

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Mestrado em Música

Cassiano de Almeida Barros

**A orientação retórica no processo de Composição do
Classicismo observada a partir do tratado
Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793)
de H.C. Koch**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helena Jank

Campinas - 2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Barros, Cassiano de Almeida.

B278o

A orientação retórica no processo de composição do classicismo observada a partir do tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793) de H. C. Koch / Cassiano de Almeida Barros. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador: Helena Jank.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Koch, Heinrich Christoph. 2. Música. 3. Retórica.
4. Classicismo na música. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: The rhetorical orientation of the classical compositional Process examined in H. C. Koch's essay *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793).

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music, Rhetoric, Classicism in music.

Área de concentração:

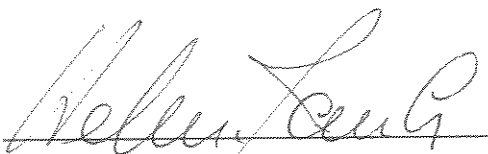
Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora: Helena Jank, Mônica Isabel Lucas, Edmundo Pacheco Hora.

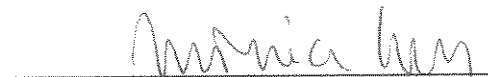
Data da defesa: 17-02-2006.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

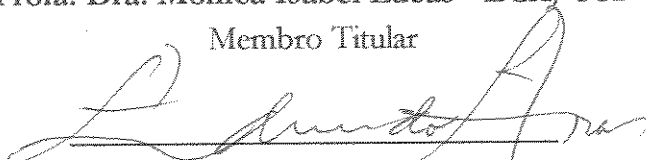
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Cassiano de Almeida Barros** - RA 962057, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas - ECA/USP
Membro Titular



Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

2006.11.240

Folha de Aprovação

Para

Nora

José Candido

Maria Silvia

Agradecimentos

à Prof^a. Helena Jank, pela orientação;
ao Prof. Paulo Justi, por todo o apoio;
ao Prof. Edmundo Hora, pelos ensinamentos;
à Nora, pelas revisões e paciência;
à minha Família, pelo estímulo;
aos amigos, de perto e de longe, pelo companheirismo.

Temos alguma coisa em comum que é mais forte que as nossas diferenças: a necessidade de saber. A Literatura chama isso de amor pela ciência. Eu chamo de curiosidade. Quando ela é servida pela inteligência, é a maior qualidade do homem.

René Barjavel

Resumo

Esta pesquisa propõe o estudo da Teoria da Composição musical do final do século XVIII a partir da obra *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793) de H.C. Koch. Concentra-se na orientação retórica dos procedimentos composicionais, em seus aspectos mecânicos e sua regulamentação. O estudo compara o sistema retórico de criação com o sistema de composição musical. Para isso é utilizada como termo auxiliar de comparação a enciclopédia sobre as artes de J.G. Sulzer (1771-1774). Nesta enciclopédia, Sulzer propõe um sistema genérico de criação artística retoricamente orientado para a recém surgida disciplina Estética. Koch adapta o sistema de Sulzer para as especificidades musicais e cria um método de Composição de mesma orientação. Sua teoria concilia elementos conservadores e progressistas, regulamentando a Música e sua prática no sistema das Belas Artes e fornecendo subsídios para uma abordagem hermenêutica contemporânea da Música Clássica.

Palavras-chave: 1)Koch, Heinrich Christoph; 2)Música; 3)Retórica; 4)Classicismo na Música

Abstract

This research proposes the study of the theory of musical Composition of the second half of the eighteenth century, based on H.C. Koch's essay *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793). It focuses on the rhetorical orientation of the compositional procedures, its mechanical aspects and its regulation. The study compares the rhetorical system of creation with the system of musical composition. To this end, it is used J.G. Sulzer's encyclopedia of the fine-arts (1771-1774) as an auxiliary term of comparison. In this work Sulzer proposes to the new Aesthetic discipline a general system of artistic creation that is rhetorically oriented. Koch adapts Sulzer's system to the peculiarities of Music and creates a method of Composition with the same orientation. His theory conciliates conservative and progressive tendencies. It regulates Music and musical practice in the fine arts system and provides conditions to a contemporary hermeneutics approach of the Classical Music.

Key words: 1)Music; 2)Rhetoric; 3)Classicism in Music.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – NATUREZA E FUNÇÃO DA RETÓRICA	5
1.1 – UMA DEFINIÇÃO POSSÍVEL	6
1.2 – AS FUNÇÕES DA RETÓRICA	7
1.2.1 – <i>A função persuasiva</i>	8
1.2.2 – <i>A função hermenêutica</i>	9
1.3 – O SISTEMA RETÓRICO	10
1.3.1 - <i>Inventio</i>	11
1.3.2 – <i>Dispositio</i>	12
1.3.3 – <i>Elocutio</i>	14
1.4 - A RETÓRICA E O PENSAMENTO ARTÍSTICO	16
CAPÍTULO 2 – JOHANN GEORG SULZER E O SISTEMA DAS BELAS ARTES	22
2.1 - JOHANN GEORG SULZER	22
2.1.1 - <i>A Enciclopédia Allgemeine Theorie der schönen Künste</i>	29
2.1.2 - <i>Um processo criativo "retoricamente inspirado"</i>	31
2.1.2.1 - <i>Erfindung (Invenção)</i>	33
2.1.2.2 - <i>Anordnung (Disposição)</i>	36
2.1.2.3 - <i>Ausführung (Realização) e Ausarbeitung (Elaboração)</i>	40
2.2 - CONSIDERAÇÕES	42
CAPÍTULO 3 – O MÉTODO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL SEGUNDO H.C. KOCH.....	45
3.1 – HEINRICH CHRISTOPH KOCH	45
3.2 – O <i>TRATADO</i> VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUR COMPOSITION	47
3.3 – UM ESTUDO DAS CAUSAS	52
3.3.1 - <i>A Causa Final</i>	54
3.3.2 - <i>A Causa Eficiente</i>	61

3.3.3 - A Causa Material.....	65
3.3.4 - A Causa Formal - O Processo de Composição	67
3.3.4.1 - A Invenção (Erfindung).....	69
3.3.4.2 - A Estrutura (Anlage)	76
3.3.4.3 - A Realização (Ausführung).....	86
3.3.4.4 - A Elaboração (Ausarbeitung)	99
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
ANEXO	111

Índice de Figuras

Figura 1 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.77.	71
Figura 2 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.60- 62.	73
Figura 3 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.85- 6.	74
Figura 4 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.88- 91.	76
Figura 5 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.60- 62.	78
Figura 6 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.107-110.	91
Figura 7 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.112-115.	93
Figura 8 - Figura extraída do <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i> . Vol.2, p.120-123.	98

Introdução

Teoria e análise em Música são, de certo modo, recíprocas. A análise permite a investigação de uma estrutura musical ou um estilo, gerando inventário de seus componentes e produzindo uma descrição adequada para algumas experiências. A teoria, por sua vez, produz generalizações a partir dos resultados da análise, predizendo o que o analista irá encontrar em outros casos dentro de uma determinada órbita estrutural ou estilística, estruturando sistemas através dos quais outras obras possam ser criadas. Na direção inversa, se a teoria intui como o sistema musical opera, então a análise fornece respaldo para tais intuições imaginativas, conferindo a elas uma compreensão mais clara. Neste sentido, teoria e análise são como dois hemisférios que se ajustam para formar um todo, funcionando dedutivamente como abstração e investigação, indutivamente como hipótese e verificação, e na prática formando uma corrente de atividades que se alternam.

Apesar dessa reciprocidade observada entre teoria e análise, essa concepção é, em certa medida, atual. Contudo, isso não significa que teoria e análise sejam exclusivas de nosso tempo. A origem e a história da primeira se confundem com àquelas do próprio estudo da música e se estendem além dos limites da cultura ocidental; a outra, amplamente definida ao longo da história, tem muitos séculos de prática. Além disso, justamente por se definirem historicamente, teoria e análise são dinâmicas, o que lhes confere um caráter evolutivo. Consequentemente, estudar a música antiga através dos olhos da sua teoria contemporânea nos ajuda a identificar e compreender nela elementos que as preconcepções de nosso próprio tempo não reconhecem.

Do séc. XVI ao séc. XVIII a Retórica, com seu sistema e sua regulamentação, permeou a prática musical e grande parte da teoria musical desta época foi governada por seus princípios. Contudo, em meados do séc. XVIII, uma nova teoria musical surgiu para corresponder à produção que se adequava a um

novo gosto musical, decorrente do advento da Estética¹, do surgimento de uma nova regulamentação para a prática musical e do declínio do apreço pela Retórica. Obviamente, essa transformação de valores não se deu a uma só vez, de maneira abrupta, e Heinrich Christoph Koch (1749-1816) situa-se no meio deste processo de transformação.

O *Versuch einer Anleitung zur Composition*² de Koch foi escrito entre 1782 e 1793. É um manual eminentemente prático que tem como objetivo principal fornecer instrução adequada em composição. Além disso, é repleto de exemplos musicais contemporâneos como sinfonias de F.A. Rosetti (1746-1792) e J. Haydn (1732-1809), sonatas de C.P.E. Bach (1714-1788), Singspiele de J.A. Hiller (1728-1804) e G. Benda (1722-1795), óperas de C.H. Graun (1701-1759), I. Holzbauer (1711-1783) e A. Schweitzer (1735-1787), cantatas de C.H. Graun e C.G. Scheinpflug (1722-1770), afora os comentários sobre os últimos quartetos de J. Haydn, I. Pleyel (1757-1831), F.A. Hoffmeister (1754-1812) e W.A. Mozart (1756-1791). Estas citações exemplificam os princípios teóricos de Koch e proporcionam um contato com o ambiente musical das cortes alemãs durante o final do séc. XVIII. Por diversas razões esta obra é de genuíno valor, mas o que a torna imprescindível a esta pesquisa é a maneira com que Koch aborda o processo de composição, apresentando respostas a questões com as quais nenhum outro contemporâneo seu se preocupou. A maneira que um compositor, no final do séc. XVIII, concebe uma composição musical; como ele imagina as idéias iniciais, e como ele tira proveito destas idéias para conduzir uma composição a sua forma final; o funcionamento da mecânica deste processo de criação, são exemplos de questões abordadas. Sobre tais indagações, Koch comenta que preferiria manter-se em silêncio, mas justifica:

"Estou convencido de que muitos iniciantes tendem a formar uma idéia inteiramente incorreta a respeito destes problemas, e eu sei

¹ Corrente de pensamento sobre as Artes. Sua designação deriva do título da obra *Aesthetica* (1750) de A. Baumgarten.

² Ensaio sobre a formação em Composição. (Rudolstadt, 1782-93). As traduções a partir do alemão presentes nesta dissertação são todas feitas pelo autor.

que muitos professores de composição não fazem alusão a quaisquer destas questões tão importantes. Portanto eu quero tentar tratar sobre estes assuntos de uma maneira que seja útil aos iniciantes."³

Ao estruturar respostas a estas e outras questões sobre a natureza e propósito da música, Koch apoiou-se na enciclopédia *Allgemeine Theorie der Schöne-Künste* (Teoria Geral das Belas Artes - Leipzig: 1771-1774), de Johann Georg Sulzer (1720-1779). Esta obra trata de assuntos relacionados à Estética, questões acerca do processo criativo e detalhes técnicos de cada uma das belas-artes. Nesta obra Sulzer apresenta um processo de criação artística retoricamente inspirado, que, segundo ele, é comum a todas as belas-artes.

Koch se apropria das teorias de Sulzer e as adapta para as especificidades da criação musical. O processo de composição resultante destas adaptações é retoricamente inspirado. Sua estrutura e mecânica são semelhantes ao relativo retórico.

Este pesquisa é um estudo sobre a teoria da Composição musical no final do séc. XVIII. Seu objetivo é observar a orientação retórica no processo de composição do Classicismo; as relações entre o sistema retórico de criação e o método de composição musical; as relações entre seus aspectos mecânicos, suas regulamentações e terminologias.

Este estudo será de natureza comparativa. Os elementos a serem comparados serão o sistema retórico de criação e o sistema de composição musical apresentado por Koch no tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition*.

O primeiro capítulo apresenta o sistema retórico de criação, suas peculiaridades e regulamentação. O segundo capítulo é dedicado a J.G. Sulzer, suas teorias acerca do Sistema Estético, e seu método de criação artística. O terceiro capítulo trata da Música no Sistema das Belas Artes a partir da visão de

³ (...) weil ich aber überzeugt bin, dass ich die mehresten Anfänger einen ganz unrichtigen Begriff davon zu machen pflegen, und weil ich weiss, dass die mehresten Lehrer der Seztkunst bey dem mündlichen Unterrichte diesen, für den Anfänger so wichtigen Gegenstand ganz unberührt lassen; so will ich es versuchen, ob ich den angehenden Tonsetzer mit diesem Gegenstande auf

Koch, seu método de composição e sua regulamentação. É apresentado na forma de um estudo de causas, em conformidade com a organização do pensamento de Koch no *Versuch*.

eine ihm nutzbare Art zu unterhalten im Stande sey. In: H.C. KOCH. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol. II, p. 51.

Capítulo 1 – Natureza e função da Retórica

Antes de tratar propriamente de natureza e função é necessário, primeiramente, definir o objeto aqui estudado, que implica na tarefa nada fácil de buscar uma definição, mesmo que aproximativa do termo retórica. Para Quintiliano retórica é a arte de se falar bem. Ressalta entretanto que para falar bem é necessário pensar bem, e para pensar bem pressupõe-se um estilo de vida em conformidade com aquilo em que se crê. É por isso que, para ele, a virtude é a condição essencial da eloquência⁴. Ao dissertar sobre a natureza da retórica, Quintiliano reflete sobre as várias definições desta, deixando-se perceber as quatro seguintes como as mais representativas das convenções retóricas clássicas⁵:

1. a definição atribuída a Corax e Tísias, Górgias e Platão: a retórica como criadora de persuasão;
2. a de Aristóteles: retórica como a capacidade de descobrir os meios de persuasão no tratamento de qualquer assunto;
3. a atribuída a Hermágoras de Temnos: retórica como a capacidade de falar bem no que diz respeito ao tratamento e discussão das questões públicas;
4. e a de Quintiliano, na linha dos retóricos estóicos: a retórica como a arte de bem falar.

Embora em um aspecto todas estas definições estejam em acordo, que a retórica e o estudo da retórica têm em vista a criação e elaboração de discursos com fins persuasivos, elas diferem ao refletirem preocupações distintas, tanto sobre a natureza e finalidade da retórica como sobre o seu objeto e conteúdo ético.

⁴ QUINTILIANO, M.F. *Institutio Oratoria*. Cambridge: Harvard University Press, LOEB Classical Library, 1979-1989, livro 2, I.5-21.

⁵ *Ibid.* livro 2, XV.1-38

Enfim, arte de falar bem, arte de persuadir, arte de ornamentar discursos ou arte do discurso eficaz, arte moral; todas estas definições são possíveis e em algum momento da história estiveram em vigor, combinadas entre si ou separadamente. Buscando a objetividade de um texto científico, restringir-se-á a definição tentando manter minimamente a pluralidade de significados de que este trabalho necessita, fundamentando-se essencialmente nos tratados clássicos da antiga Grécia (os de Aristóteles) e latinos (os de Cícero e Quintiliano) e seus estudos contemporâneos (os de Barthes, Reboul, Perelman, Olbrechts-Tyteca).

1.1 – Uma definição possível

Eis, pois, a definição adotada: Retórica é a arte de persuadir pelo discurso⁶. Por arte entenda-se aqui a tradução do grego *techné*⁷ (técnica), conjunto de regras que podem ser analiticamente desvendadas, terminologicamente objetivadas e sistematicamente ensinadas⁸.

Por persuadir entenda-se “levar a crer”, sem redundar necessariamente no “levar a fazer” algo em função da persuasão. Aqui pode-se perguntar: - Quem persuade? e – Quem é persuadido? A resposta para a primeira questão é o Orador, para a segunda, o Público ao qual o Orador se dirige.

Por discurso entenda-se “qualquer produção lingüística, oral ou escrita, que fale de certo assunto e apresente sentido e unidade”⁹

O discurso, o orador e o público constituem, segundo Aristóteles, os três elementos fundamentais à *techné rhetorike*. Daqui se originam os três meios

⁶ REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000, pág. XIV.

⁷ *Techné* – instituição especulativa dos meios de produzir aquilo que pode ou não ser, isto é, o que não é nem científico (necessário) nem natural. *Apud* BARTHES, R. *A Retórica Antiga*. Tradução de Leda Pinto Mafrá Iruzun. In: COHEN, Jean *et al.* *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975, p. 184.

⁸ A retórica é, para Aristóteles, um corpo de regras e princípios gerais que a razão pode conhecer, (...), o grau intermédio entre a simples experiência prática e o conhecimento plenamente científico. ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Junior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena; Introdução de Manuel Alexandre Junior. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, Livro I, pág. 44 [1354^a].

⁹ REBOUL, Olivier. *op. Cit.* pág. 246.

fundamentais de persuasão: o *ethos* do orador, o *pathos* do público, e o próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar através da argumentação.

Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de que o orador é digno de fé.

Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso,...

Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade (verossímil), a partir do que é persuasivo em cada caso particular.¹⁰

A arte retórica disponibiliza ao orador todas as ferramentas possíveis para ele conquistar a adesão de quem é persuadido através do discurso. Assim, o público a que se dirige é quem determina como será o discurso, a maneira como será feito e o modo como será proferido. Retórica é, portanto, uma arte que tem como eixo motriz o público, “é em função de um auditório que qualquer argumentação se desenvolve.”¹¹

1.2 – As funções da Retórica

Durante a época Clássica e a Idade Média era atribuída à Retórica apenas uma função, a persuasiva. Hoje, estudiosos atribuem duas, três e até quatro funções diferentes a esta arte. Além da função supra citada, O. Reboul, por exemplo, dá à Retórica as funções hermenêutica, heurística e pedagógica ao contemporaneizá-la.

Neste trabalho serão discriminadas apenas duas funções: a persuasiva e a hermenêutica.

¹⁰ ARISTÓTELES, *op. Cit.* pág. 49, 50.

¹¹ PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da Argumentação - A nova Retórica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002, pág. 06.

1.2.1 – A função persuasiva

Esta função decorre da própria definição da retórica – arte de persuadir. Os meios de persuasão são três, já mencionados acima: o discurso, o orador e o público. Os modos de persuasão são dois: o da competência da razão e o da competência da emoção. À razão compete a argumentação do discurso. À emoção competem os caracteres do orador (*ethos*) e do público (*pathos*).

A emoção, na Retórica de Aristóteles, é definida da seguinte maneira: emoções são todos aqueles sentimentos que, ao se modificarem, fazem com que as pessoas alterem seus julgamentos e que são acompanhados de prazer e dor. Das emoções deve-se distinguir três pontos de vista: 1) em que disposição estão as pessoas; 2) contra quem se dispõem, e 3) por quais motivos¹². Aristóteles reconhece como transitórias as emoções do público, pois se manifestam apenas quando há deliberação, escolha a se fazer. Neste caso, o *pathos* é uma resposta, uma reação ao modo de ser do orador. No orador as disposições são conhecidas como seu modo de ser, seu *ethos*. Neste caso as emoções devem ser dominadas pela razão e devem gerar ações virtuosas. Estas disposições não são estados passageiros, são fixos. Portanto o orador deve ser virtuoso. Sua virtude deve ser o exercício da razão contemplativa e prática, que domina suas paixões. Assim, sua virtude exige a reflexão e não a progressão irrefreada das emoções¹³.

O *pathos*, portanto, deve ser entendido como um caráter coletivo assumido pelo público. Para poder manipulá-lo e conquistar adesão, o orador deve percebê-lo e adequar seu caráter e atitude a ele e ao seu discurso, de modo a inspirar confiança e obter credibilidade. Na *Retórica*, Aristóteles define e classifica cada emoção, analisando a razão ou causa de cada uma e o estado de espírito decorrente dela. Nesta obra, o orador recebe instrução de como manipular essas emoções com vistas à persuasão.¹⁴

¹² ARISTÓTELES. *op. Cit.* pág. 106-7.

¹³ ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000, pág. XXXVI.

¹⁴ Um estudo das paixões na *Retórica* de Aristóteles, elaborado por M. Meyer, é encontrado no livro *Retórica das Paixões* supra citado.

O. Reboul comenta que, em retórica, razão e emoção são inseparáveis e portanto não existe meio de competência puramente racional ou emocional, mas sim uma co-existência de ambos em que ora prevalece um, ora outro. M. Meyer¹⁵ acrescenta que, por tratar a Retórica de tudo aquilo que pode ou não ser, a relação simbiótica entre razão e emoção é condição primordial que inclusive justifica a própria Retórica. Aristóteles atribui igual importância à esfera da emoção e a da razão ao afirmar que um orador se torna digno de fé não só por seus argumentos mas também por sua atitude.

1.2.2 – A função hermenêutica

Hermenêutica significa aqui a arte de interpretar textos. Ao imputar esta função à Retórica, atribui-se a ela a faculdade da reversibilidade. Uma técnica, um *corpus* de regras e ferramentas utilizadas para construir textos de caráter mais ou menos persuasivos, podem ser utilizadas também para desconstruí-los, desmontá-los com vistas à análise e interpretação. “Justifica-se e impõe-se portanto como método de análise, representando assim, na perspectiva científica moderna, um método de compreensão textual pela atenção dada aos efeitos do texto como fenômenos hermenêuticos de recepção.

A avaliar pela tendência dos mais recentes estudos, a análise retórica de um texto vai-se assumindo cada vez mais como crítica cultural em contexto pós-moderno; um método que necessariamente é composto de cinco passos fundamentais:

1. a identificação das unidades retóricas do texto;
2. a verificação da situação retórica que gerou o texto e o problema retórico que o orador enfrentou nessa situação;
3. a determinação do gênero retórico;
4. a identificação das características do estilo retórico;
5. a análise da estratégia retórica global.

¹⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*.

Este tipo de análise assume-se como sistema de crítica sócio-retórica, que investiga o fenômeno cultural negando que haja apenas uma maneira válida de interpretação, e também fazendo convergir os mais diversos métodos de abordagem hermenêutica para explorar a relação dos textos com a sociedade e a cultura em que se inserem.¹⁶

“Na universidade atual, essa função (hermenêutica) é fundamental, para não dizer única. Não se ensina mais retórica como arte de produzir discursos, mas como arte de interpretá-los. (...). Embora aí a retórica receba outra dimensão; não é mais uma arte que visa produzir, mas uma teoria que visa compreender.”¹⁷

1.3 – O sistema retórico

Aristóteles, em seu tempo, transformou em um sistema a retórica violentamente questionada por Platão. Seus sucessores cuidaram da evolução deste sistema, sem, contudo, modificá-lo em sua essência. Pode-se comparar este sistema a uma “máquina de montagem”; nela, o que se põe no início são os materiais brutos do raciocínio, fatos, um “assunto”; o que se encontra no fim é uma discussão completa, estruturada, armada para persuadir.

Este sistema é dividido em cinco partes, que representam as cinco fases pelas quais deve passar quem compõe um discurso. Estas cinco fases são operações-mestras da *techné rhetorike*, como insiste Barthes¹⁸. São de natureza ativa, transitiva, programática e operatória. Não são os elementos de uma estrutura, mas os de estruturação progressiva, como bem o mostra a forma verbal (por verbos) das definições:

- *Inventio* – do grego Euresis (invenção): buscar todos os argumentos e outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso

- *Dispositio* – do grego Taxis (disposição): ordenar os argumentos e os elementos encontrados, buscando a organização interna do discurso, seu plano.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Retórica*. p. 08.

¹⁷ REBOUL, O. *op. Cit.* pág. XIX.

¹⁸ BARTHES, R. *op. Cit.* pág. 182.

- *Elocutio* – do grego Lexis (elocução): redigir o discurso, zelando por seu estilo e ornamentação.

- *Actio* – do grego Hypocrisis (ação): preparar o que foi escrito para ser proferido; acrescentar ao discurso efeitos de voz, gestos, mímicas; nesta etapa o orador deve tratar o texto como ator.

- *Memoria* – do grego Mnemé (memória): memorizar o discurso para dominá-lo e poder improvisar sobre ele. Segundo os antigos, a memória é fator essencial para a criatividade.

As três primeiras operações postulam sobre a criação do discurso (*oratio*), e sustentam, cada uma, uma rede ampla e sutil de noções. Por isso os manuais de retórica dedicam tanto espaço à descrição delas. Já as duas últimas não são muito consideradas nos tratados, por não lidarem diretamente com o processo de construção do texto; mesmo os tratados antigos dedicaram a elas espaço restrito.

Neste trabalho, por tratar do processo de criação, o foco será restringido às três primeiras operações: *inventio*, *dispositio* e *elocutio*.

1.3.1 - Inventio

Preparação heurística dos materiais do discurso; base de todas as coisas que foram direcionadas aos sentidos, que constituem as coisas *quae significantur*, os significantes¹⁹ que só obterão os significados²⁰ adequados ao passarem pelo terceiro estágio de criação.

A noção de invenção se situa entre dois polos opostos. "Por um lado, é o "inventário", a detecção pelo orador de todos os argumentos ou procedimentos retóricos disponíveis. Por outro, é propriamente a "invenção", a criação de argumentos e de instrumentos de prova; até o *ethos*, explica Aristóteles, deve ser "obra do discurso". O importante não é o caráter que o orador já tem, e que o auditório conhece, mas o caráter que ele cria. (...).

¹⁹ Definição de *Res*. Uma das substâncias do discurso.

Os antigos acreditavam que qualquer invenção é feita, por um lado, a partir de materiais já existentes (lugares extrínsecos)²¹, e por outro, a partir de regras mais ou menos estritas (lugares intrínsecos)²²; pensavam que, desse modo, a criatividade do orador, longe de desvanecer-se, afirma-se ainda mais. Originalidade, sim, mas como fruto da arte, ou seja, de uma prática e de um ensino.”²³

Os materiais encontrados na *inventio*, como visto, são trechos de linguagem que devem ser organizados em uma ordem fatalmente irreversível, que é a do discurso. Por isso, a segunda grande operação da *techné* é a *dispositio*, ou tratamento das exigências de sucessão.

1.3.2 – Dispositio

Dispositio é a ordenação das grandes partes do discurso.

O. Reboul acredita que a melhor tradução para *dispositio* seja composição, mas este termo não será adotado aqui para não gerar incompreensões, pois *compositio*, em latim, diz respeito unicamente ao arranjo das palavras no interior da frase. Numa sintagmática aumentativa ela seria a primeira classe, seguida pela *conlocatio*, que designa a distribuição das frases no interior de cada parte, e a *dispositio* que designa a disposição das partes no todo.

As grandes partes do discurso foram discriminadas muito cedo, por Corax, e sua distribuição não variou significativamente depois. Aristóteles enuncia quatro partes: *Exordio*, *Narratio*, *Confirmatio* e *Peroratio*. Quintiliano, cinco, desdobrando a terceira parte em *confirmatio* e *refutatio*.

²⁰ Definição de *Verba*. *Res* e *Verba* são as duas substancias do discurso.

²¹ Noção de “lugar”, elaborada por Aristóteles em sua obra *Tópicos*. Lugares extrínsecos – lugares de onde se busca extrair todos os elementos persuasivos não técnicos (*atechnoi*), não artísticos, ou seja, que não sofrem nenhum tipo de transformação ou operação técnica por parte do orador; estes elementos são constituídos pela linguagem social e se inserem diretamente no discurso por serem naturalmente persuasivos, inerentes à natureza do assunto.

²² Lugares intrínsecos: de onde se busca extrair elementos que podem ser persuasivos desde que sejam transformados através de operação técnica (*entechnos*), artística, pelo orador. Estes elementos, fragmentos da linguagem social apanhados em estado bruto, dependem inteiramente da capacidade de raciocínio e elaboração do orador.

Exordio é a parte que inicia o discurso, e sua função é tornar o auditório dócil, atento e benevolente, eliminando, de certo modo, o caráter arbitrário de todo começo. Seu papel é cativar, “como se começar a falar e encontrar a linguagem constituísse um risco de despertar o desconhecido, o escândalo, o monstro. Em cada um de nós existe geralmente uma solenidade terrificante para “romper o silêncio”²⁴. Talvez seja essa a origem do *exordio* retórico, a inauguração regrada do discurso. Neste momento deve-se buscar cativar (*captatio*) o auditório e fazer uma exposição clara e breve da questão que vai ser tratada (*partitio*).

A **Narração** (*Narratio*) é a exposição objetiva dos fatos referentes à causa, concebida unicamente do ponto de vista da prova. É na narração que o *logos* argumentativo supera o *ethos* e o *pathos*. Para ser eficaz, ela deve ter três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade. A função da narração é preparar a argumentação; “a melhor preparação é justamente aquela cujo sentido está oculto, na qual as provas são disseminadas em estado de germes não-aparentes.”²⁵ A narração comporta dois tipos de elementos: os fatos e a descrição.

À **Confirmação** (*Confirmatio*) cabe a exposição dos argumentos, do conjunto de provas elaboradas no decorrer da *Invenção*. É seguida por uma refutação (*refutatio*), que destrói os argumentos adversários. De caráter demonstrativo (tempo forte do *logos* argumentativo), a confirmação é o momento do discurso em que as paixões do público (*pathos*) são efetivamente despertadas, gerando, através dos argumentos, piedade, indignação, ou qualquer outra emoção a que se queira dirigir o auditório.

“Em suma, narração e confirmação são duas tarefas que o orador deve cumprir, mas nada o obriga a realizá-las sucessivamente. Quintiliano dirá, aliás (II, 13, 7), que impor um plano-tipo ao orador é tão estúpido quanto impor uma estratégia-tipo a um general! No fundo, pouco

²³ REBOUL, O. *op. Cit.* p. 54.

²⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*. p. 207.

²⁵ ARISTÓTELES. *Ibid.* p. 209.

importa em que ordem o general e o orador atingem seus objetivos, o importante é que os atinjam.”²⁶

Peroratio é o que se põe no fim do discurso. Pode ser bastante longo e dividir-se em várias partes que são organizadas em dois níveis: 1) o nível das coisas: em que se deve retomar e resumir a argumentação sem, contudo, incluir argumentos novos; 2) o nível dos sentimentos: em que se deve explorar a emoção do auditório. Note-se, enfim, que a peroração é o momento do discurso em que a emoção (*pathos* e *ethos*) se une à argumentação (*logos*), o que constitui a alma da retórica.

Mas, afinal, para que serve a *dispositio*? Para que fazer um plano do texto?

Segundo Reboul²⁷ a disposição tem três funções:

1. função econômica: permite nada omitir sem nada repetir; em suma, possibilita que o orador se localize a cada momento do discurso;
2. função argumentativa: graças à disposição, o orador faz o público encaminhar-se pelas vias e pelas etapas que escolheu, conduzindo-o, assim, para o objetivo que propôs.
3. função heurística: a disposição permite interrogar-se metodicamente. Fazer um plano significa formular uma série de perguntas distintas, constituindo cada uma delas uma parte ou uma sub-parte. Saber fazer um plano é saber fazer perguntas e tratá-las uma após a outra, agindo de tal modo que cada uma delas nasça da resposta precedente.

1.3.3 – Elocutio

Uma vez encontrados e distribuídos os argumentos nas partes do discurso, eles precisam “ser traduzidos em palavras”: é a função dessa terceira parte da *techné rethorike*. É aqui que a *Res* encontrada e reunida na *inventio* será

²⁶ REBOUL, O. *Op. Cit.* pág. 58.

²⁷ REBOUL, O. *Ibid.* pág. 60.

transformada em *Verba*. É nesta fase que o orador deve escolher as palavras e reuni-las; Cícero comenta: Esta é a fase do sistema mais própria ao orador, aquela em que ele se exprime como tal.²⁸ Nesta fase o discurso ganha valor estético, ou melhor, estético-funcional, quando tudo o que é inútil é excluído. O mínimo efeito de estilo se justifica pela exigência de persuadir. Duas regras norteiam esta fase: a regra do decoro (*decorum*), e a regra da clareza.

Segundo a regra do decoro, o melhor estilo a ser adotado é aquele que se ajusta ao assunto e à função do discurso. Isso significa que cada assunto e função exige um estilo diferente. Cícero comenta que o *estilo ténue* é adequado à expressão de matérias baixas e se presta ao ensinamento (*docere*); o *estilo sublime* é adequado à expressão de matérias elevadas e se presta a mover os ânimos (*movere*); o *estilo médio*, destinado ao prazer (*delectare*), não deve ser tão elaborado como o *sublime*, nem tão simples como o *ténue*²⁹. Estes três estilos podem ser misturados em um discurso desde que se obedeça aos critérios de adequação: a cada momento, seu estilo conveniente. Segundo Cícero, a expressão decorosa deve ser o objetivo de todo orador que busca alcançar a perfeição.

A regra da clareza postula a adequação do estilo ao auditório, pois a clareza é relativa: o que é claro para um público pode não ser para outro. Ser claro é pôr-se ao alcance de seu auditório concreto.

Nesta fase o autor/orador pode lançar mão das figuras de retórica³⁰ para elaborar seu texto de maneira artístico/persuasiva. Figura é um recurso de estilo que permite uma expressão livre e ao mesmo tempo codificada, que se afasta do uso comum das palavras para obter mais força e adequação. É livre porque não somos obrigados a recorrer a ela para nos comunicar; e é codificado porque cada figura constitui uma estrutura conhecida, repetível e transmissível.

²⁸ CÍCERO, Marco Tulio. *De Oratore*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 61.

²⁹ CÍCERO, M.T. *Ibid.* § 74-97.

³⁰ Figuras de retórica são as figuras de linguagem que desempenham papel persuasivo. Elas constituem exemplo eficiente do embate entre *Res* e *Verba*. Elas constituem uma amostra da

Elas devem ser utilizadas como recursos de expressão e ornamentação. Muito se escreveu sobre elas, inúmeras classificações, definições, organizações, mas a observação das figuras não constitui a proposta deste trabalho.

1.4 - A Retórica e o Pensamento Artístico

"Se fosse necessário esboçar, de forma cartesiana, uma árvore do Pensamento Artístico, (...), teríamos o platonismo como raiz. Até, e inclusive, a Renascença, toda reflexão sobre a Arte se articulará à base de Platão, tendo Sócrates como precursor e Aristóteles como sucessor."³¹

Por pensamento artístico entenda-se o pensamento acerca da arte. Primeiro retomemos a definição de arte. Desta definição depende a determinação do objeto e do método de reflexão. Em seu significado mais geral, arte é todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer³². Era nesse sentido que Platão falava da arte e por isso não estabeleceu distinção entre arte e ciência. Desse modo, para Platão a arte compreende todas as atividades humanas ordenadas (inclusive a ciência). Arte, portanto, é raciocínio, dialética, poesia, política, medicina, música, e outras.

O objetivo de qualquer arte deve ser, segundo Platão, o aperfeiçoamento moral do homem. É neste contexto que condena a Arte Retórica. No diálogo intitulado *Górgias*, Platão destaca a independência da retórica (a sofística) em relação à disponibilidade de provas ou de argumentos que produzam conhecimento real ou convicção racional. O retórico é hábil "em falar contra todos e sobre qualquer assunto, de tal modo que, para a maioria das pessoas, consegue ser mais persuasivo que qualquer outro com respeito ao que quiser"³³. Através dela o orador estimula as emoções para desviar os ouvintes da deliberação

maneira como o orador transforma o significante obtido na *inventio* na palavra ou conjunto de palavras empregadas na *elocutio*.

³¹ HUISMAN, D. *A Estética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961, p. 11.

³² ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003, p. 81.

³³ PLATÃO. *Górgias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos de Platão*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980, p. 124, XI-457a.

racional, sendo, portanto avessa à virtude. Assim entendida, a Retórica pareceu a Platão mais próxima da culinária que da medicina, ou seja, mais apta a satisfazer o gosto do que a melhorar a pessoa³⁴. Daí tudo o que concerne à retórica, à sofística, à ilusão de óptica, ao falso, ao ilusório, é indigno da beleza, pois não conduz ao Bem, ao fim que se deve perseguir. Para Platão, Bem é o que confere verdade aos objetos cognoscíveis, e confere ao homem o poder de conhecê-los, que confere luz e beleza às coisas. A Beleza é a manifestação do Bem e portanto não é mencionada entre os objetos produzíveis, não se relaciona à ciência ou arte produtiva, à *poética*. A noção de arte e belo estão, a priori, dissociadas; unem-se apenas no momento em que, através da arte, se busca alcançar este Bem supremo.

Já Aristóteles restringiu notavelmente o conceito de arte. Em primeiro lugar, retirou do âmbito da arte a esfera da ciência, que é a do *necessário*, isto é, do que não pode ser diferente do que é. Em segundo lugar, dividiu o que não pertence à ciência, isto é, o *possível* (que pode ser de um modo ou de outro) no que pertence à *ação* e no que pertence à *produção*. Somente o possível passível de produção é objeto da arte³⁵. Nesse sentido, a arte se define como determinada capacidade de produzir, dirigida pela verdadeira razão³⁶. Assim, o âmbito da arte restringiu-se muito. A Retórica e a Poética, por exemplo, são artes; já a analítica (lógica) não é, pois trata daquilo que é necessário. A Arte Retórica e a Arte Poética constituem seu legado acerca do pensamento artístico. Distinguem-se pelo objeto que tratam: a retórica, daquilo que pode ou não ser, e a poética, daquilo que não é, embora possa ser. Ambas são complementares, como as duas ramificações da possibilidade.

Segundo Aristóteles, a Retórica é "a faculdade de considerar, em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis"³⁷. Enquanto qualquer outra arte só pode instruir ou persuadir em torno de seus próprios objetos, a retórica não

³⁴ PLATÃO. *Ibid.* p. 135, XX-465d.

³⁵ ARISTÓTELES. *A Ética*. São Paulo: Atena Editora, sem data, p. 112, IV 4.

³⁶ ARISTÓTELES. *Ibid.* p. 113, IV 6.

se limita a uma esfera especial de competência, mas considera os meios de persuasão que se referem a todos os objetos possíveis³⁸. Portanto a Retórica haure da Tópica a consideração dos elementos prováveis (os que têm capacidade de persuadir) e fornece as regras para o uso estratégico de tais argumentos.

Para Aristóteles não há desvinculação entre a Beleza e a Moral. Ele afirma na Retórica, que "tudo o que produz a virtude é necessariamente belo (porque tende para a virtude), assim como é belo o que procede da virtude; as coisas belas constituem os signos e as obras da virtude"³⁹. A virtude é o exercício da razão no homem, contemplativa quando o espírito encontra seu fim em si mesmo, e prática quando adota e persegue fins racionais mais exteriores, dominando as paixões, que se opõem e são anteriores à deliberação determinante da escolha final, que anula toda a oposição possível. Pela virtude o homem imita a ordem natural em que se realiza aquilo que, de potência, deve passar a ato. A virtude é, pois, uma disposição adquirida voluntariamente, que consiste na medida definida pela razão. Ela se mantém no justo meio-termo entre dois extremos inadequados, um por excesso, o outro por falta⁴⁰. Portanto, se a retórica é uma arte capaz de promover a virtude, ela é também capaz de promover a beleza⁴¹.

A Arte Poética trata da outra via de produção do possível, a imitação da Natureza, dos caracteres, das emoções e das ações humanas. As formas poéticas tratadas aqui são a epopéia, a poesia trágica e a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, as artes plásticas, a dança, as imitações em prosa, as elegias.⁴² O que distingue cada uma destas formas é o meio de imitação, o objeto que imitam e a maneira de os imitar.

Aristóteles não compartilha da visão platônica de arte moralizadora. A Arte Poética não está subordinada à Moral, mas também não está dissociada

³⁷ ARISTÓTELES. *Retórica*. Livro I, 2, p. 48 [1355b].

³⁸ *Ibid.* Livro I, 2, p. 49, [1355b].

³⁹ *Ibid.* Livro I, 9, p. 76, [1366b].

⁴⁰ ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. p. XXXVI.

⁴¹ Entenda-se esta Beleza como beleza extrínseca, que não é inerente à obra da arte.

⁴² ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004, Capítulo I, pág. 23.

dela. Basta que a arte evite melindrar propositadamente o senso moral para seu valor não sofrer diminuição. Aristóteles não a confunde com a ação moral interna, cujo fim está no querer do artista; a arte tem seu fim numa obra exterior ao artista, pela qual este realiza sua vontade⁴³. Sua concepção de arte torna-a, antes, favorável ao senso moral. A arte imitativa procura reproduzir o universal e o necessário; sob as aparências externas ela descobre a essência interna e ideal das coisas, tais quais "elas eram ou são, como os outros dizem que são, ou como parecem ou deveriam ser"⁴⁴, e corrige a natureza rebaixando-a ou elevando-a. Esta imitação assume função ética, pois, segundo Aristóteles, deve visar a edificação do indivíduo incitando-o à Virtude, que deve ser o fim de toda ação.

Na Poética, Aristóteles trata das características do Belo na obra de arte. Suas indicações são sucintas e fundamentadas em elementos racionais: o belo reside na grandeza, na unidade, na proporção e na ordem.⁴⁵ Segundo R. Barthes, é a oposição entre estes dois sistemas, o Retórico e o Poético, que de fato define a retórica aristotélica.

A definição aristotélica de arte não foi adotada em todo o seu rigor pelo mundo antigo e medieval. Plotino⁴⁶, por exemplo, que ainda busca dissociar a arte da ciência, distingue as artes com base em sua relação com a natureza. Distingue, portanto, a arquitetura e as artes análogas, cuja finalidade é a fabricação de um objeto, das artes que se limitam a ajudar a natureza, como a medicina e a agricultura, e das artes práticas, como a retórica e a música, que tendem a agir sobre os homens, tornando-os melhores ou piores⁴⁷.

A partir do séc. I, nove disciplinas passam a ser distinguidas como artes liberais (isto é, dignas do homem livre), em contraste com as artes manuais, algumas das quais Aristóteles teria denominado ciências e não artes. Estas

⁴³ ARISTÓTELES. *A Ética*, p. 66, IV, 3

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Capítulo XXVI, p. 88.

⁴⁵ ARISTÓTELES. *Ibid.* Capítulo VII, p. 39-40.

⁴⁶ Plotino (205-270), filósofo da escola neoplatônica de Ammonio Sacca.

⁴⁷ ABBAGNANO, N. *op. Cit.* p. 82.

disciplinas foram enumeradas por Varrão⁴⁸: a gramática, a retórica, a lógica, a aritmética, a geometria, a astronomia, a música, a arquitetura e a medicina. Mais tarde, no séc. V, Marciano Capela, em *Núpcias de Mercúrio e da Filologia*, reduzia a sete as artes liberais (*Septennium*: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música) eliminando a arquitetura e a medicina, que lhe pareciam desnecessárias a um ser puramente espiritual (que não tem corpo), e estabelecendo assim o currículo de estudos que deveria permanecer inalterado por muitos séculos. As sete artes são divididas em dois grupos desiguais, correspondentes às duas vias da sabedoria: o *Trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) e o *Quadrivium* (Música, Aritmética, Geometria e Astronomia). A relação entre estes dois grupos é de oposição. O primeiro trata dos segredos da palavra, o segundo, dos segredos da natureza.⁴⁹

A noção aristotélica de beleza fixou-se por longo tempo na tradição. Foi adotada pelos escolásticos e por muitos escritores e artistas do Renascimento. Contudo, a partir do séc. XVII esta noção se transformou com a renúncia da finalidade objetiva da arte e o advento da noção de Gosto e sua consideração como função do sentimento e não do entendimento. A orientação artística aristotélica gradativamente deu lugar a um novo sistema de pensamento artístico, a Estética, que desenvolveu uma concepção subjetiva do Belo e, conseqüentemente, uma noção distinta de Arte.

"Do dogmatismo ao criticismo, de uma concepção objetiva a uma atitude relativista e mesmo subjetivista, o pensamento artístico evoluiu no sentido do abandono da ontologia pela psicologia."⁵⁰

⁴⁸ Marcus Terentius Varro (116-27aC), escritor romano do período republicano.

⁴⁹ Um alegoria de Alano de Lille (séc. XII) fala do sistema em sua complexidade: as sete artes são convocadas a oferecer uma carruagem à *Prudentia*, que procura guiar o homem: a Gramática dá o timão, a Lógica o eixo, a Retórica o ornamento; o *Quadrivium* fornece as quatro rodas; os cavalos são os cinco sentidos, ajaezados pela Razão: os cavalos vão em direção aos Santos, Maria e Deus. Quando o limite dos poderes humanos é atingido, a *Theologia* substitui a *Prudentia* (a educação é uma redenção). In: BARTHES, R. *op. Cit.* p. 166.

⁵⁰ HUISMAN, D. *op. Cit.* p. 28.

Em meio a este período de transformação encontra-se o filósofo Johann Georg Sulzer, que, conciliando estas duas vertentes de pensamento, elaborou um método de criação artística, adotando elementos do sistema estético e conservando procedimentos do sistema precursor.

H.C. Koch usou esta orientação filosófica e este método como modelo para sistematizar e regulamentar seus procedimentos de composição musical. O capítulo que segue trata, portanto, do Sistema estético e seus meios de criação de acordo com J.G. Sulzer.

Capítulo 2 – Johann Georg Sulzer e o Sistema das Belas Artes

2.1 - Johann Georg Sulzer

Sulzer é natural da Suíça. Nasceu em 1720, em Winterthur. Foi o vigésimo-quinto filho de um funcionário público. Após a morte de seus pais ele se mudou para Zurique. Lá, sob forte influência calvinista ortodoxa, estudou teologia, filosofia, ciências naturais e matemática. Dentre seus professores destacam-se Johann Jakob Breitinger (1701-1776) e Johan Jakob Bodmer (1698-1783), dois dos mais proeminentes e famosos críticos literários da metade do séc. XVIII. Ambos exerceram grande influência sobre Sulzer, guiando seus interesses para as artes. Suas obras trazem reflexões acerca da natureza, da função, do conteúdo, dos efeitos e da maneira de perceber as artes. O cerne de suas teorias era conservador, de tradição neo-clássica, porém, em alguns aspectos, revolucionário, contrário aos preceitos tradicionais defendidos na época por Johann Christoph Gottsched (1700-1766), filósofo alemão sectário de Charles Batteux (1713-1780) e Nicolas Boileau (1636-1711).

Para os críticos suíços (como Breitinger e Bodmer eram chamados em seu tempo), as convenções de decoro, estilo, gênero, eram fundamentais, mas não deviam oprimir o impulso criativo e o entusiasmo do artista. Esta idéia fundamentava-se na convicção da existência de uma verdade moral inerente à obra de arte que era percebida e expressada pelo artista. Breitinger e Bodmer defendiam também que esta verdade poderia ser conhecida através do estímulo dos sentidos e das sensações despertadas a partir daí. Não era uma verdade moral que poderia ser conhecida racionalmente, como pregava Gottsched.

Apesar das tentativas de corromper disposições das teorias de Gottsched, os críticos suíços eram concordantes com ele em muitos aspectos. Para eles a arte ainda devia ser moralmente edificante e seu conteúdo devia ser de constituição mimética, mesmo que a idéia de mimese fosse compreendida de

maneira parcialmente diferente. Em suas teorias sobre arte, Breitinger e Bodmer deram lugar privilegiado às emoções. Ressaltavam que estas não deviam ser identificadas como disposições passageiras, mas sim duradouras. Seus ideais estavam associados aos do movimento Pietista. Thomas Christensen argumenta:

(...) a promoção da experiência devocional pessoal, da introspecção da alma e do coração, e, sobretudo, do valor moral e do sentimento ingênuo e puro concebida pelos pietistas evidenciou-se compatível com o surgimento de uma teoria das artes fundamentada nas sensações, e, certamente, funcionou como um catalizador para isto.⁵¹

Sulzer compartilhava dos preceitos de seus mestres. Ele considerava as emoções como qualidades naturais e mesmo vitais do ser humano, mas que, em excesso, eram potencialmente perigosas, e portanto deviam ser mantidas em controle pela razão. Acreditava também, como característica sintomática do Iluminismo alemão, no cultivo da ética e da moral, e sustentava que um currículo educacional bem elaborado poderia promovê-las socialmente.

A Pedagogia era uma área de grande interesse para Sulzer. Potencialmente, todas as suas obras são de cunho didático. Para ele, as artes e as ciências tinham, contidas em si, lições éticas e morais, as quais sentia-se impelido a formular em suas diversas obras.

Logo após o término dos estudos, em 1743, Sulzer mudou-se para Magdeburg, para trabalhar como mestre da corte (Hofmeister). Em 1747 fixou-se em Berlim, onde atuou até 1779, quando morreu. Ele lecionou matemática no Joachimsthalschen Gymnasium; manteve contato com muitos escritores e eruditos; foi membro da Academia Real de Ciências e em 1775 foi nomeado diretor do seu departamento de filosofia. Ele também foi encarregado de reorganizar o sistema educacional da Prússia.

Em Berlim, Sulzer teve contato com as obras de John Locke (1621-1704) e seus prosélitos empiristas. Seu entusiasmo a respeito é notório, haja visto

⁵¹ BAKER, N. K.; CHRISTENSEN, T. *Aesthetics and the art of musical Composition in the German Enlightenment* - selected writings of J.G. Sulzer and H.C. Koch. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 8.

seus estudos e traduções de tratados⁵². Como muitos de seus contemporâneos, Sulzer estava interessado em definir e distinguir as condições peculiares da experiência artística. Várias questões o instigavam à pesquisa: Qual a origem e a natureza da sensação de prazer provocada pelas obras de arte? Que critérios podem ser estabelecidos para a criação e o julgamento da arte capaz incitar tais sensações? Para responder tais questões, Sulzer julgou necessário estudar a natureza da percepção humana. Daí, aliou suas teorias estéticas⁵³ à filosofia empírica de Locke e seus compatriotas.

A empreitada de Alexander G. Baumgarten (1714-1762) em seu tratado *Aesthetica* (1750) segue o mesmo caminho percorrido por Sulzer, porém com resultados um pouco distintos. Embora Sulzer louvasse a tentativa de Baumgarten de legitimizar a associação entre a experiência artística e o estímulo sensorial, não aceitava as implicações epicuristas⁵⁴ defendidas na *Aesthetica*. Sobre Baumgarten, Sulzer comenta:

"Nosso Baumgarten em Frankfurt foi o primeiro a tratar, sob princípios filosóficos, de toda a Filosofia das Belas-Artes, a qual ele deu o nome de Estética. [...] Deve-se lamentar, contudo, que seu conhecimento muito limitado das Artes não o permitiu expandir sua teoria além da Oratória e da Poesia. E mesmo nestas áreas ele não descreveu, nem de longe, todas as conformações de beleza. Portanto, deve-se considerar a Estética entre as ciências filosóficas pouco elaboradas".⁵⁵

⁵² SULZER, J. G. D. *Hume, Philosophische Versuche über die menschliche Erkenntnis*; aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen des Herausgebers begleitet (Hamburg e Leipzig, 1755); *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (Berlin, 1751); *Gedanken über den Ursprung und die verschiedenen Bestimmungen der Wissenschaften und schönen Künste* (Berlin, 1757).

⁵³ O termo estética será usado daqui em diante não para designar a ciência filosófica da arte como a conhecemos hoje, mas como compreendida em meados do séc. XVIII. Este termo será usado para designar o estudo da experiência artística, tanto do público quanto do artista.

⁵⁴ Epicurista: relativo ao Epicurismo - escola filosófica que tem como princípio o seguinte postulado: a sensação é o critério da verdade e do bem (este último, identificado com o prazer).

⁵⁵ Unser Baumgarten in Frankfurt ist der erste gewesen, der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Aesthetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen.[...] Es ist aber zu bedauern, dass seine allzu eingeschränkte Kenntniss der Künste ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredsamkeit und Dichtkunst auszudehnen. Er hat auch bei weitem nicht alle Gestalten des Schönen beschrieben. Man muss deswegen die Aesthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philosophischen Wissenschaften zählen. In: SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. (Leipzig, 1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM. verbete *Aesthetik*, p. 119, 120.

Para Sulzer, Estética é a Filosofia ou a Ciência das Belas-Artes, ou ainda, a Ciência dos Sentimentos. A Arte é entendida como uma habilidade adquirida através da prática que permite a alguém tornar aquilo o que pensa ou sente acessível a outras pessoas, seja através da razão, dos sentimentos ou de ambos⁵⁶. As artes foram divididas em duas categorias:

- as Belas Artes - lidam com aquilo que exige técnica (*techné*), Gênio (*Genie*) e Gosto, e visam as necessidades e o prazer do homem
- as artes mecânicas - lidam com aquilo que necessita apenas de técnica e visa somente as necessidades humanas. Esta classe não é considerada pela Estética por ser julgada uma classe inferior de arte.

Portanto, a Estética trataria dos meios de comunicação que utilizam técnica, gênio e gosto para atender as necessidades e o prazer humanos. Sulzer defendia que o principal objetivo das Belas-Artes devia ser a comoção viva dos ânimos com vistas à elevação dos Espíritos e dos Corações⁵⁷. A Teoria das Belas-Artes devia estar fundamentada na Teoria do Conhecimento Obscuro e na Teoria dos Sentimentos⁵⁸, ou seja, Estética seria a ciência da cognição sensorial, sendo obscuro o tipo de conhecimento que ela ofereceria em comparação àquele proporcionado pelas faculdades racionais da mente. Além disso, Sulzer acreditava que a arte deveria possuir uma virtude distinta e superior, a moral. Dizia que as mais belas obras de arte têm um conteúdo moral que ressoa na alma do

⁵⁶ Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt, oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Kunst; künstlich*, p. 625.

⁵⁷ Ihr Wesen (der schönen Künste) besteht darinn, daß sie den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen; ihr Zwek ist lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Künste; Schöne Künste*, p. 611.

⁵⁸ **Aesthetik.** Die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, [...]. Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten, also muss die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntniss und der Empfindungen gegründet sein. In: SULZER, J.G. *Ibid. verbete Aesthetik*, p. 118.

espectador quando percebido, e o prazer que se tem ao experimentar a arte é devido ao reconhecimento intuitivo desta moral pela alma.

A partir dos exemplos da Natureza, as Belas Artes devem representar os Bens essenciais, dos quais a Felicidade depende diretamente. Estes Bens são a matéria mais importante das Belas Artes, a saber, a Verdade e a Virtude.⁵⁹

Naturalmente, Sulzer reconhecia que havia elementos da cognição racional e da estimulação prazerosa dos sentidos envolvidos na percepção da arte. Mas era primeiramente através do estímulo das emoções consoantes com os sentimentos mais virtuosos que um objeto de arte devia ser percebido como belo.

Sua idéia de beleza se origina da ressonância moral na alma e do julgamento racional na mente. Em uma análise dos objetos que despertam a sensação da Beleza, Sulzer diz que toda beleza agrada, dá prazer, embora nem tudo que agrada possa ser chamado de Belo⁶⁰. Os objetos belos são classificados em três categorias diferentes:

- aqueles que agradam pela Sensação – o prazer advém do Sentimento provocado; agradam por sua natureza material e são chamados de Bem (*das Gute*);
- aqueles que agradam pela Razão – o prazer vem da percepção da Perfeição, da Verdade e do Bem e agradam pela Organização. Estes objetos são chamados de Perfeitos (*das Vollkommene*);
- aqueles que agradam pela Sensação e pela Razão – o prazer vem do Sentimento associado à Razão. Estes objetos agradam pela Forma (*Form*) ou Constituição (*Gestalt*). Esta é a classe das coisas verdadeiramente Belas (*das Schöne*).

⁵⁹ (...) die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. (...) Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Künste; Schöne Künste*, p. 611.

⁶⁰ So gewiß es ist, daß alles Schöne gefällt, so gewiß ist es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn schön genannt werden kann. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Schön*, p. 1037.

Referindo-se claramente à *Poética* de Aristóteles, Sulzer acrescenta que qualquer objeto que tenha como características Unidade, Variedade, Dimensão e Ordem, também será considerado belo. Contudo, o tipo mais elevado de beleza advém da união das características do Perfeito, do Bem e do Belo⁶¹.

O Gosto é a capacidade humana de sentir e raciocinar sobre a Beleza. Orientando-se por uma tendência ainda conservadora fundamentada em preceitos éticos, Sulzer afirma que Gosto é a sensação interna através da qual se percebe o estímulo da Verdade e do Bem. É o Gosto que permite perceber, além da Beleza, a Ordem (*Ordnung*) e a Adequação (*Übereinstimmung*) das partes de um todo⁶².

O Gosto é uma ferramenta essencial para o Artista, utilizada na escolha, ordenação e desenvolvimento de suas obras. Ele imprime na Razão e no Sentimento Moral uma força cativante que capacita a mover os ânimos. Sulzer vincula à capacidade do Gosto a habilidade do artista de se expressar decorosamente, ao comentar que esta capacidade permite ao artista adequar, da maneira mais vantajosa e bela, a matéria (*Res*) à sua forma (*Verba*). Para o público (*Liebhaber*), o Gosto habilita o ânimo a sentir prazer e a tirar proveito das obras de arte.

“O Gosto manifesta-se em sua mais elevada perfeição quando acompanhado de uma Razão aguçada, de uma sutil Agudeza, e de nobres Sentimentos.”⁶³

Sulzer coloca o Gosto como condição essencial para a Beleza de uma obra. Diz que a Razão e o Gênio conferem à obra todas as partes essenciais que

⁶¹ Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erweckt nicht blos Wolgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtigt, und deren Genuß Glückseligkeit ist. In: SULZER, J.G. *Ibid.* verbete *Schön* p. 1040.

⁶² Der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; (...). Zugleich erwekt er ein so richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Übereinstimmung. In: SULZER, J.G. *Ibid.* Verbete *Geschmack*, pág. 464,465.

⁶³ Also zeigt sich der Geschmack nur alsdann in seiner höchsten Vollkommenheit, wenn er von scharfem Verstande, feinem Witz und von edlen Empfindungen begleitet wird. In: SULZER, J.G. *Ibid.* verbete *Geschmack*, p. 463.

constituem sua perfeição interna, mas é o Gosto que a transforma em uma obra das Belas Artes.⁶⁴

Daqui pode-se extrair o modelo de artista que Sulzer tem em mente. Este modelo deve ser dotado de:

- Arte (*techné*) – Técnica, experiência e Prática, que conferem Perfeição às obras;
- Gênio (*Genie*) ou Natureza (*Natur*) – habilidade inata que permite ao artista criar internamente a essência de sua obra e constitui-la de modo original. O Gênio deve sujeitar-se ao Entusiasmo (*Begeisterung*), um estado de ânimo controlável, que o influencia positivamente.
- Gosto – capacidade adquirida que orienta o trabalho da arte e do gênio.

Sulzer reformulou os princípios básicos da teoria mimética clássica. A Natureza devia ser tomada como modelo. Ela é considerada a primeira artista, pois usa a beleza para nos fazer conhecer o Bem e o Mal.

“Seus procedimentos não deixam dúvida sobre o Caráter e a utilização das Belas Artes. Para embelezar suas invenções, o homem deve fazer o que a Natureza faz para embelezar sua obra.”⁶⁵

Obras de arte não eram consideradas meras imitações da natureza, mas sim expressões e catalisadores da moral. Atribuía-se à arte um efeito enobecedor e edificante, que só poderia ser alcançado quando o artista fosse capaz de dotar suas obras com conteúdos mais virtuosos. Assim é explicado o teor das críticas de Sulzer a respeito do estilo Rococó e do *Sturm und Drang*⁶⁶.

⁶⁴ Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesentlichen Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst. In: SULZER, J.G. *Ibid.* verbete *Geschmack*, p. 462.

⁶⁵ Sie (die Natur) wendet Schönheit und Hässlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen. (...) Dieses Verfahren der Natur lässt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste, keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muss er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut. In: SULZER, J.G. *Ibid.* Verbete *Künste*; *Schöne Künste*, p. 610.

⁶⁶ Movimento literário alemão característico de meados do séc. XVIII nomeado a partir do romance homônimo de Friedrich Maximilian Klinger.

Para ele, o primeiro era superficial e moralmente inexpressivo, enquanto o último era taxado de licencioso e hedonista, características que Sulzer condenava em sua teoria das artes.

A teoria estética de Sulzer é conservadora em alguns aspectos, mas revolucionária em outros. Sua obsessão pelo valor moral da arte e seu potencial pedagógico para promover a virtude encontra equivalente somente nas obras de Lord Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper - 1621-1683)⁶⁷.

Em Berlim, sua inclinação conservadora era considerada ultrapassada. Assim, Sulzer empenhou-se como que em um "manifesto" que justificasse esta postura, buscando elucidar sua teoria estética e mostrar sua aplicação e justificativa em cada uma das artes em particular. Foi este objetivo que procurou alcançar quando começou a escrever um dicionário das Belas-Artes em 1753. Este "dicionário", que nomeou de *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, só foi finalizado cerca de 20 anos depois.

2.1.1 - A Enciclopédia *Allgemeine Theorie der schönen Künste*

"Esta enciclopédia foi a maior tentativa em língua alemã, no séc. XVIII, de definir e codificar sistematicamente todos os aspectos das artes e de formular princípios estéticos gerais de maneira útil e didática"⁶⁸

A Enciclopédia *Allgemeine Theorie der schönen Künste*⁶⁹ traz a síntese da concepção de Sulzer sobre estética e representa o ápice do pensamento estético alemão no início do Iluminismo.⁷⁰ Esta obra foi publicada em dois grandes volumes, o primeiro em 1771 e o segundo em 1774. Trata-se de uma coleção sistemática de ensaios organizados alfabeticamente. Nela Sulzer define conceitos gerais de estética (*theoretischer Theil der Philosophie der Künste*) e

⁶⁷ BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *op. Cit.* p. 13.

⁶⁸ BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *Ibid.* p. 15.

⁶⁹ *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt.* (Teoria geral das belas-artes, detalhada, organizada em ordem alfabética dos termos artísticos tratados como artigos consecutivos) 2 vols. (Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1771-74).

procedimentos comuns a todas as belas-artes (*praktischer Theil der Philosophie der Künste*) , bem como centenas de termos técnicos peculiares a suas especialidades: poesia, teatro, dança, desenho, pintura, escultura, arquitetura, oratória e música.

Sabe-se que Sulzer não escreveu esta enciclopédia sozinho, e não é possível quantificar e qualificar a contribuição de outros autores. O que se sabe comprovadamente é que os verbetes *Naiv* e *Hirtengedichte* foram escritos por Christoph Martin Wieland (1733-1813) e Johann Jakob Bodmer é autor de alguns verbetes sobre literatura. Os verbetes que tratam de questões estéticas são certamente de autoria do próprio Sulzer. Para os verbetes sobre música, Sulzer contou com a colaboração de Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) e Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800). Schulz era aluno de Kirnberger, que por sua vez teve como preceptor J.S. Bach. Sabe-se também que Schulz é o autor do prefácio do segundo volume da enciclopédia.

Seu modelo para elaboração desta obra é o *Dictionnaire portatif des Beaux-arts* (Paris, 1752) de Jacques Lacombe. Na verdade, o trabalho na *Allgemeine Theorie* originalmente começou como a tradução comentada para a língua alemã do *Dictionnaire* de Lacombe, um projeto que foi logo abandonado por ser considerado inadequado para atingir os objetivos que Sulzer tinha em mente.

Na ocasião da publicação, a Enciclopédia *Allgemeine Theorie* recebeu críticas favoráveis de C.G. Neefe, E. Kant e J.G. von Herder, embora este último, em sua crítica, manifestasse pesar pelo "tom pedante e moralizante" de Sulzer. J.G. Goethe lamentou-se da mesma maneira na revisão que escreveu para o *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*⁷¹.

A crítica dos autores partidários do *Sturm und Drang* foi, sem dúvida, prejudicial ao reconhecimento de Sulzer, mas não afetou a boa receptividade alcançada pelo seu trabalho mesmo durante o séc. XIX. Devido a esta boa

⁷⁰ BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *op. Cit.* p. 14.

receptividade a Enciclopédia *Allgemeine Theorie* foi reeditada várias vezes. Paralela à primeira edição surgiu uma segunda, em quatro volumes (Leipzig 1773/1774), assinada pelo próprio Sulzer. Após sua morte, Christian Friedrich von Blanckenburg (1744-1796) escreveu suplementos bibliográficos para diversos verbetes, organizando uma nova edição em quatro volumes que foi muito difundida (Leipzig 1786/87; 1796/98 - Registerband 1799). Em 1792 esta obra foi mais uma vez ampliada através de suplementos bibliográficos, e foi publicada em Leipzig, em oito volumes, por Johann Gottfried Dyck (1750-1815) e Georg Schatz (1763-1795).

2.1.2 - Um processo criativo "retoricamente inspirado"

O método de criação artística proposto por Sulzer em sua enciclopédia coordena os aspectos modernos e conservadores de sua Teoria Estética, alia a experiência interna de quem aprecia, sua reação emocional, a procedimentos objetivos e sistemáticos de criação.

Na sistematização da teoria que coordenou estes dois processos Sulzer utilizou a Moral como causa final. Para encontrar os meios através dos quais esta Moral pudesse ser transmitida em Arte, Sulzer recorreu à Retórica. A relevância da Retórica na elaboração de seu programa estético estava na identidade de fins entre a Arte e a Retórica. Conhecida como a Arte da persuasão, cujos meios visam manipular as emoções, a Retórica era vista como naturalmente semelhante a Arte.⁷²

Sulzer comenta, no verbete Retórica (*Redekunst; Rhetorik*) de sua Enciclopédia, que o propósito da persuasão deve ser conduzir os pensamentos ou sentimentos dos homens com um objetivo específico, e que, para este fim, as

⁷¹ SULZER, J. G. *op. Cit. Vorbemerkung*, sem página.

⁷² A analogia entre Arte e Retórica não era novidade para Sulzer. Isto era particularmente evidente com relação à Música, em que analogias entre o compositor e o orador eram recorrentes. Desde o século XVI os músicos alemães baseavam sua prática musical na prática da Retórica, e classificavam estilos, figuras, gêneros e procedimentos de acordo com a terminologia retórica. Uma discussão detalhada da relação entre Retórica e Música na Alemanha durante o período barroco pode ser encontrada no livro *Musica Poetica* (1997) de Dietrich Bartel.

idéias do orador devem ser adequadamente inventadas, ordenadas e expressadas⁷³. Sulzer reconhece as cinco etapas do processo de criação retórica como sendo essenciais para tornar completo um discurso. Estas etapas são apresentadas da seguinte maneira: 1. A Invenção dos pensamentos (*Res*); 2. A Disposição; 3. A Elocução dos mesmos; 4. Em casos específicos, a Memorização do discurso, e; 5. Seu Pronunciamento⁷⁴.

Ao definir a Estética, Sulzer acrescenta e esclarece que esta é uma ciência que surgiu para ajudar o artista na Invenção, Disposição e Realização de suas obras⁷⁵. As regras que governam estes procedimentos derivam do estudo da parte teórica e prática da Estética. Por parte teórica Sulzer entende o estudo do objetivo e da natureza das Belas-Artes, dos Sentimentos, das Emoções e das Sensações, dos objetos que as movem e estimulam, das Obras do Gosto e da Natureza da Alma Humana. À parte prática atribui o estudo dos diferentes tipos de Belas-Artes, do Caráter e da Extensão de cada uma delas, da Expressão do Gênio e do Gosto do artista e dos meios de expressão de cada uma das Belas-Artes. Para ele, os tipos diferentes de Belas-Artes distinguem-se pela estrutura interna, pela finalidade particular e pelos materiais com que trabalham.

Apresentadas as etapas do processo de criação artística e a origem das regras que estabelecem seus procedimentos, tratar-se-á, neste momento, de cada uma das etapas individualmente.

⁷³ [...] den Charakter der Beredsamkeit könnte man darin setzen, [...], in der Absicht die Gedanken oder Empfindungen andrer Menschen nach einem genau bestimmten Zweck zu lenken, eine ganze Reihe von Gedanken diesem Zweck gemäss erfindet, anordnet und ausdrückt. In: SULZER, J. G. *op. Cit. Verbete Redekunst; Rhetorik*, p. 3594.

⁷⁴ Nämlich, zu jeder Rede gehören, wie viele der Alten richtig angemerkt haben, folgende Dinge. 1. Die Erfindung der Gedanken; 2. Die Anordnung; 3. Der Ausdruck derselben; 4. In gewissen Fällen die Einprägung der Rede in das Gedächtnis, und 5. Der mündliche Vortrag derselben. Wenn diese Dinge vollkommen sind, so ist es auch die Rede. In: SULZER, J.G. *Ibid.* p. 3597-98.

⁷⁵ [...]Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nützlich zu Hilfe kommen, [...]. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Aesthetik*, p. 122.

2.1.2.1 - Erfindung (*Invenção*)

A Invenção é a primeira etapa do processo de criação artística. Segundo Sulzer, o artista deve possuir alguns pré-requisitos para realizá-la adequadamente: ter um objetivo e fazer com que uma idéia muito clara dele domine sua alma; ser imaginativo e ter clareza de idéias. Sem isso, Sulzer acredita que o artista não será capaz de inventar qualquer material útil para sua obra. Acrescenta ainda, que é da maior importância que o artista formule definidamente e claramente seu objetivo e que nada de incerto permaneça em sua mente durante o procedimento.

A existência de um objetivo claro é, na verdade, condição *sine qua non* para todas as etapas do processo e para a própria existência da obra de arte, e Sulzer obstinadamente menciona isso. Diz que sem um objetivo o artista só poderia produzir algo disforme, sobre o qual nada poderia ser dito, mesmo que compartilhasse da forma externa de uma determinada obra cujo caráter fosse definido⁷⁶. Este objetivo a que Sulzer se refere é a expressão de determinado Sentimento com vistas a edificação moral do ser humano.

Assim como a Filosofia ou a Ciência têm o Conhecimento como objetivo, as Belas-Artes visam o Sentimento. Seu efeito direto é despertar um Sentimento, no sentido psicológico, mas o objetivo final são os Sentimentos morais, através dos quais o homem adquire seu valor.⁷⁷

Do objetivo deve derivar a idéia da obra de arte. O artista deve ter uma idéia clara e exata daquilo que pretende criar, para que possa julgar adequadamente a relevância, a utilidade e a relação dos materiais provenientes da Invenção.

Na Invenção deve-se buscar a conexão exata entre o Material encontrado e o Fim a que se pretende chegar. Além da razão, para ser bem

⁷⁶ Dieser Mangel einer bestimmten Absicht kann nichts anders, als Missgeburten hervorbringen, von denen man nichts sagen kann, was sie sind, wenn sie gleich die äusserliche Form gewisser Werk von bestimmtem Charakter haben. In: SULZER, J.G. *op. Cit.* Verbete *Erfindung*, p. 1304.

⁷⁷ So wie Philosophie oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntnis zum Endzweck hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist Empfindung in psychologischem Sinn zu erwecken; ihr letzter Endzweck aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Wert bekommt. In: SULZER, J.G. *Ibid.* Verbete *Empfindung*, p. 1211-12.

sucedido na Invenção o artista deve ter experiência, uma rica e viva fantasia e uma aguçada intuição. Sulzer comenta que o poder de Invenção é natural e inato e que todos o possuem em quantidade proporcional a seu gênio⁷⁸.

A Invenção pode se dar de diversas maneiras. O que se obtém através dela é o material com que a obra será construída, independente do procedimento.

Baseando-se na Invenção retórica, Sulzer propõe a Invenção artística tanto como a criação de novos materiais quanto o levantamento do que é mais adequado a partir de materiais já existentes.

A criação de materiais novos pode ocorrer de duas maneiras: espontaneamente ou tecnicamente. A Invenção espontânea ocorre quando um novo material se apresenta casualmente ao artista. Sobre este tipo de Invenção Sulzer comenta não haver muitas prescrições a fazer, por reconhecer ser isto obra do gênio e não da razão. Apesar disso, aconselha o artista a ocupar-se incessantemente com questões da sua arte, pois acredita que quem isto o faz e, além disto, julga tudo o que vê e escuta em relação a sua arte, encontra oportunidades para Invenção em toda a parte. Este tipo de Invenção não pode ser ensinada mas exercitada, desde que se esteja imerso em sua arte, sempre atento, e pré-disposto.⁷⁹ Sulzer acredita ser este o caminho mais comum para a Invenção e resultar daí as mais importantes invenções. Acrescenta que mesmo um artista de gênio mediano pode chegar a eficientes invenções através deste meio. Neste caso, o grande trabalho do artista é julgar a adequação do material ao objetivo.

Tecnicamente, o processo se dá de diversas maneiras. Os procedimentos indicados são derivados da Retórica.

⁷⁸ Sulzer comenta que o Poder de Invenção (*Erfindungskraft*) poderia ser ajudado se fosse tratado como parte da Filosofia, ou se os artistas dispensassem mais atenção aos detalhes de cada idéia clara. [...] *wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunft lehr aufzuhelfen sucht, so könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunst zu erfinden, so wie die Logik, als ein Theil der Philosophie besonders wäre bearbeitet worden. Dieses ist zur Zeit noch nicht geschehen*.[...]. *Überhaupt würde die Erfindungskraft dadurch gestärkt werden, [...] bei jedem klaren Zustand der Gedanken auf das Einzelne darin Achtung zu geben, [...]*. In: SULZER, J.G. *op. Cit. Verbete Erfindung*, p. 1296, 99.

Os antigos mestres dos oradores procuraram desenvolver, com grande dedicação, a aplicação do Gênio. Através deles pode-se descobrir algumas idéias úteis para a Invenção. Quão extenso é o material de Aristóteles, Hermágoras, Hermógenes e outros, sobre os tão conhecidos *locos communes*, as *status quaestiones* os afetos e os costumes?⁸⁰.

Sulzer se refere aos lugares-tópicos (*loci topici*) ou lugares-comuns (*locos communes*) propostos na *Retórica* por Aristóteles. Para o Estagirita, lugar é o ponto de incidência de uma pluralidade de raciocínios oratórios, isto é, são células onde se pode buscar a matéria de um discurso e argumentos sobre todo tipo de assunto. A *Topica* é um método, ou uma arte (*techné*) de achar argumentos, ou ainda, um conjunto de meios rápidos e fáceis para encontrar a matéria a ser explanada, mesmo tratando-se de assuntos inteiramente desconhecidos. Lugares-tópicos⁸¹ são, portanto, lugares onde se busca, através da *Topica*, a matéria adequada para a criação.

Estes procedimentos retóricos são recomendados para a Invenção em qualquer ramo das Belas-Artes. Sulzer afirma poder, este método, produzir materiais úteis e adequados à criação artística. Cita, como exemplo, Johann Mattheson, reconhecendo sua tentativa de adaptar estes procedimentos ao processo de criação musical, mas acrescenta que esta tentativa mereceria uma elaboração ainda mais detalhada⁸².

⁷⁹ Esta pré-disposição é essencial para Sulzer, pois, a partir dela, ele acredita que as idéias ganham clareza, não somente a idéia principal, mas também outras idéias que guardam alguma relação com ela.

⁸⁰ Für den Redner hat man in diesem Stück am besten gesorget. Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiss jede Wendung des Genies zu entwickeln gesucht, durch die man auf irgend eine Entdeckung einer zur Sache dienenden Vorstellung kommen kann. Welche Weitläufigkeit über die so genannten *locos communes*, über die *status quaestiones*, über die Affekten und Sitten, bei dem Aristoteles, Hermagoras, Hermogenes und andern? In: SULZER, J.G. *op. Cit. Verbete Erfindung*, p. 1305.

⁸¹ Aqui, lugares-tópicos e lugares-comuns são tratados como sinônimos por acreditar que Sulzer assim o faz. Esta conclusão procede do fato de os lugares-tópicos terem se tornado, com os autores latinos, uma reserva de estereótipos, de temas consagrados colocados quase obrigatoriamente no tratamento de qualquer assunto. Os lugares-tópicos, assim, tornaram-se formas que se enchiam sempre do mesmo modo para exprimir conteúdos repetidos e reificados, tornaram-se lugares comuns.

⁸² Für die Musik hat Mattheson einen Versuch gewaget, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte. Der vollkommener Capellmeister II Theil, 4. Capitel. In: SULZER, J.G. *Ibid. Verbete Erfindung*, p. 1305.

Outro caminho para a Invenção é partir de um material já existente. Pode-se utilizá-lo de maneira integral ou parcial observando sua eficiência em conduzir o público ao objetivo proposto. Pode-se também criar algo novo ao tentar adaptar um material já existente a um novo objetivo. Pode-se, ainda, inventar através de imitação, simplesmente adaptando materiais de obras já existentes a novos objetivos. Os materiais para este procedimento são encontrados quando se analisa obras a partir de diferentes pontos de vista. Sobre a Invenção por Imitação Sulzer comenta:

"Assim acontece freqüentemente na Música, em que frases ou motivos, adaptados em outro tempo ou métrica, expressam outro Sentimento muito habilmente. Quem percebe estas coisas faz Invenção por Imitação."⁸³

Todos estes procedimentos lidam com a gênese do material principal ou da matéria que constituirá o todo de uma obra de arte. Contudo, Sulzer comenta que cada parte de uma obra que encerra em si um todo pode ter suas subdivisões inventadas da mesma forma, e recomenda que estes procedimentos também sejam aplicados na invenção de partes individuais.

Estes são, enfim, os caminhos para se realizar a Invenção artística. Para isto, contribui sobremaneira o estudo constante das Artes e de obras artísticas disponíveis além do talento dado pela Natureza.⁸⁴

2.1.2.2 - Anordnung (*Disposição*)

Segundo Sulzer, a Disposição é o procedimento mais importante do processo de criação artística depois da Invenção. Neste momento é designado a cada elemento um lugar na obra buscando alcançar o melhor efeito na colocação de cada parte. A obra de arte deve se parecer com um todo inseparável no qual não se observe nem abundância e nem deficiência de qualquer material. Como na

⁸³ So geschieht es in der Musik gar oft, dass dieselben Sätze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in andern Zeitmaasse, sehr geschickt sind, ganz andre Empfindungen auszudrücken: Wer dieses bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung. In: SULZER, J.G. *op. Cit.* p. 1310-11.

⁸⁴ Also sind gar vielerlei Wege zu Erfindungen in den Künsten zu gelangen, dazu, ausser den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunst und der schon vorhandenen Werke derselben, das Hauptsächlichste beiträgt. In: SULZER, J.G. *Ibid.* p. 1311.

Invenção, é a partir da orientação do objetivo que serão dispostos os diversos elementos, zelando para que a constituição da obra se dê de maneira original e eficiente. Somente a partir deste objetivo as partes individuais poderão ser unidas para formar um todo. O todo mais adequado deve ser aquele constituído de poucas e bem conectadas seções, que podem ainda ser divididas em partes menores. As Obras do Gosto⁸⁵ (*Werke des Geschmacks*) devem despertar uma única idéia principal ou produzir um único efeito, não importa o quão extensa ela seja, e esta idéia de unidade só é obtida a partir da convergência de todo o material disposto na obra ao objetivo principal.

Um obra adequadamente disposta é aquela que permite visualizar um todo que não destitui de autonomia as partes que o compõem, ou ainda aquela que permite que a contemplação da partes conduza naturalmente a uma idéia do todo. Sulzer apresenta a Disposição como condição essencial para a perfeição de qualquer obra.

Assim deve ser toda obra de arte perfeita. Ela deve levar a crer ser impossível se deslocar qualquer uma de suas partes, ou que tudo pareça ser necessário onde está, e que nenhuma parte possa ser compreendida exceto quando contemplada no contexto do todo⁸⁶. Daqui derivam as advertências de Sulzer acerca dos erros comuns que comprometem a boa Disposição em obras de arte. Dentre eles pode-se citar a dificuldade de se vislumbrar o plano da obra devido ao grande número de partes individuais; a dificuldade de se reconhecer o objetivo e a essência das idéias; acrescentar material desnecessário, que pode se deslocar, extrair, aumentar ou diminuir sem prejudicar a obra; tratar idéias secundárias ou acessórias como se fossem idéias principais ou essenciais.

Segundo Sulzer, há três observações fundamentais que fazem com que a Disposição de uma obra seja perfeita: 1) a conexão entre todas as partes deve

⁸⁵ Sulzer usa este termo para designar as obras de arte.

⁸⁶ So ist jedes vollkommene Werk der Kunst. Man glaubt, es sei unmöglich irgend einen Theil zu versetzen; jedes scheint da, wo es ist, notwendig; kein Theil kann gefasst werden, ohne dass das ganze zugleich sich dem Anschauen darstelle. In: SULZER, J.G. *op. Cit. Verbete Anordnung*, p. 261-262.

ser precisa; 2) deve haver contraste ou diversidade suficientes na sucessão destas partes; e 3) deve-se cuidar do enredo das idéias (*die Verwicklung der Vorstellungen*)⁸⁷, em outros termos, da unidade delas.

Sulzer aconselha ainda ao artista que, nos felizes momentos em que seu espírito se exalta com o fogo celeste das Musas, se aplique na disposição (*Anordnung*) e na elaboração (*Verfertigung*) do Plano de sua obra, uma vez que a Imaginação exaltada é de muito mais proveito para as obras do gosto que as regras e a razão. Contudo, consciente da função das regras e da razão no processo de criação artística, Sulzer elaborou uma estratégia constituída de três estágios para se alcançar o Plano de uma obra, ou seja, o resultado final de uma Disposição adequada, a saber, 1) o Esboço (*Entwurf*); 2) a Estrutura (*Anlage*); e 3) o Plano (*Plan*).

O **Esboço** é a notação rudimentar que reúne o material principal de uma obra. Deve ser sua primeira representação visível e deve preceder a concepção do todo e suas partes. O Esboço serve para reter o material concebido na Invenção e considerado adequado ao objetivo proposto. Deve suceder a Invenção imediatamente para que as idéias não sejam perdidas.

A **Estrutura** é o desenvolvimento do Esboço. Ela determina o Plano da obra com as suas partes principais. Estas partes são determinadas de acordo com a natureza dos materiais. Uma vez completa a Estrutura, nada que se considere essencial deve ser acrescentado à obra, pois nela já estão contidas as idéias mais importantes. A Estrutura deve constituir a alma da obra e estabelecer tudo o que pertence ao seu caráter interno e ao efeito que ela deve produzir.

A Estrutura gera, então, o **Plano** da obra. O Plano mostrará que tipos de partes principais uma obra exige e em que ordem elas devem ficar. O Plano é como uma estratégia elaborada em função de um objetivo, e, segundo Sulzer, quanto mais preciso for o objetivo, mais particular será o Plano da obra.

⁸⁷ Com este termo "enredo", Sulzer faz referência ao desenvolvimento cuidadosamente controlado do tema principal que deve prender a curiosidade cada vez mais até que tudo finalmente seja

Sulzer acrescenta que a importância do Plano depende sobremaneira da relevância do conteúdo da obra: quando o conteúdo é, por si só, importante ou peculiar, o plano da obra torna-se secundário⁸⁸. Em Música, por exemplo, obras que não contêm a representação de um Sentimento, ou melhor, que não expressam a Linguagem das Paixões como as árias e canções, devem ter um Plano muito mais elaborado, assim como as danças instrumentais que não são acompanhadas pelo Ballet.⁸⁹

Segundo Sulzer, todo Plano precisa ser claro. A clareza é importante para a constituição das idéias e da maneira como elas serão ordenadas e apresentadas. Nada pode haver na obra que ofenda o Gosto geral ou que distraia a atenção. Portanto, um artista de bom gosto deve ser cuidadoso com seu Plano, tanto com a Forma quanto com o Conteúdo, e quanto mais perfeito ambos puderem ser, melhor será a obra.

Acrescenta ainda que na relação entre Forma e Conteúdo, a integridade do segundo deve prevalecer em relação à primeira. Diz que sempre se pode perdoar um defeito da forma em benefício da beleza do conteúdo. O artista nunca deve sacrificar a beleza dos materiais em função da aparência externa, e se as duas não puderem existir simultaneamente, ele deve dar preferência à primeira. Contudo, é óbvio que através da beleza da Forma a beleza interna da obra é potencializada. Assim, um artista de Gosto sempre tentará alcançar ambas sempre que possível.⁹⁰ Ademais, da beleza da Forma e do Conteúdo da obra

reunido em uma única idéia primária. Este desenvolvimento compreende primeiramente a disposição e o julgamento das idéias.

⁸⁸ Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jeden Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sach ist, kann hier als eine Nebensach angesehen werden. In: SULZER, J.G. *op. Cit. Verbete Plan*, p. 3379.

⁸⁹ So müssen in der Musik alle Stücke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet sein, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrücken; der Tanz der nichts Pantomimisches hat, muss in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet sein. In: SULZER, J.G. *Ibid.* p. 3378.

⁹⁰ Es opfert dem äussern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beide zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, dass durch die Schönheit der Form, auch die innere Schönheit einen grössern Nachdruck bekommt, so wird ein Künstler von

resulta um belo Plano, e, segundo o autor, este belo Plano sempre influencia bem o espírito do artista, facilitando seu trabalho.

2.1.2.3 - *Ausführung (Realização) e Ausarbeitung (Elaboração)*

Toda grande obra de arte exige um trabalho de três etapas - a Estrutura, a Realização e a Elaboração. Na Estrutura se determina o Plano da obra com suas partes principais, na Realização se dá a cada parte principal a sua forma e na Elaboração se aprimora as menores ligações e se ajusta as menores partes completamente, cada uma da melhor maneira e forma⁹¹.

Em sua Enciclopédia, Sulzer não dedicou nenhum verbete à descrição da terceira etapa do processo de criação, a Realização, e segundo Thomas Christensen⁹², não há, em toda a obra de Sulzer, qualquer texto que trate deste tema. Sobre a Realização, Sulzer oferece algumas pistas no verbete *Ausarbeitung*, ao comparar a Elaboração à Realização. Aparentemente, na Realização o artista deve determinar quais serão as pequenas partes que complementam as seções principais de sua obra, garantindo a cada seção sua integridade. Nesta etapa a obra se torna completa, mas não finalizada. Sua finalização ocorrerá na Elaboração.

A Elaboração é a última etapa do processo de criação, o último trabalho do artista em sua obra. Durante a Elaboração, tudo o que foi deixado incompleto deve ser completamente finalizado. As pequenas partes das seções principais, organizadas durante a Realização, devem ser tratadas e suas relações precisamente estabelecidas, concluindo, assim, a obra.

A Elaboração é o procedimento que confere à obra sua perfeição. Na Elaboração, os efeitos da obra-de-arte devem ser facilitados e todos os obstáculos removidos. A obra recebe uma perfeição da qual se pensa que nada mais pode

Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. In: SULZER, J.G. *Ibid.* pág. 3383.

⁹¹ Jedes grössere Werk der Kunst erfordert eine dreifache Arbeit, die Anlage, die Ausführung und die Ausarbeitung. In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniss, und bester Form zusammen. In: SULZER, J.G. *op. Cit.* Verbetes *Anlage*, p. 250.

ser acrescentado ou extraído. Sem esta etapa, portanto, nenhuma obra pode ser totalmente perfeita.

Segundo Sulzer, a Elaboração não é uma tarefa difícil e muito menos dissociada das outras tarefas do artista. Sua boa execução depende apenas da disposição de ânimo. Nesta etapa o artista deve ter sangue-frio e paciência para detectar as menores deficiências em sua obra e fazer aflorar cada pequeno detalhe com Beleza. A perfeição depende destes detalhes, que passam despercebidos no calor da Inspiração. A Elaboração depende de contemplação e reflexão para se atingir um conhecimento integral da obra, tanto do todo quanto de suas partes. Com este conhecimento o artista se encontrará em condição de executá-la com sucesso. Sulzer comenta que, se o artista fosse capaz de visualizar sua obra pronta, em sua forma final, já durante o calor inicial da Inspiração, a Elaboração seria desnecessária. Contudo, num momento de Inspiração muitos elementos são deixados de fora, porque o artista visualiza sua obra sem ela de fato existir.

Sulzer atribui à Elaboração a tarefa de escolher o Gênero e o Estilo de acordo com o público a que a obra se destina. Diz que uma composição musical escrita para muitos instrumentos, por exemplo, para ser executada ao ar livre ou em uma ampla sala, não deve ser tão elaborada como a música de câmara. Em geral, nas composições através das quais se busca provocar fortes sentimentos (*starke Empfindungen*), a elaboração meticulosa é desnecessária. Ao contrário, em obras cujo caráter deve ser delicado e tranqüilo, faz-se extremamente necessária uma criteriosa Elaboração⁹³.

Ainda com relação à Música, Sulzer atribui à Elaboração o emprego de elementos de expressão geralmente utilizados no momento da interpretação. Para ele, a maior beleza que se pode alcançar não depende da quantidade de

⁹² BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *op. Cit.* p. 60.

⁹³ (...) in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer grossen Entfernung zuhörendes Tonstück, nicht so ausgearbeitet sein, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stücken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am

ornamentos que se utiliza, mas sim na maneira como são utilizados. Esta Beleza pode depender, às vezes, de uma simples Appoggiatura, ou de algum vibrato na voz, ou até mesmo de uma pequena pausa. A mais perfeita Elaboração depende, portanto, de uma seleção judiciosa de detalhes e não da sua abundância⁹⁴. Aliás, o excesso de Elaboração é algo a se evitar, adverte ele, pois pode ser tão prejudicial à obra-de-arte quanto sua escassez.

2.2 - Considerações

As Belas-Artes, segundo Sulzer, são meios de expressão que atuam por imitação. Em sua constituição mimética, as Artes imitam as emoções humanas conforme suas configurações, de acordo com os procedimentos vislumbrados na Natureza. O sistema artístico proposto por Sulzer é fundamentado em uma estrutura tripartida, como o retórico. Os elementos que o compõem são o artista, a obra de arte e o público.

O artista deve ser eticamente comprometido com sua arte e dotado de técnica, como o modelo platônico-aristotélico. Gênio e gosto, como conceitos determinantes da criação e fruição artística, são pré-requisitos essenciais, mas genuinamente oitocentistas, decorrentes da consciência de individualidade artística, que também gera conceitos de originalidade e beleza formal, característicos do universo da Estética.

A partir do compromisso ético, o artista elabora os objetivos que norteiam a criação de suas obras. Segundo Sulzer, este processo de criação pressupõe um estudo do "como" e do "porquê" fazer arte. Ao "como" compete a parte prática da Estética e ao "porquê", a parte teórica, que comporta a Teoria dos Sentimentos.

nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist. In: SULZER, J. G. *op. Cit.* Verbete *Ausarbeitung*, p. 404-405.

⁹⁴ (...) in der Musik gar ofte nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankömmt, um die höchste Schönheit des Ausdrucks zu erreichen, sondern auf einen kleinen Vorschlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pause, (...). In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derselben, besteht die vollkommene *Ausarbeitung*. In: SULZER, J.G. *op. Cit.* p. 410.

A esta Teoria cabia fundamentar o estudo das emoções. Sulzer atribuiu ao artista a tarefa de fazer sua obra ser expressiva, capturando de alguma maneira a forma ou estrutura das emoções e transformando em forma ou estrutura artística.

Assim, a obra de arte se tornaria uma representação emotiva, tendo o Sentimento como característica ou propriedade fenomenológica. A partir deste ponto de vista, considerava-se que a obra de arte possuísse uma expressão artística própria. O "Sentimento psicológico" que ela despertaria no público seria o estímulo imediato dos sentidos, a comoção viva dos ânimos. O "Sentimento moral" seria o reconhecimento do Sentimento expressado na obra e sua elaboração intelectual.

A obra não seria concebida apenas como um estímulo emotivo, mas como uma representação emotiva dirigida ao intelecto. Sulzer acreditava que esta representação estimularia no público uma atitude, e não propriamente o Sentimento expressado. Ela devia mover para a aprovação da virtude ou a desaprovação do vício, alcançando, deste modo, a promoção da Moral.

Daí pode-se extrair a seguinte equação: A obra de arte expressa um determinado Sentimento (porque o representa) e o público o reconhece devido a elaboração intelectual da informação recebida através do estímulo prazeroso dos sentidos. Este reconhecimento gera uma atitude de cunho moral. Nesta equação a obra é uma variável que depende do artista e do público⁹⁵. Sua representação e sua capacidade de conduzir ao objetivo proposto serão eficientes de acordo com o conhecimento do artista acerca da Teoria dos Sentimentos, da sua habilidade técnica, Gênio, Gosto. Além disso, a obra depende da aptidão do público para reconhecer o Sentimento expressado.

* * *

⁹⁵ Considerando-se exclusivamente o público a que foi destinada. Referimo-nos ao público de meados do séc. XVIII. Embora esta teoria estética possa ser adaptada aos dias de hoje, não me proponho a analisar a recepção pelo público moderno das obras de arte concebidas a partir deste sistema.

O objetivo de Sulzer ao se apropriar da Retórica foi dividir o processo de criação artística em estágios. Para tanto, pressupõe que a criação de qualquer obra-de-arte é muito similar à criação de um discurso. A Invenção se dá a partir de um objetivo, ou seja, nela se busca as melhores maneiras e materiais para atingi-lo. Encontrados os materiais e meios mais adequados, o artista deve começar então a compor sua obra. Este processo se dá em três estágios: a Estrutura (*Anlage*), a Realização (*Ausführung*) e a Elaboração (*Ausarbeitung*).

Não se pode afirmar que Sulzer se baseou em alguma organização específica da Retórica para estruturar seu sistema de criação artística. Ele próprio não foi coerente na utilização de termos retóricos. Às vezes, nomeia o segundo estágio como Disposição (*Anordnung*), outras vezes como Estrutura (*Anlage*). Há também definições superficiais de certos termos que deixam margem para questionamentos sem respostas. Plano (*Plan*) e Estrutura (*Anlage*) são exemplos disso, pelas suas definições inconsistentes.

Na analogia entre o sistema retórico de criação e o artístico, algumas modificações foram realizadas em função da natureza da linguagem utilizada por cada sistema. O Elocutio retórico, por exemplo, é dividido por Sulzer em dois estágios, a Realização (*Ausführung*) e a Elaboração (*Ausarbeitung*), designando à última etapa a determinação do Estilo da obra.

Enfim, percebe-se que sua apropriação da Retórica é formal, didática, persuasiva e exortativa.

Devido ao fato de tentar abranger todas as belas-artes com este método, e, por vezes, generalizar a partir de procedimentos próprios das artes visuais, as prescrições de Sulzer são muito abstratas para a criação musical. Contudo, Koch criativamente adaptou os ideais estéticos de Sulzer aos problemas concretos da composição musical. Veremos no próximo capítulo que as prescrições estéticas do filósofo encontraram em Koch aplicação prolífica no campo da música.

Capítulo 3 – O Método de Composição musical segundo H.C. Koch

3.1 – Heinrich Christoph Koch

Heinrich Christoph Koch nasceu em 10 de Outubro de 1749, em Rudolstadt, uma pequena cidade localizada no leste da Alemanha, na Turíngia. Seguindo os passos de seu pai e seu avô, ambos instrumentistas da corte, aos 15 anos de idade Koch se tornou violinista da capela da cidade. O Kapellmeister de Rudolstadt, Christian Gotthelf Scheinpflug⁹⁶, deu a Koch suas primeiras aulas de composição. Em 1773, com o apoio de seu patrono, o conde Ludwig Gunther, Koch viajou para Weimar, Dresden, Berlim e Hamburg para estudar violino e composição⁹⁷.

Após esta breve viagem, Koch passou o resto de sua vida em Rudolstadt. Em 1792 foi nomeado Kapellmeister, cargo que abandonou após um ano, retornando à Orquestra da capela como primeiro violino, provavelmente para se dedicar mais integralmente à composição e à elaboração de seus trabalhos teóricos.

Koch morreu em 19 de março de 1816. Escreveu várias obras dramáticas para o teatro da escola local, motetos, árias, concertos, trios e peças para vários instrumentos solo, cantatas para aniversários e funerais, um livro de corais para a capela e uma peça intitulada *Die Stimme der Freude in Hygeens Haine*⁹⁸ (1790). Contudo, todas estas obras foram perdidas em um incêndio na cidade, restando apenas trechos de suas composições em ilustrações de suas obras teóricas.

⁹⁶ Scheinpflug (1722-1770) tornou-se Kapellmeister de Rudolstadt em 1754. Muitas de suas obras, embora não editadas, encontram-se hoje nos arquivos de Rudolstadt. São de sua autoria alguns exemplos utilizados por Koch em suas obras teóricas.

⁹⁷ Segundo Nancy K. Baker, Koch estudou violino por seis meses com Carl Göpfert (1733-1798) em Weimar. Além desta informação sobre sua viagem, nenhuma outra existe.

Diferentemente de suas composições musicais, as obras teóricas sobreviveram e “constituem sua contribuição mais significativa à posteridade”⁹⁹. Koch publicou inúmeras revisões e artigos em periódicos tais como o *Musikalische Realzeitung von Speyer* em 1788-91, o *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung* em 1804-11, e o *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1807-11, alguns assinados e outros anonimamente. Concebeu e editou o *Journal der Tonkunst*, de 1795, que durou apenas duas edições devido à falta de interesse do público.

A obra que lhe rendeu notoriedade inclusive no século XX foi seu *Musikalisches Lexikon*¹⁰⁰, publicado em 1802. Nesta obra, em forma de verbetes, encontram-se informações sobre aspectos formais e técnicos da música do final do séc. XVIII, com explicações científicas, ilustrações matemáticas e numerosos exemplos musicais. Em 1807, Koch revisou e condensou o dicionário criando uma versão mais popular, o *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*¹⁰¹. Verbetes selecionados do *Lexikon* foram traduzidos para o dinamarquês em 1826 e o volume inteiro foi revisado e ampliado em 1865 por Arrey von Dommer.

Koch, no final de sua vida, também escreveu um tratado sobre modulação, o *Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelt des enharmonischen Tonwechsels in die Dur- und molltonart der übrigen Stufen auszuweichen*¹⁰² (Rudolstadt, im Verlage der Hof- Buch- und Kunsthandlung, 1812).

⁹⁸ A Voz da Alegria em Hygeens Haine.

⁹⁹ BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *op. Cit.* p. 113.

¹⁰⁰ *Musikalisches Lexikon* welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält (Frankfurt, 1802) (Dicionário musical que contém teoria e prática, elaborado de maneira enciclopédica, que esclarece todos os termos artísticos antigos e novos e descreve todos os novos e antigos instrumentos).

¹⁰¹ *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* (Leipzig, 1807) (Sucinto dicionário manual da Música para músicos práticos e amadores).

¹⁰² Ensaio sobre como modular a partir dos modos maior e menor de cada grau da escala ditônico-cromática, através da alteração enharmônica, para os tons restantes maiores e menores.

De todas as suas obras, contudo, o *Versuch einer Anleitung zur Composition*¹⁰³ (Rudolstadt: 1782; Leipzig: 1787;1793) foi o mais original e mais significativo, embora não tenha sido tão disseminado como alguns de seus últimos tratados.

3.2 – O Tratado Versuch einer Anleitung zur Composition

O *Versuch einer Anleitung zur Composition* é um ensaio sobre teoria musical destinado a ajudar o compositor iniciante. Seu objetivo principal é fornecer instrução de maneira acessível sobre a prática da composição.

Esta obra foi originalmente projetada em dois volumes. O volume I, publicado em 1782, trata essencialmente de Harmonia e Contraponto. Seus preceitos teóricos estão fundamentados nas teorias de F. W. Marpurg (1718-95) e J.Ph. Rameau (1683-1764).

Na Introdução deste primeiro volume, ao apresentar o plano de sua obra, o autor manifesta a intenção de discutir, num suposto apêndice para um possível terceiro volume, as regras das belas-artes e como elas poderiam ser aplicadas à música. Este apêndice deveria conter também uma discussão sobre os diversos gêneros musicais e informações sobre os instrumentos mais utilizados na época, suas extensões, dedilhados, como suas partes deveriam ser compostas, além dos vários tipos de acompanhamento harmônico que poderiam produzir¹⁰⁴.

¹⁰³ A tradução aproximada deste título é a seguinte: *Ensaio sobre a Instrução em Composição*. Deste ponto em diante este tratado será referido como *Ensaio*, iniciado por maiúscula e escrito em itálico.

¹⁰⁴ Allein es bleibt noch verschiedenes, welches zum Umfange der Lehre von der Composition gehört, übrig, z.B. Bemerkungen über die Einrichtung eines jeden Tonstücks insbesondere, Bemerkungen über die Verschiedenheit der harmonischen Begleitung eines zärtlichen, eines traurigen oder feurigen Gesanges, die Kenntniss der gebräuchlichsten musikalischen Instrumente, der Umfang ihrer Töne, ihre Applicaturen, und die daraus zu erklärenden Bemerkungen bei Setzung ihrer Stimmen, und dergleichen Gegenstände mehr, welche, wie überhaupt verschiedene Regeln der schönen Wissenschaften, näher auf die Composition angewendet, vielleicht nach geneigter Aufnahme des ersten und zweiten Theils, den Gegenstand eines dritten, unter dem Titel eines **Anhangs** in abgebrochnen Stücken ausmachen könnten. In: KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969, Vol. 1, p. 14.

Entre a publicação do primeiro e do segundo volume há um intervalo de cinco anos. Neste ínterim, Koch revisou o plano de sua obra e o modificou, estabelecendo um novo ponto de partida para o segundo volume de seu tratado. Este tomo, publicado em 1787, é iniciado por uma discussão permeada por considerações estéticas¹⁰⁵, e todos os conceitos desenvolvidos nesta introdução servem de ponto de apoio para regras teóricas que Koch define daí em diante.

Prefácio do 2º Volume

(...)De acordo com o Plano apresentado na Introdução do 1º Volume, este 2º Volume deveria abranger os aspectos mecânicos da Melodia. Somente no Volume 3, previsto como Apêndice, eu me dedicaria a aplicar algumas regras gerais das Belas Artes especificamente à Composição.

Contudo, pareceu-me indispensável examinar mais atentamente o Ensino da Melodia em consideração ao proveito dos Iniciantes, e ao mesmo tempo fazer observações acerca das idéias equivocadas que eles têm em relação à maneira com que se origina uma peça musical no espírito do Compositor (im Geiste des Componisten). Antes que comecem a inventar melodias a partir do conhecimento de aspectos puramente mecânicos, gostaria de ensinar aos Iniciantes uma maneira de compor que visa alcançar o objetivo da Arte, e advertir sobre os tipos de procedimentos errados e desvantajosos no processo de criação.

Por esta razão acreditei que seria mais útil se trouxesse este Apêndice prometido em uma conexão tal com o método de composição, que não chamasse atenção apenas para o mais elevado objetivo da Arte (que o iniciante deve tentar alcançar com suas obras) e nem esclarecesse apenas as principais características estéticas das peças musicais, mas sim descrevesse como o iniciante deve proceder na invenção de suas peças obrigatoriamente condicionadas ao verdadeiro objetivo da Arte. Assim se originou a 1ª parte deste 2º Volume.

Para evitar que se formassem maus hábitos na prática da composição, antes dos aspectos mecânicos da melodia, inseri esta parte que tratará do objetivo, da natureza interna, e sobretudo, da maneira com que se origina uma composição musical. Isto é o suficiente para justificar a existência deste texto.¹⁰⁶(...)

¹⁰⁵ Entenda considerações estéticas como considerações acerca do estudo da experiência artística, tanto da fruição quanto da elaboração de obras de arte.

¹⁰⁶ Vorrede zum zweiten Band. (...)Dem Plane zu Folge, welchen ich in der Einleitung des ersten Theils eingerückt habe, sollte dieser zweite Band mit dem mechanischen Theile der Melodie anheben, und denselben endigen; und nur erst in dem als Anhang versprochenen dritten Bande wollte ich mir unter andern Gelegenheit machen, einige allgemeine Regeln der schönen Wissenschaften näher auf die Setzkunst anzuwenden. Mehr Aufmerksamkeit auf die Bearbeitung

Koch justifica sua mudança de planos por acreditar, então, que um compositor deveria ser consciente dos objetivos da música e de como alcançá-los da maneira mais eficiente antes de efetivamente estudar procedimentos de composição; assim ele evitaria formar vícios e maus hábitos nos estudantes. O que o levou a alterar o plano de sua obra e, assim, dar a este assunto tanta evidência, foi o contato com as teorias de J. G. Sulzer e Charles Batteux (1713-1780).

Sulzer não é mencionado no primeiro volume do *Ensaio*, e não se sabe se Koch já conhecia suas obras por volta de 1782. Mas na elaboração do segundo volume, muito do sistema estético desenvolvido por Sulzer foi aproveitado.

Além de Sulzer, Koch faz referência também às idéias de Batteux, cujas obras relativas às belas-artes¹⁰⁷ Koch conheceu através da tradução intitulada *Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn*

der Lehre von der Melodie in Rücksicht auf Nutzbarkeit für den Anfänger, und zugleich gesammelte Bemerkungen von der oft falschen Vorstellung der Anfänger in Betreff der Entstehungsart der Tonstücke im Geiste des Componisten, schienen mir es nothwendig zu machen, den angehende Tonsetzer von der Art und Weise zu unterrichten, wie ein Tonstück in dem Geiste des schaffenden Componisten entstehen muss, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll, und ihn vor falschen und vor ihm nachtheiligen Verfahrungsarten bei der Erfindung seiner künftig zu arbeitenden Tonstücke zu warnen, ehe er noch erlangter Kenntniss des mechanischen Theils der Melodie selbst anfängt Melodie zu erfinden. Ich glaubte daher diesen Theil der Setzkunst dem Anfänger nuzbarer zu machen, wenn ich die in dem Anhang versprochene nähere Anwendung einiger allgemeinen Regeln der schönen Wissenschaften auf die Setzkunst insbesondere in eine solche Verbindung brächte, dass ich ihn nicht allein auf die höchste Absicht der Kunst, die er bei seinen künftigen Producten zu erreichen suchen muss, aufmerksam machte; ihm nicht allein die ästhetischen Hauptmerkmale der Tonstücke erklärte, sondern auch hauptsächlich ihm beschriebe, wie er bei der Erfindung seiner Tonstücke sich verhalten muss, wenn sie der eigentlichen Absicht der Kunst entsprechen sollen. Und so entstand die erste Abtheilung dieses zweiten Bandes. Diejenigen meiner Leser, welche Gelegenheit gehabt haben, die oft so ganz verkehrte Verfahrungsart angehender Tonsetzer bei Hervorbringung ihrer Sätze kennen zu lernen, und die den Einfluss und die Folgen beurtheilen können, die solche schlechte und Verkehrte Verfahrungsarten (die bald zur Fertigkeit werden, und sich selten ohne viele Mühe wieder abgewöhnen lassen) auch auf die Zukunft für den Anfänger haben, diese sage ich, werden mich ganz gewiss von selbst von der Bemühung frei sprechen, die Ursachen mehr zu detailliren, die mich bewogen haben, diese erste Abtheilung von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke, noch vor dem mechanischen Theile der Melodie vorausgehen zu lassen. Dieses sei genug das Dasein der ersten Abtheilung dieses zweiten Bandes zu entschuldigen. (...). In: KOCH, H.C. *op. Cit.* Vol. 2, pág. IV-VII.

¹⁰⁷ Cours de belles lettres ou Principes de la Littérature (1747-1750), Les beaux arts réduits à un même principe (1746).

*Batteux, mit Zusätzen vermehret*¹⁰⁸ (1756-58) de Karl W. Ramler (1725-98). Koch considera estas obras indispensáveis ao compositor em formação e recomenda veementemente sua leitura. Reconhece que seria essencial tratar detalhadamente do pensamento estético em sua obra, contudo, lembra que seu tratado não comportaria uma discussão desta natureza e este também não seria seu único objetivo. O que ele queria com isso é que o iniciante conhecesse o ponto de vista a partir do qual deveria considerar sua arte e o caminho que deveria seguir para alcançar seu objetivo. Em suma, Koch queria que o iniciante refletisse sobre a sua formação.

Eu desejo apenas tornar o compositor iniciante mais familiar com a carreira que ele deve seguir de modo a alcançar seu principal objetivo, e mostrar a ele o ponto de vista a partir do qual ele deve considerar a sua Arte. Em suma, quero dar a ele a oportunidade de pensar sobre questões referentes à sua formação e a oportunidade de ler os respectivos tratados sobre as Belas Artes e Ciências. Dentre eles destacam-se a Teoria Geral das Belas Artes, de Sulzer, e a Introdução às Belas Artes (...) de Ramler, além daquelas obras que pertencem inteiramente ao campo da Música.¹⁰⁹

“Koch procurou relacionar às técnicas de composição os mais elevados objetivos estéticos, buscando interagir com a agitação cultural de seu tempo. Muito possivelmente estava também procurando dar credibilidade ao seu trabalho fundamentando-se em autoridades contemporâneas reconhecidas.”¹¹⁰

Koch acreditava que o objetivo das belas-artes era despertar sentimentos no público que pudessem educar seus corações e inspirar nobres ações. Para ele, a arte não tem justificativa se este resultado moral não for alcançado. Este suporte filosófico é claramente derivado de Sulzer.

¹⁰⁸ Introdução às belas-artes, a partir do tratado francês do Sr. Batteux, com comentários acrescentados. Esta obra de Ramler é uma tradução comentada do *Cours de belles lettres*.

¹⁰⁹ Ich gehe anjezt bloß darauf aus, die angehende Tonsezer die Laufbahn kenntlicher zu machen, die er betreten muss, um sein vorgeseztes Ziel zu erreichen; ihm den Gesichtspunct zu zeigen, aus welchem er seine Kunst betrachten muss, kurz, ich will ihm hierdurch nur Gelegenheit geben über die Gegenstände seine Ausbildung selbst zu denken, und die dahin einschlagenden Abhandlungen über die schönen Künste und Wissenschaften zu lesen. Dahin gehört nun wohl ausser denjenigen Werken, die ganz allein in das Feld der Tonkunst gehören, vorzüglich **Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste**, und **Ramlers Einleitung in die schönen Wissenschaften**, (...) usw. In: KOCH, H. C. *op. Cit.* Vol. 2, p. 17,18.

¹¹⁰ BAKER, N.; CHRISTENSEN, T. *op. Cit.* p. 117.

Na primeira parte do segundo volume, intitulada *Do objetivo, da Natureza interna, e sobretudo, da maneira com que se origina uma composição musical*¹¹¹, Koch elabora um processo de criação fundamentado em três estágios, a Invenção (*Erfindung*), a Realização (*Ausführung*) e a Elaboração (*Ausarbeitung*), relacionando-os especificamente à música e descrevendo-os através de análises musicais. Estas análises são ilustradas com exemplos musicais do próprio autor e de C.H. Graun (1704-1759).

No *Ensaio* são encontrados ainda exemplos de J. Haydn, A. Rosetti, G. Benda, J.A. Hiller e C.P.E. Bach. Embora a maioria dos exemplos situem-se entre 1760 e 1780, Koch menciona ainda os Quartetos de W.A. Mozart dedicados a J. Haydn, publicados em 1785, chamando a atenção para inovações na prática da época.

A descrição dos gêneros e estilos musicais, prometida no prefácio do primeiro volume, foi incorporada ao terceiro volume do *Ensaio*, publicado por Koch em 1793. A descrição sobre os instrumentos musicais não foi escrita. No prefácio do terceiro volume, Koch comenta:

Para um Apêndice não sobraria nada além de algumas observações sobre os instrumentos mais utilizados, decorrentes de suas respectivas constituições e aplicações. Apesar destas observações serem acessórias num manual de Composição, eu não as deixaria de fora, mesmo que fosse na forma de um Apêndice, não fosse o fato de ter se excedido o número de páginas permitidas nesta obra.¹¹²

Segundo Baker e Christensen (1995, p.114), o *Ensaio* não foi escrito por um teórico refletindo sobre a experiência musical de sua vida, mas sim por um jovem professor que procurava tornar a habilidade da composição mais acessível a jovens e inexperientes compositores. É um estudo compreensível da arte da

¹¹¹ Von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke

¹¹² Und so wäre denn für einen Anhang weiter nichts übrig geblieben, als einige Bemerkungen über die gebräuchlichsten Instrumente bei Setzung ihrer Stimmen, welche hauptsächlich aus der Natur und Applicatur dieser Instrumente hergenommen werden sollten. Obgleich dieses einen ganz zufälligen Gegenstand in einer Anleitung zur Setzkunst ausmacht, so würde ich dennoch nicht unterlassen haben, denselben in der Form eines Anhangs beizufügen, wenn wider mein Vermuthen die Abhandlung selbst beim Abdrucke sich nicht bis zur höchsten Bogenzahl ausgedehnet hätte. In: KOCH, H.C. *op. Cit.* Vol. 3, pág. XI.

música, que discute sistematicamente teoria, estética, métodos de composição e formas musicais correntes. Ele serve ao século XX como uma valiosa referência ao pensamento musical de seu tempo.

3.3 – Um Estudo das Causas

No texto que inicia o segundo volume (Do objetivo, da Natureza interna, e sobretudo, da maneira com que se origina uma composição musical), Koch apresenta sistematicamente as causas material, formal, eficiente e final da Música. Este texto fornece todas as informações necessárias para o desenvolvimento desta pesquisa, de modo que daqui em diante, este terceiro capítulo se fundamentará essencialmente nele.

A organização das informações em forma de estudo de causas foi observada, e pareceu adequada ao objetivo do texto. Considera-se conveniente conservar esta estrutura de modo a organizar o conteúdo deste capítulo. Para tanto, antes de prosseguir com a análise do referido texto do *Ensaio*, convém observar do que tratam cada uma das causas.

Causa é a conexão entre duas coisas, em virtude da qual a segunda é univocamente previsível a partir da primeira; é aquilo a partir do que algo procede de algum modo, aquilo o que funda, que condiciona, que estrutura os seres. Por ela, o ser tem sua explicação e seu sentido. São quatro as causas primeiras:

1. Causa formal;
2. Causa material;
3. Causa eficiente;
4. Causa final.

As duas primeiras não são mais do que a forma e a matéria que estruturam todas as coisas. Se considerarmos o ser das coisas estaticamente, matéria e forma bastam para explicá-lo. Ao contrário, se o considerarmos dinamicamente, isto é, em seu desenvolvimento, em seu devir, em seu produzir-se, em seu corromper-se, então não bastam mais. Necessitamos então da causa eficiente e da causa final.

Examinemos cada uma em separado.

1. Causa Formal: é a forma ou essência das coisas, algo determinante, configurador, não em um sentido visual mas sim lógico e ontológico, próprio da substância do ser. O devir é orientado por ela pois o todo é concebido sempre antes das suas partes devido à ordenação e subordinação destas ao todo. Este todo não é agrupamento fortuito, mecânico ou posterior, é um todo orgânico. A forma, portanto, não é um mero fim de processo ou um produto final. Ela determina desde o começo todo o processo do devir. No mundo, (sensível) forma e matéria não existem separadamente. Todo ser é uma mescla de ambas.
2. Causa Material: é aquilo de que é feita uma coisa, a partir do que algo procede como de seu material essencial.
3. Causa Eficiente: é aquilo de que provêm a mudança e o movimento das coisas.
4. Causa Final: constitui o fim ou propósito das coisas e das ações. Indica aquilo em vista de que ou em função de que cada coisa é ou advém ou se faz.

O devir das coisas, portanto, exige estas quatro causas.

Considerando-se a Música como o objeto de estudo, a causa final tratará da sua regulamentação e prática no Sistema das Belas Artes; a causa eficiente estabelecerá parâmetros para a formação do compositor ideal, pois é dele que ela provém; as causas material e formal constituirão o processo de composição.

Ensaio sobre a Instrução em Composição - Volume 2

Primeira Parte

Do Objetivo, da Natureza interna, e sobretudo, da Maneira com que se origina uma Composição Musical

3.3.1 - A Causa Final

"A Música é uma das Belas Artes cujo objetivo é despertar em nós nobres Sentimentos."¹¹³ Koch inicia assim sua reflexão acerca da causa final da Música. Os Sentimentos a que se refere são aqueles que, através de estímulo constante, se tornam fonte de ações e que determinam o caráter moral dos homens. No verbete *Empfindung* (Sentimento) de seu *Musikalisches Lexikon* Koch cita o verbete homônimo da Enciclopédia de Sulzer e diz que a Teoria dos Sentimentos é da maior importância para os músicos, em especial para os compositores, pois a expressão dos Sentimentos e das Paixões é o objetivo da Música¹¹⁴.

Através desta referência direta, Koch evidencia a adoção de parâmetros estéticos de Sulzer. Esta expressão musical tem implicações éticas, como mostra a citação a seguir.

"Os Sentimentos provocam deliberações (Entschlüsse). (...). As Belas Artes em geral, e portanto também a Música, possuem algo peculiar que as habilitam a despertar Sentimentos através de meios artísticos. (...). Elas se servem de seus recursos característicos, a saber, os Sentimentos exaltados, para provocar nobres deliberações. Assim, se estes Sentimentos têm influência na educação e no enobrecimento dos corações, elas servem seu mais alto objetivo e mostram seu próprio valor. Despertar Sentimentos é, portanto, o verdadeiro objetivo da Música."¹¹⁵

Este é o ponto de partida de sua teoria. A partir daqui, alguns aspectos serão abordados.

¹¹³ Die Tonkunst ist eine schöne Kunst, welche die Absicht hat edle Empfindungen in uns zu erwecken. In: KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 15.

¹¹⁴ Die Theorie der Empfindungen ist für jeden Tonkünstler von grosser Wichtigkeit, und wichtiger noch insbesondere für den Tonsetzer, weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Tonkunst ist. In: KOCH, H. C. *Musikalisches Lexicon*. (Frankfurt/Main, 1802) Kassel: Baerenreiter Verlag, 2001, Verbe *Empfindung*, coluna 533.

¹¹⁵ Die Empfindungen bewürken Entschlüsse; (...). Die schönen Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigenthümliches, welches sie in der Stand setzt, durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken; (...). Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, das die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, dass diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluss haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. Empfindung zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst. In: KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, p. 15, 16.

"Esse (objetivo) será o ponto de vista a partir do qual nós consideraremos mais de perto a parte principal dessa arte, a Composição (Composition) e os produtos que daí surgem. Primeiro considero necessário investigar sob quais circunstâncias o compositor pode despertar Sentimentos e quais Sentimentos são estes que ele é capaz de despertar. Daí tentarei mostrar ao iniciante como se forma uma peça musical (Tonstück) na alma do compositor, e como se deve fazer para ela alcançar o objetivo da Arte."¹¹⁶

Sob quais circunstâncias o compositor pode despertar Sentimentos? Esta questão apresentada por Koch se justifica a partir da observação de que algumas composições não produzem efeito nenhum nos ouvintes, enquanto outras alcançam facilmente seu objetivo. Koch acredita que esta variação ocorra, em parte, em função da própria composição, em parte em função de sua execução e em parte devido ao próprio ouvinte.

Os ouvintes, observados no momento da fruição artística, são classificados em três categorias:

1. aqueles que não possuem nem ouvido nem coração para os efeitos da Arte;
2. aqueles predispostos a qualquer Sentimento mas momentaneamente arrebatados por uma Paixão ou Sentimento;
3. aqueles dispostos a se entregar ao prazer, abertos e predispostos a qualquer Sentimento, livres de qualquer arrebatamento momentâneo.

Koch acredita que apenas com estes últimos a Música pode alcançar efetivamente seu objetivo. Em relação à segunda categoria, comenta que estes devem ser cativados, persuadidos a entrarem em sintonia com a Música, uma vez que seu Sentimento dominante muitas vezes não está em conformidade com o

¹¹⁶ Empfindung zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst, und dieses ist zugleich der Gesichtspunct, aus welchem wir anjezt den vorzüglichsten Theil dieses Kunst, nemlich die Composition und die dadurch entstehenden Producte etwas näher betrachten wollen. Ehe ich aber zu meinem eigentlichen Zwecke gehen und versuchen kann, dem angehenden Tonsetzer zu zeigen, wie ein Tonstück in der Seele des schaffenden Componisten entstehen, und wie es beschaffen sein muss, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll, halte ich es für nöthig, erst zu untersuchen, unter welchen Umständen der Componist Empfindungen erwecken kann, und welche Empfindungen es sind, die er zu erwecken vermögend ist. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 16-17.

Sentimento a ser despertado pela obra. Para cativá-lo o autor menciona duas possibilidades: 1) surpreendê-lo com algo inesperado, por exemplo, acrescentando uma Introdução de caráter Grave antes do Allegro inicial de um Concerto; ou 2) prepará-lo para o efeito que a Música procura produzir, por exemplo, anunciando a peça e seu objetivo antes da sua execução. Koch salienta que estes meios de persuasão devem ser usados com cautela e parcimônia para que não caiam em uso comum e deixem de criar o efeito que deles se espera. Já ao primeiro tipo de ouvinte Koch aconselha nunca tentar sentir nem tampouco julgar o efeito da Música.

A partir dessa análise dos ouvintes, Koch começa a evidenciar a orientação retórica de seus procedimentos, ao indicar a utilização de "exórdios" em obras destinadas a ouvintes que precisam ser persuadidos a "entrar em sintonia com a música". Potencialmente, as introduções de caráter Grave a que Koch se refere teriam a função de captar a benevolência do público, como os exórdios retóricos. Nos casos em que a música fosse desprovida deste elemento persuasivo, o músico, sensível ao *pathos* manifestado pelo público, deveria apelar para recursos extra-musicais, como um pronunciamento introdutório. Em ambos os casos, observa-se uma preocupação com a clareza do sentido da música e em fazer com que ela promova a persuasão.

Uma característica singular da Música em relação às outras Belas Artes diz respeito à interferência do intérprete no trabalho do Compositor. Koch faz esta observação ao tratar da questão da execução musical em função do objetivo da Música.

"Se uma peça musical tem todas as características que são exigidas para que alcance seu objetivo, para tanto, ela deve ser executada por todos os músicos uniformemente de acordo com seu Caráter. O Compositor afeta os Sentimentos dos homens de maneira indireta, pois o produto de seu trabalho é entregue à discricção dos executantes. E, às vezes, estes podem destruir o espírito da peça, que é indispensável para a verdadeira execução da obra, através da falta de

Gosto, do julgamento incorreto desta ou daquela idéia e às vezes até por malícia."¹¹⁷

Sulzer fundamenta seu sistema estético sobre a estrutura formada pelo artista, a obra de arte e o público. Consciente das peculiaridades do universo musical, Koch adapta esta estrutura acrescentando um quarto elemento, o intérprete. Uma vez que o compositor nem sempre é o intérprete de sua própria obra, se ela não for executada com "Gosto e discrição", não alcançará seu objetivo, e o trabalho do compositor terá sido em vão. Portanto, cabe ao intérprete o julgamento adequado da obra, e para isso Koch recomenda ao intérprete uma formação equivalente à do compositor, de modo a constituir adequadamente os parâmetros de julgamento e o Gosto.

Koch retoma também a prescrição retórica que orienta o orador a imbuir-se do *ethos* equivalente ao caráter do discurso, recomendando ao músico que, no momento da execução, experimente o sentimento representado na obra.

A variação do efeito da Música pode se dar também em função da obra musical. Esta questão Koch abordará como causa formal por tratar da natureza (*Beschaffenheit*) e do tipo de elaboração (*Ausführung*) da composição. Apenas menciona aqui de maneira a deixar claro que todas as causas estão interligadas e que constituem um ser que serve a um único fim.

Ainda respondendo à questão proposta anteriormente, Koch investiga quais são os Sentimentos que o compositor deve ser capaz de despertar através da Música. Para isso remete-se ao objetivo proposto inicialmente: "A Música é uma das Belas Artes cujo objetivo é despertar em nós nobres Sentimentos". Os nobres Sentimentos são aqueles que estimulam deliberações de cunho moral, a

¹¹⁷ Hat ein Tonstück alle die Eigenschaften, die erforderlich sind um seinen Endzweck zu erreichen, so muss es, wenn es diesen Endzweck auch wirklich erreichen soll, von allen Ausfühern zugleich seinem Character gemäß vorgetragen werden. Hier zeigt sich für den Componisten bei der eigentlichen Darstellung seiner Werke eine Schwierigkeit, die vielleicht in den schönen Künsten die einzige in ihrer Art ist. Bei den Werken des Tonsetzers muss dieses (auf die Empfindungen der Menschen wirken) mittelbar geschehen; er muss sein Werk der Discretion der Ausführer überlassen, von denen schon ein einziger aus Mangel am Geschmack, aus unrichtiger Beurtheilung dieses oder eines Gedankens, zuweilen auch wohl aus Bosheit den Geist des Stücks verschrecken kann, der doch zur wahren Darstellung desselben unumgänglich nothwendig ist. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 26.

aprovação da virtude e a reprovação do vício. Koch deixa claro que a Música a que se refere é aquela eticamente comprometida. Contrapostos aos nobres Sentimentos são colocados os Sentimentos desagradáveis (*unangenehmen Empfindungen*) como o Medo, a Tristeza e seus similares. A respeito destes, Koch diz que deve-se considerar se estes Sentimentos, que nos são desagradáveis quando despertados através de causas naturais, provocariam a mesma reação se despertados através da Arte.

"Afim, nem sempre um Sentimento desagradável nos afeta de maneira equivalente, e isto vale não só na Natureza como também na esfera das Belas Artes. Portanto, se representados através da Arte, estes Sentimentos desagradáveis podem nos estimular de maneira agradável, porque não representá-los!"¹¹⁸

Ao tratar dos Sentimentos desagradáveis Koch evidencia que, em seu sistema, não se espera que o público experimente o sentimento representado, mas que o reconheça e o contemple. Esta concepção do processo de fruição artística pressupõe a orientação da razão. A partir do estímulo emocional, espera-se que o público julgue e delibere.

Antes de definir os tipos de Sentimentos que podem ser despertados, Koch parte para outra discussão da qual depende esta questão, se a Música deve despertar Sentimentos por si só ou em união com outra Arte, por exemplo a Poesia ou a Dança.

Koch diz que a Música é capaz de despertar Sentimentos por si só, mas com limitações. Ela "fala a Linguagem dos Sentimentos", afeta diretamente o coração e faz emergir tanto Sentimentos agradáveis¹¹⁹ quanto desagradáveis.

¹¹⁸ Es kommt hierbei hauptsächlich darauf an, ob diejenigen Empfindungen, die uns durch natürliche Veranlassungen unangenehm sind, auch durch die Kunst erweckt, uns unangenehm werden. Auch schon ausser der Sphäre der schönen Künste wirkt nicht immer eine unangenehme Empfindung als unangenehm auf uns. Sollte es sich nun finden, dass diese unangenehme Empfindungen durch die Kunst dargestellt, auf eine uns angenehme Art auf uns wirken, warum sollten wir sie alsdenn durch die Kunst zu erwecken, nicht berechtigt sein! In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 27, 28.

¹¹⁹ Em seu texto, Koch não explicita a distinção entre Sentimentos agradáveis (*angenehme Empfindung*) e Sentimentos nobres (*edle Empfindung*). Sulzer, no verbete Sentimento (*Empfindung*) de sua Enciclopédia, explica que este termo possui dois significados, um psicológico e um moral. Sentimento agradável é o Sentimento psicológico, a sensação de prazer advinda do estímulo emocional. Sentimento nobre é o Sentimento moral.

Contudo, ela não permite saber porque este ou aquele Sentimento é provocado nem porque se conduz de um Sentimento ao outro; ela não permite entender porque a imagem do Bem encanta nem porque a imagem do Mal deve provocar reprovação. Os Sentimentos que ela provoca não têm objetivo, pois eles não têm relação com a ocasião em que a Música é ouvida; ela não incita a alegria apenas em ocasiões alegres e nem aflição apenas em ocasiões tristes, de modo que, se não efetivamente associados, estes Sentimentos não têm objetivo. E isto não interessa aos corações porque não se pode entender porque o compositor quer provocar a alegria ou a tristeza. Estes Sentimentos vagos não podem provocar nobres Deliberações e nem agir na educação dos corações.

Contudo, quando associada a outra Arte, como a Poesia ou a Dança¹²⁰, a Música procede de maneira muito distinta¹²¹. A Poesia, por exemplo, não somente define precisamente os Sentimentos cujas expressões são similares, evitando que o compositor seja mal entendido, mas também permite conhecer a causa do Sentimento e porque se é conduzido de um a outro. Ela permite comparar causa e efeito, ação e Sentimento. Como resultado, o coração se interessará pelos Sentimentos, e estes, por sua vez, associados a um objetivo, provocarão deliberações e poderão colaborar para o aprimoramento dos corações.

Koch acrescenta que os meios através dos quais a Música e a Poesia atuam são contínuos, duradouros. Assim, elas podem incitar ou acalmar qualquer Sentimento ou Paixão¹²² e transitar de um para o outro ajudando-se mutuamente

¹²⁰ Koch comenta que levaria muito tempo tratar da associação entre Música e Dança. Assim, trata da união entre Música e Poesia em particular e diz que este tratamento pode ser aplicado de igual maneira à união entre Música e Dança.

¹²¹ Ganz anders aber, verhält es sich, wenn die Tonkunst mit der Poesie oder der Tanzkunst vereint ist. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 30.

¹²² Sentimento, segundo Koch, é a consciência do agradável e do desagradável, uma sensação que através de repetição constante se torna fonte de deliberações e determina o caráter moral dos homens. Sua definição é derivada da Enciclopédia *Allgemeine Theorie* de Sulzer. Paixão, segundo Koch, é uma atividade viva da Alma que está unida a um grau considerável de prazer ou desgosto. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon*, verbete *Leidenschaft*, col. 894. Sulzer comenta que Paixão é um Sentimento (*Empfindung*) de força considerável, acompanhado de prazer ou desinteresse, seguido de Desejo ou Repulsa. In: SULZER, J.G. *op. Cit. verbete Leidenschaft*, pág. 693.

para atingir o efeito de seus objetivos comuns. Isto se torna possível porque a matéria e o objetivo do todo são definidos através da Poesia.

O prazer provocado pela Música em união com a Poesia não provém, portanto, de um Sentimento vago, sem causa e objetivo. A Poesia incita os Sentimentos através de idéias e imagens (*Begriffe und Bilder*), e a Música conduz estes Sentimentos diretamente ao coração. Ambas produzem, juntas, um Sentimento, que não seriam capazes de produzir sozinhas.

Estas Artes combinadas podem estimular quase todos os tipos de Sentimentos agradáveis e desagradáveis em altos graus de especificidade, como por exemplo, o desprezo pela crueldade de um tirano numa Ópera.

Contudo, na Música, isolada, não se pode distinguir o ódio da inveja, por exemplo. Mas ainda assim ela pode estimular diferentes paixões (*Leidenschaften*) para as quais a Poesia não possui nem sinais nem expressões (*Zeichen und Ausdruck*), como por exemplo a sensação (*Empfindung*) de medo, ou uma grande ternura, alegria, aflição, compaixão, dentre outros.¹²³

Disso, Koch conclui que a Música, somente em união com a Poesia, é capaz de alcançar seu mais elevado propósito e seu verdadeiro fim. Todavia, se for necessário despertar Sentimentos apenas através dela, então o compositor deve deter-se nas generalizações dos Sentimentos. Por exemplo, dentro da classe dos Sentimentos agradáveis, será possível diferenciar a alegria e a ternura, o sublime e o jocoso. Mas nunca se poderá distinguir muito precisamente o medo e a compaixão, por exemplo. Assim, ao incitar Sentimentos sozinha, a Música tem seus limites estreitados.

Koch demonstra uma postura extremamente conservadora ao propor um conhecimento racional dos Sentimentos e o condicionamento deles à moral,

¹²³ Bei den mehresten Arten der unangenehmen Empfindungen sowohl als der angenehmen wird die Tonkunst nicht allein in gleichem Grade mit der Dichtkunst wirken können; sondern sie wird auch oft Gelegenheit finden, die höchsten Grade verschiedener Leidenschaften, zu welchen die Poesie keine Zeichen, die Sprache keinen Ausdruck mehr hat, in der ihr eigenthümlichen Stärke hervorzubringen. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. die Empfindung der Angst, oder ein starker Grad der Zärtlichkeit, der Freude, der Betrübniß, des Mitleids u. d. gl. In: KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 33.

visando à virtude. Esta inclinação é mais própria do pensamento ontológico, de orientação aristotélica, ainda que este conhecimento racional e o próprio conceito de Sentimento já estejam transformados em função da evolução da Estética. Esta postura justifica sua visão acerca da música instrumental, ou seja, da música desvinculada da Poesia. Koch a considera de menor valor, por não ser capaz de representar efetivamente os Sentimentos e alcançar o verdadeiro objetivo da Arte.

"É fácil perceber o quanto diminui o possível efeito da Música quando separada da Poesia. Mais difícil é compreender porque, num concerto, sempre executado com tanta pompa, alguém se contenta com o insignificante efeito da música instrumental, uma vez que o prazer poderia ser muito maior e enobrecedor se houvesse a participação da Poesia!"¹²⁴

3.3.2 - A Causa Eficiente

No *Musikalisches Lexikon* (1802), Koch define o compositor como aquele capaz de constituir em sua imaginação um todo sonoro através do qual seja possível alcançar o objetivo da Arte, e representar este todo em notação musical de modo a conduzi-lo com facilidade à sua Realização.¹²⁵

Ser capaz de constituir na imaginação um todo sonoro pode ser uma habilidade adquirida através da prática, chamada de Arte (*Kunst*), ou uma habilidade inata, chamada de Gênio (*Genie*) ou Natureza (*Natur*). Estas habilidades são complementares. Isoladas, elas não capacitam a produzir obras de arte, comenta Koch.

¹²⁴ Wie viel die Tonkunst in Absicht auf ihre Wirkung bei der so herrschenden Trennung von der Poesie verliere, ist leicht einzusehen; dagegen ist es um desto schwerer zu begreifen, warum man in einem Concerte, welches oft mit so viel Pomp veranstaltet wird, mit der blossen Wirkung der Instrumentalmusik zufrieden ist, da man doch dieses Vergnügen durch die Vereinigung mit der Poesie so sehr erhöhen und veredeln könnte! In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 35, 36.

¹²⁵ Das Vermögen solche Kunstprodukte (Tonstück) hervorzubringen setzt voraus, dass der Tonsetzer im Stande sey, in seiner Vorstellung aus Tönen ein ganzes, oder ein solches Tongemälde zu bilden, wodurch der Zweck der Kunst erreicht wird, und dass er sodann dieses in seiner Vorstellung enthaltene Tongemälde durch die gewöhnlichen Zeichen so darstelle, dass es bei der Ausführung ohne Anstoss empfunden werden, und seiner Zweck erreichen kann. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon*. vol. 1, col. 878.

Fazer com que este todo sonoro constituído na imaginação seja capaz de conduzir ao objetivo da Arte depende, além das habilidades citadas acima, do Gosto. Esta terceira capacidade, entendida aqui como a capacidade de sentir a Beleza, permite o compositor julgar as obras da Arte e do Gênio de modo a constituir este todo da maneira mais eficiente.

Koch adapta o modelo de artista proposto por Sulzer.

"Aquele que deseja tornar-se um compositor deve ser um músico prático (cantor ou instrumentista); deve possuir o Gênio necessário, e deve ter um Gosto refinado já constituído através de muita prática e audição de boas obras. Estas são as características que eu espero de um Compositor iniciante."¹²⁶

O Gênio (*Genie*) é definido como um dom natural que permite o Compositor inventar com facilidade suas obras, dotando-as de originalidade (*Originalität*). Este Gênio pode ser manipulado pelo Compositor. Sua manipulação se dá através do Entusiasmo (*Begeisterung*), que, segundo Koch, é um estado de ânimo (*Seelezustand*) induzido que permite a manifestação plena do Gênio.

Koch atribui ao âmbito da Arte (*Kunst* [técnica]) o conhecimento dos aspectos mecânicos da Composição, ou seja, Notação musical, Contraponto, Harmonia e o domínio de um instrumento. Sobre este último aspecto, Koch adverte o iniciante a evitar o virtuosismo sem propósito, o que considera um descaminho.

"Você, jovem artista, que lê estas páginas para sua instrução, evite este descaminho, empenhe-se somente no elevado ofício de um praticante das Belas Artes. Que seu único objetivo seja agradar seus ouvintes através de belos Sentimentos. Esforce-se em alcançar este elevado objetivo da Arte na composição de suas obras. Não ambicione a aclamação das grandes multidões. Gellert¹²⁷ escreveu para você a bela fábula O Rouxinol e o Cuco. Você deveria aprender a sentir o que isto significa:

'A fuga de uma silenciosa lágrima

¹²⁶ Dass derjenige, der sich zum Tonsetzer bilden will, schon praktischer Musikus (es sei nun Sänger oder Instrumentist) sein, dass er das zum Tonsetzer nöthige Genie besitzen, und feinen Geschmack durch viele Uebung und Anhörung guter Tonstücke schon gebildet haben müsse, daran hat wohl noch niemand gezweifelt. Dieses sind also Gegenstände, die ich bei dem angehenden Tonsetzer voraussetze, (...).In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 70, 71.

¹²⁷ Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769).

Traz (ao verdadeiro Artista) muito mais Glória
Que o forte aplauso.'

Tanto melhor para você se tiver alcançado um alto nível de habilidade técnica em seu instrumento, e se considerar fácil os exercícios de grande dificuldade. O bom Gosto não exige que a habilidade técnica não seja aproveitada, mas que sua aplicação seja orientada apenas por ele. Cuide-se para não querer obter o aplauso apenas através do virtuosismo, pois por esse motivo também não se priva do aplauso o Bufão."¹²⁸

Outro descaminho citado é o uso da agudeza (*Witz*)¹²⁹. Partindo das idéias de Batteux, Koch censura o uso da agudeza de modo geral. Comenta que ao invés de agir sobre o coração, a agudeza distrai o juízo (*Verstand*) do ouvinte com entretenimento (*Spielwerk*). As obras dotadas de agudeza garantem ao compositor o aplauso, mas não permitem que ele alcance o objetivo da arte, pois parecem ser desprovidas de Sentimento. Koch define a agudeza como aquela junção indecorosa de elementos que não guardam uma relação direta entre si.

O traço característico da obra [dotada de agudeza] é extrínseco. O Compositor conecta partes que na verdade não se encaixam; ele utiliza um ritmo ternário onde se espera um binário; alterna o modo menor com o maior sem motivo, etc.¹³⁰

¹²⁸ Nun ihr jungen Artisten, die ihr diese Blätter zu euerm Unterrichte leset, meidet diesen Abweg, ringet allein nach dem hohen Beruf eines Ausübers einer der schönen Künste; nur durch schöne Empfindungen eure Zuhörer zu vergnügen, sei euer einziger Zweck. Bemühet euch bei Setzung eurer Tonstücke diese hohe Absicht der Kunst zu erreichen; strebt nicht nach dem Beifall des grössern Haufens, denn auch für euch schrieb Gellert die schöne Fabel: Die Nachtigall und der Kuckuck; auch ihr müsst es empfinden lernen, was das heisst "Der Ausbruch einer stummen Zähre / Bringt (ächten Künstlern) weit mehr Ehre, / Als (euch) der laute Beifall bringt." Habt ihr auf euern Instrumenten einen hohen Grad der Fertigkeit erlangt, fällt euch auch die Ausübung der grössten Schwierigkeiten leichte, desto besser für euch; auch der Gute Geschmack verlangt nicht, dass ihr sie ganz unbenutzt lassen sollt; wendet sie nur mit Geschmack na, und hütet euch blos durch diese Fertigkeit Beifall erlangen zu wollen; denn den Beifall über bloss mechanische Fertigkeit versagt man ja auch dem Gauckler nicht. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 39, 40.

¹²⁹ *Der zweite Abweg, für welchem ich euch warnen will, besteht in einem der Absicht der Tonkunst schädlichen Witze*. In: KOCH, H.C. *Ibid.* p. 40. *Witz* traduz-se do alemão como engenho ou agudeza. O primeiro é definido como uma faculdade intelectual, a segunda, como um produto desta faculdade. Uma discussão detalhada sobre estes termos e sua contextualização na música do Classicismo é encontrada em: LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn*. 2005. 259 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

¹³⁰ Das Charakteristische seines Tonstücks (deren Charakteristisches nicht Empfindung, sondern Spielwerk für den Verstand ist) besteht in etwas äusserlichen; er (der Tonsetzer) verbindet Theile zusammen, die eigentlich nicht zusammen gehören; er macht einen ungeraden Rythmus wo wir

O último descaminho citado por Koch, que tem também como causa a sede de aclamação das grandes multidões (*der Durst nach dem Beifalle des grössten Haufens*), decorre da confusão entre os estilos Cômico (*Comisch*) e Vulgar (*Pöbelhaft*).

Quando o artista se deixa passar por Arlequim, comete um erro muito mais perigoso e prejudicial à Arte. Este erro se compara ao de contar uma piada suja para uma reunião de nobres intelectuais. Isto acontece quando o Artista não consegue saciar sua ânsia por aclamação apenas através da Música. Daí ele lança mão de suas habilidades para provocar o riso e alcançar seu objetivo.¹³¹

A maneira de evitar todos estes descaminhos é buscar o aprimoramento do Gosto. Koch comenta que todos os artistas dotados de bom Gosto não se aventuram pelos caminhos errados.

No verbete Composição de seu Léxico, Koch afirma que o Conhecimento e as regras necessários ao Compositor para a prática de sua profissão é dividido em duas grandes áreas, a Gramática e a Retórica¹³². A Gramática trata dos aspectos mecânicos da Teoria musical, a Retórica, da aplicação das regras gramaticais na Expressão dos Sentimentos. O corpo de Conhecimentos atribuídos à Retórica comporta a Teoria dos Sentimentos e seus meios musicais de expressão e persuasão. Contudo, segundo Koch, trata-se destas duas áreas conjuntamente, devido à falta de elaboração científica do componente retórico musical, cujos elementos encontram-se dispersos sem

einen geraden vermuthen, er verwechselt die weiche Tonart ohne Ursache mit der harten, u.s.w. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2 p. 40, 41.

¹³¹ Weit gefährlicher aber und weit nachtheiliger ist es für die Kunst, wenn man sie den Harlekin machen lässt. (...). Sie begehen eben den Fehler, dessen sich derjenige schuldig macht, der bei einer Gesellschaft edel denkender Menschen der Zotenreizer macht. (...). Man fühlt, dass man mit dem Aechten der Tonkunst diesen Durst nicht stillen kann, und daher wendet man die erlangte Fertigkeit darzu na, Lachen zu erregen, um auf diesem Wege seine Absicht zu erreichen. In: KOCH, H.C. *Ibid.*, p. 42.

¹³² Der Inbegriff der dazu nöthigen Kenntnisse und Regeln sollte eigentlich in zwei Haupttheile, in die Grammatik und Rhetorik, zerfallen; wie aber dieser letzte Theil im Fache der Musik noch nicht wissenschaftlich bearbeitet ist, und weil die dazu nöthigen Materialien noch hier und da zerstreut liegen, ohne in eine zusammenhängende Ordnung gebracht zu sein, so ist man bis jetzt noch gewohnt, die nothwendigsten Theile der Rhetorik mit der Grammatik zu verbinden. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon. Verbete Komposition*, Vol. 1, col. 879.

observar uma ordem relacional. A parte da Gramática que assimilou alguns dos objetos que pertencem propriamente à Retórica foi o ensino da Melodia¹³³.

Koch atribui à Retórica um conhecimento que não sistematiza, pelo menos não declaradamente. Estabelece neste ponto um limite, que não ultrapassa por acreditar que os meios musicais de expressão e persuasão encontram-se dispersos, carentes de elaboração e relação. Aparentemente, Koch não se dá conta dos diversos artifícios retóricos que adapta para a criação musical.

Observa-se em Koch uma orientação retórica direta em alguns aspectos, em outros, indireta. Se esta orientação era consciente em todos os seus aspectos, não se pode afirmar.

3.3.3 - A Causa Material

"Quero tentar mostrar ao compositor iniciante como uma obra, condicionada ao objetivo da Arte, deve surgir em sua alma.

No início da Introdução do primeiro volume, eu prometi traçar uma linha entre a Melodia e a Harmonia e responder a controversa questão, se devemos pensar primeiro na Melodia ou na Harmonia, e a qual destas pode ser reduzida uma composição.

Esta questão me parece muito importante para o iniciante, de modo que não perderei a oportunidade de esclarecer minha opinião.

Para ser completamente resolvida, esta questão deve ser considerada a partir de dois pontos de vista, o Material e o Formal."¹³⁴

¹³³ Der dritte Abschnitt der Grammatik enthält die Regeln der melodischen Tonverbindungen. Weil dieser besondere Theil der Grammatik seine völlige Ausbildung noch nicht erlangt hat, und weil überdies der zweite Haupttheil der Setzkunst, der von einigen die Rhetorik genannt wird, in welchem gezeigt wird, wie die grammatischen Regeln zum Ausdrucke der Empfindungen angewendet werden müssen, noch nicht wissenschaftlich genug bearbeitet worden ist, so pflegt man in die Lehre von der Melodie auch einige solche Gegenstände aufzunehmen, die eigentlich in die Rhetorik der Setzkunst gehören. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon. Verbete Grammatik*, Vol. 1, col. 679.

¹³⁴ (...); anjetzt will ich wieder einlenken, und dem angehenden Setzer zu zeigen suchen, wie ein Tonstück in der Seele des schaffenden Componisten entstehen muss, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll. Gleich zu Anfange der Einleitung des ersten Theils versprach ich, zwischen der Harmonie und Melodie eine Linie zu ziehen, und die bekannte Streitfrage, ob die Harmonie oder die Melodie eher sei, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, so zu beantworten, dass man sich bei der Entscheidung beruhigen könne. (...). Diese sache scheint mir für der angehenden Tonsetzer zu wichtig, als dass ich anjetzt nicht die Gelegenheit ergreifen sollte, meine Meinung hierüber deutlicher zu machen. Soll die Frage, von der hier die Rede ist, völlig

A relação entre a Harmonia e Melodia era uma questão de grande importância para os teóricos do século XVIII. Koch aborda esta problemática pois sua solução é fundamental à estruturação de seu método de composição e estudo. A resposta apresentada em seu tratado parece esclarecer definitivamente a natureza desta relação e torna esta controvérsia aparentemente desnecessária.

Koch propõe que nem Melodia nem Harmonia podem constituir a primeira substância de uma obra. Antes delas há o som fundamental (*Grundton*), que é a matéria prima da Música (*Urstoff der Musik*), de onde todo o material da composição se origina. Na *Metafísica*, Aristóteles define matéria prima como aquilo que não se pode designar nem como substância, nem como quantidade, nem como nenhuma outra das categorias mediante as quais o ser se determina. A Matéria prima é a indeterminação absoluta, o indiferenciado, o que está na base de todo devenir e de todo ser, carente de toda forma, mas capaz de toda informação. Derivada desta matéria prima, a matéria segunda é aquilo que já está formado de alguma maneira, a partir do qual algo procede como de seu material essencial¹³⁵. É nesta categoria que se deve entender a Melodia e a Harmonia. Elas são como primeiras conformações da matéria prima. Ambas constituem o material essencial da música, são igualmente relevantes no processo do devenir, sem que uma se sobreponha à outra.

Os preceitos sobre harmonia apresentados no *Ensaio* advêm declaradamente de J.P. Rameau e F.W. Marpurg¹³⁶. Mas Koch não compartilha com eles da idéia da supremacia da harmonia sobre a melodia. Sua teoria

entschieden werden, so muss man sie aus zweierlei Gesichtspuncten betrachten, materiel und formel. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol. 2, p. 47.

¹³⁵ HIRSCHBERGER, J. *Historia de la Filosofia*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1994, vol. 1, p. 179.

¹³⁶ RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique* (Paris, 1737); *Démonstration du principe de l'harmonie* (Paris, 1750). MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum General Bass und zur Composition, mit Anmerkungen von F.W. Marpurg* (Berlin, 1760); *Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition* (Berlin, 1757-1762); *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbass* (Breslau, 1776).

fundamenta-se em princípios acústicos, e se constitui a partir do estudo dos corpos sonoros, da ressonância por simpatia e da série harmônica.

O princípio desta teoria estabelece que dos sons fundamentais derivam as notas que constituem escalas, modos e acordes. Estas notas podem ser agrupadas sucessivamente ou simultaneamente, gerando, no primeiro caso, melodia, e no segundo, harmonia.

No volume I do *Ensaio*, Koch menciona ainda uma terceira maneira de agrupar os sons, o Contraponto (*Contrapunct*), Composição (*Satz*) ou Harmonia acompanhadora (*begleitende Harmonie*), que é a união de seqüências sonoras de modo a torná-las simultâneas¹³⁷. Segundo o autor, este modo de juntar sons não se subordina aos dois anteriores, mas se vale das regras de ambos para se realizar eficientemente. Este primeiro volume é dedicado ao estudo da Harmonia e do Contraponto¹³⁸, e parte do segundo e do terceiro são dedicadas ao estudo da Melodia. O *Ensaio* considera, assim, todas as conformações da matéria da música.

Considerada a questão inicial do ponto de vista material, parte-se agora ao ponto de vista formal.

3.3.4 - A Causa Formal - O Processo de Composição

A discussão sobre a causa formal é iniciada pela relação entre o processo de criação artística e o processo de composição musical. Koch credita o primeiro a Sulzer, e da Enciclopédia extrai os seguintes procedimentos: a Invenção (*Erfindung*), o Esboço (*Entwurf*), a Estrutura (*Anlage*), a Disposição (*Anordnung*), a Realização (*Ausführung*) e a Elaboração (*Ausarbeitung*). O

¹³⁷ Solchemnach giebt es drei verschiedene Verbindungsarten der Töne, die erste, wo die Töne, nicht in einer Reihe verbunden, bearbeitet werden, und diese wird **Harmonie, einfache Harmonie** genannt, die zweite, wo sie in einer nach einander hörbaren Reihe verbunden werden, und diese wird **Melodie** genannt, die dritte, in einer zusammen hörbaren Reihe, und diese nennet man **Contrapunct, Satz**, oder **begleitende Harmonie**. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 1, p. 7, 8.

¹³⁸ No *Handbuch bey dem Studium der Harmonie* (Manual do Estudo da Harmonia) (Leipzig, 1811), Koch faz uma revisão do primeiro volume do *Ensaio*, acrescentando recentes descobertas científicas e um método diferente de classificação dos acordes.

segundo foi estruturado sobre três etapas: a Invenção (*Erfindung*), a Realização (*Ausführung*) e a Elaboração (*Ausarbeitung*), todas derivadas do anterior.

O processo de composição musical pode ocorrer em dois âmbitos diferentes, o âmbito geral da obra (Sinfonia, Cantata, Oratório, Sonata, etc.), e o âmbito restrito, que trata das partes autônomas da peça musical (movimentos, árias, danças, etc). Esta distinção torna-se evidente a partir de uma nota de rodapé. Nela, Koch esclarece que seu objetivo é tratar especificamente da criação no âmbito restrito, ou seja, da criação de cada movimento em particular.

Este texto não trata do Plano ou da Disposição na qual o compositor, que deseja elaborar uma Cantata por exemplo, decide para que voz esta ou aquela ária é mais apropriada, ou para qual instrumento de sopro é mais conveniente, de modo a manter a variedade necessária. Trato particularmente de cada um dos movimentos de uma obra, por exemplo, de cada ária em especial, como um todo independente, encerrado em si mesmo.¹³⁹

Esta nota torna evidente que o Plano (*Plan*) e a Disposição (*Anordnung*) de uma obra antecede à composição de seus movimentos. Contudo, nada mais foi dedicado a estas fases do processo, de modo que suas definições e procedimentos devem ser inferidos a partir daí. Da maneira como são empregados no texto, não se pode saber se estes termos são intercambiáveis ou se designam procedimentos diferentes. A tarefa que lhes é atribuída consiste na organização do texto (considerando-se a composição de uma Cantata, por exemplo) em partes que constituirão os movimentos da obra, e na atribuição das vozes e instrumentos mais adequados a cada parte *de modo a manter a variedade necessária*. Aparentemente, realizadas estas tarefas, o compositor parte para o âmbito restrito da composição.

No âmbito restrito procede-se principalmente através de três etapas extensamente descritas e exemplificadas no *Ensaio*: a Estrutura, a Realização e a

¹³⁹ Es ist anjetzt die Rede nicht von dem Plane des Tonsetzer, oder von derjenigen Anordnung, vermöge welcher der Tonsetzer, der z.B. eine cantate bearbeiten will, zuvor entscheiden muss, für welche Stimme diese oder jene Arie die schicklichste sei; oder welche blasende Instrumente er bei dieser oder einer Arie für die bequemsten findet, um die nöthige Abwechslung zu erhalten, u.s.w. Anjetzt ist die Rede blos von jedem besondern Satze eines Tonstücks, z.B. von jeder Arie

Elaboração. Estas etapas são igualmente descritas quinze anos depois, no *Musikalisches Lexikon* (1802), cada uma em forma de verbete. A primeira delas não constitui propriamente uma etapa do processo, mas o resultado de um procedimento. A Estrutura é o material que se obtém no final da Invenção (*Erfindung*), de modo que, antes de tratar do resultado, abordaremos o procedimento em si.

3.3.4.1 - A Invenção (*Erfindung*)

Koch trata apenas dos procedimentos de criação de novos materiais; não menciona a invenção como inventário, ou seja, não considera a invenção como a detecção dos materiais mais adequados a partir dos já existentes. Também não menciona Sulzer, que, no verbete homônimo de sua enciclopédia, diz ser muito comum na Música a invenção por imitação. Koch não julga a relevância de outros procedimentos diferentes daqueles apresentados a seguir.

A Invenção depende de diversos fatores, dentre eles o Gênio, o Gosto, o Entusiasmo, os aspectos mecânicos da Composição e a habilidade de pensar melodicamente e harmonicamente. Gênio é condição essencial, e como mencionado anteriormente, é habilidade inata.

A Teoria nunca será capaz de inventar um meio verdadeiramente efetivo de indicar ao iniciante como fazer surgir belas melodias em sua alma. A fonte de onde elas vêm é o Gênio, e o julgamento acerca da beleza das partes e sua adequação ao objetivo do compositor, da beleza do todo e sua potencialidade de alcançar o objetivo da Arte orienta-se pelo arbítrio do Gosto.¹⁴⁰

O Gosto se constitui através de um estudo bem orientado. O Entusiasmo pode ser promovido, segundo Koch, de duas maneiras:

insbesondere, als von einem für sich selbst bestehenden Ganzen. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 52.

¹⁴⁰ Wie es aber der angehende Tonsetzer anzufangen habe, dass in seiner Seele schöne Melodie entstehe, darzu wird nie die Theorie ächte Hülfsmittel erfinden können. Die Quelle, aus welcher sie fließt, ist das Genie, und die Beurtheilung, ob die Theile derselben na sich selbst schön, und zum Zweck des Erfinders schicklich sind, ob sie ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die Absicht der Kunst erreicht wird, gehört von der Richterstuhl des Geschmacks. In: KOCH, H.C. *Ibid.* p. 94.

- Através da leitura de obras dotadas de vivas descrições dos Sentimentos de que se quer imbuir;
- Através da execução atenta de obras de bons Compositores, cujo objeto seja o Sentimento equivalente ao que se quer infundir.

Estas proposições permitem observar que o entusiasmo do compositor é oriundo de uma contemplação, ou ainda de uma lembrança do Sentimento obtida a partir de obras consultadas. O Sentimento que o compositor toma como objeto de representação não precisa, portanto, ser sentido, mas lembrado e contemplado, tomado na tranquilidade.

Os aspectos mecânicos da Composição associam-se à habilidade de pensar melodicamente e harmonicamente. Esta habilidade se adquire através do estudo da Harmonia e do Contraponto.

Pensar melodicamente, para Koch, significa reter na mente uma melodia ou partes dela, que foram inventadas ou ouvidas previamente, livres de qualquer distorção da Fantasia. Esta habilidade deve estar associada à capacidade de escrever música, ou seja, de notá-la através de seus sinais próprios. O ideal é que estes pensamentos sejam conservados na mente até que eles constituam um todo bem conectado, a Estrutura (*Anlage*). As partes melódicas (*melodischen Theile*) de uma obra poderão ser inventada de diferentes maneiras:

- Considerando-se apenas a melodia - este tipo de Invenção não considera a variedade harmônica, que é deixada ao acaso. Este tipo de Invenção é um mal hábito, e deve ser evitado. Segundo Koch,

esta é a fonte daquelas obras que, em relação à variedade da Harmonia, têm muita semelhança com este tipo de Melodia de Dança:¹⁴¹

¹⁴¹ Diese Art zu erfinden ist die Quelle solcher Tonstücke, die in Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der Harmonie mit folgender Tanzmelodie viele Aehnlichkeit haben. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 77.

Exemplo 1¹⁴²



Figura 1 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.77.

- Considerando-se primeiramente a Harmonia - cria-se um encadeamento de acordes e, a partir das diferentes notas que os constituem, procura-se formar uma Melodia. Koch lembra que este procedimento já é conhecido dos exercícios de Contraponto, mas não é adequado à Invenção, pois não é propriamente uma manifestação do Gênio. "É como forçar um poeta a escrever um poema a partir de uma série de rimas pré-estabelecidas."

Este procedimento de composição pode ter sido usado numa época em que o encanto da Melodia fosse desconhecido e o interesse estivesse dirigido somente à elaboração harmônica e à polifonia, mas isto não me importa. Uma vez que estamos tratando da Invenção de Estruturas de obras modernas através das quais Sentimentos devem ser despertados, devemos declarar este modo de Invenção como errado, e evitá-lo.¹⁴³

Koch lembra que embora este procedimento não seja adequado à Invenção, ele pode ser muito útil na Realização e na Elaboração, desde que esteja submetido às normas do Gosto.

- Considerando-se a melodia harmonicamente - inventa-se a Melodia imaginando simultaneamente as principais características do seu

¹⁴² Todos os exemplos musicais apresentados aqui são extraídos da primeira parte do segundo volume do *Ensaio*, utilizados por Koch para a ilustração do seu método de composição. Os exemplos que não tiverem autoria definida, são do próprio Koch.

¹⁴³ Dass vielleicht diese Art der Entstehung der Tonstücke zu der Zeit statt finden konnte, wo man die Reize der Melodie ganz verkannte, und wo man bloß auf harmonische Künsteleyen und auf Vielstimmigkeit losarbeitete, will ich nicht widerstreiten. So lange aber von der Erfindung der Anlage moderner Tonstücke die Rede ist, durch welche Empfindungen erweckt werden sollen, so lange

acompanhamento harmônico. Para ilustrar este procedimento, Koch cita uma metáfora de Batteux:

- "Um Rafael ou um Rubens, ao idealizar a cor e a posição da cabeça, vê simultaneamente as cores e as dobras da vestimenta com a qual deve vestir as partes restantes do corpo." Esta metáfora nos mostra o tipo de Invenção de que se serviram os maiores mestres da Arte.

De acordo com ela, ao inventar a Estrutura de sua obra, o compositor deve ser capaz de imaginar o conteúdo das vozes que acompanham sua melodia de modo a criar um todo completo, no qual todas as partes ajudem a promover o objetivo proposto.¹⁴⁴

Esta habilidade de pensar harmonicamente a Melodia se manifesta em três níveis diferentes, de acordo com o objetivo do compositor. Ao inventar sua Estrutura, ele deve considerar:

1. Se toda a expressão do Sentimento (*Ausdruck der Empfindung*) deve ser depositada na voz principal (*Hauptstimme*);
2. Se as vozes secundárias (*Nebenstimmen*) devem ajudar a voz principal a elevar a expressão do Sentimento;
3. Se a expressão do Sentimento deve ser representada através da união inseparável de várias melodias ou vozes principais.

No primeiro caso, ao inventar sua Estrutura, o compositor deve atentar-se somente à variedade e intensidade da Harmonia adequadas à natureza do Sentimento, sem o objetivo de esboçar nas vozes acompanhantes (*begleitende Stimme*) qualquer movimento melódico que possa ajudar a representar o Sentimento. As vozes acompanhantes subordinam-se à voz principal. Koch cita, como exemplo do exercício deste nível de habilidade, a Estrutura por ele

müssen wir diese Erfindungsart als unächt erklären, und daher vermeiden. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 80.

¹⁴⁴ "Der Maler der die Farbe und Stellung eines Kopfes sich ausgedacht hat, sieht, wenn er ein Raphael oder ein Rubens ist, zugleich Zeit auch die Farben und Falten des Gewands, womit er den übrigen Theil des Körpers bekleiden muss." Dieses Gleichniss von einem erfindenden Maler auf den erfindenden Tonsetzer angewendet, zeigt uns die Erfindungsart, welcher sich jederzeit die grössten Meister der Kunst bedienen haben. Diesem Gleichnisse zu Folge muss der Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstückes erfindet, welches diese oder jene Empfindung erwecken soll, im Stande sein, sich auch zugleich den Inhalt der, seine Melodie begleitenden Stimmen vorzustellen,

concebida da Ária *Ein Gebet um neue Stärke*, da cantata *Der Tod Jesu* (1755) de C.H. Graun.

Exemplo 2¹⁴⁵

Allegretto

Ein Ge - bet um neu - e Stär - ke, zur Voll - en - dung.
ed - ler Wer - ke, teilt die Wol - ken, teilt die
Wol - ken dringt zum Herrn, und der Herr er -
hört es gern er - hört es gern der Herr er - hört es gern

Figura 2 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.60-62.

O segundo caso exige do compositor uma habilidade maior. Ele deve ser capaz de pensar simultaneamente na Melodia e nos movimentos das vozes acompanhantes (*Bewegungen der begleitenden Stimmen*) através dos quais será intensificada a Expressão do Sentimento. Koch comenta que, dentre outros procedimentos, esta intensidade pode ser obtida através do uso de fórmulas métricas repetidas (*fortgesetzte metrische Formeln*). Como exercício desta habilidade apresenta o exemplo seguinte. Este é um trecho de uma ária de sua autoria cujo texto foi omitido porque, segundo ele, extraído de seu contexto, não

damit er ein desto vollkommneres Ganzes bilde, bei welchem alle Theile die vorgesezte Absicht befördern helfen. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 81-82.

¹⁴⁵ Uma análise desta Estrutura é elaborada por Koch ao tratar especificamente de Estruturas. Nesta análise, incluída no tópico seguinte desta pesquisa, ele justifica a inserção das figuras das vozes acompanhantes.

poderia definir o Sentimento predominante. A parte vocal procede em uníssonos com a parte do primeiro violino.

Exemplo 3

Figura 3 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition. Vol.2, p.85-6*.

O último nível da referida habilidade é considerado por Koch o mais elevado. Manifesta-se quando o compositor inventa as partes essenciais da Expressão do Sentimento numa união inseparável de duas ou mais Melodias.

Este tipo de Invenção pressupõe que o Compositor seja treinado por extensa prática e tenha uma imaginação muito viva. A frase seguinte, extraída de um dueto vocal, é um exemplo deste tipo de Invenção. Para o ideal do Compositor e para o efeito que a frase deve promover, ambas as vozes superiores são necessariamente inseparáveis. Devido à restrição do espaço, novamente deixo de fora as partes vocais. Nesta composição, a primeira Soprano entra no segundo compasso, com o violino concertante, e a segunda entra no terceiro

compasso, com a viola obbligato; ambas prosseguem com estas partes sem diferença significativa.¹⁴⁶

Exemplo 4

The musical score for Example 4 is written for four staves: Violino obl., Viola obl., 2 Violini, and Fondam. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of four systems. The first system is marked 'Allegro' and 'pia'. The second system is marked 'cresc.' and 'p'. The third system is marked 'tr'. The fourth system is marked 'tr'.

¹⁴⁶ Diese Art zu erfinden setzt den schon durch lange Uebung ausgebildeten Tonsetzer, und eine sehr lebhafte Einbildungskraft voraus. Ein Beispiel dieser Art zu erfinden kann folgender Satz aus einem Singduette abgeben, in welchem die beiden Oberstimmen zum Ideal des Tonsetzer und zu der Wirkung die der Satz machen soll, unzertrennlich nöthig sind. Der Kürze wegen lasse ich die Singstimme wieder aus, weil der erste Sopran in diesem Satze, im zweiten Tacte mit der Concert-Violine, und der zweite Sopran im dritten Tacte mit der obligaten Violine anhebt, und ohne wesentliche Verschiedenheit mit dieser Stimme fortgeht. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 87.

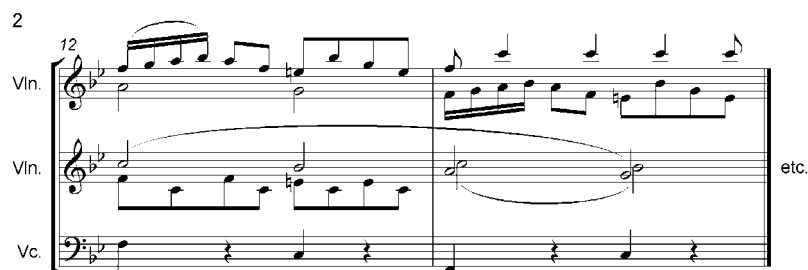


Figura 4 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.88-91.

Koch conclui que estes níveis diferentes de habilidade devem coexistir na Alma do Compositor (*in der Seele des Componisten*). O Gênio ou o Sentimento representado é que orientarão, no momento da Invenção, a fazer uso ora de um, ora de outro nível, sem que o compositor os conceba como modos especiais.

Esta classificação dos níveis de habilidade de pensar harmonicamente uma melodia em função de um objetivo estabelece uma sistematização de meios musicais de expressão e persuasão. Embora Koch não reconheça, este elemento faz parte da Retórica - a área de conhecimento da Composição referida em seu dicionário.

3.3.4.2 - A Estrutura (Anlage)

A Estrutura é o material que se obtém no final do processo de Invenção (*Erfindung*). Mas antes de dar início a este procedimento, ou seja, antes de pensar no meio para se alcançar um determinado objetivo, o compositor deve definir seu objeto, o Caráter (*Charakter*) e o Sentimento (*Empfindung*) através dos quais deverá despertar o ânimo do ouvinte (*das Gemüth der Zuhörer*). Adaptando o conceito de Sulzer aos procedimentos de composição, Koch define a Estrutura como um todo composto pelas idéias principais (*Hauptgedanken des Satzes*) acompanhadas de seus principais movimentos harmônicos (*harmonischen Hauptzügen*). No *Musikalisches Lexikon* (1802) Koch completa:

Chama-se Estrutura de uma composição a determinação do Caráter ou do Sentimento de uma obra, particularmente a Invenção das

suas partes essenciais, através das quais deve ser expressado o Sentimento.¹⁴⁷

A Invenção da Estrutura pode ocorrer de maneira fácil ou difícil. No primeiro caso a Estrutura surge na alma do compositor já pronta, constituída, sem que seja necessário qualquer trabalho para completá-la. Quando isto não ocorre, Koch diz que a Invenção deve proceder da maneira mais difícil, especificamente em duas etapas: a Invenção das Partes (*die Erfindung der Theile*) e a Disposição ou União delas em um todo (*die Anordnung oder Verbindung derselben zu einem Ganzen*)¹⁴⁸. Esta Disposição deve ocorrer como manifestação do Gênio e não como trabalho da Arte (*techné*). O iniciante é advertido a esperar que esta Disposição aconteça naturalmente em sua Alma. A Estrutura deve surgir como um todo completo; suas partes devem estar dispostas de tal maneira que não seria possível organizá-las diferentemente. O que determinará a perfeição da Estrutura é a ação do Gosto sobre o trabalho do Gênio.

As obras de Arte obtêm seu valor através da perfeição de sua Estrutura, por isso sua elaboração exige do Compositor o máximo de seu Gênio.¹⁴⁹

A Estrutura deve conter tudo aquilo que pertence ao caráter e ao efeito que a obra deve produzir. Tudo o que não estiver contido nela deve ser considerado como acessório.

Parece-me ser ainda necessário esclarecer esta questão através de um exemplo prático. Mas, para evitar inserir, além da Estrutura, a Realização e a Elaboração da obra, ocupando um espaço mais extenso, eu escolhi o movimento de uma Composição que todos têm à mão, assim o iniciante será capaz de comparar o que eu chamo aqui de Estrutura com a sua Realização, e formar uma idéia correta do

¹⁴⁷ Die Bestimmung des Charakters oder der Empfindung eines Tonstücks, insbesondere aber die Erfindung der wesentlichen Theile desselben, durch welche die Empfindung ausgedrückt werden soll, wird die Anlage des Tonstückes genannt. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon*. vol. 1, col. 147.

¹⁴⁸ O termo Disposição (*Anordnung*) é empregado aqui novamente, agora para designar a Disposição no âmbito restrito: a determinação da posição das idéias na Estrutura de um movimento. Este termo aparece nos dois âmbitos do processo de criação para designar dois níveis de Disposição. Mas apenas neste segundo nível é que este termo se assemelha ao *Dispositio* retórico.

¹⁴⁹ Jedes Kunstwerk erhält demnach seinen vorzüglichsten Werth durch die Vollkommenheit seiner Anlage, und eben daher erfordert sie auf Seiten des Tonsetzer das meiste Genie. In: KOCH, H.C. *Ibid.* Vol. 1, col. 147.

assunto. Para este exemplo eu escolhi a segunda ária da cantata *Der Tod Jesu*, de **Graun**. Na minha opinião, isto poderia ser considerado a Estrutura desta ária, nada mais, nada menos.¹⁵⁰

Exemplo 5

Allegretto

Ein Ge - bet um neu - e Stär - ke, zur Voll - en - dung
ed - ler Wer - ke, teilt die Wol - ken, teilt die
Wol - ken dringt zum Herrn, und der Herr er -
hört es gern er - hört es gern der Herr er - hört es gern

Figura 5 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.60-62.

Ao comentar os critérios adotados na elaboração desta Estrutura, Koch realiza uma análise da referida ária de Graun. Esta análise, voltada para os procedimentos composicionais, aparece em forma de observações. Estas observações retratam a prática comum da época e as convicções de Koch. Elas

¹⁵⁰ Nun scheint es mir noch nöthig zu sein, diesen Gegenstand durch ein praktisches Beispiel zu erklären. Um aber nicht nöthig zu haben, nebst der Anlage eines Tonstücks zugleich die Ausführung und Ausarbeitung desselben hier einzurücken, und dadurch diese Blätter weitläufiger zu machen, will ich hierzu den Satz eines solchen Tonstückes wählen, welches in jedermanns Händen ist, damit der Anfänger im Stande sei, dasjenige, was ich hier die Anlage nenne, mit der Ausführung zu vergleichen, und sich einen richtigen Begriff von der Sache zu machen. Ich wähle zu diesem Beispiele die zweite Arie aus dem *Tod Jesu* von **Graun**. Nach meiner Einsicht würde folgendes, und weder etwas mehr noch weniger, für die Anlage dieser Arie zu halten sein. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol. 2, p. 59.

são de grande relevância para esta pesquisa, e portanto serão integralmente reproduzidas a seguir. A tradução segue acompanhada do texto original em alemão. A partitura da obra, que Koch considera "que todos têm à mão", é indispensável para a compreensão deste texto, e encontra-se no anexo desta dissertação, p. 111.

{62}¹⁵¹ Erste Anmerkung

*Betrachtet man nun diese Anlage, und hält sie gegen die Arie wie sie **Graun** ausgeführt hat, so wird man finden, dass sie alle wesentlichen Theile der Ganzen Arie (bis zum zweiten Theile derselben, von dem ich hernach ein Wort reden will) enthalte. Kein neuer Gedanke, der nicht schon in der Anlage enthalten ist, kommt in der Folge des Satzes vor, alles ist entweder Wiederholung, Erklärung, oder Fortsetzung der in der Anlage enthaltenen Hauptgedanken.*

Die im achten Tacte (von dem Anfange der Singstimme an gerechnet) eintretende Figur der Violinen, rechne ich hier in diesem Falle deswegen mit zur Anlage, weil dadurch der Autor zwei Haupttheile des Ganzen mit einander verbunden hat. Auch ist die Bewegung der Violinen, die in dem {63} siebenzehnten Tacte anhebt, und in den folgenden Tacten fort dauert, deswegen ein wesentliches Stück der Anlage, weil sie mit zum ganzen melodischen Bilde des Satzes gehört.

Sowohl die Wiederholung der zweiten Hälfte eines Hauptgedankens, die in der Arie den funfzehnten und sechzehnten Tact ausmacht, als auch die Folge des Satzes von dem drei und zwanzigsten Tacte an bis zum Schlusse des ersten Solo der Singstimme, so wie überhaupt die Ritornells und das ganze zweite Solo, bis zum Hauptschlusse, gehört zu der Ausführung.

¹⁵¹ Os números entre parênteses indicam o número da página no *Ensaio*.

{62} Primeira Observação

Ao considerar esta Estrutura e compará-la com a Ária composta por **Graun**, percebe-se que a Estrutura contém todas as partes essenciais da Ária (inclusive da sua segunda seção, sobre a qual eu comentarei depois). Nenhuma idéia que não esteja contida na Estrutura é apresentada na obra; tudo é Repetição, ou Esclarecimento, ou Continuação das idéias principais.

Eu considereei como parte da Estrutura a figura dos violinos que aparece no oitavo compasso (contado a partir do início da parte vocal [compasso 32]¹⁵²) porque com ela Graun conectou duas partes principais do todo. A figura dos violinos que aparece no {63} compasso dezessete [compasso 41], e continua nos compassos seguintes, é também uma parte essencial da Estrutura, por pertencer à configuração melódica da Composição.

Compete à Realização a repetição da segunda metade da idéia principal nos compassos quinze e dezesseis da Ária [compassos 39, 40], a continuação do movimento do compasso vinte e três [compasso 47] até a conclusão do primeiro solo da parte vocal, os Ritornellos e todo o segundo solo até o fim.

¹⁵² Os números entre colchetes foram inseridos para facilitar a consulta na partitura. Eles indicam o número do compasso na partitura do Anexo.

Ich rechne zu den harmonischen Hauptzügen dieser Anlage hier in diesem Falle nur die Grundstimme in Verbindung mit der Singstimme, weil ich dabei voraussetze, dass der Autor sogleich bei der Erfindung seiner Anlage bestimmt hatte, dass die {64} begleitenden Stimmen keine besondern metrischen Figuren enthalten sollten, sondern dass die erste Violine die Singstimme im Einklange unterstützen, und die zweite Violine, da, wo es die Figuren der Hauptstimme erlaubten, in Terzen oder Sexten begleiten, übrigens aber bloss harmonische Noten der zum Grunde gelegten Accorde anschlagen sollte; daher rechne ich den Inhalt der zweiten Violine, so wie die Begleitung der Fagotts und die Tonfolge der Violen, wo sie nicht mit dem Basse in der Octave fortgeht, in diesem Falle zu der Ausarbeitung des Satzes.

Ich habe übrigens hier mit Vorsatz ein Beispiel zu einer Anlage gewählt, welches sowohl in Rücksicht seiner harmonischen Hauptzüge, als auch in Ansehung der ganzen Ausführung und Ausarbeitung sehr einfach und für den Anfänger leicht zu übersehen ist.

Zweite Anmerkung

Weil einmal die Rede von der Arie ist, so steht hier ein Wort von dem zweiten Theile derselben nicht ganz am unrechten Orte. Der zweite Theil einer Arie kann auf verschiedene Art bearbeitet werden. Der {65} Tonsetzer findet es nach Anleitung des Textes entweder für nöthig, den zweiten Theil der Arie in einer von dem ersten Theile ganz

Neste caso, considero como configuração harmônica da Estrutura somente a linha do Baixo associada à linha do Canto, pois pressuponho que Graun determinou, no ato da Invenção da Estrutura, que as {64} vozes acompanhantes não deveriam conter nenhuma figura métrica especial; que os primeiros violinos acompanhariam a linha do Canto em uníssono; os segundos violinos acompanhariam em terças ou sextas, cada vez que as figuras da voz principal o permitissem, e apenas com notas estabelecidas pelos acordes da Harmonia nos momentos restantes. Considero como parte da Elaboração da Ária o conteúdo dos segundos violinos, o acompanhamento do fagote e a linha melódica da viola, nos momentos em que não prossegue em oitava com o Baixo.

Eu escolhi de propósito, para o Iniciante, um exemplo de Estrutura que fosse simples e que permitisse examinar os principais movimentos harmônicos, além de toda a Realização e a Elaboração.

Segunda Observação

Uma vez que estamos tratando da Ária, não me parece inoportuno tratar aqui da sua segunda seção. Ela pode ser elaborada de diferentes maneiras. Guiado pelo texto, o {65} compositor pode julgar necessário apresentá-la de modo contrastante à primeira seção, ou não. No primeiro caso, a segunda seção exige sua própria Estrutura, pois seus elementos não têm relação com

verschiedenen *Einkleidung* vorzutragen, oder nicht. Im ersten Falle steht der zweite Theil mit der Anlage des ersten in keiner Verbindung, sondern erfordert seine eigne besondere Anlage; und der Tonsetzer kann, wenn er sich nach vollendeter Anlage des ersten Theils noch stark genug fühlt, diese Anlage des zweiten Theils sogleich zu erfinden suchen. Ist er dieses zu thun im Stande, so bekommen die beiden an sich zwar verschiedenen Theile der Arie eine gewisse Beziehung auf einander, die ausserdem, wenn er den ersten Theil erst ausführt und ausarbeitet, nicht so leicht zu erhalten ist. Findet aber der Tonsetzer, dass mit der Vollendung der Anlage des ersten Theils bei ihm die Leichtigkeit zu erfinden, oder das Feuer der Einbildungskraft anfängt sich zu verringern, so thut er besser, dieser gewissen Beziehung der beiden von einander verschiedenen Theile, die überhaupt nur ein sehr feines Kunstgefühl bemerkt, zu entsagen, als dass er es wagt, den zweiten Theil seiner Arie mit einer matten Erfindung zu bekleiden.

{66}Im zweiten Falle, wenn der Tonsetzer nach Anleitung des Textes es nicht nöthig findet den zweiten Theil der Arie auf eine, von dem ersten Theile verschiedene Art einzukleiden, so gehört alsdenn dieser zweite Theil mit zu der Ausführung seines Satzes, und die in diesem zweiten Theile enthaltenen Gedanken sind theils Wiederholungen, theils aber auch Folgen der in der Anlage befindlichen Hauptgedanken. Und scheint es já dem Tonsetzer nöthig zu sein, in dieser Art der Behandlung des

aqueles contidos na Estrutura da primeira seção. Se o compositor se sentir disposto, poderá inventar a Estrutura da segunda seção logo após ter inventado a da primeira. Fazendo isto, ambas as seções da Ária adquirirão uma relação que dificilmente seria obtida se a primeira seção fosse realizada e elaborada antes da Invenção da Estrutura da segunda. Entretanto, se sua facilidade de inventar ou o Fogo de sua Imaginação diminuïrem ao finalizar a Estrutura da primeira seção, então será melhor que renuncie a relação das partes, para não correr o risco de um fraco desempenho na Invenção da Estrutura da segunda seção. Ademais, esta relação só é percebida por um refinado Sentimento artístico.

{66}No segundo caso, se o compositor não julgar necessário apresentar a segunda seção da Ária de maneira contrastante à primeira, então a elaboração da segunda seção deverá integrar a Realização da obra, e o material utilizado será extraído da Repetição e Continuação das idéias principais apresentadas na Estrutura. Se neste procedimento o compositor se sentir obrigado a usar uma nova idéia sem nenhuma relação com aquelas contidas na Estrutura, então esta idéia (como qualquer outra nova frase) deverá ser

zweiten Theils einen Gedanken anzuwenden, der mit den vorhergehenden nichts gemein hat, so muss dennoch dieser (so wie jeder neu eintretende Satz) so beschaffen sein, dass er mit den übrigen schon vorhandenen Gedanken in einer guten Verbindung steht.

Die Gewonheit hat es gleichsam zum Gesetz gemacht, den zweiten Theil der Arie ganz kurz, und ohne merkliche Ausführung zu behandeln. Wenn der erste Theil weitläufig ausgeführt ist, so ist diese Gewonheit gewissermassen nothwendig, weil sonst, wenn man den zweiten Theil auch ausführen, und alsdenn den ganzen ersten Theil wiederholen wollte, der Satz bis zum Ermüden ausgedehnt sein würde. Ob es aber {67} nicht besser sei, den ersten Theil derjenigen Arien, in welchen der zweite Theil des Textes besonders hervorstechend ist, der Gewonheit zuwider kurz zu bearbeiten, und die weitere Ausführung bis zum zweiten Theile zu versparen, dieses will ich anjetzt an seinen Ort gestellt sein lassen.

Man hat überhaupt in der modernen Setzart angefangen, das so ermüdende, und mehrentheils ohne Absicht vorhandene Da capo theils gar abzuschaffen, theils aber auch, im Fall die Texte noch nach diesem Leisten geformt sind, dadurch einzuschränken, dass man entweder nur die Hälfte des ersten Theils der Arie wiederholt, oder den Inhalt desselben kurz zusammen zieht, und den Satz ganz ausschreibt.

Dritte Anmerkung

construída de modo a conectar-se bem com o resto das idéias.

O costume transformou em regra a Realização escassa da segunda seção de uma Ária. Se a primeira seção é realizada extensamente, então, em certa medida, este costume é necessário; de outra maneira, a Realização da segunda seção e a posterior repetição da primeira tornariam o movimento enfadonho. Por ora, {67} não me pronunciarei a respeito do tratamento breve da primeira seção daquelas Árias em que a segunda parte do texto é especialmente surpreendente, adiando a Realização mais extensa para a segunda seção.

Em muitas composições recentes, o enfadonho Da capo, frequentemente aplicado sem propósito, foi abandonado ou encurtado, pela repetição de apenas metade da primeira seção ou pela redução de seu conteúdo.

Terceira Observação

Es ist dem Anfänger in der Setzkunst wohl nicht befremdend, dass ich in der vorhergehenden ersten Anmerkung gesagt habe, dass die Ritornells der Arie, und folglich auch das Anfangsritornell zur Ausführung gehöre, und dass also bei der Erfindung einer Arie nicht eher na dasselbe gedacht werden kann, bis die Anlage vollendet, oder bis sogar das erste Solo der Singstimme völlig {68} ausgeführt ist. Noch weniger wird man dieses Verfahren bei der Erfindung und Bearbeitung eines Chors befremdend findet; in beiden Fällen nöthigt uns der Text zu dieser Behandlungsart, und man würde ganz zweckwidrig verfahren, wenn man diese Sätze anders behandeln wollte. Dieses Verfahren ist aber auch bei der Bearbeitung eines Concertes eben so nothwendig, wenn man sich dabei die Arbeit nicht verdoppeln will. Viele, die nur Concertcomponisten für ihr Instrument sind, erschweren sich die Bearbeitung dieser Tonstücke dadurch gar sehr, dass sie dabei den Anfang mit der Erfindung des Ritornells machen, welches doch eben so wie bei der Arie nichts als die Einleitung zum Hauptvortrage, oder demjenigen ist, was die Solostimme enthalten soll.

Muss sich nicht der Redner nothwendig erst den Inhalt seines Vortrags auf das genaueste bestimmt haben, bevor er in der Einleitung seiner Rede die Zuhörer auf den Inhalt derselben aufmerksam machen kann? Und steht nicht das erste Ritornell eines Concerts mit dem Inhalte der Solostimme in eben demselben Verhältnisse, wie die Einleitung einer Rede mit dem Inhalte derselben?

Não surpreende o Iniciante minha afirmação, na Primeira Observação, de que os Ritornelli e, conseqüentemente também, o Ritornello inicial de uma Ária, pertencem à Realização. Na Invenção de uma Ária, os Ritornelli só podem ser pensados quando a Estrutura está completa, ou até mesmo após a Realização completa do primeiro solo da parte vocal {68}. Este procedimento resulta ainda menos estranho quando se observa na Invenção e Elaboração de um Coro. Em ambos os casos o texto necessita deste tipo de tratamento. Seria inteiramente inapropriado lidar com estes movimentos de maneira diferente. Este procedimento também é muito conveniente na Elaboração de um Concerto, para não ter o trabalho dificultado. Muitos compositores que escrevem apenas Concertos para seus Instrumentos tratam estas Composições de maneira muito mais difícil, começando com a Invenção do Ritornello que, na Ária, não é mais que a Introdução do material principal ou daquilo que a parte solo deve conter.

O Orador não deve ter precisamente determinado o conteúdo do seu discurso antes de atrair a atenção de seus ouvintes na sua Introdução? E o primeiro Ritornello de um Concerto não tem igual relação com o conteúdo da parte solo que aquela que a Introdução de um discurso tem com seu conteúdo?

{69}Will daher der angehende Tonsetzer bei der Bearbeitung eines Concerts nicht der Natur der Sache zuwider handeln, und sich noch überdies dabei die Arbeit erschweren, so vollende er erst die Anlage und sogar die Ausführung des ersten Solo seines Satzes, alsdenn wird es ihm nicht am Stoffe zu seinem Ritornell fehlen, und er wird sich bei dieser Behandlungsart nicht der Gefahr aussetzen, sein Erfindungsvermögen schon bei dem Ritornell zu ermatten, ehe er noch zur Erfindung der Hauptsache selbst, nemlich zum Solo kommt.

Man pflegt übrigens in den modernen Concerten das erste Ritornell, so wie überhaupt die ersten Allegrosätze der Instrumentalstücke sehr lang zu machen. Wenn der Meister der Kunst dieses thut, und so lange er es zur völligen Befriedigung der Zuhörer thut, so ist dawider gar nichts einzuwenden. Ein Anfänger aber hüte sich für allzulang ausgeführten Sätzen; denn es ist für ihn allemal besser, wenn seine Sätze den Zuhörern so wohl gefallen, das sie wünschen, sie möchten länger gedauert haben, als wenn man sie zu lang findet.

{70}Dieses sei genug von der Kenntniss dessen, was man die Anlage eines Tonstücks nennen kann.

{69}O Iniciante deve primeiro completar a Estrutura, e até mesmo a Realização do primeiro solo de sua obra, se ele não quiser tratá-la contrariamente a sua Natureza, tornando seu trabalho ainda mais difícil. Procedendo assim, não lhe faltará material para o Ritornello, e não correrá o risco de cansar sua habilidade criativa antes de iniciar a Invenção do conteúdo principal, a saber, o solo.

Em Concertos recentes, o primeiro Ritornello é geralmente muito extenso, como o primeiro movimento Allegro de obras instrumentais. Se um mestre da arte faz isto, e a obra é satisfatória para seus ouvintes, então a nada se pode objetar. Mas um Iniciante deveria evitar escrever movimentos muito extensos, pois é preferível que suas obras agradem os ouvintes, deixando-os desejosos que fossem mais longas, do que lhes parecer muito extensas e enfadonhas.

{70}Este Conhecimento basta para o que se pode chamar de Estrutura.

Nestas observações, Koch atribui procedimentos a cada etapa do processo de composição. De posse da partitura, o estudante é capaz de acompanhar, passo a passo, a criação da obra e o pensamento do compositor. Como se pode concluir a partir da Segunda Observação, a segunda seção da ária

de Graun deriva da Estrutura da primeira seção, e é elaborada na Realização. Todo material nela empregado Koch chama de Repetição ou Continuação das idéias principais apresentadas na Estrutura.

Além da breve análise musical, nestas observações Koch relata aspectos do Gosto convencional de sua época, a abordagem de procedimentos tradicionais de composição e sua evolução. É evidente também a comparação da música com o discurso e suas implicações no processo de criação.

A concepção da Estrutura é considerada por Koch como um trabalho mental. Quando ela está pronta na mente, elabora-se o **Esboço** (*Entwurf*), que é a representação visível da Estrutura.

3.3.4.3 - A Realização (*Ausführung*)

Uma das regras mais importantes da Arte é esta: não elaborar uma obra até que se esteja totalmente satisfeito com sua Estrutura, pois esta Satisfação dá forças à Realização.¹⁵³

Após a Invenção e a confecção do Esboço, a Estrutura será sujeitada à Realização. Esta fase do processo, segundo Koch, depende de Gosto e Intelecto. Além disso, é necessário que o Compositor conheça a Natureza dos Sentimentos (*Natur der Empfindungen*), pois os procedimentos empregados devem ser orientados por ela.

Aqui observa-se que os meios musicais de expressão e persuasão próprios da retórica musical deveriam ser aplicados nesta etapa. Mas Koch esquia-se da tarefa de aprofundar-se no assunto e orienta o iniciante a procurar seus próprios meios para obter este conhecimento. As orientações oferecidas são as seguintes. Os procedimentos da Realização são orientados por dois princípios, o da Variedade (*Mannigfaltigkeit*) e o da Unidade (*Einheit*). A Variedade deve ser sempre planejada para que a Unidade não seja corrompida. Pode ser obtida

¹⁵³ Es scheint eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu sein, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung. SULZER, J.G. *op. Cit.* In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol. 2, p. 57.

através do uso de Idéias Subsidiárias (*Nebengedanken*), de frases construídas a partir de fragmentos das idéias principais (*Zergliederungssätzen*) ou frases de ligação (*Verbindungssätzen*), além de adaptações e modificações das idéias principais. Para isso, Koch recomenda que sejam usados os materiais provenientes da Invenção que não serviram para a elaboração da Estrutura, pois geralmente guardam uma certa relação com as idéias principais, uma vez que foram formados a partir do mesmo Estado de Ânimo (*Seelenzustand*) e na mesma expressão do Sentimento (*dieselbe Aeusserung der Empfindung*). Mas adverte que esta Variedade não deve provir da multiplicidade de Idéias, nem de seções (*Theile*) ou figuras (*Figuren der Noten*); pelo contrário, apenas o uso de poucas Idéias principais, cujas figuras sejam semelhantes e possam ser diferentemente variadas, possibilitarão a Expressão e a Sustentação do Sentimento proposto. Esta Variedade deve ser representada pela Realização assim como é expressada pela Natureza dos Sentimentos:

Não é suficiente que uma composição desperte este ou aquele Sentimento, mas que a Comoção seja prolongada, que sua intensidade varie e que seja representada em diferentes alterações. Este deve ser o objetivo e o objeto da Realização¹⁵⁴

O que confere Unidade à obra é a relação dos materiais e procedimentos com o objetivo estabelecido. A Unidade é constituída desde o início da Invenção.

Para conhecer os procedimentos próprios da Realização Koch privilegia o estudo do repertório corrente. Aconselha o Iniciante que este estudo deve ser organizado a partir do Método de Composição. Extrai-se da obra sua Estrutura (as Idéias Principais) e a partir dela observa-se os procedimentos de Realização.

Na Realização, as frases contidas na Estrutura são sujeitadas a várias adaptações (*Wendungen*) e fragmentações (*Zergliederungen*) de modo a constituir

¹⁵⁴ Es ist nicht genug, dass ein Tonstück diese oder jene Empfindung erwecke, nicht genug, dass gleichsam der Nerve diese Empfindung nur gerührt werde, sondern diese Rührung muss anhaltend, und zwar in verschiedener Stärke und Schwäche anhaltend sein, das ist, die Empfindung muss in verschiedenen Modifikationen dargestellt werden; und dieses ist ja eben das

os Períodos principais (*Hauptperioden*) da obra. Neste momento determina-se a quantidade, o tamanho e a disposição (*Stellung*) destes períodos, os lugares onde ocorrerá Modulação (*Tonausweichung*) e como estarão organizadas as repetições das seções principais (*Haupttheil*). Estes procedimentos conferirão à obra sua extensão, e darão a ela sua Forma (*Form*).

A Forma musical, segundo Koch, depende da quantidade específica de períodos principais da obra, da tonalidade em que determinados períodos são apresentados e da posição em que certos períodos são repetidos. Acrescenta ainda que, na maioria das vezes, ela é determinada pela Modulação. Ambas, Modulação e Forma, constituem a Parte Mecânica da Realização (*die mechanischen Theile der Ausführung*) e "podem ter influência sobre o Espírito da obra" (*der Geist des Tonstücks*).

A Modulação em seu aspecto mecânico trata das relações entre as tonalidades e as maneiras de se transitar de uma a outra (*die Art und Weise in sich, wie man aus einer Tonart in die andere übergehen kann*). Este procedimento outorga poder estético (*ästhetische Kraft*) à obra.

A Modulação é um recurso capaz de conceder Expressão e Força aos Pensamentos. Há momentos em que este é o único recurso capaz disso.¹⁵⁵

A este poder estético da Modulação Koch dedica uma análise musical que encontra-se reproduzida a seguir.

eigentliche Geschäfte der Ausführung und der Endzweck derselben. In: KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon. Verbete Ausführung*, vol. 1, col. 190.

¹⁵⁵ Die Ausweichung eines Tones in einen andern Ton giebt aber auch zuweilen demjenigen Gedanken bei welchem sie vor sich geht, eine Wendung, einen Ausdruck und Stärke, die unter verschiedenen Lagen durch weiter nichts, als blos durch dieses Mittel erhalten werden kann. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol. 2, p. 104.

{105}Dieser Gegenstand ist wirklich für angehende Tonsetzer von grosser Wichtigkeit. Gemeiniglich sehen sie (ich weiss nicht aus welcher Ursache) die Tonausweichung blos für ein Ceremoniel an, welches zum Ausdrücke der Empfindung nichts beizutragen vermögend sei. Ich will daher einige Beispiele anführen, bei welchen gleichsam der Tonsetzer aller andern Mittel beraubt, blos durch die Tonausweichung die Wirkung zu erreichen suchen musste, die der Satz hervorbringen sollte. Und ob ich gleich diese Beispiele der Kürze wegen aus demjenigen Zusammenhange reissen muss, der zu der Wirkung, die sie im Ganzen hervorbringen sollen, unumgänglich nöthig ist, so werde ich dennoch dabei Gelegenheit haben, dem Anfänger einige brauchbare Bemerkungen zu machen.

Folgende drei Strophen machen das letzte Chor eines förmlichen Singstücks aus:

Sei unsre Freude, o Tag, Ehre der Fürstin! Sie ist uns Gnade des Herrn. Sie, die Erhabne, ist, Muster der Prinzen, dein Stolz - Unsre Freude, sie ist uns Gnade des Herrn!

Die bange Sehnsucht nach dir, unser Geliebter, Sie ist uns endlich gestillt. Wonne! am Tage der Freude ihn wieder zu sehn! Feiert, feiert das Glück ihn wieder zu sehn!

{106}Noch einen einzigen Wunsch, Vater des Landes, Der Fürsten Bester, für dich - aber schon ist er gewährt; ist Dein Herz nicht, o Fürst, ganz von Seligkeit voll, ein Himmel in Dir?

{105}Este assunto certamente é de grande importância para os Iniciantes. Geralmente (e não sei porquê razão) eles consideram a Modulação como uma mera formalidade, incapaz de contribuir para a expressão dos Sentimentos. Desejo mencionar alguns exemplos nos quais o compositor, privado de todos os outros meios, teve que apelar somente à Modulação para alcançar o efeito de sua composição. Mas, devido ao espaço disponível, precisei tirar estes exemplos de seu contexto, que é absolutamente necessário para o efeito que eles devem produzir. Só assim teria oportunidade de fazer algumas observações úteis ao Iniciante.

As três estrofes seguintes compõem o último coro de uma composição vocal:

Seja a nossa Alegria, o Dia, Honra à Princesa! Ela é uma benção do Senhor para nós. Ela, a Sublime, é seu orgulho, Modelo dos Soberanos - Nossa Alegria, ela é uma benção do Senhor para nós!

O anseio temeroso por ti, nosso amado, foi finalmente saciado. Deleite! No dia de alegria de vê-lo novamente! Celebrem, celebrem a sorte de vê-lo novamente!

{106}A ti ainda um único desejo, Pai da Terra, o melhor dos Príncipes - mas que já te está garantido; teu Coração não está, o Príncipe, repleto de Felicidade, um céu em ti?

*Das ist das Schlusschor einer als förmliche Cantate bearbeiteten Ode. Die zwei letzten Strophen aber gehören zwar zur Cantate, aber nicht zur Ode. Das ist also zu verstehn: Die Ode war der ersten Feier des Geburtstags unsrer Durchlauchtigsten Frau **Erbprinzessin** gewidmet. Ich hatte sie schon ganz ausgearbeitet zur Composition erhalten, und die Ode endigte sich mit der ersten von den hier eingerückten drei Strophen. Während dem wurden der Durchlauchtigste Herr **Erbprinz** sehr gefährlich krank. Sie wurden wieder hergestellt, und man beschloss, zugleich mit dem Geburtstage der Gemahlin den öffentlichen Ausgang des Gemahls zu feiern. Diese Vereinigung beider Feierlichkeiten musste auch na der Cantate nicht verkannt werden. Der Verfasser der Ode, der Herr Magister **Weismann**, äusserte hierüber, dass diese Vereinigung höchst erwünscht sei, nur für seine Ode nicht, denn diese erlaube als ein vollständiges Ganzes keinen Zusatz. Dennoch versprach er einen Ausweg. So sind die zwei letzten von den drei hier eingerückten Strophen entsprungen.*

{107}Die Ode ist nach der Zeit von dem Verfasser mit einer Abhandlung über die Cantate herausgegeben worden. In der Abhandlung wird vor allen dargethan, wie vorthailhaft eine Ode als Cantate bearbeitet werden könnte.

Die erste dieser Strophen macht den ersten Hauptperioden des Chors aus, welches in der harte Tonart D gesetzt ist, und bei welchem sich dieser Periode wie gewöhnlich nach der Tonart der Quinte hinwendet und

Este é o coro final de uma ode arranjada como uma cantata. Embora as duas últimas estrofes pertençam à cantata, elas não fazem parte da ode. Aqui apresento uma explicação: a ode foi dedicada à primeira celebração do aniversário de nossa Alteza a **Princesa**, legítima herdeira. Ela terminava com a primeira das três estrofes, e eu a recebi pronta para composição. Entrementes, a Alteza, o **Príncipe** herdeiro, ficou seriamente doente. Após ter sua saúde restaurada, decidiu-se celebrar sua reaparição pública junto com o aniversário de sua esposa. Esta combinação de ambas as celebrações teve que ser mencionada na cantata. O autor da ode, o mestre **Weismann**, opinou que esta combinação seria muito desejável, mas não pela ode, pois, como uma obra completa, não permitia adições. Contudo o compromisso foi assumido. Assim surgiram as duas últimas das três estrofes.

*{107}*A ode foi publicada posteriormente pelo autor com um ensaio sobre a cantata, demonstrando principalmente o quão bem uma poderia ser transformada na outra.

A primeira destas estrofes constitui o primeiro período principal do coro, composto em Ré maior. Como de costume, este período conduz ao tom do quinto grau e em seguida se conclui. Após a cadência no quinto grau, um pequeno

darinnen schliesst. Nach dem Schluss in der Quinte führt ein kurzes Ritornell die Modulation wieder in der Hauptton zurück, und macht zur Vorbereitung zur zweiten, die hier als Beispiel eingerückt ist, eine Fermate auf der Quinte. Ich will der Verbindung wegen die letzten Tacte dieses Ritornells mit hersetzen.

Ritornello conduz de volta ao tom principal e faz uma fermata no quinto grau [compasso 3, exemplo 6] como uma preparação para a segunda estrofe, que é aqui inserida como um exemplo. Acrescento aqui os últimos compassos do *Ritornello*.

Exemplo 6

Allegro moderato

The musical score for Example 6 is presented in two systems. The first system includes a piano introduction in G major, 3/4 time, marked 'Allegro moderato'. It features a trill on the piano part and a vocal entry with the lyrics 'Die ban - ge Sehn - sucht nach'. The second system continues the vocal melody with lyrics 'dir un - ser Ge - lieb - ter, sie ist, uns end - lich sie ist uns end - lich ge - stilt. Won - nel Won - nel am - Ta - ge der Freu - de am Ta - ge am Ta - ge der Freu - de ihn wie - der zu sehn! Fei - ert, Fei - ert das Glück ihn wie - der zu sehn, ihn wie - der zu sehn, ihn wie - der zu sehn!'. The score includes measure numbers 6, 11, 15, 19, and 22. The piano part provides harmonic support with various textures, including arpeggiated figures and sustained chords.

Figura 6 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.107-110.

{110}Der ganze Satz woraus dieses Beispiel genommen ist, war wie schon gesagt, das letzte Chor eines starken Singstücks, welches theils schon seinem Inhalte zu Folge, theils aber auch als der Schluss des ganzen Stücks nothwendig alle mögliche ästhetische Kraft haben musste. Durch {111} Vollstimmigkeit und Stärke der Harmonie zeichnete sich schon der erste Periode des Chors aus, daher wurde bei der zweiten Strophe ein ganz entgegengesetztes Mittel gewählt, der Satz zum Solo gemacht, und die Modulation zu Hülfe gerufen. Durch das Mittel nun, dass die weiche Tonart ohne melodischen Uebergang sogleich mit dem Anfange dieses Perioden eintritt, wurde nicht nur die bange Sehnsucht des Dichters auch in der Melodie nicht übergangen, sondern sie gab nun auch hauptsächlich Gelegenheit durch den unmittelbaren Eintritt der Tonart **F dur**, mit den Worten: Wonne! am Tage der Freude, etc der Wendung des Dichters zu folgen. Und durch diese Wendung der Modulation bekommt der Satz eben das Bild, eben den Gang der Vorstellung, wodurch sich die Poesie in dieser Strophe in Rücksicht auf die vorher gehende auszeichnet; und Poesie und musikalische Einkleidung schliessen sich desto fester an einander. Durch die Worte: Wonne! am Tage der Freude etc wurden nun die Herzen der {112} Zuhörer wieder zur Freude eingestimmt, und jetzt erst war es schicklich, mit den Tönen der Freude, mit welchen die erste Strophe begleitet wurde, nun auch das ganze Chor in der wieder eintretenden

{110}O movimento de onde este exemplo foi tirado, como já dito, era o último como de uma obra vocal. Ele tinha que ter todo o poder estético possível, parte devido ao seu conteúdo, e parte por ser a conclusão de uma obra inteira. {111}O primeiro período do coro distingue-se pelo uso do grupo vocal completo e pela força da harmonia. Portanto, para a segunda estrofe [o exemplo acima] foram escolhidos meios inteiramente contrastantes; a passagem foi transformada em um solo e foi empregada a modulação. O tom menor aparece sem transição melódica imediatamente no começo deste segundo período, com o efeito de traduzir em melodia o anseio temeroso do poeta. Além disso, este procedimento cria a oportunidade de seguir a orientação do poeta através da introdução imediata do tom de **Fá maior** com as palavras: Deleite! No dia da Alegria etc [compasso 12, exemplo 6]. Através desta modulação a obra assimila a sequência de idéias que distingue a poesia desta estrofe da precedente, e a poesia e sua música são estreitamente unidas. Através das palavras: Deleite! No dia de Alegria etc, os corações dos ouvintes {112} seriam novamente conduzidos à Alegria, e então neste momento seria adequado deixar todo o coro cantar no tom principal, entrando novamente com realizações variadas dos tons de Alegria que acompanharam a primeira estrofe:

Haupttonart mit mehrerer Ausführung
singen zu lassen:

— Wonne! am Tage der Freude
ihn wieder zu sehn! Feiert, feiert das
Glück ihn wieder zu sehn!

Dieser Periode des wieder
eintretenden Chors schliesst nun in
der Haupttonart, und ein kurzes
darauf folgendes Ritornell macht am
Ende desselben die Einleitung zum
Eintritte der Tonart der Quarte, mit
welcher die letzte Strophe anhebt, die
für uns anjetzt das zweite Beispiel
enthalten soll. Ich will der Verbindung
wegen wieder einige Tacte des
Ritornells mit hersetzen.

— Deleite! No dia de Alegria de
vê-lo novamente! Celebrem,
celebrem a sorte de vê-lo novamente!

Este período da reentrada do
coro termina no tom principal. O
breve Ritornello seguinte introduz na
sua conclusão o tom do quarto grau,
com o qual a última estrofe começa
[compasso 4, exemplo 7]. Isto eu
usarei como meu segundo exemplo.
Eu acrescento alguns compassos do
Ritornello para mostrar a ligação.

Exemplo 7

6
Noch ei - nen ein - zi-gen noch
ei - nen ein - zi-gen Wunsch, Va - ter des Lan - des,
Va - ter des Lan - des der be - sten Für - sten für
dich; ab - er schon ist er ge - währt, ist dein Herz nicht o
Fürst ganz von Se - lig - keit voll ein
Him - mel in dir? ein Him - mel in dir, ein Him - mel in dir?

Figura 7 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.112-115.

{115}Das, was in Ansehung der Tonausweichung bei diesem Beispiele zu bemerken ist, betrifft eigentlich die Modulation des Satzes über den Worten: Aber schon ist er gewährt, und den sogleich darauf folgenden Rückgang derselben in die Haupttonart des Perioden. Als Solo wurde diese letzte Strophe wieder deswegen behandelt, damit sie sich theils als einen für sich, und mit der vorhergehenden Strophe nicht in der genauesten Verbindung stehenden Satz auszeichnete, theils aber auch deswegen, um der Form des ganzen Chors eine gewisse Uebereinstimmung der Hauptperioden zu geben.

Die Wendung dieser ganzen Strophe ist in der Musik dadurch befolgt, dass sowohl der Satz in einer neuen Tonart anfängt, als auch dadurch, dass mit den Worten, schon ist er gewährt, eine geschwinde Ausweichung in die Quinte gemacht wird, {116} die aber auch sogleich mit den folgenden Worten: Ist nicht den Herz etc wieder in den Hauptton des Perioden zurücke geht. Dieser Wendung des Textes auch im Satze zu folgen, blieb unter allen den dabei vorhandenen Umständen beinahe kein ander Mittel übrig, als der Idee dieser Gedankenfolge durch den Gebrauch der Tonausweichung nachzugehen.

Dass sich gegen das Ende dieses Beispiels die Modulation wieder nach der Haupttonart des ganzen Chors hinwendet, gehört zum mechanischen Theile der Tonausweichung, und war deswegen nöthig, damit diese letzte Strophe mit den eigentlichen musikalischen Hauptsätzen des Chors als Schlussperiode in der

{115}Note neste exemplo a modulação da passagem com o seguinte texto: - mas que já te está garantido, e o retorno imediato ao tom principal do período [compassos 14 a 18, exemplo 7]. Esta última estrofe foi tratada como um solo para distingui-la como uma passagem independente da estrofe precedente, e também para que se estabelecesse uma certa correspondência entre os períodos principais de modo a constituir a forma do coro inteiro.

A mudança desta estrofe inteira é seguida pela Música através do novo tom no começo da passagem e pela rápida modulação para o quinto grau nas palavras: já te está garantido, {116} imediatamente seguida pelo retorno ao tom principal nas palavras: teu coração não está etc. Para emular esta mudança do texto, sob tais circunstâncias, não havia outra escolha a fazer senão representar esta sequência de pensamentos através do uso da modulação.

Ao fim deste exemplo, a modulação conduz de novo ao tom principal do movimento. Este é um elemento mecânico da modulação. Isto foi necessário para que esta última estrofe pudesse ser repetida com as frases musicais principais do coro como um período final no tom principal.

Haupttonart wiederholt werden konnte. Ich habe diese Beispiele deswegen weitläufig zergliedert, um den angehenden Tonsetzer theils zu zeigen, wie viel oft die Tonausweichung bei der Darstellung des Ganzen der Empfindungen thun muss, theils aber auch, um ihm ein Beispiel zu geben, wie er bei dem Studio der Partituren sowohl den Wendungen der Modulation, und den Ursachen derselben, als auch überhaupt der ganzen Ausführung eines Satzes gleichsam nur Schritt vor Schritt nachfolgen muss, wenn für ihn dieses Studium nutzbar sein soll.

Eu analisei estes exemplos detalhadamente para mostrar ao iniciante o quão freqüente a modulação afeta a representação dos Sentimentos, e para dar a ele um exemplo de como estudar partituras. Para que este estudo seja útil a ele, ele deve perceber as mudanças da Modulação e suas causas, além de toda a Realização do movimento, como ela aconteceu, passo a passo.

A partir desta análise observa-se que a Modulação é considerada por Koch como um meio de expressão e persuasão musical capaz de outorgar poder estético às obras. É um recurso musical utilizado de maneira retórica.

Nesta análise se evidencia também a associação de partes do discurso musical e suas respectivas funções. No discurso retórico, o exórdio e a peroração são os momentos de maior apelo às emoções do público, distinguem-se pelo fato do primeiro apelar às emoções, e o segundo, por apelar às emoções e à razão, ao retomar e resumir a argumentação apresentada. Koch comenta que esta peça analisada deveria ter todo o poder estético possível por ser a conclusão de uma obra, ou seja, por funcionar como sua peroração. Por isso o apelo às emoções. Observa-se ainda que esta associação entre partes musicais e partes da disposição do discurso e suas funções específicas é mencionada, neste caso, no âmbito geral da obra. Sua aplicação ao âmbito restrito não é mencionada por Koch, a não ser pela função exórdica das introduções.

A Forma em seu aspecto mecânico, ou seja, sua constituição, já foi abordada anteriormente. Já sua influência sobre o Espírito da obra é relativa. O conceito de Forma apresentado por Koch é flexível e está diretamente associado ao conteúdo.

Koch considera as Formas musicais consolidadas pela tradição em sua época. Mas condena seu uso como estrutura fixa nos casos em que degrada a Beleza da obra, da mesma maneira que condena o uso freqüente por tornar as obras previsíveis e tediosas.

Como se deve proceder na Realização dos movimentos em relação à Forma? É melhor trabalhar tudo de acordo com as Formas usuais, ou é melhor considerar novas Formas na Realização?¹⁵⁶

Segundo o autor, no primeiro caso não há trabalho do Gênio e perde-se Beleza nos procedimentos. No segundo caso busca-se Forma pela Forma, o que é inútil. Tenta-se, então, o caminho do meio. Se o conteúdo possui poder estético (*ästhetische Kraft*) na Forma usual, ou se é possível produzir Beleza que se adapte à Forma comum, não há porquê modificá-la. Por outro lado, se o texto exigir, ou se a Realização necessitar de uma Variação da Forma comum, então não há porquê não fazê-lo.

Abaixo segue uma breve análise de Koch de uma obra cuja Forma foi alterada em função de seu texto, de modo a obter maior poder de persuasão.

¹⁵⁶ Allein, wie muss man sich bei der Ausführung seiner Sätze in Ansehung der Form verhalten? Ist es besser alles nach der gewöhnlichen Form zu arbeiten, oder ist es besser, wenn man bei der Ausführung auf neue Formen bedacht ist? In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol.2, p 118.

{119} So gehört es z.B. zu der gewöhnlichen Form der Arien, welche eine harte Tonart zum Grunde haben, dass in dem ersten Perioden des ersten Theils derselben die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet und in derselben geschlossen wird. Und auf diese Art konnte z.B. auch der erste Periode folgender Arie behandelt werden:

Mit Grausen sinke hinab, wie du dich nennest, Der Fürstin richtender Blick, Schande der Menschheit, Ist Fluch dir, ist Tod dir, hinab in den dampfenden Pfuhl der Hölle und stirb!

{120} Die Arie ist in der Tonart **Es dur** gesetzt, und sollte also der Gewohnheit zu Folge mit dem ersten Perioden in der Tonart **B dur** schliessen. Weil ich aber bei der Ausführung dieses Satzes fand, dass der Schluss dieses ersten Perioden mit den Worten, und stirb! eine bessere Wirkung thun würde, wenn er in einer an diesem Orte ungewöhnlichen Tonart geschähe, so bediente ich mich dabei des Ueberganges in die Quarte des Haupttons, um mit diesen Worten, und stirb! In derselben zu schliessen; z.B.

{119} A forma usual de Árias que têm como base o modo maior requer que, no primeiro período da primeira seção, a modulação conduza ao tom do quinto grau e se encerre aí. Por exemplo, poderia ser tratado deste modo o primeiro período da seguinte Ária:

Com terror afunda, como tu te chamas, O olhar sentencioso da Princesa, Desonra da Humanidade, A ti a Maldição e a Morte. Afunde no fumegante charco do Inferno e morra!

{120} A Ária é composta no tom de **Mi bemol Maior**, e assim, de acordo com o costume, o primeiro período deveria ser concluído no tom de **Si bemol maior**. Mas enquanto trabalhava neste movimento, pensei que o efeito do fim deste primeiro período poderia ser mais efetivo se as palavras e morra! ocorrem aqui num tom incomum, então usei a transição para o quarto grau do tom principal de modo a concluir nele este trecho. Por exemplo:

Exemplo 8

Allegro *cresc.* *poco p*

Schan - de der Mensch - heit der Für - stin rich - ten - der Blick, ist

5

Fluch dir, ist Tod dir, ist Fluch dir, ist Tod dir, hin - ab in dem dam - pfen-den

8

Pfuhl in dem dam - pfen - den Pfuhl der

10

Höl - le, und stirb! und stirb!

Figura 8 - Figura extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.120-123.

{123}Durch diese in den drei letzten Tacte enthaltene Ausweichung in die Quarte, wird die Erwartung des Ohres getäuscht, und der Schluss des ganzen Perioden bekommt zugleich eine Wendung die der dabei zum Grunde liegenden Empfindung entspricht.

{123}Nos três últimos compassos esta Modulação para o quarto grau surpreende a expectativa do ouvido, e a conclusão do período é modificada para corresponder ao Sentimento subjacente.

Neste exemplo observa-se o condicionamento da Forma à Modulação. A Forma da ária adquiriu valor estético a partir de uma alteração no procedimento modulatório. Esta alteração, segundo Koch, tornou a ária mais persuasiva e em conformidade com o Sentimento que se queria representar. Conclui-se, portanto, ser a Forma mais um recurso retórico musical.

3.3.4.4 - A Elaboração (Ausarbeitung)

Esta é a última etapa do processo de Composição. Neste momento a obra deve ser finalizada, e todos os mínimos detalhes devem ser completados. Isto requer o complemento das vozes cujo conteúdo foi parcialmente determinado na Realização, e de todas as vozes remanescentes cujo conteúdo ainda esteja indeterminado.

O aspecto mecânico do procedimento limita-se ao Contraponto. Sua aplicação deve estar de acordo com o Caráter e o efeito da obra, e esta concordância deve ser orientada pelo Gosto.

A Elaboração depende principalmente do Sentimento a ser despertado e das diferentes circunstâncias casuais. Relacionam-se a estas circunstâncias:

1. tipo da obra. Uma Sinfonia, por exemplo, é elaborada diferentemente de uma Ária; e ambas são elaboradas diferentemente de um Coro, e assim por diante.
2. lugar onde a obra será executada. Uma peça executada numa Câmara, como por exemplo um Concerto, suporta uma Elaboração muito mais minuciosa que uma peça executada numa grande Sala ou ao ar livre.
3. A quantidade de vozes escritas. Para se obter um bom efeito, uma obra com várias vozes não deveria ser tão elaborada quanto aquela executada por poucos artistas. Há mais circunstâncias casuais deste tipo.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Es kommt bei der Ausarbeitung hauptsächlich auf die durch den Satz zu erweckende Empfindung, uns auf verschiedene zufällige Umstände an. Unter diese zufällige Umstände gehört hauptsächlich 1) die Art des Tonstücks selbst. So wird z.B. die Sinfonie bei der Ausarbeitung anders behandelt, als die Arie; und beide wieder anders als das Chor, u.s.w. 2) Der Ort wo ein Tonstück ausgeführt wird. Ein Stück, welches in einem Zimmer ausgeführt wird, z.B. ein Concert, verträgt mehr und genauere Ausarbeitung als ein Stück, welches in einem sehr grossen Saale oder wohl gar im Freien ausgeführt werden soll. 3) Die mehrere oder weniger Besetzung der Stimmen. Ein Tonstück bei welchem die Stimmen sehr zahlreich besetzt werden sollen, darf, wenn es gute Wirkung thun soll, nicht so vollkommen ausgearbeitet werden, als wenn es nur von wenigen

Neste ponto a Elaboração se assemelha ao *Elocutio* retórico.

A Qualidade do Sentimento a ser expressado (o conteúdo) determina o Estilo da obra. No *Musikalisches Lexikon* (1802) Koch define Estilo (*Styl, Schreibart*) como aquelas características da obra que determinam a adequação da Música ao ambiente, ao público, à ocasião e ao tempo. Neste verbete Koch distingue três Estilos:

1. O Estilo de Igreja: a este Estilo competem os Sentimentos honrosos (*würdige*), elevados (*erhabene*) e especialmente os religiosos (*fromme*). A estes Sentimentos os Caráteres mais adequados são o solene (*Feierlich*), o devoto (*Andachtvoll*) e o honroso (*Würdig*). Neste Estilo devem ser evitados todos os ornamentos exuberantes do Canto e do acompanhamento instrumental, além de qualquer artifício que sirva apenas para exhibir virtuosismo. Estes artifícios enfraquecem a Expressão da obra.
2. O Estilo de Câmara: a este Estilo compete à Expressão de Sentimentos alegres, afetuosos, tristes ou elevados, ou à representação de quadros sonoros (*Tongemälde*) que brinquem livremente com a Imaginação do público, geralmente composto de Conhecedores e Amantes da Arte (*Kenner und Liebhaber der Kunst*). Como as obras deste Estilo são geralmente apreciadas mais de perto, elas exigem uma Realização mais minuciosa. Portanto exigem do compositor mais habilidade artística que as obras nos Estilos de Igreja ou de Teatro.
3. O Estilo de Teatro: a este estilo compete a Expressão dos Sentimentos morais (*moralische Gefühle*). Como as obras neste Estilo são dirigidas a um grande e variado público, a Expressão dos

Tonkünstlern vorgetragen wird. Und was dergleichen zufällige Umstände mehr sind. In: KOCH, H.C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. vol. 2, p.125,126.

Sentimentos deve ser mais simplificada e menos artificiosa que a do Estilo de Câmara.¹⁵⁸

A Circunstância em que a obra será executada (tempo, ocasião, tipo de público) determina o tipo de tratamento do conteúdo. Estes tipos de tratamento podem ser empregados em qualquer Estilo. São eles:

1. Austero: estabelece o emprego de uma Harmonia bem desenvolvida, o tratamento contrapontístico das diferentes vozes (de modo que todas elas tomem parte na Expressão do Sentimento e assumam um caráter de voz principal), e a predominância de uma Caráter sério. Os principais tipos de peças deste Estilo são o Cânone, a Fuga, os Coros fugais (*fugirten Chöre*), os Corais fugais (*fugirten Choräle*), dentre outros.
2. Galante: também chamado de estilo livre. Estabelece o uso de Harmonias simples, a distinção entre a voz principal e as vozes acompanhantes (de modo que estas não tomem parte direta na Expressão dos Sentimentos) e um tratamento variado da Melodia através da adição de Incisos (*Einschnitte*), Trechos (*Absätze*), e variações rítmicas, e do encadeamento de partes melódicas que não tenham relação direta entre si. Aplica-se este estilo em todos os tipos de movimentos de grandes obras cantadas como as Árias, os Coros, e seus similares, em todos os tipos de *Ballet* e música de dança, em peças didáticas (*Einleitungstücke*), nos movimentos de Concertos e Sonatas que não são fugais, dentre outros.
3. Intermediário: Koch comenta que os estilos galante e austero podem ser aplicados separadamente ou misturados entre si. Neste último caso obtém-se o estilo intermediário.

¹⁵⁸ KOCH, H.C. *Musikalisches Lexikon, Verbete Styl, Schreibart*, Vol.2, col. 1450 a 1456.

A Elaboração concebida por Koch estabelece uma relação decorosa entre o Conteúdo e sua Representação. A expressão adequada é considerada natural. A falta de decoro é vista como inépcia do compositor.

Os procedimentos de Elaboração são retoricamente orientados a partir de uma adaptação dos preceitos do *Elocutio* ao universo musical. As prescrições técnicas são relativamente simples. A complexidade desta etapa está na adequação dos procedimentos à Natureza do conteúdo da obra e às circunstâncias a que ela se destina. De acordo com as orientações de Koch, cabe nesta etapa a aplicação das regras do decoro e da clareza.

Nesta etapa a obra adquire seu valor estético. O estilo se justifica pela exigência de persuadir. E, como na retórica, o melhor estilo é aquele que se acomoda ao assunto e à função do discurso.

Conclusão

Nove anos após a publicação do último volume do *Ensaio* (1793), Koch editou seu *Musikalisches Lexicon*. Nele, declara que a Retórica é um ramo do conhecimento necessário à prática da Composição. Ela estabelece parâmetros que orientam a aplicação das regras gramaticais da Música na Expressão dos Sentimentos. Estes parâmetros são a Teoria dos Sentimentos e os meios musicais de expressão e persuasão.

No *Ensaio* esta orientação retórica é evidente, embora não declarada. Se evidencia pela relação entre os objetivos e procedimentos. Tanto a Retórica quanto a Música pretendem persuadir, e para isso utilizam recursos similares.

Koch considera os meios de persuasão no desenvolvimento do seu método de composição. Inicialmente apresenta a estrutura em que o método se fundamenta. Classifica os diferentes tipos de ouvintes e sua intervenção nos resultados; descreve o tipo ideal de compositor, a participação do intérprete no processo e as qualidades da obra musical.

Seu processo de composição é uma adaptação do processo de criação artística de J.G. Sulzer. Esta orientação retórica não declarada advém daí. Três etapas compõem o processo, a Invenção, a Realização e a Elaboração.

Koch considera a Invenção musical como tarefa exclusiva do Gênio, capaz de dotar a obra de originalidade e elementos de expressão peculiares do compositor. Neste ponto, se distingue da Invenção retórica que propõe a agudeza como resultado da perícia técnica. Já Sulzer aceita ambas as concepções.

Da Invenção resulta a Estrutura da obra, que apresenta as idéias principais conectadas de modo a constituir um todo. Estas idéias principais são frases constituídas harmônica e melodicamente, que contêm a representação básica do Sentimento que o compositor quer expressar.

A Realização toma a Estrutura e a desenvolve de acordo com a Natureza do Sentimento expressado. As frases são desmembradas e desenvolvidas para formarem períodos. Depois disso são reorganizadas de modo

a constituir a Forma final da obra. Esta fase deriva do *Dipositio* retórico. Nela se aplica o sintagma *compositio*, *conlocatio* e *dispositio*. O *compositio*, que trata do arranjo das palavras no interior das frases, já é realizado na invenção da Estrutura. Mas como as frases são desenvolvidas na Realização, este arranjo deve ser repetido. No *conlocatio* se designa a distribuição das frases no interior de cada parte, formando os períodos. No *dispositio* se designa a distribuição das partes no todo.

Na Realização, Koch considera a relação entre Conteúdo e Forma, retomando a discussão retórica sobre a utilização de Formas fixas em oposição a uma disposição mais livre, condicionada à natureza do Conteúdo. Sua preocupação a este respeito enfatiza a capacidade de persuasão do Conteúdo. Se sua Natureza exige, a Forma deve ser condicionada a ele. Caso contrário, não há por quê corromper as Formas já consolidadas pela tradição.

Koch considera a Forma musical e a Modulação como recursos de representação e persuasão. A primeira se condiciona à segunda, e ambas podem colaborar para a representação dos Sentimentos, como mostram suas análises musicais.

A relação entre os procedimentos da Realização e a Natureza do Sentimento expressado pela obra é chamada pela Retórica de *decoro*. Esta relação estabelece uma adequação entre a idéia e seu modo de expressão (*res X verba*). Na Retórica o *decoro* é uma regra que deve ser observada na terceira etapa do sistema, a *Elocutio*. Na Música, esta regra parece ser observada desde a invenção da Estrutura, uma vez que suas frases já devem conter a expressão do Sentimento.

Além do *decoro*, outra regra que orienta a adequação *res X verba* é a da *clareza*, que postula a adaptação do orador e seu discurso às condições circunstanciais do público e do local. A última etapa do processo de composição, a Elaboração, é orientada por estas regras. Nesta fase a obra deve ser finalizada e adaptada às circunstâncias a que se destina. As prescrições feitas no *Ensaio* sobre os procedimentos da Elaboração são relativamente simples. As indicações

são mais detalhadas no *Musikalisches Lexikon*. No verbete Estilo (*Styl, Schreibart*) Koch caracteriza cada um dos estilos e gêneros de material, seus procedimentos musicais e adequação a cada circunstância.

Invenção, Realização e Elaboração musicais utilizam funções e procedimentos do sistema retórico para se adequar à Natureza da linguagem musical característica da segunda metade do século XVIII. No *Musikalisches Lexikon* Koch reconhece a orientação retórica de seu sistema, apesar da falta de elaboração científica dos elementos que a norteia.

Além dos meios de persuasão, Koch considera também os fins. Para ele, o objetivo da prática musical deve ser a promoção da moral. A Música procede a partir da representação sonora dos Sentimentos conforme suas configurações. Esta representação deve ser constituída de modo a despertar no ouvinte "nobres Sentimentos". Estes Sentimentos são considerados a fonte das ações que determinam o caráter moral nos homens, são aqueles que promovem a virtude.

Ao entrar em contato com a Música, espera-se que o ouvinte reconheça o Sentimento representado e seja movido a uma atitude de cunho moral, a aprovação da virtude ou a desaprovação do vício. A música não deve ser apenas um estímulo emotivo, mas uma representação emotiva que se dirige ao intelecto. O ouvinte não precisa necessariamente vivenciar a emoção representada, basta que a reconheça e contemple.

Koch acreditava que o compositor deveria ser eticamente comprometido com seu trabalho. Por isso decidiu associar, mais intimamente, as considerações estéticas ao processo de composição. Koch se dedicou a explicar "por quê" compor antes de explicar "como". Sua mudança de planos em relação ao segundo volume do *Ensaio* atesta a mudança de postura em relação às questões de sua arte. Daí a reflexão a respeito dos objetivos e da justificativa da prática musical.

O condicionamento da Música à Moral se baseia nos preceitos estéticos de Sulzer. Esta idéia tomada do filósofo era considerada conservadora e

ultrapassada, representativa de uma vertente tradicionalista. Possivelmente, Koch era considerado da mesma forma por seus contemporâneos.

Este conflito de idéias caracteriza o pensamento do final do século XVIII e mostra que não existe apenas uma maneira historicamente adequada de lidar com a música deste período. Confrontando as vertentes oitocentistas conservadora e progressista certamente se poderá chegar a um método de abordagem que aprofunde nossa compreensão da Música Clássica.

De qualquer maneira, este método de composição aqui examinado é uma valiosa ferramenta de análise musical, parte devido à orientação do próprio Koch, parte pela relação entre teoria e análise musical apresentada na introdução desta pesquisa.

Referências Bibliográficas¹⁵⁹

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- ANALYSIS. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Washington DC: Macmillan Publishers Grove's Dictionaries of Music, 2001.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.
- _____. **A Ética**. Tradução de Cassio M. Fonseca. São Paulo: Atena Editora, [197-?].
- _____. **Metafísica**. Tradução do grego e comentários de Giovanni Reale. Tradução para o português de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. **Retórica**. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Junior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena; Introdução de Manuel Alexandre Junior. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- _____. **Retórica das Paixões**. Introdução, notas e tradução do grego de Isis Borges B. da Fonseca. Prefácio de Michel Meyer. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- BAKER, Nancy Kovaleff. Der Urstoff der Musik: Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. **Music Analysis**, Volume 7, Número 01, p.3-30, March 1988.
- BAKER, Nancy Kovaleff. Heinrich Koch and the Theory of Melody. **Journal of Music Theory**, Volume 20, Número 01, p.1-48, Spring 1976.
- BAKER, Nancy Kovaleff; CHRISTENSEN, Thomas. **Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment** – selected writings of J. G. Sulzer and H. C. Koch. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹⁵⁹ Baseadas na Norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica** – musical rhetorical figures in German Baroque Music. USA: University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland. A Retórica Antiga. Tradução de Leda Pinto Mafrá Iruzun. In: COHEN, Jean *et al.* **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975, p.147-221.
- BONDS, Mark Evan. Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony. **Journal of the American Musicological Society**, Volume 44, Número 01, p.57-91, Spring 1991.
- _____. **Wordless Rhetoric**: Musical Form and the Metaphor of the oration. USA: Harvard University Press, 1991.
- CÍCERO, Marco Tulio. **De Oratore**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- _____. **Partições Oratórias**. Tradução de Angélica Chiappetta – versão preliminar. São Paulo: USP, 1996.
- FRANCISCO, Maria de Fátima Simões. Caráter, emoção e julgamento na Retórica de Aristóteles. **Letras Clássicas**, ano 4, nº 4, p.91-108, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**, ano 4, nº 4, p. 317-342, 2000.
- HIRSCHBERGER, Johannes. **Historia de la Filosofía** - Tomo I. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1994.
- HOYT, Peter. Review of the book Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the oration. **Journal of Music Theory**, Volume 38, Número 1, p. 123-143, Spring 1994.
- HUISMAN, Denis. **A Estética**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- KIVY, Peter. **Sound Sentiment**, an Essay on the Musical Emotions. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- _____. **The Fine Art of Repetition**, Essays in the Philosophy of Music. Canada: Cambridge University Press, 1993.

- KOCH, Heinrich Christoph. **Versuch einer Anleitung zur Composition** (Rudolstadt, 1782-93). Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. (*fac-simile*)
- _____. **Musikalisches Lexikon** (Frankfurt/Main, 1802). Kassel: Baerenreiter Verlag, 2001. (*fac-simile*)
- LOCKE, John. **Ensaio acerca do Entendimento Humano**. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.
- LUCAS, Mônica Isabel. **Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn**. 2005. 259 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- McLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a Poética de Aristóteles**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MILLET, Olivier. La Réforme Protestante e la Rhétorique. In: FUMAROLI, Marc (dir). **Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne**. França: Presses Universitaires de France, 1999, p. 259-312.
- MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org). **Retóricas de Ontem e de Hoje**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação – a nova Retórica**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.
- PHILOSOPHY OF MUSIC. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Washington DC: Macmillan Publishers Grove's Dictionaries of Music, 2001.
- PLATÃO. Górgias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: **Diálogos de Platão**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980, p.109-217.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. **Institutio Oratoria**. Cambridge: Harvard University Press, 1979-1989.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- RHETORIC AND MUSIC. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Washington DC: Macmillan Publishers Grove's Dictionaries of Music, 2003.

- SISMAN, Elaine R. Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music. **The Musical Quarterly**, Volume 68, Número 04, p. 444-475, October 1982.
- SULZER, Johann Georg. **Allgemeine Theorie der Schönen Künste**. (Leipzig, 1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM

Partituras

- GRAUN, Carl Heinrich. **Der Tod Jesu**. Wiesbaden: Breitkopf and Härtel, [199-?], 1 partitura (88p.). Redução para canto e piano.

Anexo

Partitura da Ária *Ein Gebet um neue Stärke* da Cantata *Der Tod Jesu* de C.H. Graun. Redução para Canto e Piano. Anexada para viabilizar a comparação com a Estrutura e Análise elaboradas por Koch, e mencionadas no item 3.3.4.2 - A Estrutura (*Anlage*) desta pesquisa.

Allegretto

Fl. I/II
Vln. I/II
Vla.

Fg. I/II
B.c.

8

13

19

25

Ein Gebet um neue Stärke, zur Vollendung edler

32

Wer-ke, teilt die Wol-ken, teilt die Wol-ken dringt

37

zum Herrn, dringt zum Herrn, und der Herr er -

43

hört es gern, er - hört es gern, der

48

Herr er - hört

54

es gern, der Herr er-hört es

60

gern, der Herr er-hört es gern.

65

70

Ein Ge - bet um neu - e Stär-ke, zur Voll-

76

en - dung ed - ler Wer-ke, teilt die Wol-ken,

81

teilt die Wol-ken, dringt zum Herrn, dringt zum Herrn,

87

und der Herr er - hört es gern, er - hört

93

99

er - hört es gern, teilt die

105

Wol-ken, teilt die Wol-ken, dringt zum Herrn,

110

und der Herr er-hört es gern, und der Herr er

116

hört es gern, er-hört, der Herr

122

— er-hört es gern, und der Herr, der Herr — er - hört es gern.

f p

128

133

139

p f

Fine

144 **Allegretto**

Klimm ' ich zu der Tu - gend Tem - pel matt den

p

149

stei - len_ Pfad_ hin - auf: o, so sporn ' ich_

154

mei - nen_ Lauf, nach der Wan - de - rer_ Ex -

159

- em - pel, durch_ die_ Hoff - nung_ je - ner_ schö - nen_

164

ü - ber_ mir_ er - hab' - nen Sze - nen, und er -

169

leicht' - re mei - nen Gang mit Ge - bet,

174

mit Ge - bet, mit Ge - bet und mit Ge -

179

sang, mit

184

Ge - bet, mit Ge - bet und mit Ge -

189

sang.

f

dal segno