madrigalesco, o palco admite ainda cinco outros estilos, dentre os quais, o verdadeiro **dramático** certamente tem a posição mais importante: sua particularidade é que ele ensina a cantar, como se alguém falasse, e, por sua vez, que se fale, como se alguém estivesse cantando²⁴.

§71.

Drama ist ein Griechisches Wort, und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht, oder eine solche Vorstellung, darin gewisse Personen und Verrichtungen, obgleich erdichteter Weise, recht nach dem Leben aufgeföhret werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur Drame oder Melodrame, auch wol *Drame per musica* nennen. Kurtz, es ist diejenige Schreib-Art, die in Sing-Spielen, gebraucht wird, welche heutiges Tages mehr als zu bekannt, von den wenigsten aber recht begriffen wird.

§71.

Drama é uma palavra grega, e significa um poema ou tal representação em que certas pessoas e ações, embora de modo imaginado, são apresentados exatamente conforme a vida (real). Por essa razão, pois, os italianos denominam suas óperas apenas dramas ou melodramas, e também *Dramme per musica*. Em suma, é aquele estilo utilizado nos **Singspiele**, que, nos dias de hoje, é mais que conhecido, porém entendido corretamente por pouquíssimos.

§72.

Denn eben dieser Styl erfordert mehr Geschicklichkeit im Setzen, als sich der meiste Hauffe einbildet, indem nicht nur sein *Recitativ*, sondern auch seine Arien, Chöre und übrigen Theile das natürlichste Wesen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgesuchtes haben wollen: sie müsse allerdings von denjenigen Recitativen und Arien, die sich im gewöhnlichen Kammer-Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Musiken befinden, auch von den

²⁴ Para que o canto seja realizado como se se estivesse falando, e que os colóquios sejam feitos como se se estivesse cantando. Em MS, citado supra. Está muito correta esta sentença.

geistlichen Madrigalen und Dialogis dadurch unterschieden werden, daß alles im Dramatischen viel leichter, singbarer, freier, ungebundener, und durchgehends so beschaffen sey, als ob es ohne studiren oder auswendig-lernen, gleichsam aus dem Stegreiff hervorkäme: welches eine Anmerckung ist, die, nebst vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Opernmachern, absonderlich Teutschen, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geschätzt, auch vielleicht von den meisten überall niemahls erkannt worden ist; da sie doch auf das vornehmste Wesen des Dramatischen Styls gehet, zur lebhaftten Ausdrückung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig ist, und den Stellungen oder Geberden der Schauspieler, die der Componist hiebey beständig vor Augen haben muß, ungemein zu Hülffe kömmt. Alles dieses hat man in dem übrigen madrigalischen Wesen gar nicht nöthig zu beobachten. So viel hievon.

§72. (Comentário 16)

Pois mesmo este estilo exija, na composição, mais habilidade que a maioria das pessoas possa imaginar, já que não apenas seu recitativo, mas também suas árias, coros e outras partes querem ter a essência mais natural do mundo, e nada de forçado ou buscado muito distante: eles devem ser efetivamente diferenciados daqueles recitativos e árias que se encontram no estilo madrigalesco comum na música camerística, como também nas cantatas, música de entretenimento e *musique de table*, e diferenciados também dos madrigais sacros e diálogos, na medida em que tudo, no estilo dramático, deve ser mais leve, cantável, livre, solto e sempre feito como se fosse proferido sem o estudo ou o aprendizado de cor, quase que de improviso. Esta é uma observação que, dentre tantas outras pertinentes aqui, é pouco apreciada por alguns compositores de óperas, principalmente alemães, em seus trabalhos de composição, e também provavelmente não foi algo conhecido pela maioria deles. Esta observação toca a essência mais importante do estilo dramático: é imprescindivelmente necessária para a expressão vívida da comoção dos afetos e auxilia extraordinariamente as posturas e gestos dos atores, que o compositor, aqui, deve continuamente ter em mente. Não é necessário considerar todas essas coisas na essência de outros madrigais. É o suficiente.

§73.

Der Instrument-Styl, in so fern er der Schau- und Singbühne sehr starck dienet, ist hier wiederum, in Ansehung der Vorwürffe und Umstände, gantz andrer Natur, als in Kirchen-Musiken. Man darff nur, solchen Unterschied recht augenscheinlich zu erkennen, eine kräfttge und tonreiche Kirchen-Sonate von **Rosenmüller**, mit einer hüpfenden und leicht-bekleideten Opern-Intrada von **Kaiser** zusammen halten. Der erste setzte selten weniger, als zwölf reine und besondere Stimmen, z.E. vier bis fünf Posaunen, eben so viel hohe und tiefere Geigen, ein Paar Cornetten oder Oboen samt zugehörigen Bässen; der andre nahm selten (in Opern-Sachen) mehr, als vier, und arbeitete mit denselben häufig in Octaven und Einklängen, daß die meiste Zeit nur zwo oder drey, offt aber nur eine Stimme, doch auf vielerley Instrumenten, hervorgebracht wird. Er that daran recht und wol; jener auch: denn in ihrer Art sind sie beide vortrefflich. Es ist nur um den Unterschied des Styls zu zeigen, daß wir von ieder Sorte ein Paar Proben hersetzen wollen. Sie kommen mir vor, eines Theils, als frische, blaue **Elb-Lächse**, und andern Theils, als im Rauch vergüldete **Fläck-Heringe** aus der Ost-See: diese kitzeln die Zunge, und ihr derbes Wesen erwecket Lust zum Trunck; jene hergegen sind ansehnlich, und voller milden, safftigen Fleisches; obgleich nicht so reizend.

§73. (Anotação 21)

O estilo instrumental, contanto que sirva vigorosamente ao palco do canto e do teatro, é aqui, novamente, no tocante aos temas e circunstâncias, de natureza totalmente diferente que aquela presente na música sacra. Para se entender melhor e mais evidentemente esta diferença, basta comparar uma sonata sacra vigorosa e rica em notas, de **Rosenmüller**, com uma Abertura de ópera saltitante e com poucas notas, de **Kaiser**. O primeiro raramente escrevia para menos que doze vozes separadas e individuais, por exemplo, de quatro a cinco trombones²⁵, o mesmo tanto de instrumentos de corda agudos e graves, alguns cornettos ou oboés junto com os baixos apropriados; o segundo, raramente (em composições de ópera) escrevia para mais de quatro vozes, e trabalhava com eles frequentemente em oitavas e uníssonos, de modo que, na maior parte do tempo, produziam-se duas ou três. Geralmente havia apenas uma voz, porém em instrumentos diferentes. E ele fazia isto muito bem. O outro também. Pois ambos são primorosos em seus estilos. É apenas para mostrar a diferença de estilo que queremos apresentar alguns exemplos de cada tipo. Eles me parecem, por um lado, salmões azuis e frescos do rio Elba, e, por outro, tremeluzentes arenques revestidos da fumaça do Mar Báltico: estes últimos tililam as línguas, e sua essência grosseira desperta o desejo de beber. Os primeiros, ao contrário, são vistosos, e plenos de carne macia, suave, embora não tão excitantes.

§74.

Den Instrument-Styl in Kirchen und Opern desto besser zu unterscheiden, folget hier der **Anfang einer geistlichen Sonate von Rosenmüller**.

§74.

Para se diferenciar ainda mais adequadamente o estilo instrumental nas igrejas e nas óperas, segue aqui **o início de uma sonata sacra de Rosenmüller**.²⁶

²⁵ Não me surpreendo suficientemente sobre o porquê não usarem mais nos dias de hoje estes instrumentos que soam tão esplendorosamente.

²⁶ O lugar não nos permite apresentar algo com mais vozes: não faltam vozes aqui, mas nós não podemos colocar numa coluna tantos sistemas quanto seriam exigidos, por exemplo, para doze ou mais vozes.

§75.

Ich kan mich nicht entbrechen, bey diesem reinen, fünfstimmigen Satze die schöne Sing-Art in ieder besondern Stimme zu bewundern. Die Ober-Partie könnte schwerlich besser einhergehen, wenn sie auch als ein Solo da stünde. Die zwote hat absonderlich in den letzten Tacten so viel artiges und modernes, als wenn sie diesen Tag erst verfertigt, und ohne die geringste Absicht auf die übrigen vier zu Papier gebracht worden; da sie doch über fünfzig Jahr alt ist. Nichts aber kan eine angenehmere und beweglichere Melodie führen, als hier der Alt thut, und zwar von derjenigen Note an zu rechnen, über welcher das Sternlein stehet. Was endlich den Tenor und Baß betrifft, so zeigt ihre freundliche Gegenbewegung die grösste Bescheidenheit an, so man verlangen mag, ohne Zwang, Verbrämung und Künstlerey gantz natürlich, gar nicht höltzern. Hier mögte man zu manchem sagen: Gehe hin, und thue desgleichen.

§75.

Não posso deixar de admirar, neste movimento a cinco vozes, pura, a bela maneira cantante de cada voz, isoladamente. A parte superior dificilmente poderia trazer algo melhor, mesmo se também fosse um solo. A segunda parte possui, especialmente nos últimos compassos, tantas coisas adoráveis e modernas, como se tivesse sido composta nos dias de hoje, e sem a menor intenção em relação aos outros quatro movimentos escritos; já que ela foi escrita há mais de cinquenta anos. Nada pode, no entanto, conduzir de modo mais agradável e movido uma melodia que aquilo que o contralto faz aqui, e, a saber, a partir daquela nota sobre a qual está o asterisco. Enfim, no que diz respeito ao tenor e ao baixo, o seu contraponto afável mostra a maior modéstia que se poderia exigir, naturalmente, sem dissimulações e artifícios e sem coisas desajeitadas. Aqui se poderia dizer a muitos: Ide e fazei o mesmo!

§76.

Anfangs-Noten einer Opern-Intrade von Kaiser.

§76.

Notas iniciais de uma abertura de ópera de Kaiser.

§77.

Man siehet wol, daß der Verfasser hier, ohne Zuthun der wesentlichen Trompeten und Paucken, mit den anderen Instrumenten eine sehr lebhaftte Nachahmung solcher kriegerischen Instrumente hat vorbringen wollen, und daß er es sehr löblich bewerkstelliget hat. An dem Orte, (*cruz), wo die Vierstimmigkeit eintritt, ist auch alles, was man wünschen kan. In dem, was die Melodie betrifft, herrschet die Ober-Partie, und die andern richten sich nach ihr, als in einer Monarchie. Es ist alles munter, anlockend, und fällt vernehmlich ins Gehör. So viel von diesem handgreifflichen Unterschiede des Instrument-Styls.

§77.

Percebe-se bem que o compositor, aqui, quis, sem a participação dos essenciais trompetes e tímpanos, apresentar, com os outros instrumentos, uma imitação muito vívida dos instrumentos marciais, e [que] obteve grande êxito nisto. No lugar (*), onde tem início a parte a quatro vozes, há também tudo o que se pode desejar numa composição. Nele, no que diz respeito à melodia, a parte superior domina, e as outras se conduzem segundo ela, como numa monarquia. Tudo é

alegre, envolvente e é ouvido claramente. É o suficiente sobre esta patente diferença do estilo instrumental.

§78.

Es kan seyn, daß auch in theatralischen Sachen manches Vorspiel mit Instrumenten aufstößt, das ernsthaft genug aussieht und klinget; wie denn **Lully** in dem Instrument-Styl seiner Opern überaus fleißig und starck gewesen ist: Allein es wird doch nicht den **Reichthum** haben, noch diejenige innerliche Wichtigkeit besitzen, die demselben Styl in der Kirche eigen sind. Wiederum kan es auch gar wol geschehen, daß in geistlichen Dingen manche Symphonie vorkömmt, die einen sehr fröhlichen Muth gibt, nachdem es die Worte und Umstände mit sich bringen, dazu man vorspielen läßt, als z.E. **Singet fröhlich Gott** u.d.gl.; allein es muß doch nicht die Ausgelassenheit und das wilde Wesen haben, die man dem Schauplatz zu gute hält.

§78.

É possível que também em peças teatrais haja um prelúdio com instrumentos, que pareça e soe sério o suficiente, a exemplo de **Lully**, um compositor extremamente diligente e robusto no estilo instrumental de suas óperas. Entretanto, este estilo não terá a **riqueza**, e nem aquela profundidade interior, que é própria a ele, quando na igreja. Vez ou outra pode ocorrer que apareça em peças sacras algo sinfônico, que proporciona uma disposição muito alegre, de acordo com as palavras e circunstâncias que devem ser executadas, como, por exemplo, **Singet fröhlich Gott** (Cantai alegres ao Senhor) e coisas semelhantes. Entretanto, as palavras e as circunstâncias não devem possuir a exuberância e a essência desordenada que se considera [bastante] adequada ao palco.

§79.

Man bedarff auch dergleichen Gründlichkeit bey den theatralischen Sätzen eben nicht; ja, es läufft, so zu reden, einiger maassen wieder die Eigenschafft und Absicht der Schauspiele, deren Abzeichen doch iederzeit etwas spielendes und erdichtetes bleibt, welches keinen grossen, ernstlichen Eindruck; sondern nur eine nützliche und dabey mehr ergötzende, vorübergehende, als lange einnehmende Vorstellung zu Wege bringen soll: damit zwar die Gemüther, durch Anfüllung der Augen und Ohren, gerühret und bewegt, doch nicht im Ernste gantz aus ihrem Sitze gebracht, und allerhand offft niedrigen Leidenschafften aufgeopffert werden. Die Empfindungen, so die Schaubühne ertheilet, sind bisweilen nicht unangenehm; aber sie währen nur einen Augenblick, und können keinen beständigen Eindruck verursachen: weil ein ieder weiß, daß die Sache erdichtet ist. Hiebey kan ein Aussenschein, oder etwas glänzendes und funckelndes, obs gleich kein Gold ist, mehr ausrichten, als etwas dichtes, festes und ein mühsames Wesen.

§79.

Não se necessita de similares minúcias nas peças teatrais; de fato, isto vai, em certa medida, e por assim dizer, contra o caráter e a intenção das peças de teatro, cuja particularidade permanece o tempo todo algo gracejador e imaginado, que não deve produzir nenhuma impressão grandiosa, séria, mas apenas uma que seja útil e, nisto, mais uma representação

divertida e passageira que algo longamente cativante: para que, de fato, os afetos, por meio da satisfação dos olhos e dos ouvidos, sejam tocados e comovidos, mas não seriamente tirados de seu lugar, e frequentemente sacrificados a todo o tipo de paixões adversas. Os sentimentos concedidos pelo palco, em certas ocasiões, não são desagradáveis, porém duram apenas um momento, e não podem causar nenhuma impressão duradoura: porque cada um sabe, que a matéria é imaginada. A este respeito, uma aparência externa, ou algo brilhante e reluzente, embora não seja ouro, pode conseguir mais que algo denso, fixo e que uma essência complicada.

§80.

Die hohe Tanz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen ihren gantz eignen Styl, nemlich den **hiporchematismen**, der die Chaconnen, Passagaglien, Entreen und andre grosse Täntze liefert, welche sehr offft nicht nur gespielt und getantzet, sondern auch in gewisse Verse gebracht und mit vielen angenehmen Abwechslungen zugleich gesungen werden. In Erkenntniß dieser Schreib-Art thun einige ausgesuchte Frantzösische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: denn Franckreich ist und bleibt doch die rechte Tantz-Schule und dessen, so dazu gehöret.

§80.

A elevada arte da dança nos palcos possui, nas melodias e composições apropriadas a isso, seu estilo peculiar, a saber, o **hiporquemático**, que fornece as chaconas, as passacaglias, as *entrées* e outras grandes danças, que, muito frequentemente, não são apenas tocadas e dançadas, mas também postas em certos versos e cantadas (ao mesmo tempo) com muitas variações agradáveis²⁷. Ao reconhecer este estilo, algumas obras francesas selecionadas são mais úteis que todas as italianas: pois a França é e permanece a correta escola de dança e de tudo aquilo que lhe diz respeito.

§81.

Gechickte Täntzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben sowol, als ein theatralischer Componist. Bey den grössesten Höfen in Europa ist der Beweis und die Bekräftigung meiner Gedancken darin anzutreffen, daß die Opern- und andre starcke Ballette allemahl gern durch einen besondern, in sothanem Styl vor andern wolerfahrenen Meister verfertiget werden: ich meine nicht die Schritte und Wendungen; sondern bloß die Melodien. **Lully** war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Täntzern, sondern allen anderen Personen auf dem Schau-Platz tüchtige Gesetze vor.

§81.

Dançarinos habilidosos, que querem tornar útil o palco, devem conhecer este estilo a partir de sua base, tão bem quanto um compositor de música para o teatro. Nas grandes cortes da Europa é possível encontrar a prova e a consolidação de meus pensamentos, de que o balé de ópera e outros balés vívidos sempre são compostos por um mestre especial bastante experiente neste estilo, mais neste que em outros. Não me refiro aqui aos passos e aos movimentos, mas tão

²⁷ Hiporquema é a melodia cantada e dançada; canção de baile, balada. Donius. De Praest. Vet. Mus., p.253. Er. Francisci, no prefácio de sua obra Luftkreis, p.209.

somente às melodias. **Lully** era bom em todas as coisas, e escreveu regras adequadas não apenas para os dançarinos, mas também para todas as outras pessoas no palco.

§82.

Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer. Denn wenn z.E. **Conti** die Music zu Oper, **Crösus**, macht; so muß ein anderer, nemlich **Matteis**, die Melodien zu den Tänzten verfertigen. Jener war Kaiserl. Kammer-Compositeur; Dieser aber Director der Kaiserl. Instrumental-Music. Wir haben nicht alle einerley Gaben. **Sirita**, ein also genanntes schönes Singspiel, wurde vor einigen Jahren zu Wien aufgeführt, und zwar noch vor dem **Crösus**. **Anton Caldara**, der Kaiserl. Vice-Capellmeister, setzte es in die Music; aber zu den Tänzten mußte obgedachter **Matteis** gleichfalls die Melodien hergeben.

§82. (Anotação 22) (Comentário 17)

Entretanto, uma andorinha só não faz verão. Pois, quando, por exemplo, **Conti** escreve a música para a ópera **Crösus**, um outro, a saber, **Matteis**, teve de escrever as melodias para as danças. Aquele (Conti) era compositor imperial de música de câmara; este (Matteis), o diretor de música instrumental imperial. Nós não temos, todos, o mesmo tipo de dons. **Sirita**, considerado um belo **Singspiel**, foi apresentado há alguns anos em Viena, aliás, antes da ópera **Crösus**. **Anton [Antonio] Caldara**, o vice-mestre de capela imperial, compôs a música; mas de igual modo **Matteis**, já mencionado, teve de escrever as melodias para as danças.

§83.

Daraus siehet man, daß wir eben den Herren Tantzmeistern in diesem Stück nicht alles aufbürden und den Kopff aus der Schlinge ziehen müssen: vielweniger stehet zu behaupten, daß sonst keiner, als ein Tantz-Meister, den hyporchematischen Styl recht zu führen wisse: angesehen es gar ein nothwendiges Ding bey einem Opern-Componisten ist, daß er sich auf alle hohe Tantz-Arten wol verstehe und die dazu beqveme Weisen ersinnen könne; ob er gleich selber nicht tanzet.

§83.

Disto se vê que nós não devemos imputar tudo aos senhores mestres da dança, nesta parte, e que devemos encontrar um caminho alternativo: menos possível ainda é afirmar que apenas um mestre da dança saberia lidar corretamente com o estilo hiporquemático: considerando-se que é algo necessário a um compositor de óperas que compreenda bem todas as formas elevadas de dança e que possa imaginar os modos apropriados para isso, embora ele mesmo não dance.

§84.

Mancher erhält mit solchen geringscheinenden (nicht seyenden) Sachen bisweilen einen grossen Nahmen, absonderlich an Höfen, wo oft eine Sing- Spiel- und Tantz-Chaconne, dabey auch vornehme Standes-Personen mit machen können, mehr ausgerichtet, als Centnermäßige Contrapuncte: und mir sind Leute bekannt, die sich mit irgend einer *Entrée grotesque*, d.i. mit einem poßierlichen theatralischen Tantz, besser in Gnaden gesetzt haben, als ein anderer mit einem gantzen Folianten voller Fugen; die doch im Grunde weit schätzbarer waren.

§84.

Em certas ocasiões, algumas pessoas alcançam, com essas coisas que parecem triviais – mas não o são – grande reputação, principalmente nas cortes, onde frequentemente se executa um

Singspiel e uma chacona para dançar – do que podem participar também pessoas importantes – mais do que centenas de contrapontos: e eu conheço pessoas que se agradaram mais com qualquer *entrée grotesque*, isto  , com uma dança teatral divertida, que com um livro inteiro cheio de fugas, que, no entanto, eram basicamente muito mais not aveis.

§85.

Nun sollten wir doch auch wol sagen, worin denn eigentlich diese hyporchematische Schreib-Art bestehe. Ob bey den alten griechischen Schauspielern in solchen hohen T antzen allerhand menschliche Begebenheiten ausgedruckt worden, das l aft man dahin gestellet seyn, und gehöret zur Geberden-Kunst, zur Chironomie, welche zwar auch bey den Lateinern *saltatio* hieß, aber gantz was anders war, als *hyporchema*. Und wo dieses Wort das Reihen-Lied der alten Griechen, darnach sie um den Altar tanzten, bedeutet hat; so ist es demselben nur in Ansehung des erh oheten Ortes beigelegt worden: denn sonst gehören die Reihen-T antze zum choraischen Styl.

§85.

Devemos, pois, dizer em que realmente consiste este estilo de escrita hiporquem tico. Se, nos atores gregos antigos, qualquer evento humano era representado por meio dessas danças elevadas, isto continua sendo um assunto da arte dos gestos, ou quironomia, denominada pelos romanos *saltatio*, embora *saltatio* seja algo totalmente diferente de hiporquema. E quando essa palavra (hiporquema) significava a dança circular dos gregos antigos, conforme a qual dançavam em volta do altar, foi atribuída a essa dança, neste caso, apenas por causa do lugar (altar) elevado, pois, ao contrário, danças circulares pertencem ao estilo coraico.

§86.

Dasjenige nun was die hyporchematische Schreib-Art von allen andern, als Kennzeichen, absondert, ist: Eine mehr als gemeine Einf ormigkeit in den ziemlich-starcken Gliedern der Melodie; eine genaue Abtheilung der Zeitmaasse; ein langsamer Rhythmus in richtigem Verhalt; eine ebentr achtige, ernsthaftere doch muntere Bewegung; eine geh orige L ange, und die m oglichste Vereinigung oder Gleichheit aller Theile.

§86.

Aquilo, pois, que distingue o estilo hiporquemático de todos os outros, como marca característica,  : uma uniformidade mais que comum nas partes muito vigorosas da melodia; uma divisão exata do tempo; um ritmo mais lento em metro próprio; um movimento uniforme e s rio, embora v vido; uma extens o apropriada; e a uni o ou similaridade – o mais poss vel – de todas as partes.

§87.

Zur Untersuchung solcher Eigenschafften und zum fernern Unterricht besehe man, nebst den Frantzösischen h uffig-gedruckten Opern-Partituren, auch die gantz kleinen und gemeinen Bücher, worin die neuesten Frantzösischen T antze heraus kommen und in Holland nachgedruckt werden; denn, obgleich diese letztern mehr auf die niedrigen, als hohen T antze ihre Absichten haben, so findet man doch bisweilen auch Chaconnen, Passagaglien, Entrees und dergleich darin, die zu Mustern dienen k nnen.

§87.

Para a investigação de tais características e para instrução ulterior, observe-se, além das partituras de óperas francesas frequentemente impressas²⁸, também os livrinhos bem pequenos e comuns, nos quais são apresentadas as mais recentes danças francesas, e que são publicados na Holanda; pois, embora estes últimos visam mais às danças fundamentais que às elevadas, é possível encontrar nos livrinhos, em certas ocasiões, chaconas, passacaglias, entradas e outras semelhantes, que podem servir de modelo.

§88.

Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; alleine wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, *ex tempore* geschieht. Die Italiener nennen diesen Styl *a mente, non a penna*. Wiewol die so genannten: Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate etc. sie mögen geschrieben oder gedruckt seyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorspiele nicht zu vergessen.

§88. (Comentário 18)

O nome fantástico é bastante odiado, embora tenhamos sustentado um estilo com este nome, muito estimado e especialmente manifesto na orquestra e no palco, não apenas para instrumentos, mas também para partes vocais. Ele consiste, de fato, não apenas no ato de escrever a composição, mas também num cantar e tocar, que ocorrem espontaneamente, ou, como se diz, *ex tempore*. Os italianos o denominam estilo *a mente, non a penna*. Entretanto, os denominados fantasia, capricho, tocata, *ricercate* etc., sejam eles escritos ou impressos, incluem-se, de qualquer modo, neste estilo. Não podemos nos esquecer também dos pequenos balés improvisados e dos prelúdios.

§89.

Die Welschen Ton-Meister nehmen gar öfters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger oder Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den beqvemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenen Belieben, angebracht werden können. Gemeiniglich geschiehet solches bey einem Schlusse, es sey am Ende, oder sonst irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind.

§89.

Os mestres italianos da música muito frequentemente aproveitam a oportunidade de apresentar deste modo suas ideias ao homem comum e de utilizar este estilo para agradar

²⁸ Phaeton., Roland, Perseé, Achille, Europe galante, Triomphe des arts, Proserpine, Amadis, Thatis etc. Contredances de differentes nations del Europe (Contradanças de diferentes nações de Europa) Le Musicien Maitre de Dance (O músico mestre-de-dança); principalmente os excertos dos balés: Psiché, Triomphe de l'amour, Fetes Venetiennes etc. dos quais muito frequentemente são publicados novos catálogos por Charles de Céne e Mortier.

especialmente aos conhecedores da música: ou a fantasia é levada a termo, e assim poupam-se os esforços dos cantores ou instrumentistas, ou, o que é sempre melhor, o compositor nada faz além de indicar o lugar propício em que estas ideias espontâneas, de acordo com a preferência, podem ser realizadas. Comumente, isto ocorre em uma cadência, seja no final, ou em qualquer outro lugar. Entretanto, isto pertence a mentes habilidosas, muito criativas e que conhecem todo o tipo de figuras.

§90.

Andrer Künstler zu geschweigen, so hat der berühmte **Händel** oft, in seinen Schauspielen, solche Accompagnemens gesetzt, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, ohne Vorschrift in diesem Styl hervorragte: welches seinen eignen Mann erfordert, und etlichen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist; ob sie gleich sonst ziemlich Sattelfest waren.

§90. (Comentário 19)

O famoso Händel – para não mencionar outros artistas – compunha frequentemente em suas peças este tipo de acompanhamento, em que o instrumento de teclado, sozinho, sobressaía de acordo com o gosto e com a habilidade do instrumentista, sem qualquer prescrição de execução: isto contudo requer uma pessoa com essa habilidade, e tantos outros que tentaram imitá-lo, muito dificilmente conseguiram cumprir sua tarefa, embora fossem igualmente bem preparados.

§91.

Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein, mit dem Zusatze; **hauptsächlich**, indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen. Wobey er dieses ins besondere hat, daß er allenthalben **einerley** ist; da hingegen die andern Schreib-Arten, wenn sie sich den übrigen Haupt-Stylen mittheilen, in vielen Umständen einer verschiedenen Einrichtung unterworfen sind. Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantasieren könnten? Es würde ja lauter höltzernes, auswendig-gelernetes und steiffes Zeug herauskommen.

§91.

Dissemos, acima, de fato, que este estilo fantástico tem o seu lugar nas peças de teatro, entretanto, com o acréscimo, **principalmente**, de que nada lhe impeça de poder ser ouvido também na igreja e nas câmaras. A este respeito, ele tem como característica especial ser o mesmo em todos os lugares, já que os outros estilos, ao contrário, quando se tornam partícipes dos outros estilos principais, são submetidos em muitas circunstâncias a um ajuste diferente. O que queriam os senhores organistas empreender, caso não soubessem improvisar espontaneamente em seus prelúdios e poslúdios? Daí despontariam apenas coisas desajeitadas, rígidas, aprendidas de cor.

§92.

Wie oft unterhält nicht ein fertiger Violinist (andrer Instrument-Spieler zu geschweigen) sich und seine Zuhörer auf das allerangenehmste, wenn er nur bloß und gantz allein fantasiret? Was tag-täglich auf dem Clavier, als dem dazu beqvemsten Werckzeuge, auf der Laute, Viol da

Gamba, Querflöte u.s.w. geschiehet, ist bekannt; wenn mans nur bedencket und in seine rechte Classe setzet: und wie die geläuffigen Kehlen der Sängerrinnen, absonderlich der Welschen, es treiben, solches kan man bey denen, die mit dergleichen Geschicklichkeit begabet sind, an Höfen und auf Schaubühnen am besten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie-Kunst vorhanden!

§92.

Quão frequentemente um violinista preparado (sem mencionar outros instrumentistas) não entretém a si mesmo e a seus ouvintes do modo mais agradável ao meramente improvisar, e totalmente sozinho? O que acontece todos os dias nos instrumentos de teclado – como sendo os mais apropriados para isso, no alaúde, na viola da gamba, na flauta transversal etc., é algo familiar, desde que realizado ponderadamente e de acordo com sua própria ordem. E como as gargantas perfeitas das cantoras, especialmente das italianas, o fazem, isto pode ser mais bem percebido naqueles, que são dotados de habilidade similar, nas cortes e nos palcos. É uma pena que não haja regras sobre a arte do improviso!

§93.

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Hauptsatz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls.

§93.

Pois este estilo é o mais livre e o mais independente de todos os estilos de composição, de canto e de execução instrumental que se pode imaginar, já que, ora se recorre a uma ideia, ora a outra, pois não se compromete nem com as palavras nem com a melodia, embora se comprometa com a harmonia, apenas para que os cantores ou os instrumentistas possam deixar ver sua habilidade; já que todo o tipo de passagens incomuns, de ornamentação inexplorada, giros engenhosos e ornamentos são produzidos sem a real observância de compasso e altura, muito embora estejam postos no papel sem uma frase principal, sem tema e sujeito. Isto é executado ora ligeiramente, ora hesitante, ora a uma voz, ora com mais vozes, ora também pouco tempo depois do compasso, sem metro, porém não sem a intenção de agradar, de mover afetos e de causar admiração. Estas são as particularidades do estilo fantástico.

§94.

An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib-Art, sonst an keine. Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und selteneste Fälle anbringen kan, der fährt am besten. Und wenn gleich dann und wann eine gewisse geschwinde Tact-Art sich eindringet, so währt sie doch nur einen Augenblick; folget keine andere, so hat die Zeit-Maasse gar Feierabend. Die Haupt-Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürffen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien

oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton-Arten erwehlen, worin sie schliessen müste? Darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht offt, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführet werden, wenn ein regelmäßiger Gesang darauf folgen soll? Dieser Umstand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehöret doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls.

§94.

Neste estilo, as pessoas se comprometem apenas com as regras da harmonia, e com nenhuma outra. Aquele que consegue apresentar as ornamentações mais artificiais e as criações mais raras é o que faz melhor aqui. E mesmo que, uma vez ou outra, um certo tipo de andamento rápido ocorra aqui, ele dura apenas um momento. Se não há em seguida nenhum outro tempo ou compasso, então a fórmula de compasso cessa. As frases principais e os sujeitos/motivos não podem – mesmo por causa de sua natureza improvisatória livre– ser ignorados por completo, mas também não podem ser feitos em sequência, e muito menos de modo ordenado. Por isso, então, aqueles compositores que elaboram fugas formais em suas fantasias e tocatas, não possuem um conceito correto do estilo pretendido. Pois a este estilo nada é mais adverso que a ordem e o comedimento. E por que uma tocata, um pequeno balé improvisado ou um capricho deveriam escolher determinadas tonalidades, com as quais deveriam terminar? Eles não podem terminar na tonalidade que queiram? Afinal, eles não devem ser conduzidos de uma tonalidade para outras totalmente contrárias e estranhas quando há na sequência uma melodia regular? Este aspecto é tão pouco observado como o anterior, e se inclui, ainda assim, nas características do estilo fantástico.

§95.

Ein Paar kleine Beispiele, denne zu Liebe, die bey itzigen Zeiten Mangel an Exempeln der aufgeschriebenen Sätze dieser Art haben mögten, (wie denn unsre Vorfahren mehr Fleiß daran gewendet haben, als die heutigen Setzer) will ich doch hier einschalten: und zwar nur was den blossen Anfang betrifft: denn weil es Clavier-Sachen sind, lassen sich die unter und in einander geflochtene Noten mit unsern Druck-Schriefften nicht füglich darstellen.

The image shows two musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both in common time. The top staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various accidentals (sharps and naturals). The bottom staff contains fewer notes, including some rests and a few eighth notes. The notation is dense and complex, illustrating the difficulty of representing such intricate passages with standard printed notation.

§95.

gelebet. **Merulo** hat seine Arbeit in zwey Bücher getheilet, deren erstes 1598, das andre aber erst 1604, sechs Jahr hernach, in Rom durch Simon **Verovio** gestochen worden. Hier finden wir 5 Linien für die rechte Hand, mit dem niedrigen Discant-Schlüssel, und acht für die lincke, mit Alt und Baß über einander bezeichnet. **Roßi** hergegen hat der rechten Hand 6 Linien gegeben; mit der lincken aber eben die Weise gehalten. **Froberger** schrieb der rechten sechs, der lincken sieben Linien zu, welche letztere mit Baß- und Tenor-Schlüsseln bezeichnet sind.

§97. (Anotação 24)

O nome de um deles é Claudio **Merulo** (não Merula) de Coreggio²⁹, organista do Conde de Parma. O nome de outro é Michel Angelo **Rossi**³⁰, do qual, até aqui, nada sabemos, além do fato de que tenha vivido por volta do ano de 1635, à época de **Doni**, algo em que presumivelmente acreditamos a partir do brasão coberto com um capelo do cardinalato de Urbano VIII anteposto à sua obra. **Merulo** dividiu a sua obra em dois livros, dos quais o primeiro foi burilado em 1598, e o outro, apenas em 1604, ou seja, seis anos depois, em Roma, por Simon **Verovio**. Aí encontramos cinco linhas para a mão direita, com a clave de mezzo-soprano, e oito para a mão esquerda, com contralto e baixo escritos um sobre o outro. **Rossi**, ao contrário, reservou à mão direita seis linhas; e a mão esquerda foi mantida como a anterior. **Froberger** atribuiu à mão direita seis linhas e, à esquerda, sete linhas, sendo estas últimas indicadas com as claves de tenor e de baixo.

§98.

Man wird mich desto weniger verdencken, daß ich dieser arbeitsamen Künstler, bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich-ausgeübten fantastischen Styls, in Ehren gedacht habe: ie weniger man sonst etwas umständliches von ihnen auftreiben kan. Nun weiter!

§98. (Comentário 20)

Quanto menos se puder encontrar algo pormenorizado sobre estes laboriosos artistas, tanto menos serei censurado por tê-los honrado ao tratar do estilo improvisatório, ao qual tão zelosamente se dedicaram. Vamos adiante!

§99.

Noch eine besondere Schreib-Art gehöret nicht nur gewisser maassen in die Kirche, wie oben bey Erklärung des gebundenen Styls berühret worden, in dessen Stelle er getreten ist, sondern vornehmlich, doch auf mäßigere Weise, d.i. in geringerm Gebrauch, zum Theatro: nemlich der **melismatische** Styl, welcher dort alle ernsthaftere, gemeine Coral-Gesänge mit Haufen, hier aber alle lustige Lieder und solche schertzende, wenige Arietten begreiffet, die verschiedene auf einerley Melodie zu singende Gesetze, Strophen oder Abschnitte haben.

§99.

Há ainda um estilo particular que, de certo modo, não se limita apenas à igreja, como se mencionou na explicação do estilo estrito, mas que se estende, embora de modo mais comedido, isto é, com uso menos frequente, ao teatro: a saber o estilo **melismático**, que, ali, na

²⁹ O título da obra é *Toccate d'Intavolatura d'Organo*, de Claudio Marulo da Coreggio, organista do Sereníssimo Sig. Duque de Parma e Piacenza etc. em Roma, Simone Verovio 1598.

³⁰ Seu trabalho tem o título *Toccate e corente d'Intavolatura d'Organo e Cimbalo di Michel Angelo Rossi*. Impressão em tipos diversos, sem local, data ou nome do gravador em cobre.

igreja, compreende todas os corais sérios e familiares em grande quantidade e, aqui, no teatro, canções alegres e algumas poucas arietas jocosas, que possuem diferentes regras, estrofes e partes para serem cantadas num único tipo de melodia.

§100.

Die Welschen halten ihre Schau- und Sing-Spiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen Canzonetti oder Oden dahinein bringen sollten; es mögte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatisches, ein dasigen Boots-Leuten zu Gefallen, mit unterlaufen. Wiewol auch die *Intramezzi* oder Zwischen-Spiele bey den Italienern den Abgang dieses melismatischen Wesens in der Haupt-Handlung, an vielen Orten, absonderlich zu Wien, so reichlich ersetzen, daß man es schwerlich niederträchtiger und Gassenmäßiger erdencken kan. Die Frantzosen und Engländer haben es zwar gerne, daß diese Schreib-Art sich bisweilen in Absingung ihrer häufigen weltlichen Lieder hören lasse; aber von abgeschmackten Hanreis- und Pickel-Possen halten sie nichts. Es wäre gut, wenn man diese Bescheidenheit auch von den Teutschen zu rühmen hätte: wozu die in Halle 1737 auf das sauberste herausgekommene **Sammlung verschiedener und auserlesener Oden** schon einen guten Anfang gemacht hat.

§100. (Anotação 25)

Os italianos consideram suas óperas e *Singspiele* demasiadamente nobres para neles incluir similares canções ou odes, embora em certas ocasiões um ou outro canto melismático possa ocorrer em Veneza com o intuito de agradar os gondoleiros daquela região. Entretanto, também os *intermezzi*, para os italianos, compensam tão abundantemente a perda desta essência melismática do tema principal em muitos lugares, especialmente em Viena, que dificilmente se poderia imaginá-lo como um tipo mais baixo e comum. Os franceses e ingleses gostam, aliás, que este estilo, em certas ocasiões, seja ouvido em suas frequentes canções seculares, mas não dispensam qualquer consideração a comédias frívolas e de mau-gosto. Seria bom se se pudesse louvar esta modéstia quando se trata dos alemães: representa um início disso a esplêndida publicação **Sammlung verschiedener und auserlesener Oden** (*Coletânea de odes selecionadas e variadas*), em Halle, em 1737

§101.

Wenn z.E. in einer Oper ein Hauffen Scheerenschleiffer eingeführet werden, die unter andern, folgendes Melisma zum besten geben:

Der Königschleifer seinen Rath, der Rath die armen Schreiber: und
wenn man nichts zu schleifen hat, so schleift man die Weiber etc.

so kan solches wenig Erbauung bringen. *Ariadne*, worin dieses Exempel befindlich, ist zwar ein ziemlich-altes Singspiel; hat aber grossen Beifall gefunden, ist Ao. 1722 wieder verjüngt worden: und, wenn die neuern Proben nicht verhaßt wären, könnte man ihrer auch einige beibringen. Doch genug hievon!

§101. (Anotação 26)

Quando, por exemplo, se introduz numa ópera uma multidão de amoladores de tesouras, que, dentre outros, executam de melhor modo possível o seguinte melisma

Der Kö - nig schlei - fet sei - nen Rath, der Rath die ar - men Schrei - ber: und
wenn man nichts zu — schlei - fen hat, so schlei - fet man die Wei - ber etc.

, isto pode trazer pouca edificação. **Ariadne**, em que este exemplo se encontra, é um **Singspiel** bastante antigo, contudo encontrou grande aprovação e foi „rejuvenescida“ novamente em 1722, e, se os exemplos mais recentes não fossem tão odiosos, poder-se-iam citar alguns deles também. Contudo, basta!

VOM KAMMER-STYL

Sobre o estilo camerístico

§102.

Endlich kommen wir zum Kammer-Styl, und wollen davon auch eine kurtze, doch ordentliche und gründliche Nachricht geben. Da man nun bey den vorigen Haupt-Abtheilungen, und zwar bey ieder derselben fünf oder mehr Neben-Style wahrgenommen hat; so werden hier wenigstens eben so viel zu betrachten aufstossen.

§102.

Finalmente chegamos ao estilo camerístico, e queremos instruir sobre ele de forma breve, porém organizada e detalhada. Como, pois, nas classificações principais anteriores, observamos, em cada uma delas, cinco ou mais classificações secundárias, aqui encontraremos necessariamente pelo menos o mesmo número.

§103.

Der **Instrument-Styl**, dessen bereits bey geistlichen und theatralischen Wercken, wiewol bey iedem auf eine sonderbare Art des Gebrauchs, Erwähnung geschehen, kömmt hier wiederum zum Vorschein; doch so, daß er eine neue und dritte Gestalt gewinnt. Denn ob man gleich in Sälen und Zimmern auch wol Kirchen-Sachen und dramatische Dinge aufführen kan; so werden doch durch die Veränderung des Ortes die Schreib-Arten eben so wenig verändert, als eine Predigt, die nimmer zum Gedichte wird, ob man sie gleich im Cabinet hält.

§103.

O **estilo instrumental**, mencionado já nas obras sacras e teatrais, cujo uso especial foi tratado em cada uma delas, aparece novamente aqui, entretanto, de modo a ganhar uma nova e terceira forma. Pois, embora também se possam apresentar peças sacras e dramáticas em salas e câmeras, os estilos, por causa da mudança de lugar, são tão pouco modificados quanto um sermão, que nunca se torna um poema, embora sejam ambos proferidos numa câmara.

§104.

Dannenhero ist leicht zu schliessen, es müsse der Instrument-Styl, in so weit derselbe zur Kammermäßigen Schreib-Art gehöret, alwo er zumahl bey Tafel-Musiken viel stärcker regieret, als die übrigen, von gantz andrer Beschaffenheit seyn, als jene beide. Weil sich aber diese Eigenschafften nicht so genau beschreiben, als aus Gleichnissen und Beispielen ersehen lassen;

so hat man sich diesfalls an die häufig vorhandene *Sonate da Camera, Concerti Grossi, Suites* u.d.gl. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden.

§104.

Assim, é fácil concluir que o estilo instrumental, à medida que pertence ao estilo camerístico e domina a *musique de table* mais que outros tipos, teria de ter uma estrutura completamente diferente daqueles dois que o precedem. Como, entretanto, essas características não podem ser mais precisamente descritas senão com alegorias e exemplos, devemos permanecer, aqui, nas sonatas de câmara, concertos grossos, suítes etc., frequentemente disponíveis, que iluminam suficientemente o assunto.

§105.

Wobey ich iedoch absonderlich die Einsicht der **Correllischen Wercke**, ihres Alters ungeachtet, zum trefflichen Muster angepriesen haben will, deren wo mir recht fünf, und in Amsterdam zu bekommen sind. Die unvergleichliche Geschicklichkeit dieses Verfassers in der zum Kammer gehörigen Instrumental-Schreib-Art hat so was ausnehmendes, daß ich so gar in den Holländischen-Kirchen, wiewol ausserhalb der zum Gottes-Dienst bestimmten Zeit, nemlich in den Vespern, oder nach deren Endigung, seine Sonaten nicht nur von dem Organisten allein, sondern auch von einem Violinen-Concert, welches zur Übung der Kunstbeflissenen oft angestellt wird, ehemals mit vielem Vergnügen gehöret habe.

§105.

Neste ponto, entretanto, quero elogiar de modo especial a profundidade das **obras de Corelli**, não obstante sua antiguidade, como um modelo excelente, das quais cinco delas, se eu estiver certo, podem ser obtidas em Amsterdã. A habilidade incomparável deste compositor no estilo instrumental, no tocante à música de câmara, possui algo de excepcional. Com muito prazer pude ouvir, outrora, em igrejas holandesas, mesmo fora do tempo litúrgico, a saber, nas Vésperas, ou depois de seu encerramento, suas sonatas, não apenas executadas em solo de órgão, mas também com um *concertato* de violinos, que são frequentemente empregados como exercício daqueles versados em Arte.

§106.

Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechselungen, mit *tutti* und *solo*, mit *adagio* und *allegro etc.* sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistentheils in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht: weil es daselbst immer mehr auf die Hervorragung der Menschen-Stimmen ankömmt, und der Instrument-Styl nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verstärkung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet; ja, wenn auch gleich die Melodie bisweilen ein wenig darunter leiden sollte, will er doch daselbst allemahl aufgezputzt, verbrämt und sprudelnd erscheinen. Das ist sein Abzeichen.

§106.

Na câmara, este estilo exige muito mais diligência e elaboração que em outros casos, e pretende partes interiores agradáveis, puras, que disputam continuamente com as vozes superiores a primazia, de modo deleitável. Ligaduras, repetições, arpejos, alternância entre *tutti* e *solo*, *adagio* e *allegro* etc. são partes essenciais e próprias a este estilo, de modo que, na maioria das

vezes, as pessoas as procuram em vão nas igrejas ou nos palcos, pois isto depende cada vez mais da excelência das vozes humanas, e o estilo instrumental está ali apenas para favorecê-las, para acompanhá-las ou fortalecê-las. Ao contrário, na câmara, este estilo praticamente afirma o seu domínio. De fato, mesmo que a melodia, em certas ocasiões, deva sofrer um pouco com isso, este estilo quer aparecer sempre ornamentado, enfeitado e borbulhante. Esta é sua característica peculiar.

§107.

Auf den **canonischen** Styl wieder zu kommen, als der auch in Zimmern und Sälen, nach seiner Art, ja oftmahls bey Trunck was zu sagen haben will, wenn er mit den Gästen bekannt ist, oder vielmehr wenn diese ihn kennen, so werden davon in guten musicalischen Schul-Büchern zwar etwas bejahrte, aber doch wol ausgearbeitete Exempel anzutreffen seyn, sowol als in Lobsprüchen und Glückwünschungen vor gedruckte Schrifften. Auch gibt sich noch zuweilen ein und ander Liebhaber die Mühe, canonische Sonaten zur Kammer-Music, über gewisse feststehende Sätze (*canto fermo*) zu verfertigen, welche wahrlich nicht so grosse Ergetzlichkeit bringen, als sie Arbeit erfordern.

§107.

Retornemos ao estilo de cânone, já que ele também está de certa forma relacionado às câmaras e às salas, a seu modo, e até mesmo, frequentemente, nas *chansons à boire*, quando é familiarizado aos convivas, ou, ainda, quando estes o conhecem. Deles também se encontram em bons livros didáticos de música alguns exemplos, de fato um pouco antiquados, mas muito bem elaborados, adicionados a elogios e felicitações. Algumas vezes também alguns amantes da Música se esforçam para compor *sonatas em cânone* para música de câmara sobre determinado *canto fermo*, porém elas não trazem muito deleite, já que exigem muito trabalho.

§108.

Mehr Lust wird eine auserlesene Music-verständige Gesellschaft verspüren, wenn etwa 3 oder 4 Personen ihres Mittels sich beflleißigen, in der canonischen Schreib-Art, die man billig Laconisch nennen mögte, weil sie kurtz ist, allerhand Sitten-Sprüche auf die Bahn zu bringen, und dieselbe bey guter Laune herum zu singen. Ich muß wol gestehen, daß mir solche Bemühung vormahls manche fröliche Stunde gebracht hat, indem es wahrlich der beste Nutz ist, den man von der canonischen Arbeit erwarten kan. Die Frantzosen sind grosse Liebhaber von solchen Runde-Gesängen in ihren Lust-Versammlungen; sonst aber nicht, weder in der Kirche, noch auf der Schaubühne. In Engländischen Noten-Büchern traf man auch vor diesem nicht wenige hiehergehörige und recht artig eingerichtete Sachen an.

§108.

Uma comunidade seleta de amantes da música teria muito mais prazer, se mais ou menos três ou quatro de seus componentes se esforçassem, com seus próprios recursos, para colocarem no estilo canônico – adequadamente denominado lacônico, por ser muito breve – todo o tipo de máximas, e que se as cantassem com bom humor. Devo confessar que um tal esforço rendeu-me outrora algumas horas alegres, já que esta é, de fato, a melhor utilidade que se pode esperar de um cânone. Os franceses são grandes amantes destas canções circulares em suas reuniões festivas; mas não mais que isso, ou seja, não usam o cânone nem na igreja, nem no palco. Em

livros de música ingleses encontravam-se também, antes deste, muitas coisas que se incluíam neste gênero e que eram corretamente escritas.

§109.

Es ist leicht zu erachten, daß die canonische Schreib-Art bey theatralischen und häuslichen Vorfällen mehr muntres und freies Wesen in der Melodie erfordere, als wenn sie zu geistlichen Materien gebraucht werden soll. Wenn iemand z.E. die Worte: **Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern deinem Nahmen gib Ehre**, in einem Canon bringen wollte; so müste er seine melodischen Gänge viel bescheidener, ernsthafter und andächtiger einrichten, als wenn es auf dem Theatro heissen sollte: **Phöbus bricht eh herein, bis Narcisus öffnen wird seiner holden Augen Schein**, oder in einer vergnügten Gesellschaft: **Iß dein Brot mit Freuden, und trinck deinen Wein mit gutem Muth**. Daraus man denn auch einiger maassen die zufällige Verschiedenheit dieses Styls abnehmen kan.

§109.

É fácil perceber que o estilo de cânone exige em peças teatrais e domésticas uma essência mais animada e livre na melodia que quando se deve empregá-lo em matérias sacras. Se, por exemplo, alguém quisesse escrever um cânone com as palavras **Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern deinem Nahmen gib Ehre** (*Dai, Senhor, não a nós, não a nós, mas a vosso nome toda a honra*), deveria estabelecer de modo mais modesto, sério e devocional as passagens melódicas, que se quisesse compô-lo para o teatro com as palavras **Phöbus bricht eh herein, bis Narcisus öffnen wird seiner holden Augen Schein** (*Entra, Febo, até que Narciso deixe entrever a sublime luz de seus olhos*), ou então numa companhia divertida, com as palavras **Iß dein Brot mit Freuden, und trinck deinen Wein mit gutem Muth** (*Come o teu pão com alegria, e toma o teu vinho com bom ânimo*). A partir disso se pode, de certo modo, perceber a diferença incidental deste estilo.

§110.

Der dritte zur Kammer-Music gehörige Styl ist der gewöhnlichen und gebräuchlichen Tantz-Kunst eigen, von dem man gnugsame Vorschriften bey Ballen, Masqueraden, Engländischen, Frantzösischen, Polnischen und Teutschen Tantz-Übungen haben kan. Diese **choraische** Schreib-Art theilet sich in so viele Gattungen, als es Arten von Tänzten in Zimmern, Sälen und grossen Gemächern gibt, woraus eine ziemliche Reihe erwächset, die einer reiffen Untersuchung mehr werth ist, als man meinet, wenn der grosse Gebrauch und sonderbare Nutz betrachtet wird.

§110.

O terceiro estilo pertencente à música camerística é próprio à arte da dança comum e usual, para o qual se pode obter prescrições suficientes em bailes, *masquerades*, dos costumes de dança ingleses, franceses, poloneses e alemães. Este estilo de escrita coraico divide-se em tantas categorias, quantos tipos de danças em câmaras, salas e grandes salões houver, e deles nasce uma enorme sequência, que vale ainda mais a pena do que se imagina, quando se observam o uso extenso e a utilidade particular.

§111.

Die Polnische Gattung des choraischen Styls hat vor andern seit einiger Zeit so viel Beifall gefunden, daß man sich nicht gescheuet, die ernsthaftesten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (*à la Polonoise*) zu versehen. Es hat auch in der That diese

Weise oft eine recht fremde und angenehme Wirkkung, die iedoch niemand, ohne sattsame Kundschaft vom choraischen Wesen zu besitzen, zu Wege bringen kan.

§111.

A espécie polonesa de estilo coraico encontrou, antes de outras, há algum tempo, tanta aprovação, que não se hesita em prover de melodias à moda polonesa (*à polonaise*) as palavras mais sérias e poemas. Esta espécie, na verdade, possui frequentemente um efeito bastante estranho e agradável, que, entretanto, ninguém, sem possuir suficiente conhecimento da essência coraica, pode alcançar.

§112.

Sehen wir ferner einen Schottländischen Land-Tantz an, davon gantze Bücher voll gedruckt sind, so wird sich gewiß in der Schreib-Art desselben viel gefälliges und neues, wo nicht was seltsames hervorthun, das hin und wieder nicht nur zum Tantzen allein, sondern auch zu vielen andern Sachen, sowol auf dem Schau-Platz als in Gemächern, gut anzubringen und nachzuahmen ist; iedoch mit geziemender Behutsamkeit, sonderlich für Singe-Stimmen.

§112.

Além disso, se observarmos uma dança escocesa – das quais há livros inteiros impressos – então se evidenciará muitas coisas agradáveis e novas, quando não excêntricas, que vez ou outra podem ser realizadas e imitadas não apenas para a dança, mas também para muitas outras ocasiões, tanto no palco quanto nos grandes aposentos: entretanto, isto deve ser feito com conveniente cautela, especialmente para as partes vocais.

§113.

Man betrachte endlich alle Frantzösische Tantz-Lieder und Melodien, so klein als sie auch seyn mögen, bis auf die Menuetten, die eben sowol, als die grössesten Overtüren, ihre eigne Schreib-Art erfordern; man betrachte sie, sage ich, mit Aufmercksamkeit, welche feine Ordnung, Gleichförmigkeit und richtige Abschnitte darin zu finden sind, ich weiß gewiß, man wird erfahren, daß eben diese Tantz-Style (den hyporchematischen bey dem choraischen mit eingeschlossen) voller ungemein Reichthums sind, und allerhand schöne Erfindungen im Setzen an die Hand geben. Ich kenne grosse Componisten, die aus diesem choraischen Styl mehr, als aus allen andern Schreib-Arten gesammelt, und häufige Einfälle daraus geschöpffet haben.

§113.

Finalmente, consideremos todas as canções de dança e melodias francesas, por pequenas que possam ser, até os minuetos, que, assim como as grandes aberturas, requerem seu próprio estilo. Observemos, porém, com atenção, qual ordem esmerada, uniformidade e divisão correta podem ser encontradas aí. Tenho certeza de que se descobrirá que mesmo estes estilos de dança (incluído-se o hiporquemático no estilo coraico) são plenos de incomum riqueza e fornecem todo o tipo de belas invenções na composição. Conheço grandes compositores que reuniram mais coisas deste estilo coraico que de todos os outros, e que frequentemente conseguiam ter boas ideias a partir de seu uso.

§114.

Er führet seinen Nahmen vom Chor oder Reihen, wo ihrer viele zusammen tantzen, und die Glieder der choraischen Melodie sind zwar etwas schwächer, als der hyporchematischen, doch

dabey von gleicher Einförmigkeit nach ihrer Art; die Rythmi oder Klang-Füsse sind hurtiger, die Bewegung ist lustiger und die gehörige Kürtze hilfft mit zum Abzeichen.

§114.

Ele tem o seu nome do CORO ou da dança de roda, onde muitos deles dançam juntos, e as partes da melodia coraica são um pouco mais frágeis que as hiporquemáticas; contudo, aí, de mesma uniformidade, segundo o seu tipo; os ritmos ou sons marcados com os pés são rápidos, o movimento é mais divertido e a fugacidade contribui para sua caracterização particular.

§115.

Was oben von den **Madrigal-** und **melismatischen** Stylen angeführet worden ist, solches kan auch alhier, gewisser maassen, gelten, zumahl was den ersten betrifft, der allenthalben einerley bleibt. Der andre aber mögte eine kleinen Unterschied hier erfordern: denn ob er sich schon von ie her zu geist- und weltlichen Oden hat beqvemen müssen, bis ihn die madrigalische Arien und Recitative in die Enge getrieben haben; so kan man doch eins Theils auch wol traurige Melismata machen, wovon **Kircher** selbst ein Exempel gibt, wiewol sie immer was niedriges an sich behalten; andern Theils gibt es noch heutiges Tages gewisse artige Jäger-Hochzeit- Straff- und Schertz-Oden dieses melismatischen Styls, welche sich zur Lust sehr wol hören lassen, und nicht allemahl auf blosser Gassenhauer hinauslaufen, auch bisweilen auf Schaubühnen gebraucht werden. Man sucht aber das erhabene vergeblich darin.

§115. (Anotação 27)

O que foi anteriormente exposto sobre os estilos **madrigalesco** e **melismático** pode ser válido aqui também, em certa medida, principalmente no que se refere ao primeiro, que em todos os lugares permanece o mesmo. O segundo, entretanto, poderia exigir aqui uma pequena diferença: pois, embora ele tenha tido de se ajustar às odes sacras e seculares, até que as árias e os recitativos em estilo madrigalesco o intimidaram; assim é possível, também, por um lado, produzir melismas bem tristes, algo de que o próprio **Kircher**³¹ dá um exemplo, embora estes melismas mantenham em si algo de baixo. Por outro lado, há ainda nos dias de hoje certas odes cativantes de caça, casamento, penalidades e brincadeiras, deste estilo melismático, que podem ser ouvidas para o deleite, e nem sempre resultam em canções populares, e são também algumas vezes utilizadas no palco. Nelas se procura em vão o sublime.

§116.

Johann Sebastiani, ehemaliger Churfürstl. Brandenb. und Preußischer Capellmeister, kan hievon einige Proben geben, darin zwar nichts unbescheidenes, doch viel kriechendes vorkömmt, das der Noten kaum werth wäre, wenn sich nicht gleich und gleich geselleten. Ein kleines Fleckgen davon herzusetzen, kan nicht schaden, um denjenigen einen Begriff von der melismatischen Schreib-Art zu geben, welche ihren Unterschied von den Arien und Madrigal-Styl nicht recht zu machen wissen. Sonst hat die melismatische Arbeit noch dieses Abzeichen, daß sie auf dem Theatro nicht so viel Strophen, und mehr Verwandschafft mit dem madrigalischen Wesen, zuläßt, als in Kirchen und Zimmern.

³¹ Musurg. T. Livro V, cap.16, p.321, onde se encontra algo com o título *Melisma sive Aria Tragica*. E Livro VII, cap.6, p.615, onde se vê também um *Melisma Ecclesiasticum*.



§116. (Anotação 28)

Johann Sebastiani, outrora mestre-de-capela prussiano do eleitorado de Brandenburgo, pode nos dar alguns exemplos disto³², nos quais não aparece nada de imodesto – ao contrário, o que aparece é algo bastante servil – e nos quais as notas não valeriam a pena, se não se tivesse a habilidade de combinar coisas semelhantes entre si. Dar um pequeno exemplo disso não é prejudicial, para fornecer um conceito de estilo melismático de escrita àqueles que não sabem diferenciá-lo bem do estilo das árias e dos madrigais. Além disso, uma obra melismática tem ainda esta particularidade de, no teatro, não permitir tantas estrofes e de ter mais familiaridade com a essência madrigalesca ali que em igrejas e câmeras.



§117.

Damit wäre also die Materie, betreffend die musicalischen Schreib-Arten, für diesesmahl zu Ende gebracht. Die Ausübung beruhet nun auf die Unterschung gutter Vorschriften und Muster, daran kein Mangel ist, wer sie nur wehlen und sich anschlafen will. Man muß sich von iedem Haupt-Styl, nach angeführten Grund-Sätzen, einen festen, deutlichen und reinen Begriff machen, gute Ordnung darin halten, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermischen, noch seine Mannschafft unter ein fremdes Fähnlein stellen.

§117.

Com isto a matéria a respeito dos estilos musicais estaria, por ora, terminada. A prática se baseia na investigação de boas prescrições e modelos, que existem em abundância, para qualquer pessoa que os quiser escolher e deles se apropriar. É necessário que um conceito firme, claro e puro de cada um dos principais estilos – de acordo com os princípios fundamentais mostrados – seja consolidado, que neles a boa ordem seja mantida, e que as impressões e as expressões não se misturem inconvenientemente umas com as outras, e nem que sua tropa seja colocada sob um estandarte estranho.

§118.

Vorhin dachte ich, es mögten die Gattungen dieser Schreib-Arten wol dereinst vermehret werden: denn, wer auch nur anitzo Lust hätte, könnte nicht allein die Neben-Zweige sehr weit ausbreiten; sondern es würden sich schon andre Aeste angeben, und vornehmlich der Feld- oder Krieges-Styl dabey in nicht geringe Betrachtung kommen. Denn obgleich die Marsche und dergleichen mannhaffte Melodien zum hyporchematischen Styl gehören; so hat doch die

³² As flores do Parnaso, ou Canções sacras e mundanas, compostas em noites ociosas por Gertraud Müllerinn, cujo nome de solteira era Eifflerin, e traduzidas em melodias por Johann Sebastian etc., publicadas em Hamburgo e impressas em Wolffenbüttel em 1672. Primeira parte, p.55 segunda parte, em que a autora é uma poetisa coroada pelo imperador e se chama Mornille, na Academia das Flores, apareceu em 1675.

eigentliche martialische Music in vielen Stücken was besonders an sich, welches zu untersuchen nicht undienlich seyn dürffte.

§118.

Eu acreditava, outrora, que as categorias destes estilos poderiam ser aumentadas um dia, pois, qualquer pessoa que desejasse isto agora, poderia fartamente ampliar não apenas os ramos secundários, porém outros ramos se estabeleceriam, e principalmente o estilo do campo ou estilo marcial careceriam de detalhada observação. Pois, embora as marchas e melodias resolutas pertençam ao estilo hiporquemático, a verdadeira música marcial possui, em muitas partes, algo de peculiar que mereceria ser investigado.

§119.

So dachte ich vorhin; nun aber, da alles wol erwogen worden, mögte schier eine ganz wiedrige Beisorge bey mir aufstossen, daß nehmlich von diesen Stylen und ihren Gattungen mit der Zeit vielleicht nur wenige, oder auch wol gar kein einziger, in seiner Reinigkeit und mit den ihm gehörigen Ab- oder Kennzeichen übrig bleiben dürffte. Denn es ist bereits bey vielen selbstgewachsenen Componisten ein solcher Mischmasch in der Schreib-Art anzutreffen, als ob alles in einen ungestalten Klumpen verfallen wollte. Und ich glaube, daß man ihrer eine Menge fünde, die, auf Befragen, in welchem Styl sie dieses oder jenes setzten, mit der Antwort sehr verlegen sein würden.

§119.

Assim eu pensava antes; agora, entretanto, uma vez que tudo foi bem ponderado, veio-me uma preocupação quase adversa, de que, a saber, destes estilos e de suas categorias, com o passar do tempo, talvez apenas poucos – ou mesmo nenhum deles – possa permanecer em sua pureza e com suas peculiaridades e características. Pois, em muitos compositores autoinstruídos encontra-se uma mistura nos estilos, como se tudo devesse se encaixar numa mesma regra disforme. E acredito que seria possível encontrar, destes compositores, muitos, que, perguntados sobre qual estilo utilizam em suas composições ou que tenha sido utilizado numa outra peça, ficariam bastante confusos e não conseguiriam responder.

§120.

Solchem Unwesen, wo möglich, vorzubeugen, habe ich mir die Mühe gegeben, diese Lehre aufs neue und vermehrter vorzutragen. Ich weiß gar zu wol, wie viel daran gelegen ist, und hoffe, niemand, der Gott und seinen Dienst liebet, werde übel nehmen, daß ich in diesem Haupt-Stück von den Schreib-Arten, weil doch alles darauf ankömmt, etwas weitläuffig gewesen bin: indem meine wahre Absicht auf die Verherrlichung und Ehre des allerhöhesten Wesens in sienem Tempel, auf die Sittsamkeit der Schaubühne und auf die Vergnügung des Gemüths in Zimmern und Sälen gerichtet ist; von welchen Dingen man schwerlich zu viel sagen kan, wenn man sie zu befördern vermögend ist. Nun bedaure ich, daß mir bisher fast niemand in diesen Bestrebungen die Hand hat bieten wollen, und man mich allein vor dem Riß stehen läßt.

§120.

Para prevenir tal confusão, onde possível, esforcei-me por apresentar esta doutrina de modo renovado e aumentado. Sei muito bem o quanto isto importa, e espero que ninguém que ame a Deus e que esteja sempre a seu serviço terá levado a mal o fato de que eu, nesta parte principal sobre os estilos – já que tudo se baseia neles – tenha sido um tanto prolixo. Minha verdadeira intenção voltou-se ao enaltecimento e à honra da essência mais alta em seu templo, à decência

dos palcos e ao deleite do espírito em câmaras e salões, coisas das quais dificilmente se tem muito a dizer, quando se é capaz de favorecê-las. Apenas lamento que ninguém tenha me estendido a mão até o presente momento nestes esforços e que eu tenha sido deixado sozinho diante de tal empresa.

Ende des Ersten Theils des vollkommenen Capellmeisters.

Fim da primeira parte de O Mestre-de-CapelaPerfeito.

Anotações à Décima Parte

Anotação 1, parágrafo 2

Neste parágrafo, Mattheson nos mostra que havia poucos livros em que se discutiam os estilos. Além disso, ao que parece, a matéria era discutida de modo bastante superficial.

O texto a que Mattheson se refere, está na parte II, cap. 4 de *Das neu-eröffnete Orchestre*, que constitui uma elaboração anterior do assunto. Sobre os estilos há as discussões do Scacchi, Bernhardt, Kircher e os dois textos do Mattheson.

Anotação 2, parágrafo 4

Mattheson menciona neste parágrafo:

- a) Marco Scacchi (1605-1662), mestre-de-capela e compositor italiano conhecido pela autoria de escritos teóricos cujo cerne eram as discussões entre a *prima pratica* e a *seconda pratica*, como, por exemplo, *Cribrum musicum* (1643) e *Breve discorso* (1647); o texto de Scacchi a que Mattheson se refere é o *Breve discorso sopra la musica moderna*. Na tradução de Palisca, consta que o texto é de 1649.
- b) Sigismundo I (1467-1548), rei da Polônia e grão-duque da Lituânia de 1506 até sua morte;
- c) Vladislau IV (1595-1648), rei da Polônia e grão-duque da Lituânia de 1613 a 1632;
- d) Christian Werner, aliás, CHRISTOPH Werner (1619-1650), substituto e, posteriormente (desde 1646), *Kantor* na Igreja de Santa Catarina, em Dantzig. Segundo a MGG, vol. 14, p.486, “Christian Werner, que anda como um fantasma pela literatura desde Mattheson, não existiu. Também onde isto é expressamente negado trata-se de confusões ou com Christoph Werner ou com Christian Meyer [...]”¹

Anotação 3, parágrafo 6

Neste parágrafo, Mattheson explicita haver três estilos: o alto, ou sublime, o médio, ou medíocre e o baixo. Optamos por traduzir o que Mattheson denomina aí estilo por gênero, pois acreditamos haver uma relação estreita entre estes conceitos e o que se classifica, na Retórica, como *genera dicendi*, ou seja, os gêneros do dizer, sendo eles:

- i) O *genus grande* ou *genus sublime* (que traduzimos por gênero sublime): aquele adequado à comoção de afetos intensos (*movere*), adequado à expressão de *páthos*. É uma de suas características o uso intenso do *ornatus*, algumas vezes exagerado;
- ii) O *genus medium* ou *genus mediocre* (que traduzimos por gênero medíocre): adequado ao entretenimento, ao deleite (*delectare*); uso moderado do *ornatus*. A linguagem geralmente é plana, ou seja, simples, inclusão de figuras e tropos que evocam afetos leves (ao contrário dos afetos extremos evocados no *genus grande*);

¹ Ein Christian Werner, der seit J. Mattheson (Ehrenpforte) durch die Literatur geistert, hat nicht gelebt; auch wo dies ausdrücklich verneint wird, handelt es sich um Verwechslungen entweder mit Christoph Werner oder mit dem Danziger Marienkantor Christian Meyer.

- iii) O *genus humile* ou *genus subtile* (que traduzimos por gênero baixo): adequado à instrução, à informação (*docere*). Usam-se poucas figuras, ou seja, trata-se de um *ornatus* simples, discreto. São critérios desse estilo a correção linguística (*puritas*) e a clareza (*perspicuitas*).

Acreditamos que seja demasiadamente válido transcrever – não obstante a extensão – um trecho da obra *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Luís Antônio Veney (Lisboa, 1713 – Roma, 1792), disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/verney.htm>. Sua obra, redigida sob a forma epistolar, é dividida em dez cartas que tratam questões relacionadas às disciplinas lecionadas à sua época.

Veja-se:

VERDADEIRO MÉTODO DE ESTUDAR (extracto)

ESTILO SIMPLES E ESTILO MEDÍOCRE

Ao estilo sublime contrapomos o estilo simples ou humilde. Assim como as coisas grandes devem explicar-se magnificamente, assim o que é humilde deve-se dizer com estilo mui simples e modo de exprimir mui natural. As expressões do estilo simples são tiradas dos modos mais comuns de falar a língua; e isto não se pode fazer sem perfeito conhecimento da dita língua. Esta é, segundo os mestres da arte, a grande dificuldade do estilo simples. Fácil coisa é a um homem de alguma literatura ornar o discurso com figuras; antes todos propendemos para isso, não só porque o discurso se encurta, mas porque talvez nos explicamos melhor com uma figura do que com muitas palavras. Pelo contrário, para nos explicarmos naturalmente e sem figura, é necessário buscar o termo próprio, que exprima o que se quer, o qual nem sempre se acha, ou, ao menos, não sem dificuldade, e sempre se quer perfeita inteligência da língua para o executar. Além disto, as figuras encantam o leitor e impedem-lhe penetrar é descobrir os vícios que se cobrem com tão ricos vestidos. Não assim no estilo simples, o qual, como não faz pompa de ornamentos, deixa considerar miudamente os pensamentos do escritor...

Isto que digo das expressões comuns e naturais deve-se entender com proporção. Não quero dizer que um homem civil fale como a plebe, mas que fale naturalmente. A matéria do estilo humilde não pede elevação de figuras, etc., mas nem por isso se deve exprimir com aquelas toscas palavras de que usa o povo ignorante. Não é o mesmo estilo baixo que *estilo simples*. O estilo baixo são modos de falar dos ignorantes e pouco cultos: o estilo simples é modo de falar natural e sem ornamentos, mas com palavras próprias e puras. Pode um pensamento ter estilo sublime, e não ser pensamento sublime; e pode achar-se um pensamento sublime, com estilo simples. Explico-me. Para ser sublime o estilo, basta que eu vista um pensamento e o orne com figuras próprias, ainda que o pensamento nada tenha de sublime. Pelo contrário, chamamos simplesmente *sublime* (com os retóricos) àquela beleza e galantaria de um pensamento que agrada e eleva o leitor, ainda que seja proferida com as mais simples palavras. De sorte que o *sublime* pode-se achar em um só pensamento nu figura, etc.

Importa muito entender e distinguir isto, para não ser enfadonho nas conversações e nas obras que pedem estilo humilde.

Do que... tenho dito fica claro qual é o estilo medíocre: aquele, digo, que participa de um e outro estilo. Também este estilo não é pouco dificultoso, porque é necessário conservar uma mediania que não degenera em viciosos extremos, e são poucos aqueles que conhecem as coisas na sua justa proporção e formam aquela ideia que merecem. Já disse que a matéria é a que determina qual há-de ser o estilo; e assim uma matéria medíocre pede um estilo proporcionado. A maior parte das coisas de que falamos são medíocres; e daqui vem que neste estilo de falar deve-se empregar um homem que quer falar bem e conseguir fama de homem eloquente. Um homem de juízo, que conhece as coisas como são, Forma delas ideias justas e verdadeiras, e as explica com as palavras que são mais próprias. Donde vem que o estilo medíocre compete propriamente às Ciências todas, à História e outras coisas deste género, nas quais se representam coisas não vis, mas medíocres; porém representam-se da mesma sorte que são, e com palavras próprias. Também as cartas de negócios graves, ou eruditas, e aquelas de cerimónia a pessoas grandes, etc., costumam ser neste estilo. É, porém, de advertir que o estilo medíocre admite todos os ornamentos da arte: beleza de figuras, metáforas, pensamentos finos, belas descrições, harmonia do número e da cadência. Contudo, não tem a vivacidade e grandeza do sublime. Participa de um e outro, sem se assemelhar a nenhum. Tem mais força e abundância que o simples, menos elevação que o sublime, e prossegue com passo igual e mui brandamente.



Anotação 4, parágrafo 8

A *musique de table*, termo que preferimos manter em francês, possui um correspondente em português, *música de mesa*, contudo pouco usado. Este género musical designa o repertório vocal ou instrumental dos séculos XVI e XVII composto para banquetes ou eventos ao ar livre, como música de fundo.

Anotação 5, parágrafo 8

Sirácida tinha uma *Haus der Bildung* (casa de formação, educandário), nos moldes de uma escola de filosofia grega. O termo professor doméstico (*Haus-Lehrer*) causaria bastante estranhamento, apesar de relacionado ao contexto. Por isso optamos por *professor particular* – aquele que ensina em sua própria casa ou na casa de outrem -, uma figura bastante importante no contexto educacional do protestantismo e do luteranismo.

Anotação 6, parágrafo 10

Assim como na Retórica, os estilos variam conforme os gêneros, ou seja, o estilo sublime no género dramático não pode dispor dos mesmos recursos que quando usado, por exemplo, no género sacro. Os recursos do estilo sublime, no género sacro, muitas vezes não se aproveitam no estilo sublime, quando aplicado ao género pastoril. E assim por diante. Trata-se, sobretudo, de uma questão de adequação.

Anotação 7, parágrafo 12

Segundo as instruções de Mattheson, percebemos que não há um gênero puro. O que ocorre, geralmente, é a predominância de características de certo gênero, o que o torna predominantemente algo, como se vê no final do parágrafo.

Anotação 8, parágrafo 12

Segue o texto de Horácio (v. 89 – 100), circunscrevendo o v. 93, citado por M., na tradução de Dante Tringali:

“Um assunto cômico não quer ser desenvolvido em versos trágicos. [90] Do mesmo modo, a ceia de Tiestes [exemplo de matéria trágica] se indigna de ser narrada em poemas que convêm a personagens privadas e próximas do soco. Que cada coisa guarde o lugar que lhe convém e que lhe coube em partilha.

Algumas vezes contudo, de um lado a comédia eleva a voz e Cremes [comédia de Terêncio que, no entanto, é séria] irado ralha com linguagem enfática e, de outros, [95] o trágico Téfelo e Peleu [personagens trágicas, em oposição a Cremes], muitas vezes, se lamentam e linguagem prosaica, quando, um e outro, pobres e exilados, rejeitam o estilo empolado e as palavras de um pé e meio, se buscam tocar o coração do espectador pelo queixume.”

Anotação 9, parágrafo 13

O parágrafo 13 mostra claramente que a aproximação entre Retórica e Música permitiu a concepção da Música a partir de um modelo retórico e, ainda mais, a análise da música segundo preceitos retóricos. Não significou, entretanto, que a Música foi equiparada à Retórica em todas as suas partes ou que, em determinado momento, tenha sido reduzida de alguma forma para se adequar a determinado preceito. É justamente por essa razão que Mattheson declara não haver uma possibilidade de correspondências absolutas entre os preceitos de uma arte na outra, e nem ainda de apresentar para ambas a mesma divisão e classificação, quando diz: “pois a música possui muito mais partes que a poesia e que a retórica”.

Anotação 10, parágrafo 21

Mattheson indica o estilo empolado (*schwülstig*), originado pelo excesso de ornamentação em lugares em que a ornamentação não deveria ocorrer, como, por exemplo, ao se ornamentar matérias mesquinhas de modo incomum, afastando da audiência por meio disso aquilo que é essencial. É comum, nas poéticas (retóricas) de séculos XVI e XVII, a advertência quanto ao uso excessivo de ornamentos, mas não se indica, com isso, um estilo particular, como Mattheson fez aqui.

Anotação 11, parágrafo 26

As instruções de Mattheson neste parágrafo apontam para que não se deve confundir *sublime* com *majestoso* ou *esplendoroso*, o que significa que é possível apresentar algo sublime, ainda que não pareça – em sua representação – necessariamente esplendoroso.

Anotação 12, parágrafo 31

Neste parágrafo os compositores alemães são criticados. Mattheson discorre sobre a *naturalidade* como um aspecto (ou característica) composicional importante, e menciona

gêneros “menores”, como: canções de taverna, canções de ninar e pequenas peças de galanteio. Desde que produzidas (compostas) de modo natural, essas peças superam concertos e aberturas (formas maiores) afetados. O problema, ao que parece, é a afetação (que leva ao estilo pomposo). A crítica aos compositores alemães (*unsre Componisten*, “nossos compositores”, nas palavras de Mattheson) é de que eles não se dedicam a essas formas menores, ou gêneros menos privilegiados, ocupando-se apenas de formas maiores (como concertos e aberturas), o que se percebe quando o autor afirma: *Unsre Componisten sind lauter Könige, oder doch von königl. Stamme, wie die Schottländischen Ackers-Knaben. Um Kleinigkeiten bekümmern sie sich nicht* (Nossos compositores são apenas reis ou descendem de reis, como os filhos do solo escocês. Eles não se preocupam com trivialidades).

Anotação 13, parágrafo 32

Mattheson se refere ao conceito de naturalidade, típico do âmbito da *galanterie* (lembrar do conceito de *sprezzatura* de Castiglione e sua apropriação como “naturalidade” nas fontes francesas galantes. A afirmação de Mattheson “Alguns amantes de notas e ornamentações coloridas consideram horrível qualquer melodia desprovida de artificialidades” pode ser entendida nesse contexto.

Aliada a esta ideia de naturalidade, segue uma discussão sobre a “natureza”, ou os dons naturais, já apresentada na *Einführung* com a metáfora do diamante. Ela reaparece aqui novamente discutindo o lugar-comum retórico natureza versus arte: “Uma árvore ruim não pode dar bons frutos, independentemente de como seja plantada. A mais sensata de todas as execuções aqui faz tanto quanto um habilidoso jardineiro, que pode melhorar uma planta por meio do cuidado diligente, mas quando a planta, em si, não presta, ele não consegue fazer com que prospere.” A arte não pode extrair nada que já não seja dado pela natureza.

Anotação 14, parágrafo 36

Ligaduras, neste parágrafo, é o termo correspondente a *Ligaturen* (em alemão). Atualmente, entretanto, a *ligadura*, sinal que indica que as notas devem ser executadas ligadas (*legato*), se diz, atualmente, *Bindung*. *Ligatur* possui outro significado. De acordo com o Dicionário Musical de Koch, p.907:

LIGATUR: significa, na música moderna, o mesmo que a palavra *Bindung* (ligadura). Na música de nossos antepassados, contudo, designava a ligação (junção) de várias notas que eram cantadas sobre uma única sílaba, quando então algumas regras deviam ser observadas, já que as notas de uma única figura recebiam valores diferentes².

Anotação 15, parágrafo 39

² LIGATUR: bedeutet in der modernen Musik eben so viel, wie das Wort Bindung; in der Musik unserer Vorfahren bezeichnete es aber die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe gesungen wurden, und wobey mancherley Regeln zu beobachten waren, weil dabey die Noten von einerley Figur verschiedene Geltung bekamen.

Andreas Hammerschmidt (Hammerschmied ou Hammerschmiedt) (1611-1675), compositor e organista alemão luterano.

Orlando di Lasso (Orlandus Lassus ou Orlande de Lassus) (1532-1594), representante do estilo polifônico da escola franco-flamenga.

Anotação 16, parágrafo 47

Stephan Baluzius, mencionado por Mattheson, é Étienne Baluze (ou Stephanus Baluzius), nascido em 1630 e falecido em 1718. Foi bibliotecário e historiógrafo francês.

Agobardo (lat. Agobardus Lugdunensis), 779-840, santo espanhol católico, foi arcebispo de Lyon e um dos representantes da Renascença carolíngia.

Anotação 17, parágrafo 53

Daniel Georg Morhof (1639-1691)

Não há entre as obras de Morhof nenhuma com o título *Teutsche Poeterey* (poética alemã), conforme indicado por Mattheson, que, provavelmente, se refere à obra *Unterricht von Der Teutschen Sprache und Poesie / deren Ursprung / Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poeterey der Außländer mit mehren gehandelt wird.* (Instruções sobre a língua e a poesia alemãs, de sua origem, evolução e proposições. Obra em que é abordada também a poética de rimas dos estrangeiros, ao lado de outras matérias), publicada em 1682.

Anotação 18, parágrafo 55

Caspar Ziegler (1621-1690), jurista, poeta e compositor alemão.

Anotação 19, parágrafo 64

Este parágrafo reflete o desenvolvimento da composição instrumental, iniciado já no século XVII com o *concerto para instrumento e orquestra*. A observação de Mattheson a respeito do modo de compor música instrumental (parece haver regras ou convenções para cada instrumento particular) conduz à formação ou elaboração de uma poética composicional dos instrumentos, o que se confirma, posteriormente, em Música. Em seguida [65], Mattheson coloca o *canto* ou a composição para a voz num patamar superior, como modelo a ser observado (imitado) por aqueles que compõem para instrumentos apenas.

Anotação 20, parágrafo 68

Trata-se, provavelmente do *Singspiel* "Echo und Narcissus, in einem Singspiel vorgestellt im Jahr 1693." O libreto é incerto, mas supõe-se que seja Friedrich Christian Bressand (Braunschweig, 1693). O compositor é igualmente incerto, possivelmente trata-se de Georg Bronner. O *Singspiel* foi apresentado em Hamburgo em 1694, um ano depois da estréia em Braunschweig. O próprio Mattheson, no *Musikalisches Patrtiot* (p. 181) atribui o libreto a Postel. Entretanto, como o libreto da Hamburgo é idêntico ao de Braunschweig, a autoria deve ser mesmo de Bressand. A partitura está perdida, mas há libretos em seis bibliotecas. Agradecemos à Profa. Dra. Lúcia Becker Carpena pelas informações.

Anotação 21, parágrafo 73

Johann Rosenmüller (também Giovanni Rosenmiller), nascido em 1619 e falecido em 1684. Compositor alemão.

Kaiser refere-se a Reinhard Keiser (1674-1739), compositor e produtor de óperas alemão.

Anotação 22, parágrafo 82

Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732), teorbista e compositor italiano que trabalhou em Viena entre 1701 e 1705. Sua ópera “Creso”, uma tragicomédia com libreto de Pietro Pariati, estreou em Viena em 1723.

Nicola Matteis (Matheis) (c. 1670 – 1713), violinista e compositor italiano que se mudou para a Inglaterra no início da década de 1670, onde faleceu.

Antonio Caldara (16760-1736), compositor prolífico e bem sucedido de peças, sobretudo no estilo teatral.

Anotação 23, parágrafo 96

Johann Jacob Froberger (1616-1667), compositor e organista alemão.

Anotação 24, parágrafo 97

Claudio Merulo, ou Claudio da Coreggio (1533-1604). Compositor e organista italiano da Renascença tardia.

Michelangelo Rossi (1601-1656), compositor, organista, cravista e violinista italiano.

Anotação 25, parágrafo 100

Trata-se do Livro 1 da coleção „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden in welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden besorgt und herausgegeben von einem Liebhaber der Music und Poesie (J.F.G.)“ reunida por Johann Friedrich Gräfe e editada em Halle, 1737. A coleção contém 36 odes para uma voz e b.c. . A publicação está disponível em

[https://imslp.org/wiki/Sammlung_verschiedener_und_auserlesener_Oden_\(Gr%C3%A4fe%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Sammlung_verschiedener_und_auserlesener_Oden_(Gr%C3%A4fe%2C_Johann_Friedrich))

Anotação 26, parágrafo 101

Trata-se de „Die schöne und getreue Ariadne“ de Georg Conradi (1645-1696), estreada em Hamburgo em 1691. Conradi constituía, com Johann Theile, Nicolaus Adam Strungk, Johann Philipp Fortsch, Johann Wolfgang Franck and Johann Sigismund Kusser, o núcleo dos compositores mais importantes da ópera de Hamburgo (Theater am Gänsemarkt).

Anotação 27, parágrafo 115

A referência a Kircher está correta, trata-se de fato, como aponta Mattheson, do Livro V, cap. 6, p. 316-322, que trata das composições a 4 vozes acompanhadas de dois exemplos musicais: uma peça no *Stylus ecclesiasticus* (p. 316 – 320) e uma *Aria Tragica* (p. 321 – 322)

Anotação 28, parágrafo 116

Trata-se do compositor Johann Sebastiani (1622 – 1682). De 1653 até sua morte, trabalhou na corte de Königsberg, ocupando, a partir de 1661, também o cargo de mestre-de-capela do príncipe eleitor de Brandemburgo. A obra a que Mattheson se refere é: *Erster Theil Der Parnaß-Blumen Oder Geist- und Weltliche Lieder* (Hamburgo, 1672). O volume 2 (Hamburgo, 1675), é intitulado *Ander Theil der Parnaß-Blumen*. A autora das poesias musicadas por Sebastiani, Gertraud Moller (1641-1705, nascida Eiffler), é uma das únicas poetisas alemãs conhecidas do séc. XVII.

Comentários à Décima Parte

Comentário 1, parágrafo 2

Observar a expressão idiomática em:

[2] *sondern ohne selbst zu wissen, in welchem Styl sie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken*: (mas sim, encontramos aqueles que, mesmo sem saber com qual estilo queiram trabalhar, **misturam todas as coisas, provocando um enorme caos**:).

De acordo com o dicionário Redensarten-Index.de, disponível em <https://www.redensarten-index.de/suche.php>, a expressão *Kraut und Rüben* significa caos, confusão, desordem algo diferente, misturado (*Chaos, Durcheinander, Unordnung, Verschiedenes, Vermischtes*).

Comentário 2, parágrafo 3

Além de mostrar claramente as diferenças entre a ortografia do alemão de século XVIII e o alemão dos dias de hoje, como, por exemplo, nos vocábulos *nöthige* (em vez de *nötige*); *Wissenschafft* (em vez de *Wissenschaft*); *weitläuffig* (em vez de *weitläufig*), há o uso de um arcaísmo, a saber, *disfalls*, como vemos na transcrição abaixo:

[3] *Denn es finden sich noch so viele nöthige Dinge disfalls zu erinnern und die Styl-Wissenschafft ist so wichtig, auch von so wenigen bisher eingesehen, daß nicht leicht zu weitläuffig davon gehandelt werden mag*. (Pois ainda há tantas coisas necessárias a serem lembradas em relação a ele, e a ciência do estilo é tão importante, e compreendida por tão poucos, que dificilmente poderemos tratá-la com a minúcia necessária).

Disfalls foi traduzido como em *relação a ele*, uma menção ao termo *assunto* (cf. tradução). A tradução se baseou no vocábulo conforme explicitado no vol. 2, p.1028 do DWB. Antes de transcrevê-lo, é conveniente informar que este termo é dicionarizado apenas como *desfalls*, sendo *disfalls*, muito provavelmente, uma forma coexistente que serve para mostrar que não havia ainda uniformidade ortográfica na primeira metade do século XVIII. Veja-se um pequeno excerto do verbete:

DEFALLS, adv. in bezug auf diesen fall, deshalb. es darf mir desfalls auch keiner vorschreiben wa ich thun sol HEINR. JUL. V. BRAUNSCHWEIG Susanna 1,5. das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander exemple gründen als auf dieses [...]

Comentário 3, parágrafo 6

O uso de *maassen* no sentido causal ou explicativo também constitui um arcaísmo. Veja-se:

[4] [...] **maassen** dergleichen Eigenschafften einem ieden vorausgesetzten Haupt-Styl in der musicalischen Setz-Kunst, nehmlich, dem geistlichen, weltlichen und häuslichen, wie Gattungen

ihren Geschlechtern, allerdings angehören. (**Pois** características similares certamente pertencem a cada estilo principal na composição musical, a saber, o eclesiástico, o secular e o camerístico, como gêneros de suas espécies.)

Comentário 4, parágrafo 9

Perceba-se no parágrafo 9 o uso do arcaísmo *derowegen*, que significa *deshalb, deswegen* (por isso, por essa razão). Veja-se:

[9] *Derowegen erläutern wie (wir) den dramatischen Styl durch das Beiwort, weltlich, wenn nehmlich die Absicht auf weltliche Geschäfte und Geschichte natürlicher sich selbst gelassener Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust- oder Trauerspiele nach einander vorstellen.* (Por isso explicamos o estilo dramático com a palavra mundano, quando a intenção se volta a negócios mundanos e histórias de pessoas [naturais] imperturbáveis, que sempre representam entre si comédias ou tragédias.

Comentário 5, parágrafo 22

Observe-se neste parágrafo a expressão idiomática *ans Ruder setzen*, traduzida como *dominar*, no sentido intransitivo de *ser dominante, ter domínio*. Não encontramos *ans Ruder setzen*, mas traduzimo-la interpretativamente a partir de *am Ruder sitzen*, cujo significado, segundo o Redensarten-Index.de, cujo endereço eletrônico consta do Comentário 2, é: *Führung, Leitung haben; an der Macht sein, zu bestimmen haben*. Veja-se a tradução do final do parágrafo transcrito abaixo:

[6] *Der Hochmuth selbst ist nur eine Aufblähung der Seele, und erfordert wirklich im Ausdrücke mehr schwülstiges, als hohes: nun sind aber die allerhoffärtigsten unfehlbar die allzornigsten, in deren Gemüthern sich eine Schwachheit nach der andern ans Ruder setzt.* (A arrogância mesmo é apenas uma vaidade da alma, e requer, de fato, na expressão, algo mais empolado que sublime: assim, os mais altivos são inconstavelmente os mais furiosos, em cujos ânimos domina uma fraqueza seguida de outra).

Comentário 6, parágrafo 22 e 52

Em comentários de outros capítulos, muitas vezes apontamos o modo como se utilizava no século XVIII (o que se estende também a séculos anteriores, pelo menos aos séculos XVI e XVII) a conjunção concessiva. Atualmente há dela três formas predominantes: *obwohl, obschon* e *obgleich*, sendo a primeira a mais frequentemente utilizada nos dias atuais, e a primeira e a terceira mais frequentemente utilizadas no século XVIII. Elas eram usadas de modo separado, como, por exemplo: *ob sie wol...*, *ob sie gleich...*, e não como nos dias atuais, como *obwohl sie...*, *obgleich sie...*

Nos parágrafos 22 e 52 do capítulo 10, verificamos a ocorrência de outra conjunção concessiva, utilizada diferentemente de *ob...wol* e *ob...gleich*, a saber, *obzwar*, como se pode ver nos exemplos transcritos abaixo:

[22] *Denn, obzwar der Zorn den **Schein** haben will, als ob er die Wirckung eines grossen Geistes sey, so entspringt er doch in der **That** aus einem weibischen Hertzen:* (Pois, embora a ira quer ter o brilho, como se fosse o efeito de um grande espírito, ela se origina, entretanto, no **ato** de um coração feminino:);

[52] *Und obzwar die wenigsten poetischen Einrichtungen dieser Art zur heutigen Setz-Kunst geschickt sind, werden sie doch bisweilen viel zur Anmuth eines Singe-Stückes beitragen, wenn sie nicht oft, noch allein, sondern in stärkerer Gesellschaft anderer Reim-Gebäude vorkommen.* (E embora poquíssimas elaborações poéticas deste tipo sejam adequadas à composição musical dos dias de hoje, elas contribuirão muito, em certos casos, para a graça de uma peça vocal, se não aparecerem muito frequentemente nem isoladas, mas acompanhadas de outras combinações de rimas).

Comentário 7, parágrafo 25

Marca de arcaísmo no parágrafo 25, a saber, *dannenhero*, de uso bastante comum em textos dos séculos XVII e XVIII. Sua definição se encontra no volume 2, p.748, do DWB. Transcrevemos apenas o início. Veja-se:

DANNENHERO: *adv. deshalb wie dahero, im 17ten und noch im 18ten jahrh.üblich [...]*

Foi traduzido no trecho apontado a seguir como *por isso*:

[25] [...] *Die Welschen nennen dannenhero mit Recht alles boshafftige und gefährliche Leute Huomini tristi, deren Seele gantz niedergeschlagen und verlohren ist.* (Por isso, os italianos chamam, com razão, todas as pessoas más e perigosas *huomini tristi*, cuja alma já foi totalmente derrotada e perdida).

Comentário 8, parágrafo 26

A expressão *in Abrede sein* (or. *In Abrede seyn*) no parágrafo 26 significa *estar de acordo*, e é antônima a *etwas in Abrede stellen* (contestar alguma coisa, desmentir alguma coisa). Veja-se:

[9]

Ich will inzwischen nicht in Abrede seyn, daß diese und dergleichen Leidenschafften, wenn man sie in der Ton-Kunst recht ausdrücken will, etwas starckes, wildes, hitziges und schwärmendes erfordern [...] (Não quero, entretanto, concordar, que estas e outras paixões similares, quando devem ser corretamente expressas em música, exijam algo vigoroso, turbulento, ardente e extasiante).

Comentário 9, parágrafo 40

Transcrevemos o parágrafo 40 apenas para demonstrar o seu registro. O parágrafo não é de difícil tradução, entretanto o estilo e a antiguidade dos vocábulos, se devessem ultrapassar a função comunicativa de nossa proposta de tradução, teriam resultado um texto diferente do apresentado. Àqueles que entendem alemão, percebam a estrutura pouco comum deste elogio.

[40] *Was die Ehre Gottes betrifft, hat **Hammerschmidt** darin mehr gethan, als tausend Operisten nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Music fast in allen Dorff-Kirchen (der Lausitz, des Thüringer, Sachsen-Landes und daherum) bis auf den heutigen Tag erhalten. Dieser Punct soll*

ihm billig, als ein unverwelckliches Lorber-Blat, in den Krantz seines immergrünenden Nachruhms eingeflochten werden“ (No que diz respeito à honra de Deus, **Hammerschmidt** fez mais que mil operistas fizeram e que ainda vão fazer. Ele foi também – o que é a parte mais refulgente de sua fama – aquele que preservou a música em quase todas as igrejas de vilarejos (Lustria, Turíngia, Saxônia e adjacências) até os dias de hoje. Este fato deve apropriadamente – tal qual imarcescível louro – ser entrançado na coroa de sua sempre florescente glória póstuma“).

Comentário 10, parágrafo 48

Percebam, no parágrafo 48, o uso de dois arcaísmos: *itzund* (jetzt) e *dafern* (wofern).

[48] *Itzund erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle, vorzüglich aber auf lateinische Kirchen-Stücke in ungebundener Rede überhaupt: [...]* (Neste momento, o significado do estilo moteto abrange quase tudo, especialmente as peças sacras latinas em prosa de modo geral [...])

[48] *[...] dafern man nur die nach demselben eingerichteten Sätze kurtz abfaßt, mit andern klüglich umwechset, zu rechter Zeit anbringt und das Ding nicht allzubunt macht: denn wir mögten sonst einen neubelebten **Pränestin** nöthig haben.* ([...] contanto que as frases incluídas sejam curtas e prudentemente alternadas com outras, que sejam utilizadas em tempo oportuno e que não torne as coisas muito variadas, pois senão teríamos necessidade de reavivar **Palestrina**).

Comentário 11, parágrafos 49 e 50

É interessante perceber o tipo de construção de alguns vocábulos em Mattheson, como, por exemplo, *Ton-Befliessenen*, no parágrafo 49, e *Kunstverständiger*, *Noten-Kenner* e *Halbgelehrten* no parágrafo 50.

Traduzimos *Ton-Befliessenen* por estudantes de música. O termo pode se referir ainda a estudiosos de Música. Ou seja, aqueles que se dedicam com afinco à música. Este último significado é o termo (parafraseado) mais próximo do sentido de *Ton-Befliessen*.

Kunstverständiger, por sua vez, refere-se àqueles que conhecem a arte (musical), que a entendem. *Noten-Kenner* parece ter um tom pejorativo: refere-se àqueles que conhecem as notas musicais, mas não necessariamente saibam o que seja a Música, de fato. *Halbgelehrten* também pejorativo, e diz respeito aos “meio-eruditos, semi-eruditos”.

Abaixo a transcrição de trechos dos parágrafos 49 e 50, acompanhados de suas traduções.

[49] *[...] Indessen dürffte manchem heutigen Ton-Befliessenen, der vielleicht sein Tage keine ächte alte Motete erblicket hat, und deren ich viele kenne, mit kleinen Beyspiel hier nicht wenig gedienet seyn.* ([...] Entrementes, pode ser que, a algum estudante de música dos dias de hoje, que talvez nunca tenha visto um moteto de fato, e conheço muitos deles, poderia ser bastante útil um pequeno exemplo. Devemos escolher para este estudante um exemplo breve).

[50] Ich habe deswegen ein nur dreistimmiges Exempel hergesetzt, damit ein Kunstverständiger, oder ein blosser Noten-Kenner sehe, wie schön und harmonisch die alten, lieben Leute zu Wercke gegangen sind [...] (Por isso apresentei apenas um exemplo a três vozes, para que aqueles que conhecem a arte, ou para aqueles que apenas conhecem as notas, vejam quão bela e harmoniosamente os diletos antigos trabalharam[...])

[50] [...] *Wenn dieser Styl dahin gedeien könnte, daß er die Leidenschafften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, so wäre seines gleichen nicht, und die Halbgelehrten sollten sich die Finger bald daran verbrennen.* (Se este estilo pudesse ter êxito em expressar as paixões e o verdadeiro sentido das palavras, então nada haveria que pudesse ser comparado a ele, e os semi-eruditos logo fracassariam nisto.)

Comentário 12, parágrafo 52

Não é muito frequente o uso de *bemühen* como verbo transitivo direto, no sentido de pedir ajuda, incomodar, consultar. Veja-se abaixo:

[52] *Wir dürfen also seinentwegen das späte Alterthum nicht viel bemühen* [...] (Não precisamos portanto, por causa deles, consultar demasiadamente a Antiguidade tardia [...])

Comentário 13, parágrafo 56

Em [56], *sich reimen zu* tem o sentido de estar em consonância com alguma coisa, adequar-se a alguma coisa, ter relação com alguma coisa. Veja-se abaixo o trecho do parágrafo 56 acompanhado de sua tradução:

[56] [...] *denn sie reimen sich gar nicht zum itzigen Geschmack* (pois eles não se adequam de modo algum ao gosto atual).

Comentário 14, parágrafo 58

Devido à forte influência, ainda existente, de se incluírem palavras de raízes latinas no texto alemão, principalmente quando se trata de termos técnicos (no caso de nosso texto, termos musicais), é comum, algumas vezes, encontrarmos binômios, ou seja, palavras em alemão seguidas de correspondentes advindos do latim ou vice-versa. No caso do parágrafo 56, referimo-nos a *Aufhalten* e *Pausiren* (algumas vezes grafado como *pausieren*). Veja-se:

[58] *Es läßt sich natürlicher Weise in dieser Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Pausirens machen, aus zwoerley Ursachen* [...] (Naturalmente não se pode, neste estilo, fazer muitas cadências ou pausas, por duas razões [...])

Comentário 15, parágrafo 66

O verbo *schmecken* é usado figurativamente no parágrafo 66. Embora tenhamos desejado, em algum momento, traduzir “para que não tenha o mesmo sabor de uma *Overture*” – o sabor, em português, também seria figurado – preferimos algo mais apropriado ao próprio termo musical (*Overture*). Assim, optamos por *soar*. Veja-se:

[56] [...] *damit es nicht nach einer losbändigen Overtür schmecke* [...] ([...]para que não soe como uma *Overture* desconexa [...])

Comentário 16, parágrafo 72

O parágrafo 72 traz bastantes vocábulos grafados de acordo com as regras do século XVIII, dos quais apontamos dois, que nos despertaram mais a atenção, já que não são tão frequentes na forma como aparecem aí. Trata-se de *Hülffe* (*Hilfe*) e *kömmt* (*kommt*). Ademais, transcrevemos o parágrafo inteiro, para que outros tradutores observem a dificuldade de se traduzir um período desta extensão. Não obstante ser defensor de um estilo conciso, algumas vezes Mattheson compõe períodos bastante longos. Neste parágrafo, por exemplo, o primeiro ponto final aparece depois de 13 linhas.

[72] *Denn eben dieser Styl erfordert mehr Geschicklichkeit im Setzen, als sich der meiste Hauffe einbildet, indem nicht nur sein Recitativ, sondern auch seine Arien, Chöre und übrigen Theile das natürlichste Wesen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgesuchtes haben wollen: sie müsse allerdings von denjenigen Recitativen und Arien, die sich im gewöhnlichen Kammer-Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Musiken befinden, auch von den geistlichen Madrigalen und Dialogis dadurch unterschieden werden, daß alles im Dramatischen viel leichter, singbarer, freier, ungebundener, und durchgehends so beschaffen sey, als ob es ohne studiren oder auswendig-lernen, gleichsam aus dem Stegreiff hervorkäme: welches eine Anmerckung ist, die, nebst vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Opernmachern, absonderlich Teutschen, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geschätzt, auch vielleicht von den meisten überall niemahls erkannt worden ist; da sie doch auf das vornehmste Wesen des Dramatischen Styls gehet, zur lebhaftten Ausdrückung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig ist, und den Stellungen oder Geberden der Schauspieler, die der Componist hiebey beständig vor Augen haben muß, ungemein zu Hülffe kömmt. Alles dieses hat man in dem übrigen madrigalischen Wesen gar nicht nöthig zu beobachten. So viel hievon.* (Pois mesmo este estilo exija, na composição, mais habilidade que a maioria das pessoas possa imaginar, já que não apenas seu recitativo, mas também suas árias, coros e outras partes querem ter a essência mais natural do mundo, e nada de forçado ou buscado muito distante: eles devem ser efetivamente diferenciados daqueles recitativos e árias que se encontram no estilo madrigalesco comum na música camerística, como também nas cantatas, música de entretenimento e *musique de table*, e diferenciados também dos madrigais sacros e diálogos, na medida em que tudo, no estilo dramático, deve ser mais leve, cantável, livre, solto e sempre feito de uma forma que possa ser proferido sem o estudo ou o aprendizado de cor, quase que de improviso. Esta é uma observação que, dentre tantas outras pertinentes aqui, é pouco apreciada por alguns compositores de óperas, principalmente alemães, em seus trabalhos de composição, e também provavelmente não foi algo conhecido pela maioria deles. Esta observação toca a essência mais importante do estilo dramático: é imprescindivelmente necessária para a expressão vívida da comoção dos afetos e auxilia extraordinariamente as posturas e gestos dos atores, que o compositor, aqui, deve continuamente ter em mente. Não é necessário considerar todas essas coisas na essência de outros madrigais. É o suficiente.).

Comentário 17, parágrafo 82

Difícilmente uma expressão idiomática contém os mesmos elementos em duas línguas. No caso da expressão no parágrafo 82, essa “raridade” acontece: os elementos, ou referências (andorinha e verão) são os mesmos nas duas línguas. Veja-se:

[82] *Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer [...]* (Entretanto, uma andorinha só não faz verão).

Comentário 18, parágrafo 88

No parágrafo 88, além do binômio *setzen oder componiren*, temos a complementação (adverbial modal) com *mit der Feder* (com a pena): isto significa que ele (o estilo fantástico) não significa apenas a composição escrita, ou ainda, o ato de escrever certa composição, mas algo não planejado, espontâneo. Veja-se abaixo trecho do parágrafo 88:

[88] *Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, ex tempore geschieht.* (Ele consiste, de fato, não apenas no ato de escrever a composição, mas também num cantar e tocar, que ocorrem espontaneamente, ou, como se diz, *ex tempore*).

Comentário 19, parágrafo 90

Em [90], Mattheson utiliza o vocábulo *Clavier*, que conscientemente traduzimos por *instrumentos de teclado*. Trata-se, na verdade, de um hiperônimo, que pode dizer respeito ao cravo, ao clavicórdio, à espineta etc. e não apenas a um instrumento específico. Veja-se:

[90] *Andrer Künstler zu geschweigen, so hat der berühmte **Händel** oft, in seinen Schauspielen, solche Accompagnemens gesetzt, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, ohne Vorschrift in diesem Styl hervorragte [...]* (O famoso Händel – para não mencionar outros artistas – compunha frequentemente em suas peças este tipo de acompanhamento, em que o instrumento de teclado, sozinho, sobressaía de acordo com o gosto e com a habilidade do instrumentista, sem qualquer prescrição de execução [...])

Comentário 20, parágrafo 98

A tradução do parágrafo 98 exigiu o desfazimento da inversão na escrita de Mattheson. De modo algum considera-se um erro a inversão de *je...desto*, disjuntivas que, seguida de comparativos de superioridade, formam as denominadas orações subordinadas adverbiais proporcionais em português. Acreditamos que a manutenção da ordem do original (proposta por Mattheson) dificultaria consideravelmente seu entendimento. Por essa razão, optamos por uma “reorganização de período”.

Veja-se:

PERÍODO (original): Man wird mich desto weniger verdencken, daß ich dieser arbeitsamen Künstler, bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich-ausgeübten fantastischen Styls, in Ehren gedacht habe: ie weniger man sonst etwas umständliches von ihnen auftreiben kan. Nun weiter!

PERÍODO (reorganizado): Ie weniger man sonst etwas umständliches von diesen arbeitsamen Künstlern auftreiben kan, desto weniger wird man mich verdencken, daß ich sie bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich-ausgeübten fantastischen Styls in Ehren gedacht habe. Nun weiter!

TRADUÇÃO: Quanto menos se puder encontrar algo pormenorizado sobre estes laboriosos artistas, tanto menos serei censurado por tê-los honrado ao tratar do estilo improvisatório, ao qual tão zelosamente se dedicaram. Vamos adiante!

Comentário 21, parágrafo 116

A nota de rodapé 30, no parágrafo 116, menciona as Blumen-Genossen. Trata-se, na verdade, de uma ordem (ou academia)

Faz-se menção, na nota de rodapé 30, do parágrafo 116, à Blumen-Genossen Mornille. Trata-se, na verdade, de um ramo a ordem maior, denominada *Pegnesische Blumenorden (Societas Florigera ad Pegnesum)*, fundada em Nürnberg em 1644.