

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)

CASSIANO DE ALMEIDA BARROS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
título de Doutor em Música.
Área de concentração: Fundamentos Teóricos

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

Campinas

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B278t Barros, Cassiano de Almeida.
A teoria fraseológico-musical de H. C. Koch (1749-1816) /
Cassiano de Almeida Barros. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Helena Jank.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Koch, Heinrich Christoph,1749-1816. 2. Música.
3. Retórica. 4. Gramática. 5. Fraseologia. 6. Música - Séc.
XVIII. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em ingles: The musical-phraseological theory of H. C. Koch (1749-1816)

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Koch, Heinrich Christoph,1749-1816

Music

Rhetoric

Grammar

Phraseology

Music - 18th century.

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Helena Jank [Orientador]

Mônica Isabel Lucas

Adma Fadul Muhana

Paulo Mugayar Kühn

Eduardo Augusto Ostergren

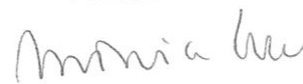
Data da defesa: 13-10-2011


Programa de Pós-Graduação: Música


Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

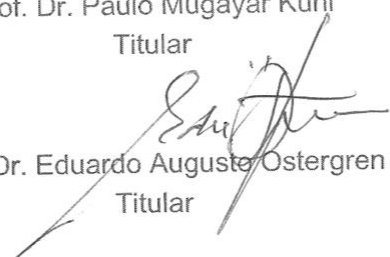
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Cassiano de Almeida Barros - RA 962057 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Helena Jank
Presidente


Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas
Titular


Profa. Dra. Adma Fadul Muhana
Titular


Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Titular


Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Titular

Para
Minha esposa, Nora,
e meus pais, José Cândido e Maria Silvia.

AGRADECIMENTOS

À Fapesp, que financiou esta pesquisa entre 2008 e 2010.

À Prof^ª. Dr^ª. Helena Jank, pela orientação, confiança e liberdade;

À Prof^ª. Dr^ª. Mônica Lucas, pela imensa generosidade, amizade e diálogo sempre aberto;

À minha família e amigos, em especial, ao Prof. Dr. Vicente de Paulo Justi e ao meu sogro, o Prof. Guillermo H. Alvez de Oliveyra – ambos *in memoriam* –, que tomaram parte nesse meu caminho e, com incentivo, apoio e estímulo, ajudaram a torná-lo melhor.

Com a luneta de Mercúrio, seguimos
os passos das musas.

Resumo

Este trabalho propõe a abordagem hermenêutica da teoria fraseológica de Heinrich Christoph Koch (1749-1816), considerada, desde o século XVIII, a mais clara e completa sistematização fraseológica de sua época. O objetivo é compreender historicamente como se manifesta a relação entre a gramática musical, a retórica e a estética nessa teoria, investigando as técnicas de invenção, concatenação e desenvolvimento do pensamento musical elaboradas para a persuasão, além da natureza das próprias unidades de pensamento musical, como a frase, o período, estrutura e forma. A fim de reconstituir o horizonte de sentido dessa teoria e compreender a relação entre suas partes constituintes, são examinados os tratados, ensaios e artigos de Koch e os estudos atuais relacionados. O estudo do pensamento musical setecentista e de seus mecanismos criativos conduz a uma compreensão particular do repertório neles fundamentado, na medida em que recupera parâmetros próprios dessa produção musical para os quais nossa percepção não é sensível. Isso se torna evidente na última parte do trabalho, na qual a teoria fraseológica de Koch é aplicada na análise do primeiro movimento do quarteto de cordas em sol maior, KV 387 de W. A. Mozart, obra recomendada por Koch como modelar de seu gênero.

Abstract

This work proposes the hermeneutical approach of Heinrich Christoph Koch's (1749-1816) phraseological theory, considered the most clear and complete phraseological systematization of his time since eighteenth century. The objective consists in achieving a historical comprehension of how the relation among musical grammar, rhetoric and aesthetics manifests itself in this theory. It will be investigated the techniques of creation, concatenation and development of musical thought, the influence of persuasion in the application of these techniques and the nature of the units of musical thought, such as phrase, period, structure and form. In order to reconstruct the horizon of meaning of this theory and to comprehend the relation among its constituent parts, it will be examined Koch's treatises, essays and articles and the contemporary studies related to them. The study of the eighteenth century musical thought and its creative procedures conducts to a particular comprehension of the repertoire founded on them, in so far as this study recovers the own parameters of this musical production, to which our perception is not sensible. It becomes evident in the last part of this work, in which Koch's phraseological theory is applied in an analysis of the first movement of W. A. Mozart's string quartet in G major, KV 387, a piece that is recommended by Koch as being a model for its genre.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – A recuperação de idéias, conceitos e o horizonte de sentido	5
1.1 – Palavra, Música e Número.....	5
1.2 – A Musica Poetica	12
1.3 – A Gramática e a Retórica da Música.....	20
1.4 – A Imitação como Princípio Criativo da Linguagem Musical.....	25
Capítulo 2 - A teoria fraseológica de H.C. Koch.....	39
2.1 – As unidades de pensamento musical.....	40
2.1.1 – As Frases.....	42
2.1.2 – Os Incisos	52
2.1.3 – Os Períodos.....	53
2.2 - As técnicas de amplificação do pensamento musical	60
2.2.1 - A repetição e suas variantes	61
2.2.2 – O apêndice e a multiplicação de cadências	65
2.2.3 – A continuação	71
2.2.4 – O parêntese	75
2.3 – O processo de composição musical.....	82
2.3.1 – A invenção	84
2.3.2 – A realização	86
2.3.3 – A elaboração	92
Capítulo 3 - Um estudo de caso – o Quarteto de Cordas em Sol Maior - KV387 - de W. A. Mozart	97
3.1 - O gênero quarteto	98
3.2 – O contexto da produção e recepção dos quartetos opus 10 de W. A. Mozart .	105
3.3 – A fraseologia do quarteto de cordas em sol maior, KV387, de W. A. Mozart, nos termos de H. C. Koch	116

3.3.1 – O primeiro movimento: <i>Allegro vivace assai</i>	117
Conclusão	151
Referências Bibliográficas	159
Anexo 1	167
Anexo 2	173

Introdução

Os textos do músico alemão Heinrich Christoph Koch (1749-1816) foram objetos de estudo regularmente revisitados durante os séculos XVIII e XIX. No século XX, especialmente a partir da década de 70, eles foram tomados pela musicologia como valiosas fontes de informação sobre a prática musical setecentista. Dentre os musicólogos que se dedicaram ao estudo desses textos destacam-se Carl Dahlhaus, Wolfgang Budday, Leonard G. Ratner, Nancy Baker, Elaine Sisman, Ian Bent, Joel Lester e Mark Ewan-Bonds¹. A maior parte desses pesquisadores concentra seus esforços principalmente no estudo de apenas um elemento da teoria musical de Koch, propriamente aquele que a distingue das demais teorias do século XVIII: a “mecânica” da melodia. Esse aspecto da teoria de Koch é extensamente desenvolvido e ilustrado no segundo e terceiro volumes de seu tratado intitulado Ensaio sobre a Instrução em Composição [*Versuch einer Anleitung zur Composition*]² publicados em 1787 e 1793, respectivamente. Apesar das particularidades da abordagem que Koch dá ao tema, constata-se grande similaridade entre suas prescrições e aquelas advogadas por Johann Mattheson (1682-1764) cerca de 50 anos antes em seu tratado A Essência da Ciência da Melodia [*Kern melodischer Wissenschaft*], e que aparecem reformuladas no O Mestre de Capela Perfeito [*Der vollkommene Capellmeister*], publicado em 1739. As semelhanças que relacionam essas prescrições derivam de um pressuposto comum tomado por ambos autores: a concepção da música como linguagem; somam-se a isso o objetivo comum das prescrições: balizar o uso comum

¹ A título de ilustração: Dahlhaus, Carl. “Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform,” *Archiv für Musikwissenschaft* 35: 3 (1977): 155–177; Budday, Wolfgang. *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik* (Kassel: Bärenreiter, 1983); Ratner, Leonard. “Harmonic Aspects of Classic Form,” *Journal of the American Musicological Society* 2 (1949): 159–168; Baker, Nancy K. “From Teil to Tonstück: The Significance of the Versuch ... by Heinrich Christoph Koch,” (Ph.D. dissertation, Yale University, 1975); Sisman, Elaine. “Small and Expanded Forms: Koch’s Model and Haydn’s Music,” *The Musical Quarterly* 68/4 (1982): 444–475. Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1996. Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Um levantamento mais detalhado da produção bibliográfica desses autores relacionada ao estudo das obras de Koch está disponível na referência bibliográfica desta tese.

² A fim de facilitar a leitura, no corpo do texto, os títulos das obras referenciadas aparecerão primeiro traduzidos para o português, e serão seguidos, entre chaves, pelo título em seu idioma original. Todas as traduções, inclusive das citações, foram feitas pelo autor.

da linguagem musical -, e as semelhanças entre o uso comum referido por Mattheson, e aquele referido por Koch.

Esses elementos que regulam a “mecânica” da melodia compõem um *corpus* de conhecimento que é chamado por Koch de gramática. Essa gramática reza principalmente pela clareza do enunciado musical, que se pretende, acima de tudo, ser persuasivo, em conformidade com o objetivo último da arte: promover a moral. Assim, com vistas à persuasão do público, o compositor é instruído a coordenar o processo de produção e o de recepção conforme a finalidade estabelecida, orientando-se retoricamente.

A essa orientação retórica da produção musical, Koch relaciona ainda prescrições do recém-inaugurado sistema estético, por influência de J. G. Sulzer (1720-1779), caracterizando sua teoria musical como um ponto de confluência de uma série de tendências próprias de sua época. Em geral, os estudos musicológicos até agora realizados tratam quase exclusivamente dos elementos da gramática musical, sem relacionar essa gramática ao uso retórico da linguagem musical e aos princípios estéticos dessa teoria. Nessa lacuna se situa a presente pesquisa, que tem como objetivo a compreensão histórica da relação entre a gramática musical, a retórica e a estética, no marco da teoria fraseológico-musical de H.C. Koch. Nessa perspectiva, serão investigadas as técnicas de invenção, concatenação e desenvolvimento do pensamento musical elaboradas para a persuasão, além da natureza das unidades de pensamento, em especial as frases, períodos e gêneros musicais. Este projeto almeja também a recuperação e a aplicação de técnicas e procedimentos de análise, que, de modo descritivo, favoreçam a compreensão histórica do repertório germânico setecentista.

Esta tese é composta de três capítulos. No primeiro, a partir de um panorama geral da relação entre música e palavra no contexto da *musica poetica* alemã, evidencia-se o paralelismo entre o conceito retórico de *compositio* e o conceito musical de composição. Em seguida, são recuperados os conceitos musicais setecentistas de gramática e retórica, o conceito de estética, e a visão particular de Koch sobre a relação entre eles. Este capítulo resgata ainda o conceito poético de imitação, tomado por Koch e seus contemporâneos como princípio basilar, definidor da essência da expressão musical e do sistema das belas artes. Como referência para a construção da argumentação, somam-se aos textos de Koch

os escritos retóricos e poéticos de Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano, reformulados e adaptados à prática musical por autores seiscentistas como Gioseffo Zarlino e Joachim Burmeister, além das obras setecentistas de Johann Georg Sulzer e Charles Batteux, e dos músicos Johann Mattheson, Johann Friedrich Daube, Johann-Phillip Kirnberger e Nikolaus Forkel.

O segundo capítulo trata dos elementos de gramática da teoria fraseológica de Koch, relacionando-os aos princípios retóricos e estéticos que orientam a produção musical. Partindo da sistematização retórica, revisamos as etapas desse processo produtivo - invenção, disposição e elocução - definindo o material e os procedimentos próprios a cada uma delas: da invenção, a concepção da estrutura; da disposição, o alargamento da estrutura para formar o todo da obra, pela concatenação e expansão das unidades musicais de pensamento que compõem a estrutura inventada; e da elocução, pelo preenchimento das lacunas deixadas na disposição, de modo a obter a completude do discurso musical, sua forma final de expressão. Todo o processo é orientado pelo princípio retórico do decoro e pelo princípio poético da verossimilhança, que se realizam mediante o cumprimento de exigências próprias, dentre elas as *virtutes elocutionis*: conveniência [*aptum*], clareza [*perspicuitas*], ornato [*ornatus*] – esta e as anteriores, virtudes retóricas – e correção [*puritas*] – virtude gramatical –, que são neste capítulo relacionadas à produção musical.

A terceira parte do texto inclui a aplicação prática dos princípios, elementos e procedimentos elencados nos capítulos anteriores numa análise do primeiro movimento do Quarteto de Cordas em Sol maior, KV387, de W. A. Mozart; quarteto reconhecido por Koch como modelar de seu gênero, um dos mais elevados da modalidade instrumental. Acima de tudo, busca-se comprovar a legitimidade das técnicas e conceitos advogados por Koch como representativos do pensamento musical de sua época. Nesse sentido, essa pesquisa testa também a validade das ideias de Koch como parâmetros favoráveis à reconstrução histórica desse discurso musical hoje conhecido como “clássico”.

* * *

A mais extensa pesquisa biográfica sobre Heinrich Christoph Koch disponível até o momento foi empreendida por Nancy K. Baker (1995). Apesar de seus esforços, pouco ainda é sabido sobre a vida desse músico alemão que viveu na cidade de Rudolstadt,

localizada na região da Turíngia. Koch trabalhou durante toda sua vida como violinista e compositor, primeiro para a igreja principal da cidade, depois para a corte. Sua formação musical foi orientada inicialmente por seu pai Johann Nicolaus Koch, músico da corte; depois por Christian Gotthelf Scheinpflug (1722-1770), mestre de capela da cidade. Em seguida, prosseguiu seus estudos em Weimar - onde foi orientado por Karl Gottlieb Göpfert (1733-1798) - Dresden, Berlin e Hamburg. Desse período em que esteve fora de sua cidade natal, nada mais é sabido.

Koch escreveu extenso material teórico que foi amplamente difundido, todo ele publicado sob sua supervisão. Sua primeira publicação é o Ensaio sobre a Instrução em Composição, organizado em três volumes publicados respectivamente em 1782, 1787 e 1793. Em 1795 publicou, em Erfurt, o Jornal da Música [*Journal der Tonkunst*], em duas edições. Em 1802, em Frankfurt, o Léxico Musical [*Musikalisches Lexikon*], que foi, cinco anos depois, reeditado numa versão “de mão”, com o título Resumido Dicionário Musical de Mão para Músicos Práticos e Diletantes [*Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktischer Tonkünstler und für Dilettanten*], em Leipzig. Em 1808, publicou um artigo intitulado Sobre a Expressão Técnica: Tempo Rubato [*Über den technischen Ausdruck: Tempo Rubato*] no Jornal Geral da Música [*Allgemeine Musikalische Zeitung*]. Em 1811, novamente em Leipzig, publicou o Livro de Mão para o Estudo da Harmonia [*Handbuch bey dem Studium der Harmonie*]; e em 1812, em sua cidade natal, o Ensaio sobre como modular a partir da tonalidade maior e menor em cada grau da escala diatônico-cromática, através da alteração enarmônica, para as demais tonalidades maiores e menores [*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*], sua obra mais tardia.

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 A Voz da Alegria nos Bosques Hygeens [*Die Stimme der Freude in Hygeens Haine*]. Contudo, todas estas obras foram perdidas em um incêndio na cidade, restando apenas trechos de suas composições em ilustrações de suas obras teóricas. * * *

Capítulo 1 – A recuperação de idéias, conceitos e o horizonte de sentido

Para compreender os princípios que fundamentam a teoria fraseológica de Koch, sua recepção e relevância, é preciso recuperar o contexto que tornou possível sua elaboração e significância na época de seu surgimento ou, em outras palavras, seu horizonte de sentido.

A expressão horizonte de sentido faz referência, de modo amplo, à dimensão histórica dos conceitos e ideias que coexistem num tempo e espaço determinados. Parte-se do pressuposto de que o contexto da existência humana seja condicionante da maneira em que homem entende o mundo, é e se expressa nele, a partir dos elementos, convergentes ou contraditórios, de que se constitui o sentido das coisas. Sendo assim, o estudo dos contextos de elaboração e reelaboração de conceitos e ideias pode auxiliar na compreensão dos valores que neles estão implícitos e orientam suas aplicações.

1.1 – Palavra, Música e Número

Para os gregos e latinos que se ocuparam com a sistematização da retórica, como Aristóteles (384-322a.C.), Marco Túlio Cícero (106-43a.C.) e Marco Fábio Quintiliano (35-95d.C), a palavra, um dos principais elementos utilizados para a persuasão, tinha duas dimensões principais: uma racional, delimitada por seu sentido, construído logicamente no interior de cada discurso, com vistas à inteligibilidade da ideia que se pretende fazer conhecer; e outra, sensorial, demarcada por sua materialidade sonora, construída tecnicamente, com vistas ao prazer e à adesão da audiência à causa do discurso. Se aqueles que privilegiavam a primeira em detrimento da segunda eram acusados de produzirem discursos áridos e pouco cativantes, aqueles que faziam o contrário eram considerados levianos, descompromissados com a verdade.

Nas várias concepções e sistematizações da retórica que surgiram desde a antiguidade grega, essas duas dimensões da palavra foram, ora mais, ora menos, valorizadas, mas sempre, de alguma forma, foram consideradas no uso persuasivo da palavra. De fato, as línguas grega e latina de que tratam os manuais de retórica apoiam-se

na morfologia para expressar suas relações sintáticas e, por isso, caracterizam-se por uma flexibilidade na ordenação das palavras no interior das partes de um discurso. De acordo com essa condição linguística específica, não apenas a escolha, mas também a ordenação das palavras no discurso é arbitrária e regulada por técnica específica. Quintiliano, em sua Instituição Oratória [*Institutio Oratoria*], atribui à razão a escolha das palavras e, ao ouvido, sua ordenação (Livro IX, IV, §116). A essa ordenação, procedimento eminentemente elocutivo, dá-se o nome de composição [*compositio*]. O orador romano, nessa mesma obra, justifica assim o trabalho da composição (Livro IX, IV, §10-13):

Todos somos adaptados pela natureza a sentir prazer na harmonia (música); de outro modo, seria impossível para os sons dos instrumentos musicais, que não representam nada além de sons sem sentido, excitar várias emoções nos ouvintes. (...) Se há tal força secreta na mera melodia e modulação, certamente deve haver maior poder na música da eloquência. Assim como faz diferença em quais palavras um pensamento é expressado, também faz diferença em que forma as palavras são arranjadas.

Para Quintiliano, as duas dimensões da palavra são igualmente importantes e essenciais na realização de um discurso. Ao tratar sobre a segunda dimensão, a sensorial, o autor ilustra suas ideias tomando a música como exemplo. Diz que, se a música instrumental, aquela desprovida de palavras, possui “tal força secreta” sobre os homens, então, a música das palavras, ou melhor, a materialidade sonora da palavra condicionada pelo sentido específico de sua dimensão racional, terá força maior. Para fazer uso dessa força, Quintiliano recomenda que a composição se conforme à pronúncia do discurso, e esta, por sua vez, à natureza da matéria tratada, pois, de outra forma, poderia corromper o sentido da ideia que se pretende fazer conhecer.

Quintiliano (Livro IX, IV, §138-139) observa que, na pronúncia, a voz e os gestos do orador “marcham majestosamente” quando este trata de matéria sublime, assim como avançam morosamente na calma, correm para as coisas vivas e fluem na ternura. Igualmente deve-se realizar a composição, para que a pronúncia do discurso não pareça forçada ou estudada, mas natural e espontânea (Livro IX, IV, §147). Dessa forma, as duas dimensões da palavra são usadas complementarmente no cumprimento da causa do discurso.

A técnica da composição consiste na adição, subtração e alteração de palavras (Livro IX, IV, §147), a fim de que se obtenha uma ordem judiciosa [*rectus ordo*], uma conexão apropriada [*apta iunctura*] e um ritmo harmonioso [*numerus oportune cadens*] (Livro IX, IV, §27).

A ordem é orientada pela construção do sentido, que deve ser crescente; deve respeitar o uso comum e natural de algumas palavras e a cronologia das coisas que são ditas (Livro IX, IV, §23-26). A conexão ocorre entre palavras e grupos de palavras, como os incisivos [*incisa*], membros [*membra*] e períodos [*periodon, ambitus, circumductum, continuatio, conclusio*]. Diz respeito aos encontros vocálicos e consonantais, elisões, cacofonias, aliterações, assonâncias e paronomásias, e orienta-se pela construção do sentido, as categorias dos estilos e as condições de recepção do discurso (Livro IX, IV, §32-43). O ritmo é a delimitação temporal da fala, e garante a inteligibilidade das coisas que são ditas. Aristóteles (Retórica, livro III – 1408b) comenta que

a forma da expressão não deve ser nem métrica nem desprovida de ritmo. (...) A forma de expressão desprovida de ritmo é ilimitada. É, porém, necessário que seja limitada (pois o ilimitado é desagradável e ininteligível), mas não pelo metro. E, de fato, todas as coisas são delimitadas pelo número. O número da forma da expressão é o ritmo, do qual os metros são divisões.

Segundo Quintiliano (Livro IX, IV, §46), o ritmo consiste na extensão dos tempos das sílabas, que podem ser longas ou curtas. O metro, por sua vez, consiste numa ordenação específica de tempos. Este último é próprio da poesia, ao passo que o primeiro é característico da prosa. De fato - comenta Quintiliano (Livro IX, IV, §57), rememorando as ideias de Cícero, - a falta de ritmo na prosa marcaria a ignorância ou o barbarismo do autor, o que poderia comprometer a credibilidade do discurso. Assim, o ritmo se impõe como condição para o sucesso na persuasão. Nesse sentido, recomenda o uso consciente dos tempos, em função da capacidade deles para representar os diversos caracteres, como segue (Livro IX, IV, §91-93):

sílabas longas carregam maior dignidade e gravidade, enquanto as curtas criam uma impressão de velocidade. Para começar um período, se uma sílaba curta é seguida por uma longa, o efeito é de um vigoroso acento; e quando uma sílaba longa é seguida de uma curta, cria-se uma impressão mais gentil. Similarmente, a conclusão

de um período é mais forte quando nela predominam sílabas longas, embora possam ocorrer sílabas curtas. Eu entendo que uma sílaba curta conclusiva é geralmente considerada equivalente a uma longa, (...) mas, ao consultar meus ouvidos, penso que faz uma grande diferença se a sílaba final é realmente longa ou apenas tratada como equivalente a uma longa.

Quintiliano (Livro IX, IV, §116) afirma que, ainda que a razão auxilie no processo da composição, seu melhor juiz é o ouvido, pois é pelo prazer dele que o processo se orienta. Fica evidente que o objetivo da composição é construir uma apta eufonia da pronúncia, ou seja, uma materialização sonora do discurso adequada à natureza da matéria e às condições de recepção.

A interseção entre retórica e música ocorre nesse ponto da elocução em que se considera fundamentalmente o aspecto sonoro da palavra. Certamente, a manipulação do som das palavras não pode lhes corromper o sentido, mas apenas enfatizá-lo e reforçá-lo, garantindo adesão à causa do discurso. Assim, a manipulação do som subordina-se à construção do sentido, e o prazer sensorial, à razão que fundamenta todo o processo.

A subordinação da percepção sensorial à razão não é uma ideia exclusiva e original de Quintiliano, mas sim uma prescrição platônica, contrafeita por inúmeros pensadores. Platão concebe a razão como único meio para se alcançar a verdade e o bem. Isso porque, a percepção sensível, pela condição finita, efêmera e mutável das coisas percebidas, só poderia gerar uma ideia imprecisa, aproximada e imperfeita dessas coisas, ao passo que, o conhecimento construído pela razão, pela natureza perene e imutável das ideias com que opera, é sempre preciso, perfeito e eterno, e próprio para conduzir à verdade.

A despeito de sua desconfiança sobre a percepção sensível, Platão reconhece o potencial de alguns objetos sensíveis para promover o bem. Em especial, menciona a música, por sua dimensão racional, considerada em termos essencialmente pitagóricos. Nesses termos, o mundo e suas coisas, inclusive o homem, seu corpo e alma, são criações refletidas de uma ordem e proporção ideais, perfeitas e inefáveis, que encontram equivalência nas proporções constituintes do sistema musical. De acordo com essa concepção, acreditava-se que, ao escutar a música, o homem entraria em contato com essas proporções, e sua alma rememorar a beleza e perfeição originais das quais ela participou

no momento de sua criação. Ao reconhecer as semelhanças entre si, o mundo e suas coisas, conforme a sujeição de todos às mesmas leis que regulam os fenômenos musicais, o homem se regozija e se apraz. Logo, essa rememoração era fonte de conhecimento e prazer. No diálogo *Timeu*, Platão (*apud* LOPES, 2009, p.104-105) esclarece:

(§47b) Declaremos que esse bem (a visão) nos foi dado pelo seguinte motivo: o deus, em nosso favor, descobriu e concedeu-nos a visão, para que, ao contemplar as órbitas do Intelecto no céu, as aplicássemos às órbitas da nossa atividade intelectual, que são congêneres daquele, ainda que as nossas tenham perturbações e as deles sejam imperturbáveis. Só depois de termos analisado aqueles movimentos, calculando-os corretamente em conformidade com o que se passa na natureza, e de termos imitado esses movimentos do deus, absolutamente impassíveis de errar, podemos estabilizar os que em nós são errantes. Quanto à voz e à audição, o raciocínio é mais uma vez o mesmo: os deuses concederam-no-las pelas mesmas razões e com os mesmos fins. Na verdade, foi com o mesmo fim que nos foi atribuída a fala, que tem um papel fundamental na nossa interação; tudo quanto é útil à voz no contexto da música, isso nos foi dado por causa da harmonia da audição. Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância. E o ritmo, por a maioria de nós ser privada de medida e falta de graça, foi-nos concedido como auxiliar, pelas mesmas razões e com os mesmos fins.

Fica claro, pelo exposto, que a música tem seu lugar na razão por meio do número no qual participam o homem e as coisas do mundo. Assim, a música é concebida como uma ferramenta, uma ciência, equivalente à astronomia e geometria, que permitiria ao homem retirar do mundo sensível conclusões com valor filosófico.

Além dessa dimensão racional, Platão reconhece na música uma capacidade de chegar, por meio do ouvido, ao mais fundo da alma e “impressioná-la fortemente”. Essa dimensão sensorial, contudo, por seu aspecto finito e mutável, só encontra seu valor na medida em que se associa à palavra, utilizada como elemento determinante de sentido, como elemento racionalizador da coisa percebida. Assim lê-se a determinação, na *República* (Livro III, 398d), de que os elementos da melodia, como o ritmo e harmonia,

sejam subordinados à palavra e a ela se conformem. Nessa mesma direção manifesta-se Quintiliano, que não encontra na música instrumental, aquela dissociada da palavra, nada além de “sons sem sentido”, aptos a promover tão bem o vício quanto a virtude, ou, quiçá, mais o vício do que a virtude, uma vez que, sem a orientação da razão, as inclinações naturais do homem poderiam facilmente conduzi-lo a descaminhos. O orador romano considerará válida, como Platão, apenas a música das palavras, e essa será, de fato, a única música (materialização sonora) digna de mérito. Nesse contexto, a figura do músico prático, aquele ocupado com a produção musical, não é outra que a do compositor, aquele que opera a *compositio*, realizando alterações nos sons das palavras para torná-las mais persuasivas. Este, porém, por manipular as coisas sensíveis conforme o prazer do ouvido, tem menos valor do que aquele que, por meio da razão, faz uso da música para o conhecimento do mundo.

Essa dupla concepção da música, racional e sensível, conforme à concepção platônica do mundo, o sensível e o das ideias, é sustentada e atualizada por seguidores de Platão. Marco Túlio Cícero, Marco Terêncio Varrão (116-27a.C.), Vitruvius Polião (c.70-25a.C.) e Marco Fábio Quintiliano, assim como Marciano Capella (c. séc.V), Santo Agostinho (354-430) e Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (c.480-c.525) são unânimes na afirmação da música como uma disciplina (*arte*) essencial na educação dos homens livres das obrigações servis e comerciais (*homo liber*). Marciano Capella, por exemplo, em sua obra intitulada As núpcias de Filologia e Mercúrio [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*], alegoriza a união do intelecto humano com o intelecto divino conforme a elevação do primeiro ao nível do segundo mediante os sete regalos que recebe: a aritmética, geometria, astronomia, música, retórica, gramática e dialética (as sete artes liberais). Capella, assim como os demais citados, concebe a música como uma disciplina matemática, uma arte que se ocupa do número aplicado [*multitudo ad aliquid*] às coisas do mundo. Nesse contexto, o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria pode revelar. Só quem julgasse ritmos e melodias à luz da razão, prescindindo do juízo do ouvido, poderia ser chamado de músico.

Santo Agostinho foi um dos responsáveis por consolidar essas ideias no pensamento cristão primevo. Segundo Bower (in CHRISTENSEN, 2002, p.141), Agostinho postula as artes liberais como próprias para a formação integral do homem cristão e, especialmente a música, como capaz de transcender a alma da realidade sensível a um conhecimento de Deus.

Na prática religiosa da música, Agostinho reconhece um poder de sedução dos ouvidos que deve ser temido, e para o qual o homem de fé deve ser advertido, como segue:

O deleite da minha carne, ao qual não convém entregar a mente, que por ele seria necessariamente enfraquecida, engana-me muitas vezes, quando o sentimento não acompanha a razão de modo a ir resignadamente após ela, mas além disso, uma vez que mereceu ser admitido por causa dela, tenta até ir adiante e guiá-la. Assim, sem me dar conta, peço nestas coisas e depois dou-me conta disso. (...) Quando me lembro das minhas lágrimas, que derramei perante os cânticos da Igreja, nos primórdios da recuperação da minha fé, e quando mesmo agora me comovo, não com o canto, mas com as coisas que se cantam, quando são cantadas com uma voz clara e uma modulação perfeitamente adequada, reconheço de novo a grande utilidade desta prática. Assim, flutuo entre o perigo do prazer e a experiência do efeito salutar, e inclino-me mais, apesar de não pronunciar uma opinião irrevogável, a aprovar o costume de cantar na igreja, a fim de que, por meio do prazer dos ouvidos, um espírito mais fraco se eleve ao afeto da piedade. Todavia, quando me acontece que a música me comova mais do que as palavras, confesso que peço de forma a merecer castigo e, então, preferiria não ouvir cantar. (Confissões. X, 33)

Ainda de maior influência sobre a concepção escolástica da música foi a categorização e teoria propostas por Boécio. Em sua obra intitulada *Da Instituição Musical* [*De Institutione Musica*], ele recupera a teoria pitagórica e descreve os fenômenos sensíveis em termos racionais: a alma e o corpo do homem sujeitam-se às mesmas leis que regulam a música e a harmonia do cosmo. Assim sendo, na interseção entre a razão e a sensação, o homem extrai prazer das manifestações de semelhança que reconhece entre ele e o mundo.

A aplicação da teoria musical para o conhecimento do homem, do mundo e do próprio fenômeno sonoro gera três categorias de música, a saber: *musica mundana*, que se ocupa da harmonia das esferas, dos elementos na constituição das coisas, das estações do ano, dos movimentos da natureza e da vida dos humores; *musica humana*, que se ocupa da

alma e da consonância entre suas partes, e do corpo e da consonância entre suas partes; e *musica instrumentalis*, que trata dos instrumentos musicais. Além dessas categorias, ao final do primeiro livro da Instituição Musical, Boécio relaciona aqueles que podem ser chamados de músicos: os instrumentistas, executantes de instrumento; os poetas, ou compositores; e aqueles que julgam os instrumentistas e compositores. Mas, esclarece Boécio, somente a última classe poderia verdadeiramente receber o nome de músico, pois apenas ela ocupa-se em conhecer, pela razão, as essências fundamentais que determinam o valor de execuções e composições.

Essas ideias de Boécio e Santo Agostinho sobre a música consolidaram-se como referências e foram extensamente citadas durante todo o medievo por praticamente todos aqueles que escreveram sobre o assunto, como Guido d'Arezzo (c.900-1050), Hermanus Contractus (1013-1054), e tantos outros anônimos que, copiando sem citar fontes, faziam as idéias circular.

1.2 – A Musica Poetica

No ambiente quinhentista da reforma luterana, Nikolaus Listenius (ca. 1510-?), em seu tratado *Rudimenta musicae planae* [Os Princípios da Música Plana], propõe uma tripartição da disciplina música, em que cada ramo é definido por um fim específico: a *musica theorica*, que tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão; a *musica practica*, que tem como fim a ação em si de produzir som; e a *musica poetica*, que tem como fim a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador. Os dois primeiros ramos eram comumente considerados conforme a orientação medieval das artes liberais. O terceiro ramo foi criado para comportar a sistematização do processo de composição musical. Essa sistematização visava à conciliação dos postulados teóricos do ramo especulativo com aqueles próprios do ramo prático, relacionando *ratio* e *sensus*.

A *musica poetica* surge como uma consequência dos valores amparados pelo Renascimento, somados à concepção luterana da música. Por um lado, é entendida como um mecanismo regrado de representação operado pelo artífice eticamente comprometido;

por outro, é a arte própria do homem poeta - criador - aquele que revela o contato com o divino, na medida em que reproduz, sob a forma de discurso humano, a “poesia” de Deus.

Em conformidade com a proposta agostiniana, os luteranos conceberam a música como um dom de Deus, de todos, o mais apto a transmitir a palavra Dele. Tem como matéria as Sagradas Escrituras, entendidas como poesia elevadíssima, a obra de criação por excelência, o grande poema do Artista Criador, que o juntou a esse outro poema que é o mundo. A tópica que relaciona o mundo - como livro de Deus - e as Sagradas Escrituras estende-se na relação com a palavra e a música do homem, tanto mais sagradas quanto mais próximas dos textos divinos.

Lutero (*apud* BIESSECKER, 2002, p.35 *et passim*), ao prefaciá-la coleção de motetos intitulada Sinfonias Agradáveis [*Symphoniae jucundae*] de Georg Rhau, publicada em 1538, distingue a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra - signo da racionalidade do homem. Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade. Dessa forma, Lutero condiciona a prática musical de sua igreja à palavra, e eleva a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem supremo.

Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Sagradas Escrituras - por exemplo II Reis 3:15 - à música é dado um lugar de destaque no projeto da reforma luterana, aquele seguinte à palavra de Deus, à teologia. Lutero atribui origem divina à música, observando sua presença na natureza como manifestação da “voz” das coisas do mundo. “Para alguns, - comenta ele no prefácio das Sinfonias Agradáveis - a música mais maravilhosa é aquela dos pássaros, que têm o rouxinol como mestre, como atesta o rei David, o músico divino, no salmo 104.” Ao homem também foi concedida uma voz, um instrumento para a fala e o canto, que devia ser utilizado principalmente para o conhecimento de Deus e seu louvor, a exemplo dos santos profetas e patriarcas, que “trouxeram a palavra de Deus em diversos cantos e instrumentos, de forma que a música por todos os tempos permanecesse nas igrejas.”

Não só por sua natureza divina e seu potencial expressivo Lutero justifica o lugar atribuído à música na sua igreja reformada. Ele reconhece na arte dos sons um potencial pedagógico que poderia ser explorado na educação daqueles que a escutam, estudam e executam. Certamente, esse potencial foi posto a serviço da verdade divina. No prefácio do Pequeno Livro de Cantos Espirituais [*Geistliches Gesangbüchlein*], Lutero (*apud* BUSZIN, 1946, p.88) manifesta sua preocupação com a educação musical dos jovens:

A música (publicada neste volume) está arranjada a quatro vozes. E fiz isso particularmente para o interesse dos jovens, que precisam e devem receber uma educação tanto em música quanto nas outras artes, se nós intentamos apartá-los gradualmente das canções carnais e lascivas e interessá-los no que é bom e saudável. Só assim eles aprenderão, como deveriam, a amar e apreciar o que é intrinsecamente bom. Eu não compartilho da opinião de que, por causa do evangelho, todas as artes deveriam ser drasticamente rejeitadas e banidas, como é desejado pelos heterodoxos. Eu desejo que todas as artes, particularmente a música, sejam empregadas a serviço Dele, que as criou e nos deu.

Apesar dessa alta estima, a música, por seu aspecto sensorial, não racional, era suspeita de promover também a perversão do caráter, mediante o entorpecimento da alma, como advertido por Santo Agostinho. Por isso, sua subordinação à palavra, seu elemento determinante de sentido, era condição *sine qua non* do seu exercício. Nesses termos, seria preservada essencialmente como artifício elocutivo: ao passo que a música incrementa o potencial persuasivo da palavra mediante a alteração de sua duração, altura e timbre, em contrapartida, a palavra outorgaria racionalidade à materialidade sonora da música, delimitando o sentido da representação.

A música mais simples e elementar era aquela mais próxima da fala, tida como o canto natural. Era caracterizada pelo canto silábico cujo desenho melódico se realizasse como imitação do desenho melódico descrito pela fala, como as melodias dos hinos luteranos, por exemplo. Assim, a música seria elaborada de maneira análoga ao texto, emulando sua lógica de expressão, sentido e sonoridade, para tornar-se, ela própria, equivalente ao texto.

Gioseffo Zarlino (1517-1590), músico italiano cujos escritos foram constantemente referenciados pela tratadística musical luterana, em sua obra *Le istituzioni harmoniche* (1562, p. 221, 222), define a cadência musical, por exemplo, mediante analogia com seu equivalente verbal:

A cadência é muito necessária na harmonia (música), pois, quando não ocorre, a música padece da falta de um grande ornamento necessário para a distinção de suas partes, como aquelas do discurso. A cadência deve ser usada quando se chega à clausula, ou ao período contido na prosa ou no verso. (...) A cadência tem tanto valor na música quanto o ponto tem para o discurso, e por isso ela pode ser chamada de ponto da música. Deve-se colocá-la onde se repousa, ou seja, onde se encontra uma terminação da harmonia (música), de modo que se encerre uma ideia do discurso, tanto intermediária quanto final.

Essa analogia que coordena a relação entre música e palavra conformava proporcionalmente a primeira à segunda: a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada, desviada do uso simples e comum. Todos os tratados seiscentistas dedicados à sistematização dos procedimentos criativos da música luterana prescrevem essa proporcionalidade entre os meios de representação, entendida como condição para a persuasão. De fato, na medida em que a música é preservada como artifício elocutivo da palavra, caberia a quem se ocupasse com a produção musical apenas operar a *compositio*, ou seja, alterar a sonoridade de uma matéria já inventada, disposta e plasmada – o texto –, cuidando para não lhe corromper o estilo já impresso por seu autor. Possivelmente, essa seja a razão de esses tratados não fazerem referência à invenção ou disposição da música, mas apenas a aspectos elocutivos.

A proporcionalidade entre palavra e música não é tanto uma reivindicação da teoria, prática ou poética musical, mas sim uma necessidade retórica de preservação da aptidão do texto para cumprir seu fim. Nesses termos, fica evidente a relevância da retórica no processo de composição musical, uma vez que o compositor devia ter conhecimento tanto dos artifícios persuasivos quanto das questões próprias da música.

Joachim Burmeister (1564-1629) foi o primeiro a descrever, em seus tratados Observações da Música Poética [*Hypomnematum musicae poeticae*] (1599), Música Improvisada [*Musica Autoschediastike*] (1601) e *Musica Poetica* (1606), os desvios da representação musical simples, também chamados, por analogia ao recurso verbal equivalente, de figuras. Enquanto artifício elocutivo, essas figuras eram definidas como “uma passagem musical (...) que se distancia da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento³.” Burmeister sistematizou suas observações sobre as figuras musicais conforme o modelo retórico, transpondo terminologias de um sistema para o outro e adaptando definições, de maneira que se evidenciasse a equivalência entre os sistemas e reafirmasse a relação entre música e texto. Suas compilações de figuras, síntese de artifícios técnicos, puseram efetivamente em evidência a racionalização do processo de composição musical, a união efetiva da razão com a percepção sensorial. Sobretudo, Burmeister estava preocupado em oferecer ferramentas que viabilizassem o ensino e a aprendizagem do uso comum da “linguagem” musical ou, antes, do uso comum das “sonoridades” da linguagem verbal. Por isso, suas definições são ilustradas por uma série de exemplos extraídos do repertório corrente.

Consciente do lugar do compositor no sistema retórico, Burmeister (*apud* BARTEL, 1997, p.96) afirma ser o decoro poético [*poeticum decorum*] o regulador do uso das figuras musicais. No *Musica Autoschediastike*, o decoro é definido pela consideração e interpretação do texto, que permitiria gerar a construção musical mais ornada e agradável⁴. Conforme esse autor, o decoro poético prescreve, além da proporcionalidade entre a representação verbal e a musical, a adequação da obra resultante às variantes que caracterizam a ocasião de sua recepção: o tipo de lugar, de público, de tempo e de matéria.

Deve-se considerar que a prática musical de que trata esse músico alemão era permitida em lugares e ocasiões específicos, e a cada lugar e ocasião era lícito tratar apenas das coisas instituídas pelo costume, que por sua vez conformava as possibilidades de representação dessas coisas, a partir do horizonte de recepção. Essa prática musical atendia

³ Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, (...) qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit. (BURMEISTER, 1993, p.154-156)

⁴ Poeticum decorum est harmoniae ultra suavisonantem et harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia addens.

a três causas finais possíveis: mover, ensinar e deleitar, que se articulavam com quatro tipos distintos de causa material, categorizadas por Burmeister conforme a dignidade da matéria: alta, média, baixa e mista. A soma da dignidade da matéria com sua finalidade e com as condições de recepção resultava numa série de padrões de representação que foram compilados pela tratadística musical procedente do ambiente luterano. Essa prática compilatória, que se estendeu até o século XVIII, atendia às exigências pedagógicas de formação musical e reafirmava a permanência dos modelos instituídos.

Toda obra musical deveria reportar-se a algum paradigma genérico, consagrado por alguma autoridade pretérita e conservado pela imitação. Por isso, no último capítulo do *Musica Poetica*, Burmeister recomenda a seus leitores, como princípio criativo, a imitação de obras reconhecidas pelo sucesso na realização de suas causas. Alguns compositores, pelo êxito frequente no cumprimento de determinado gênero de causa, eram reconhecidos como autoridades, e suas obras, como modelos para imitação. Nesse sentido, Burmeister (1993, p. 208-210) cataloga para cada gênero de matéria uma série de autoridades, como segue: 1) do gênero baixo: Jacob Meiland, Johann Dressler e Antonio Scandello; 2) do gênero médio: Clemens non Papa, Ivo de Vento, Jacobus Regnart, André Pevernage e Luca Marenzio; 3) do gênero alto: Alexander Utendal, Johannes Knöfel e Leonhardt Lechner; e 4) do gênero misto, caracterizado pelo autor como a mistura entre os gêneros médio e alto: Orlando di Lasso e outros.

Burmeister (1993, p. 208-210) enfatiza a importância dessa categorização para aqueles que querem começar a imitar, pois a eleição de “um bom timoneiro para o navio” é fundamental para aqueles que desejam começar a “velejar”.

Uma série de tratados de cunho didático publicados entre os séculos XVII e XVIII, escritos principalmente por músicos luteranos, seguiu o *Musica Poetica* de Burmeister. Johann Mattheson (1681-1764), em seu tratado intitulado O Mestre de Capela Perfeito [*Der vollkommene Capellmeister*], por exemplo, propõe o seguinte postulado como princípio geral da música: todas as coisas devem cantar convenientemente (MATTHESON, 1954, p.2). Essa conveniência, que Mattheson estabelece como obrigação da prática musical, equivale ao decoro poético de Burmeister na consideração das circunstâncias e propriedades do cantar e tocar, dos estilos de escrita, das palavras, da melodia, da

harmonia, dentre outros elementos. Em Mattheson ela se distingue apenas pela consideração de questões musicais diversas, próprias do uso comum de sua época. Primeiramente definidas por Mattheson no tratado *Essência da Ciência da Melodia* [*Kern melodischer Wissenschaft*], de 1737, e depois reformuladas no *Mestre de Capela Perfeito*, essas questões dizem respeito a aspectos musicais que, se por um lado não descumprem as exigências de adequação da música ao texto, por outro, não dependem das características do texto para a realização musical.

Contribuem para uma revisão da relação entre música e palavra, conforme a proposta de Mattheson, as ideias advogadas por filósofos ingleses, como Francis Hutcheson (1694-1746), Joseph Addison (1672-1719), e Edmund Burke (1729-1797), que reconheciam a experiência sensorial como uma fonte de conhecimento tão válida quanto a racional. Observavam apenas que o conhecimento produzido por fontes distintas possuía natureza igualmente distinta, mas não por isso menos válida.

Nesse ponto, observa-se que, para os músicos do século XVIII, em função das características da prática musical vigente associadas a essa concepção empirista do pensamento, a música adquire parâmetros que lhe são específicos, e sua relação com a palavra torna-se múltipla, podendo ser considerada tanto pelo viés das artes da palavra como da arte da música. De modo diferente, para a antiguidade clássica, a música (enquanto materialidade sonora) e a palavra são regidas pelos mesmos parâmetros, numa relação única e unívoca, pautada pela subordinação da primeira à segunda, conforme estabelece o paradigma racionalista.

Essa diferença se faz notar nas ideias de Mattheson, para quem o estudo da melodia constituía parte fundamental da formação musical (MATTHESON, 1954, p.29), uma vez que dele podiam ser obtidos os princípios balizadores das demais partes da música (MATTHESON, 1976, p.31). Da sistematização desse estudo, surgiu a ciência da melodia, que problematizava a natureza, formação e princípios melódicos. De acordo com essa ciência, a qualidade da representação musical dependia do cumprimento de uma série de exigências de ordem material e formal como, por exemplo, as de regularidade na dimensão das partes melódicas, ou de uniformidade na utilização dos pés rítmicos (MATTHESON, 1976, p.36). A realização desses requisitos outorgaria à expressão musical qualidades

consideradas essenciais no século XVIII, como a simplicidade, suavidade, clareza e fluência, também reconhecidas como virtudes, que passam a orientar o processo de composição musical.

Considerando as qualidades da matéria sonora em si e por si, Mattheson (1954, p.121 *et seq.*) categorizou lugares comuns de invenção, medidas dispositivas e gêneros discursivos, estilos e técnicas de elocução próprios da música, lançando as bases para a constituição de um pensamento genuinamente sonoro e a instituição de uma linguagem musical, um meio de representação e sistematização próprios para esse pensamento. Mattheson entendia que a matéria sonora tinha características que garantiam minimamente a inteligibilidade da representação, independentemente de qualquer outro elemento não musical que lhe determinasse o sentido. Seguramente, na modalidade vocal devia prevalecer a relação da música com o texto, posto que a coesão era uma qualidade essencial para o sucesso da obra. Mas, pelo estado de desenvolvimento em que se encontrava a linguagem musical, Mattheson considerava possível criar obras puramente musicais capazes de cumprir a contento os objetivos da arte.

Mattheson distanciou-se de Burmeister e dessa concepção de música como ornamento da linguagem verbal ao propor que a música tomasse, como objeto de imitação, não o sentido das palavras às quais se subordinava, mas as paixões e afetos humanos, pois esses seriam a matéria da virtude, para a qual a prática musical devia convergir. Essa concepção fundamentava-se na seguinte razão: a virtude depende da ação; esta, por sua vez, do querer, e não há querer sem paixão; por conseguinte, onde não há paixão, tampouco haverá virtude.

Se o objetivo geral da música era preservado – a saber, o louvor a Deus e a promoção da virtude –, o caminho para alcançá-lo era diferente, pois agora se considerava a função do estímulo dos sentidos no processo de percepção da música de maneira distinta. Mattheson fundamentou sua proposta na concepção mecanicista de R. Descartes (1596-1650), que relacionava a cada sentimento e paixão da alma um efeito no corpo. O músico de Hamburgo tinha como pressuposto os seguintes postulados:

1. todo estímulo sensorial deve ser processado racionalmente;
2. todo pensamento gera um processo no corpo e na alma;

3. o que na alma é uma paixão/afeto, no corpo é uma ação;
4. as ações, pela qualidade de seu objetivo, podem ser virtuosas ou viciosas;
5. a repetição de ações virtuosas cria o hábito, e transforma o caráter para a virtude.

Com esses fundamentos, Mattheson (1954, p.15 *et seq.*) propôs que o caminho para a virtude não fosse a representação das ideias de cada palavra do texto, mas a representação da paixão ou afeto geral do texto, por seu efeito no corpo. Disso resulta a prescrição de que a alegria, como expansão dos espíritos animais⁵, fosse representada musicalmente por intervalos amplos e passagens vivas e rápidas; ou que a tristeza, caracterizada pela contração dos espíritos, fosse representada musicalmente por intervalos estreitos; e igualmente a esperança, pela elevação dos espíritos, e o desespero, pela queda (MATTHESON, 1954, p.16). Com efeito, a representação musical seria pensada como uma alegoria, dado que imitaria as paixões indiretamente, por analogia a seu efeito.

Se antes a música tomava emprestado da palavra seu sentido e lógica de expressão para tornar válido seu uso, agora, em função do reconhecimento de seu valor e qualidade material, ela se emancipa como linguagem autônoma e tem seu uso regulado e garantido por princípios específicos. Por analogia, a música se constituirá à imagem e semelhança da linguagem verbal.

1.3 – A Gramática e a Retórica da Música

Na enciclopédia Teoria Geral das Belas Artes [*Allgemeine Theorie der schönen Künste*], o filósofo suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779), pelas mãos dos músicos Johann Phillip Kirnberger (1721-1783) e Johann Abraham Peter Schultz (1747-1800), afirma que os princípios que orientam o exercício das virtudes musicais, também chamados de regras mecânicas, ocupam na música um lugar análogo àquele que os princípios gramaticais ocupam no sistema da linguagem verbal (SULZER, 2002, p.3780).

A analogia proposta por Sulzer foi reformulada e amplamente elaborada por Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) no primeiro volume de sua História Geral da Música

⁵ Segundo Descartes, os espíritos animais são as partes mais sutis do sangue que efetuam no corpo os movimentos da alma. Cf. DESCARTES, 2005, *passim*.

[*Allgemeine Geschichte der Musik*], publicada em 1788. Forkel sistematizou, como Mattheson, um conjunto de regras e preceitos balizadores da correção da expressão musical, e nomeou esse sistema de gramática musical.

Essa gramática era dividida em três partes principais: 1) as tonalidades, que compreende o estudo dos intervalos, escalas e modos; 2) a harmonia, que trata dos acordes, modulações, cadências e técnicas de elaboração da harmonia; 3) prosódia musical, que trata dos tipos de compassos, de pés rítmicos, e acentos. A essas partes principais, somavam-se três partes auxiliares: 1) a acústica, que trata da natureza e formação do som, sua duração e reverberação; 2) a canônica, que trata dos temperamentos e relações matemáticas na produção dos sons e construção dos instrumentos; e 3) a grafia musical, que trata do sistema de linhas, claves e demais sinais utilizados na representação gráfica do som e do silêncio (FORKEL, 2005, p.35-36).

Forkel admitia que a gramática musical comportasse apenas parte dos princípios conformadores da expressão musical, como aqueles que outorgavam correção às obras, mas que não garantiam a eficiência delas na realização de suas causas. Assim sendo, de modo similar a seus predecessores, ele sistematizou as regras e princípios que tratavam da eficácia da expressão musical, e nomeou esse outro sistema, por sua vez, de retórica musical. O autor da História Geral da Música creditou a Mattheson a primeira retórica musical alemã. Apontada no capítulo sobre melodia do Mestre de Capela Perfeito, essa retórica foi considerada, contudo, incompleta, devido ao “estágio de desenvolvimento em que se encontrava a música no início do século XVIII”. Dessa forma, Forkel declarou-se o responsável pelo primeiro sistema retórico musical completo, constituído por cinco partes principais, a saber: 1) a periodologia musical; 2) os estilos musicais; 3) os gêneros musicais; 4) a disposição do pensamento musical e a doutrina das figuras; e 5) a execução ou declamação da música. Além dessas, menciona ainda uma parte auxiliar, que abrangesse a 6) crítica musical (FORKEL, 2005, p.39).

Heinrich Christoph Koch (1749-1816), contemporâneo de Sulzer e Forkel, dedicou dois extensos volumes de seu Ensaio sobre a Instrução em Composição [*Versuch einer Anleitung zur Composition*] à teoria e prática da “mecânica da melodia”. Em obra posterior, o Léxico Musical [*Musikalisches Lexikon*], publicado em 1802, Koch propôs a

divisão dessa “mecânica” em dois segmentos intitulados gramática e retórica. Como membros complementares e interdependentes da ciência musical, cada uma dessas partes é subdividida conforme a sistematização de Forkel, que é citado em cada definição. No verbete dedicado à retórica, Koch (2001, p.1251) define cada parte da seguinte maneira: “Pela gramática, a parte material da expressão artística é corrigida; a retórica, por sua vez, estabelece as regras que conformam a obra aos objetivos almejados.”⁶

De modo similar a Forkel, Koch (*ibid.*) afirma, no verbete dedicado à retórica, que ela padecia pela falta de sistematização, e que suas regras e princípios poderiam ser “dispersamente encontrados em textos sobre música e especialmente em textos dedicados às Belas-Artes”. Como solução para essa carência, recomendava o estudo de tais textos associado à intuição artística, além do estudo da gramática musical, que, segundo ele (*ibid.*), havia incorporado princípios e regras da retórica.

No verbete dedicado à gramática, Koch (2001, p. 679-680) esclarece:

O terceiro segmento da gramática contém as regras de ligação melódica. Porque essa parte da gramática ainda não alcançou seu total desenvolvimento, e porque, além disso, a segunda parte principal da composição, aquela chamada por alguns de retórica, na qual se mostra como as regras gramaticais devem ser aplicadas na expressão dos sentimentos, ainda não foi cientificamente elaborada de modo suficiente, então se acolhe, na doutrina da melodia, alguns daqueles objetos que pertencem propriamente à retórica da composição. Na doutrina da melodia, lida-se com:

- a ligação melódica dos sons, ou da condução sonora;
- os pés sonoros e figuras;
- a semelhança dos pés sonoros em sua ligação, ou o metro;
- a divisão do metro em tempos medidos, ou o compasso em seus diferentes tipos e gêneros;
- o desvio de uma tonalidade a outra, ou da modulação;
- a natureza dos tipos de terminação das partes melódicas, ou dos incisos [*Einschnitten*], frases [*Absätzen*] e cadências [*Schlussfällen*].
- a natureza rítmica, ou a comparação da extensão das partes melódicas;

⁶ Durch die Grammatik wird der materielle Theil der Kunstausdrücke berichtigt; die Rhetorik hingegen bestimmt die Regeln, nach welchen sie bey einem Kunstwerke dem auszuführenden Zwecke gemäß zusammengesetzt werden müssen.

- a ligação das partes melódicas em períodos, ou a construção de períodos;
- as formas das peças de música.⁷

Comparando a subdivisão desse terceiro segmento da gramática com a divisão principal da retórica, constata-se a incorporação de dois segmentos da retórica (o que trata da construção de períodos musicais e o que trata das formas musicais) como partes da gramática.

Koch compreendia que o fim da arte musical, assim como de todas as demais belas artes, consistia na edificação moral do homem. Para alcançar este fim, as obras musicais deviam estar conformadas para a persuasão, de modo que fossem obtidas a adesão para as virtudes e a aversão aos vícios. Nesse sentido, as “formas musicais”, como designadas por Koch, não eram entendidas como estruturas pré-moldadas ou moldes para serem preenchidos por matéria amorfa, mas como gêneros discursivos, modos de representação do pensamento que conformam a matéria tratada de acordo com suas características e condições de recepção. Assim, a recorrência de padrões dispositivos não resultaria da necessidade do cumprimento de uma qualidade sensorial que outorgaria à obra beleza material por si e em si [*pulchrum*], mas sim da necessidade do cumprimento de uma qualidade racional, teleológica, que permitiria o reconhecimento da beleza na eficiência para o cumprimento do fim almejado [*aptum*]. Antes, a recorrência de padrões e artifícios dispositivos poderia ser explicada pela similaridade de tipos de público e condições de recepção.

⁷ 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 zweyte Haupttheil der Setzkunst, der von einigen die Rhetorik genannt wird, in welchem gezeigt wird, wie die grammatischen Regeln zum Ausdrücke 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. Man handelt in der Lehre von der Melodie: I) von der melodischen Verbindung einzelner Töne, oder von der Tonführung; II) von den Tonfüßen und Figuren; III) von der Aehnlichkeit der Tonfüße bey ihrer Verbindung, oder von dem Metrum; IV) von der Eintheilung derselben nach abgemessenen Zeiten, oder vom Takte und dessen verschiedenen Arten und Gattungen; V) von der Ausweichung einer Tonart in andere Tonarten, oder von der Modulation; VI) von der Beschaffenheit der Endigungsart dieser melodischen Theile, oder von den Einschnitten, Absätzen und Schlußfällen; VII) von der rhythmischen Beschaffenheit, oder von der Vergleichung des Umfanges dieser melodischen Theile; VIII) von der Verbindung der einzelnen melodischen Theile zu Perioden, oder von dem Periodenbaue; und IX) von den Formen der Tonstücke.

Utilizar princípios retóricos para coordenar as causas formal e final da expressão musical é uma ideia que Koch declaradamente toma de Sulzer. O músico alemão, assim como o filósofo suíço, partia da noção de que todas as belas artes, inclusive a música, fossem linguagens que compartilhavam, entre si, de princípios comuns. Como linguagem, relacionavam-se com o pensamento do seguinte modo: acreditava-se que o intelecto humano fosse como um espelho que gerasse imagens das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento era entendido como um contexto ordenado de imagens que existem na mente antes da representação exterior. Na medida em que as imagens fossem exteriorizadas, o discurso interno seria representado como uma ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. Todo signo, então, era definido como uma metáfora que relacionava o pensamento e sua representação exterior. As formas exteriores – música, pintura, escultura, poesia, dança, etc - eram classificadas segundo a forma interior ou o “desenho interno” produzido na consciência. A música, por exemplo, realizava o desenho interno com medidas de altura, duração e intensidade do som, em conjunto com os princípios da harmonia e do contraponto, para gerar o fingimento das coisas que se dispunha a imitar: os sentimentos e afetos humanos.

Koch baseava-se em ideias equivalentes àquelas propostas por Mattheson sobre o objeto de imitação da música e o mecanismo de percepção. Em seu Resumido Dicionário Musical de Mão, na definição do termo Movimentos da Alma [*Gemüthsbewegungen*], Koch (1807, p.168) comenta que a expressão dos movimentos do espírito é o próprio objeto e objetivo da música. “O efeito da música consiste nisso: que ela torne perceptíveis os movimentos internos do espírito através de uma analogia.”

A ideia de expressão [*Ausdruck*], Koch a concebe de modo equivalente a Mattheson e Johann Gottfried Walther, que em seu Léxico Musical [*Musicalisches Lexicon*] (1732, p.234), define assim o termo ‘*expressif*’: “*aptus ad significandum* (lat.), algo que representa e expressa corretamente.” Esse termo *expressif* não designa propriamente uma substância, mas uma qualidade dela, sua condição para significar, porque ajustada convenientemente ao receptor e às circunstâncias de recepção (*aptum*=decoro). Em outras palavras, a expressividade não é parte da substância música, pois pode ser separada dela com o mesmo artifício utilizado para obtê-la. A expressividade, em verdade,

está condicionada por ajustes de ordem retórica. Sem eles, a obra não se torna apta para significar, e não é *expressif*. Por isso, *expressif* não está no ser da substância, mas é o que se diz dela, quando adquire as condições para cumprir seu objetivo.

Nesse contexto, a noção de expressão equivale à de representação [*Vorstellung*], e faz referência à exteriorização do pensamento, ou à representação exterior dele, deixando implícito que a expressão fosse parte da realização do princípio da imitação. Posto que a música devia imitar os afetos, paixões e sentimentos da alma, caberia ao compositor encontrar a representação exterior mais justa e persuasiva, ou melhor, expressiva. Certamente, tendo como fim de sua prática a persuasão para a virtude, Koch faz referência a uma ideia geral dos movimentos do espírito, ou seja, a uma ideia compartilhada por todos, tanto o que produz quanto o que recebe a música. A ideia de expressão individual do espírito do artista não cabe em seu sistema, que está baseado em um código coletivo – a ideia de linguagem –, um acordo social que subjaz a todas as atividades do homem, inclusive a artística, estabelecendo as regras e possibilidades de seu uso e aplicação.

A música realiza seu fim mediante o estímulo das sensações e sentimentos, que se faz pela imitação. Tomada como princípio geral das artes, a imitação prescreve a todo material artístico a mesma natureza e a mesma técnica de elaboração: a natureza é alegórica, pois representa o objeto imitado indiretamente, por analogia, e sua elaboração é retórica, pois seu fim é a persuasão. Segundo Koch, o que distingue a música das demais belas artes é a matéria sonora com que ela opera, e o objeto que imita.

1.4 – A Imitação como Princípio Criativo da Linguagem Musical

Na primeira parte do segundo volume do Ensaio sobre a Instrução em Composição, Koch apresenta os princípios poéticos e estéticos que fundamentam sua teoria musical. Orienta-se declaradamente pelas preceptivas de Charles Batteux⁸ (1713-1780) e Sulzer: filósofos iluministas mormente dedicados ao estudo e sistematização das belas artes – aquelas dedicadas ao prazer, como a música, a poesia e a pintura. Batteux se orienta pela

⁸ Conhecido por Koch a partir da tradução alemã de Karl W. Ramler (1725-1798).

arte poética de Horácio, como indica o título de seu texto: *As Belas Artes reduzidas a um mesmo Princípio* - conforme a arte poética de Horácio [*Les beaux arts réduits a un même principe - ex noto fictum sequar Hor. Art Poët.*]. Sulzer, por sua vez, propõe-se a adaptar princípios dessa poética tradicional, constituída pela tratadística grega e latina, aos princípios da recém-instituída estética: “a ciência da cognição sensorial” (SULZER, 2002, p.118). Ambos compartilham de uma noção teleológica da arte, concebendo-a como um saber fazer ou produzir em função de um fim que não é ou está naquilo que é produzido.

O fazer musical, assim como toda produção artística, é colocado em função de uma causa de cunho moral. Segundo Koch, o fim da prática musical não é ou está na música produzida, mas no sentimento que ela provoca no ouvinte. Acima de tudo, busca-se adesão ao discurso musical eticamente comprometido. Assim, com vistas à persuasão do público, o compositor é instruído a coordenar o processo de produção e o de recepção conforme a finalidade estabelecida, orientando-se retoricamente.

Tanto a estética de Sulzer, a poética de Batteux, quanto a estética-poética musical de Koch tomam a noção aristotélica da imitação [*mimesis*] como princípio das artes, conforme à tendência natural do homem em imitar, e ao prazer e aprendizado que dessa ação advêm. Como um procedimento natural, ela é causa tanto da ação do artista de fazer arte, quanto da ação do público de recebê-la. Nesse sentido, Koch entende que a atividade musical, porquanto imitação, seja natural; e propõe, conforme seus preceptistas, que o modelo para a imitação seja a própria natureza, de modo que a obra criada faça referência à mesma natureza que dá origem à ação criadora. Disso resultam, na obra musical, coisas que se assemelham às naturais, pois se entende que a imitação não seja propriamente uma cópia da natureza, mas uma representação dela.

Sulzer (2002, p. 2968 *et seq.*) comenta que as obras realizadas pela natureza não podem ser exatamente copiadas, pois a natureza produz conforme seus objetivos, e nem todos se coadunam aos objetivos contingentes da ação artística. Além disso, a cópia é considerada um mau procedimento, característico da puerilidade escolar, servil ao modelo, ação própria do juízo inepto, portanto contrário aos preceitos da arte, diverso da imitação. Unanimemente, a crítica setecentista condena a cópia em nome da originalidade, entendida

principalmente como o resultado da imitação judiciosa, prudente. Sulzer (2002, p.2975) esclarece:

Em geral, a natureza reúne em seus trabalhos vários objetivos, e nós dificilmente encontramos algo, em toda sua criação, que sirva a apenas um deles. O artista, por outro lado, elege apenas um único objeto natural como meta, e falha ao imitar aquilo que não serve a ela.⁹

Ao imitar a natureza, o artista deve proceder como ela, extraíndo dela leis, princípios e proporções que possam ser adaptados às prescrições e objetivos de cada arte e à contingência de cada situação. Sulzer, como Batteux, propõe que a imitação refaça o modelo, corrigindo racionalmente o que é impróprio conforme cada objetivo e situação específicos.

Em conformidade ao ideal mimético, os filósofos iluministas e o músico alemão recomendam ainda que além da natureza, a própria arte e as autoridades constituídas por seu bom uso sejam tomadas como modelo da imitação artística. Partem do pressuposto de que a arte atinja seu fim independente da natureza, ainda que ela seja seu ponto de partida: se a obra de arte, enquanto efeito de uma ação humana, encontra-se na natureza em que o homem existe, e se a arte é imitação de algo que está na natureza, logo, imitar na arte a obra de arte é também imitar a natureza. Ou ainda: imitar a arte é imitar uma segunda natureza - aquela aperfeiçoada, polida, destituída de defeitos e do desnecessário, dominada pela técnica e pela razão, apropriada pelos princípios e fins. Sulzer (2002, p. 2978-2979) comenta:

Não é desagradável contemplar determinadas imitações de obras estrangeiras quando elas são feitas por homens de gênio próprio. Aquilo o que é essencial no modelo é preservado na imitação, mas, em determinadas circunstâncias, o gênio deixa sua própria marca: nos pequenos ornamentos e nos vários usos originais que são próprios do imitador, e que nos permite contemplar o objeto, que originalmente foi admirado de uma maneira, de um outro modo não

⁹ Insgemein vereinigt die Natur in ihren Werken mehrere Absichten, und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zwecke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zwecke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet.

menos interessante. Assim são as imitações de algumas comédias de Terêncio realizadas por Molière.¹⁰

Apesar da relação entre o modelo e sua representação, a obra de arte é autônoma em relação à coisa que imita, assim como a arte o é em relação à natureza. Elas guardam entre si apenas uma relação coordenada de semelhança, e não de sujeição ou subordinação. Assim, o artista imita a aparência das coisas, o seu modo de ser, para que sua obra se torne semelhante a elas, independente de elas existirem ou não. Deve prevalecer uma aparência da verdade, uma verossimilhança, que preserva a autonomia da atividade e delimita seu campo de ação. Contribuem ainda para essa autonomia a estrutura racional e o aperfeiçoamento histórico da arte, que a autorizam a instituir a “cópia primeira”, a “autoridade dos antigos” como modelo para imitação e emulação. Retomando uma tópica comum no século XVIII, Sulzer (2002, 2979) alegoricamente acrescenta:

Como se observa com satisfação as muitas variações impressas pelos diferentes climas e solos aos diversos vinhos que em princípio surgem da mesma planta. Da mesma forma é agradável observar as variadas ações do gênio em obras de arte que tratam da mesma coisa.¹¹

Sulzer define gênio como uma determinada facilidade do artista de formar, em sua mente e na mente daqueles a quem ele se dirige, uma imagem das coisas, conforme à natureza delas, com alto grau de clareza e vivacidade. A despeito de todo aparato racional que caracteriza sua ideia de arte, Sulzer condiciona a produção artística à ação dessa capacidade natural e inata. A ela, que atualiza na causa eficiente da arte a ideia retórico-poética de engenho [*ingenio*], é atribuído tudo aquilo que escapa ao juízo no processo de invenção artística. Ao artista cabe o domínio e o bom uso de seu gênio, estimulando-o ou silenciando-o conforme a necessidade, sob a pena de parecer louco, pelo excesso, ou estéril,

¹⁰ Es ist nicht unangenehm auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeigt sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger interessante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat.

¹¹ Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind; so ist es auch angenehm die veränderten Wirkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

pela falta de “genialidade”. Nesse sentido, propõem os filósofos o exercício do entusiasmo - um estado de ânimo controlável que influencia positivamente o gênio. Batteux, em sua teoria poética, atribui o entusiasmo à “presença das musas”, que inflamam a alma do artista com o “fogo divino”. Em função desse caráter sobrenatural, o entusiasmo ora é equiparado à visão celeste do espírito profético influenciado por Deus, ora à embriaguez e ao êxtase de uma alegria gerada pela perturbação e admiração da presença divina¹², e portanto não é passível de ser controlado ou incitado artificialmente.

Ainda conforme o filósofo francês, o gênio, como propriedade natural que opera segundo sua natureza, depende de alguma espécie de juízo que oriente seu trabalho, de modo que ele seja útil à arte. Considerando que o produto das belas artes setecentistas seja o belo eficiente, e entendendo essa beleza como tudo aquilo que agrada habilmente a favor de um fim, o juízo que orienta o trabalho do gênio deve operar no campo da sensação, pela impressão agradável ou desagradável que os objetos externos causam nos sentidos, e no campo da razão, pela eficiência do objeto para sua finalidade. Esse juízo sobre a qualidade das impressões sensoriais recebe o nome de gosto, o mesmo nome dado à capacidade de sentir a beleza¹³ (SULZER, 2002, p.1781). Da relação entre o gosto e a razão, no julgamento poético/estético setecentista, Sulzer (2002, p.3889) deriva uma categorização dos produtos das belas artes, como segue: o *belo* é aquilo que agrada por sua forma [*Form*] ou constituição [*Gestalt*], por se apresentar agradável aos sentidos ou à imaginação; o *bem* agrada por sua matéria, por sua força natural em despertar sentimentos agradáveis; e o *perfeito*, que agrada por sua organização interna, através da qual o objeto alcança seu objetivo. Num exemplo, Sulzer esclarece: “Nós podemos observar essas três categorias unidas num diamante. Por seu valor de comércio, ele pode ser considerado um bem; por seu brilho e pelo fogo das cores que se formam em seu interior, é belo; por ser duro e inquebrantável, perfeito”¹⁴. Dessa forma, uma obra de arte setecentista poderia ser

¹² Cf. BATTEUX, 1746. p. 32 *et seq.*

¹³ Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen *das Schöne* zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen.

¹⁴ Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigt vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben die darin spiehlen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

considerada um bem por sua originalidade, conforme sua causa material; bela, conforme a causa formal; e perfeita conforme a adequação da causa formal à sua causa final. Assim como o gênio é a causa eficiente da originalidade, o gosto é da beleza, e a razão, da perfeição, o artista possuidor dessas três qualidades será a causa eficiente do belo eficaz, o modelo de artista proposto por toda a tratadística setecentista dedicada às artes. Koch (1969, v.II, p.70-71), em seu manual de composição, corrobora a ideia:

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 iniciante.¹⁵

A eficácia da beleza para a persuasão, ou seja, a relação entre a causa formal e a causa final das belas artes é estabelecida através de elementos relativos à perfeição da obra, que depende do aperfeiçoamento da imitação, seja como produto ou processo. Assim, a preceptiva enfatiza o caráter operacional da imitação. Retomando a ideia da imitação da natureza, propõe que, além de imitar seus procedimentos, o artista imite também a aparência dos objetos naturais, de modo que a obra de arte seja reconhecida como semelhante ao modelo. Retomando a poética aristotélica, Batteux (1746, p.14) comenta que esse reconhecimento, de ordem racional, gera prazer, e prescreve que essa verossimilhança seja propriamente a matéria de todas as belas artes: “as artes (...) são apenas imitações, semelhantes à natureza; e a matéria das belas artes não é a verdade, mas somente o verossímil.”¹⁶

Enquanto aparência de verdade, o verossímil crível efetua-se mediante a conveniência da representação artística, que se traduz como o ajuste da representação à coisa imitada, às circunstâncias de recepção, ao público, às finalidades próprias de cada gênero artístico, e ao próprio artista, de modo a obter adesão. Dessa maneira, conveniência e verossimilhança são ideias que se fundem, desde que o que parece conveniente também

¹⁵ 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, (...).

¹⁶ Les Arts, dans ce qui est proprement Art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la Nature, mais qui paroissent l'être; & qu'ainsi la matière des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable.

parece verossímil, e vice-versa. Como comenta Muhana (1997: p.53-54), a poética horaciana uniu a noção de verossímil e a de conveniência na noção de decoro “entendida multiplamente como unidade da obra adquirida através da concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta”.

Segundo Hansen (2006: p.47),

(...) verossímil é o possível, efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos. Tais procedimentos, entre outros fins, conduzem toda a variedade da invenção, da disposição e da elocução a uma forma feita segundo os preceitos de um gênero, submetendo-se ao juízo da recepção. Para tanto, no ato de compor, excluem-se procedimentos que seriam válidos em outra situação, aparam-se as expressões inconvenientes, cortam-se ou podam-se termos apropriados somente em outro contexto verbal. A finalidade é produzir persuasão, que induz à crença e à ação, *naturalmente: ensinar (docere), agradar (delectare), mover (movere)*.

Pela coisa imitada, sua natureza dita o que lhe é concorde, sendo verossímil aquilo que lhe parece natural. Mas, segundo a preceptiva, apenas a razão pode identificar o que seja a própria natureza das coisas. Por isso, para constituir uma unidade verossímil, todos são unânimes em recomendar prudência, na medida em que essa unidade depende da concordância conveniente entre as partes que a compõem. Assim, o decoro regula qual combinação de partes compõe o todo verossímil em cada um dos gêneros artísticos. De acordo com a Retórica e a Poética de Aristóteles, há três causas finais possíveis: mover, ensinar e deleitar, que se articulavam com três tipos distintos de causa material, categorizadas conforme a dignidade da matéria: alta, média, baixa. A soma da dignidade da matéria com sua finalidade e com as condições de recepção resultava numa série de padrões de representação que foram compilados pela tratadística musical procedente do ambiente luterano. Na medida em que essas variáveis são combinadas, geram-se padrões discursivos específicos, cada qual com sua própria aparência de verdade. É nesse sentido que se deve entender a recomendação de que uma sinfonia seja elaborada diferentemente de uma ária, e ambas, de um coro; ou que obras destinadas à câmara sejam mais elaboradas que aquelas destinadas ao ar livre; ou que ao teatro seja própria a expressão de sentimentos morais, e à igreja, os solenes, devotos e honrosos (KOCH, 1969, v.II, p.125-126). Em analogia com a poesia, Koch (1969, v.I, p.4-5) ainda esclarece:

Uma vez escolhido o material de sua língua, e ordenado internamente de modo a corresponder àquilo que a lógica chama de formal, o poeta expõe a todo o mundo sua expressão como expressão viva. Para isso, ele escolhe palavras suaves para sentimentos suaves, e as ordena de modo que sua ligação tenha o caráter da suavidade. E assim não é com a música? Se é, sua expressão viva não é igual à da poesia, pois apesar da linguagem comum de ambas, a música possui suas particularidades.¹⁷

Se a imitação iguala as belas artes, como princípio unificador, o que as distingue, segundo a preceptiva setecentista, é o modo de imitar e as coisas imitadas, de onde surgem as particularidades da expressão musical: “Aqui, onde tudo se reduz à imitação da natureza, são deixados à música os sentimentos. E é assim: dentre as belas artes, ela é aquela que expressa os sentimentos através da união dos sons¹⁸” (KOCH, 1969, v.I, p.3-4). Enquanto imitação, a expressão musical dos sentimentos é representação alegórica, ou, como Koch denomina, expressão viva, que opera de modo figurado para obter força persuasiva e expressiva. Segundo o músico alemão (1969, v.I, p.5-6), a arte da composição musical – ou técnica de unir sons para expressar sentimentos – deve operar como a poesia, que lança mão da alegoria para tornar sua expressão viva¹⁹:

De fato, a música pode perfeitamente expressar o sentimento despertado pelo ressoante rouxinol nos vales da alma do poeta, sem se servir da expressão viva. E é um grande erro quando o músico opera à maneira do dicionário, ao invés de apoiar a expressão viva numa imagem ou figura.²⁰ (KOCH, 1969, v.I, p.6)

Em imitar o canto do rouxinol, o músico afasta a si próprio e sua obra da “expressão viva”, e é condenado por sua ação, e pelo sentido literal de sua obra, aquele

¹⁷ Hat der Dichter das Materials seiner Sprache so gewählt, und so geordnet, daß es dem Innern, dem, was die Logik das Formale nennt, entspricht, so erklärt die ganze Welt seinen Ausdruck für lebendigen Ausdruck. Der Dichter muß also, um sich dieses Verdienst zu erlangen, zu sanften Empfindungen sanfte Worte wählen, und sie auch so anordnen, daß auch ihre Verbindung den Character des Sanften hat. – Und so in der Tonkunst? Wenn das ist, so ist der lebendige Ausdruck, nicht wie der Dichtkunst, auch der Tonkunst etwas ungewöhnliches, sondern ihre gewöhnliche Sprache.

¹⁸ Selbst da, wo man alles auf die Nachahmung der Natur zurückführt, läßt man die Tonkunst ganz der Empfindung. Und so ist es auch. Sie ist unter den schönen Künsten diejenige, *die durch Verbindung der Töne Empfindungen ausdrückt*.

¹⁹ (...) auch in der Tonkunst der lebendige Ausdruck nicht die gewöhnliche Sprache, sondern eine besondere Art ist, und mit dem, was er in der Poesie ist, zum wenigsten die größte Aehnlichkeit hat?

²⁰ Allerdings kan die Tonkunst das Gefühl, welches die schlagende Nachtigall im Thale in der Seele des Dichters erweckte, vollkommen ausdrücken, ohne sich des lebendigen Ausdruckes zu bedienen. Und wenn er der lebendige Ausdruck, nicht ein Bild, eine Figur, unterstützt, wenn er nur das Amt des Wörterbuchs verwaltet, so ist er ein Fehler, ein großer Fehler.

próprio “do dicionário”. Como imitação literal, a música é cópia servil realizada por aqueles desprovidos de gênio, e por seu sentido literal ou próprio, se torna descrição, como aquela própria da história, que Aristóteles distingue da poesia: enquanto esta, como a música, trata do universal por sua verossimilhança, aquela trata do particular por sua verdade. O caráter universal da imitação é bem uma condição da arte.

Koch contrapõe ao uso literal, o uso figurado ou alegórico da linguagem musical: por este, a música diz uma coisa para significar outra, sendo alegórica tanto sua construção quanto sua interpretação. Hansen (2006, p. 8) esclarece que ambos os processos são simetricamente inversos: como *expressão*, a alegoria é uma maneira de falar e escrever, é criativa; como *interpretação*, é um modo de entender e decifrar, é crítica. A alegoria faz parte do conjunto de preceitos técnicos recuperados da retórica que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. Suas regras fornecem o “vocabulário” para a substituição figurada do discurso, e zelam por sua clareza em conformidade ao gênero, ao campo temático e à circunstância de execução.

Como já mencionado, Mattheson, em O Mestre de Capela Perfeito, elucida os fundamentos do uso alegórico da linguagem musical conforme aquilo que cabe à música imitar. Lopez Cano (1996, p.9) salienta que “por meio de complexas redes de associação analógica, algum elemento musical imita os efeitos corporais de um afeto da alma, ou seja, a música representa as ações geradas pelas paixões e não as paixões em si mesmas.” Johann F. Daube (1733-1797), músico alemão contemporâneo de Koch, em publicação póstuma datada de 1798, atualiza a ideia de Mattheson, como segue:

O terceiro principal afeto é a tristeza. Um homem afetado por ela tem os nervos contraídos; é como se todo seu sangue, assustado, quisesse voltar para o interior das partes mais nobres de seu corpo. Isso é conhecido pela experiência; e, para imitar adequadamente a natureza, usa-se uma gradual e lenta ascensão e queda dos sons. Aqui não devem ser usados saltos grandes ou pequenos: mas meios tons lentamente estendidos, misturados ao todo; ou sons sustentados no baixo ou outra voz, contra os quais gradativamente se sucedem sons arrastados. De fato, o uso de movimentos ascendentes nesse caso é raro. Alguns instrumentos de sopro, como as trompas e os chalumeaux em *piano*, são adequados à representação desse afeto,

assim como algumas tonalidades como fá menor, dó menor, etc.²¹
(DAUBE, 2007, p.3883-3884)

A partir da relação estabelecida entre os sentimentos e os sons, constitui-se um código expressivo: cada elemento musical comporta uma carga expressiva em potencial, que se realiza na contingência de cada obra. Na imitação, o músico representa mediante a linguagem musical o “discurso” dos sentimentos por seus efeitos corporais, corrigindo-o, eliminando tudo o que é impróprio à conveniência da ação persuasiva, efetuando uma combinação de particularidades que componha um todo verossímil e de caráter universal, próprio a cada gênero musical.

Assumindo que cada sentimento ou paixão tem um gesto musical próprio que melhor o representa (conforme o decoro) – assim como cada ideia tem uma palavra correspondente –, e que o pensamento musical opera como o pensamento verbal, relacionando coisas e palavras de maneira discursiva, Koch atribui à fraseologia musical uma lógica análoga à lógica da linguagem verbal, mesmo quando a música não está associada a um texto, como na modalidade vocal. Nesse sentido, constrói toda uma teoria chamada de mecânica da melodia, em que ele categoriza as unidades de pensamento musical e sistematiza sua formação, desenvolvimento e encadeamento. Como os gêneros poéticos, cada gênero musical comporta uma combinação de unidades de pensamento na realização da verossimilhança: os incisos são agrupados em frases, as frases em períodos e os períodos na estrutura do gênero.

Sobre o minueto, por exemplo, Koch comenta:

Diante de todas as outras melodias de dança, o **minueto** é aquele que mais frequentemente é admitido em nossa música moderna; ele se move 1) num animado compasso ternário (3/4) que pode começar tanto nos tempos fracos quanto no tempo forte. Para se adequar à dança, 2) suas partes melódicas devem ter uma proporção

²¹ Der dritte Hauptaffekt ist wohl die Traurigkeit. Ein Mensch der damit überfallen wird, dessen Nerven ziehen sich zusammen; es scheint, als wenn sein Blut erschrocken, sich gänzlich in das Innere der edelsten Theile zurück ziehen wolle. Ist dieses aus der Erfahrung bekannt; so ist, um solches nachzuahmen, das stufenmäßige langsame Auf- und Absteigen der Töne zur Nachahmung der Natur geschickt. Keine weder große noch kleine Sprünge sollten hier seyn: halbe langsam ziehende Töne, mit ganzen vermischt. Aushaltende Töne, wo der Baß oder eine andere Stimme, schleppende, allmählig herunter gehende Töne dagegen hören läßt. Auch sogar die stufenmäßigen aufsteigenden Töne sind sehr selten zu gebrauchen. Selbst einige Blasinstrumente, als pianisirende Horn und Schalemos gehören zur Vorstellung dieses Affekts: ingleichen etliche Tonarten, als *f moll*, *c moll*. etc.

rítmica simétrica; e 3) e devem consistir de duas partes ou reprises formadas por não mais que oito compassos cada. Caso não seja necessário adequá-lo à dança, a extensão de suas reprises pode ser arbitrária, e a proporção rítmica entre elas pode ser assimétrica. Comumente os minuetos são feitos aos pares, e o segundo do par é chamado de **trio**, embora na maior parte dos casos esse nome não condiga de modo algum. Esse trio, após o qual se costuma repetir o minuetto, é usualmente composto numa tonalidade próxima da qual o minuetto está composto. Às vezes ambos aparecem na mesma tonalidade. Nesse último caso, faz-se especialmente necessário que o trio, em relação à articulação de sua forma, seja diferente do minuetto.²²

Como um gênero baixo, Koch prescreve ao minuetto frases simples, cuja completude de sentido não ultrapasse a extensão de quatro compassos. Assim, um minuetto adequado à dança seria formado por dois períodos simétricos de oito compassos, cada um formado por duas frases simétricas de quatro compassos, que poderiam ainda ser divididas ao meio, em incisos, como ilustra o exemplo 1.1, composto por Koch.

Ex. 1.1 - Minuetto (fonte: KOCH, 1969, v.III, p. 64-65)

²² Die **Menuet**, welche vor allen andern Tanzmelodien am öftersten in unsere modernen Tonstücke aufgenommen wird, bewegt sich 1) in einem muntern Dreyvierteltacte, welcher sowohl im Aufschlage, als auch mit dem Niederschlage anheben kann. Soll sie zum Tanze eingerichtet seyn; so müßen 2) die melodischen Theile derselben ein geradzählliches rythmisches Verhältniß haben; und 3) muß sie aus zwey Theilen oder Reprisen bestehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Ist sie aber nicht zum Tanze bestimmt, so können ihre Reprisen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, sondern auch ihre melodischen Theile von ungeradem rythmischen Verhältnisse seyn. Gewöhnlich werden derselben zwey nach einander gemacht, von welchen man der Zweyten den Namen **Trio** zu geben pflegt, ob sie gleich diesem Ausdrücke in den mehresten Fällen nicht im geringsten entspricht. Dieses so genannte Trio, nach dessen Vortrage man die Menuet zu wiederholen pflegt, wird gewöhnlich in eine Tonart gesetzt, die mit der Tonart, in welcher die Menuet stehet, nahe verwandt ist. Zuweilen erscheint es aber auch mit der Menuet in einer und eben derselben Tonart. In diesem lezten Falle ist es besonders nothwendig, daß das Trio in Ansehung seiner interpunctischen Form anders eingerichtet seyn muß, als die Menuet. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. III, p. 47-49.

Assim como neste exemplo, uma série de outras prescrições são ditadas por Koch e seus contemporâneos, que elaboram catálogos de modelos próprios para serem imitados em cada gênero, segundo o fim da imitação. Nesses catálogos, indicam autores, obras de referência, materiais e procedimentos, ou melhor, indicam as tópicos onde encontrar as mais justas expressões para cada sentimento ou paixão.

A despeito de todo o detalhamento das indicações relativas à imitação através da música, Koch adverte acerca da obscuridade [*obscuritas*] característica da expressão musical: visto que a música imita os efeitos corporais provocados pelos sentimentos e paixões, e que muitos sentimentos e paixões provocam efeitos corporais similares, a expressão musical deixa em aberto inúmeras possibilidades de compreensão, o que pode ser entendido como erro ou licença. Por um lado, como fruto da inépcia, a obscuridade compromete a compreensão tanto da matéria (*res*) quanto da elaboração musical (*verba*). Por outro, como fruto do engenho, ela é efeito calculado que direciona o discurso musical, restringindo-o a um determinado público: propriamente aquele apto a decifrá-la. Nesse último caso, a obscuridade é entendida como virtude elocutiva, conforme aos preceitos do decoro e da verossimilhança.

Tendo em vista a clareza [*perspicuitas*] de *res* e *verba* na imitação musical, Koch advoga em favor da música vocal e de dança, pois entende que, associada à palavra ou ao gesto, a expressão musical torna-se mais precisa e eficiente. A música instrumental, por sua vez, desprovida de qualquer elemento determinante de sentido, tende naturalmente à obscuridade, e é considerada, portanto, um gênero menor, menos apto a servir aos objetivos das belas artes. Como posto anteriormente, a clareza do discurso é condição da sua credibilidade, e a credibilidade, por sua vez, é condição para o sucesso da persuasão.

Também colabora para esse fim a credibilidade do músico, que evidencia seu caráter mediante a ação de fazer música, compondo e/ou executando, podendo ser julgado eticamente por isso. A música é sempre mostrada como um efeito da ação do músico, mas inversamente, o músico também pode ser mostrado como efeito da música. O *ethos* do músico, compositor ou executante, realiza-se em sua obra, constituindo-se na própria feitura dela, segundo aquilo a que ela se destina. É por sua ação que o músico se realiza

como caráter, mas esse caráter, por sua vez, causa sua ação. Considerando isso, em seu manual de composição, Koch (1969, v.II, p.39-40) recomenda aos seus leitores que:

"evite os descaminhos, e empenhem-se somente no elevado ofício dos praticantes das belas artes: que seu único objetivo seja agradar seus ouvintes mediante belos sentimentos; empenhem-se em alcançar esse elevado objetivo da arte na composição de suas obras; não ambicionem a aclamação das grandes multidões. Sobre isso, escreveu Gellert²³ a bela fábula 'O rouxinol e o cuco', sobre cujo significado você deveria refletir:

'A fuga de uma silenciosa lágrima / 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."²⁴

Koch salienta que todos os caminhos contrários à boa conduta nas artes podem ser evitados mediante a ação do bom gosto, que se torna a causa eficiente da credibilidade do artista. Desse modo, propõe que a educação do gosto seja parte indispensável da formação do músico, e que seja realizada por meio do estudo das obras da natureza e da arte, tanto "dos antigos" quanto "dos modernos". Numa analogia, Sulzer (2002, p.1781) esclarece que o gosto está para a beleza assim como a razão está para a verdade e a perfeição, e o sentimento moral, para o bem²⁵. Ora, se no exercício da arte o artista opera

²³ Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769).

²⁴ 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 unbenuzt lassen sollt; wendet sie nur mit Geschmack an, 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.

²⁵ Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen *das Schöne* zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen.

racionalmente visando à promoção do bem, o gosto, balizador da operação, deve orientar-se não só pelos sentimentos e sensações, mas também pela razão, pela ética e pela política para cumprir sua função no processo de composição musical. Nesse sentido, bom gosto é sinônimo de bom caráter, correção, sensibilidade e discricção.

Finalmente, quem afirma ou nega a efetuação da imitação, sua verossimilhança e credibilidade, é o público, que condiciona todo o processo de composição, como causa final da prática musical. Na estrutura da sociedade de corte em que essa prática musical se insere, ao público cabia analisar os procedimentos formais que produziam a significação figurada da representação, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamentava um discurso próprio; ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente na coisa imitada, revelando assim a alegoria. De um modo ou de outro, a recepção é condicionada também pelo gosto, por tudo o que lhe compreende.

Ainda no século XVIII, autores como André Morellet (1727-1819) e Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792) propõem uma estética autônoma, contrária ao princípio da imitação, independente de qualquer modelo. Comparativamente, Koch e seus preceptistas poderiam ser chamados de conservadores, por reafirmarem princípios cultivados pela tradição, como o da imitação, do decoro e da verossimilhança, e conformar suas teorias à poética e à retórica. Por outro lado, pela atualização desses princípios tradicionais, como a do engenho pelo gênio, e a da razão pelo gosto, eles poderiam ser associados à vanguarda do pensamento estético. Certamente, mais que qualquer classificação, vale a contextualização das ideias e a constituição do horizonte histórico de sentido, que permitem considerar nas ideias aspectos que o distanciamento histórico oculta. Com isso, espera-se obter acesso ao sentido da música em seu próprio tempo e, assim, construir uma compreensão da singularidade de seu código simbólico.

* * *

A partir das relações acima apontadas entre a gramática, a retórica, a poética e a estética, serão considerados, no capítulo seguinte, os elementos da fraseologia musical de Koch, com o objetivo de compreender como essas relações se realizam na sistematização do uso comum da linguagem musical de sua época.

Capítulo 2 - A teoria fraseológica de H.C. Koch*

A fraseologia musical é uma das partes da retórica musical incorporadas pela gramática, ou ainda, uma parte comum de ambas, posto que cada uma das duas grandes áreas da composição musical aborda a matéria com enfoques distintos e complementares. Por essa razão, é possível falar sobre fraseologia em termos gramaticais, apontando aspectos relativos à correção do discurso musical, assim como é possível tratar desse tema em termos retóricos, discutindo, por outro lado, a respeito da adequação do discurso.

Koch dedica uma parte significativa de seu Ensaio sobre a Instrução em Composição à fraseologia, que ele intitula, no segundo volume, de Regras Mecânicas da Melodia, e no terceiro volume, de Regras de Ligação das Partes Melódicas, ou, da Construção de Períodos. Com mais de setecentas páginas de extensão, essa porção do Ensaio evidencia a importância do estudo dessa teoria na formação do compositor.

A relevância da fraseologia para a produção musical consolida-se a partir de sua sistematização, proposta como a sistematização do próprio pensamento musical em si. A analogia entre música e linguagem se estende para a relação entre linguagem e pensamento: se a linguagem verbal condiciona o pensamento verbal ao mesmo tempo em que é condicionada por ele, a linguagem musical condiciona e é condicionada pelo pensamento musical. Nesse sentido, ao sistematizar a fraseologia musical em conformidade a mecanismos e categorias do discurso verbal e da lógica, Koch cria ferramentas que viabilizam uma espécie de racionalização do pensamento musical.

Na introdução do segundo volume de seu Ensaio, Koch credits a primeira fraseologia musical a Joseph Riepel (1709-1782), por seu manual intitulado Princípios da Composição Musical [*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*], e acrescenta ser esse o único texto por ele conhecido relacionado ao tema, embora a enciclopédia de Sulzer, bem

* Este capítulo se baseia nos aspectos gerais da teoria fraseológica de Koch, como exposta em seus escritos. Na exposição desses aspectos, Koch apresenta uma série de exceções, das quais poucas serão aqui discutidas, como aquelas que favoreçam a compreensão das categorias fraseológicas, a dinâmica do processo de composição musical, e os gêneros discursivos elegidos para análise. Certamente, cada uma das exceções merece um estudo pormenorizado, que as situe devidamente no contexto geral das ideias e da prática musical setecentista. Como este trabalho não se presta à simples transcrição das informações contidas nos textos de Koch, ele não substitui a leitura desse material. O que se pretende, de fato, é favorecer sua compreensão, mediante a reconstituição de alguns elementos que faziam parte de seu horizonte de sentido.

conhecida por Koch na época da publicação do Ensaio, contenha verbetes relacionados à fraseologia musical, e uma referência ao manual de composição de Johann Phillip Kirnberger, que também trata sobre fraseologia, intitulado A Arte da Composição Estrita na Música [*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*]²⁶. No *Musikalisches Lexikon*, Koch (2001, v. I, p.13) mostra-se familiarizado com o manual de Kirnberger, e cita ainda, genericamente, os escritos de F. W. Marpurg (1718-1895).

Riepel divide o estudo da fraseologia em duas grandes áreas: a das estruturas rítmicas e métricas [*Taktordnung*] e a das estruturas harmônicas e melódicas [*Tonordnung*]. Koch, por sua vez, propõe uma divisão distinta, por acreditar que aquela proposta por Riepel não seria conveniente para a abordagem que ele daria ao tema. Por isso, inicia sua fraseologia categorizando as unidades de pensamento e suas articulações características. Em seguida, trata das técnicas de amplificação do pensamento. Posteriormente, da sua concatenação e, por último, dos gêneros discursivos. Esta ordem dos elementos será utilizada como estrutura do presente capítulo, com a diferença de que as técnicas de amplificação e concatenação serão abordadas desde a perspectiva do processo de composição musical, buscando meios que viabilizem o estudo e a análise do repertório, e que ponham em evidência as relações entre as questões próprias da gramática e aquelas próprias da retórica. Assumindo que ambas as partes principais da composição constituem a causa formal do valor estético das obras de música, pode-se então considerar que o estudo e análise da relação entre elas no processo de composição permitirão o conhecimento dos mecanismos geradores da beleza musical eficiente. Com isso, finalmente, se cumprirá o objetivo deste trabalho.

2.1 – As unidades de pensamento musical

Koch considera que toda obra de música é gerada a partir da articulação e concatenação de unidades de pensamento musical, e que essas unidades, como base do pensamento, subjazem a todo discurso, independente de sua função ou gênero. Elas são

²⁶ Na Teoria Geral das Belas Artes, de Sulzer, destacam-se os seguintes verbetes relacionados à fraseologia musical: *Einschnitt*, *Abschnitt*, *Hauptsatz* e *Periode*. A citação à obra de Kirnberger se encontra no segundo volume dessa enciclopédia, no verbete *Musik*, p.793.

delimitadas pelos pontos de repouso do espírito [*Ruhepunct des Geistes*], que são os pontos nos pensamentos onde as ideias são concluídas e articuladas, e onde, por isso, tanto o espírito do orador quanto o do receptor descansam.

Esses pontos de repouso, caracterizados por Sulzer e Koch como especialmente próprios das artes da palavra – poesia e oratória – e da música, têm como função viabilizar a compreensão do discurso, principalmente daqueles de grandes dimensões, pois permitem que o todo seja desmembrado em partes, e essas, em partes menores. Num discurso verbal, por exemplo, os pontos de repouso mais perceptíveis permitem identificar os períodos, e os menos perceptíveis, as frases. Eles são representados graficamente por elementos auxiliares como o ponto, o ponto e vírgula e a vírgula, que indicam ao leitor e/ou orador onde e como se articulam as ideias. Na música, eles são realizados mediante combinações específicas de notas, que Koch designa genericamente pelo termo interpontuação melódica [*melodische Interpunction*].

Dado que, durante todo o século XVIII, a música era concebida como uma linguagem, e que sua arte era essencialmente discursiva, todos os autores que trataram sobre aspectos da fraseologia aproveitaram-se das categorias disponíveis nos manuais de retórica para classificar e caracterizar as unidades de pensamento musical, conforme equivalências estabelecidas entre elas e as unidades discursivas. As categorias de Koch corroboram essa prática: são elas o período [*Periode*], a frase [*Satz*] e o inciso [*Einschnitt*]. A menor unidade de pensamento que encerra um sentido completo é a frase. O inciso é uma parte da frase, e contém, por isso, um sentido incompleto. O período, por sua vez, é um conjunto de frases articulado pelo mais eficiente ponto de repouso do espírito, a cadência perfeita. Proporcionalmente, quanto menor for a unidade de pensamento, menos eficiente e perceptível será seu ponto de repouso, como ilustra Koch (1969, v.II, p.345) na seguinte comparação: “O ponto encerra o período do discurso assim como a cadência o período da música, e a frase e o inciso diferenciam as partes melódicas dos períodos do mesmo modo que o ponto e vírgula e a vírgula separam as pequenas partes dos períodos do discurso”.

Quintiliano, em seu *Institutio Oratoria* (Livro IX, IV, §122-125), ao tratar sobre elocução, especificamente sobre ritmo [*numerus*] e composição [*compositio*], descreve as partes da linguagem da seguinte maneira: o inciso [*incisum*] é a representação ritmicamente

incompleta de um pensamento; é também chamado de parte do membro [*pars membri*]. O membro [*membrum* – equivalente à frase] é a representação ritmicamente completa de um pensamento, “mas que, destacado do corpo do texto, é ineficiente, e tem tanta força quanto uma mão, pé ou cabeça separado do corpo humano.” O período, por sua vez, é um conjunto de membros pontuado por uma conclusão, que pode representar um único pensamento, ou um número diverso de variados pensamentos.

Para a teoria retórica de Quintiliano, inciso, membro e período são categorias que coordenam a verbalização do pensamento (transformação da *res* em *verba*), a partir das características sonoras das palavras escolhidas para representá-lo. Essas categorias não condicionam ou alteram o pensamento em si, mas apenas sua representação, pois a matéria do pensamento não é o som das palavras, mas as coisas que elas representam, conforme as imagens mentais a elas associadas.

Para a teoria compositiva de Koch, a matéria do pensamento musical é o sentimento, e sua forma de representação, a música. Mas a música que Koch considera é aquela emancipada da subordinação a qualquer elemento determinante de sentido, ou seja, que não depende da palavra ou do gesto para determinar o sentido de sua representação, como a música instrumental. Essa música constituída exclusivamente de sons musicais significantes é organizada discursivamente conforme as categorias retóricas; e essas categorias, que organizam a representação do pensamento, também estruturam o próprio pensamento em si, na medida em que a imagem mental dos sentimentos passa a ser constituída de sons. Nesse sentido, inciso, frase e período se transformam em unidades do pensamento musical.²⁷

2.1.1 – As Frases

As frases são consideradas as unidades básicas do pensamento musical, pelo fato de serem as menores unidades com sentido completo, e por isso são aquelas de que

²⁷ Essa tendência da qual compartilha Koch, comum da segunda metade do século XVIII, que torna autônoma a música na medida em que a consolida como linguagem, seria vista nos séculos XIX e XX como precursora da concepção da arte autônoma, que não faz referência a outra coisa que não seja ela mesma, fechada em si. Certamente, essa não é a concepção defendida por Koch, haja vista sua extrema preocupação com a inteligibilidade e o decoro da obra de música, por exemplo.

Koch trata primeiro. Elas são classificadas segundo seu lugar no pensamento, o tipo de terminação que possuem, a matéria que comportam, seu grau de completude, e extensão.

Conforme seu lugar no pensamento, as frases podem ser classificadas como premissivas [*Absatz*] ou conclusivas [*Schlussatz*]. As primeiras são aquelas que iniciam ou ocupam posição intermediária no período, e as últimas são aquelas que concluem e articulam o período (KOCH, 1969, v.II, p.357-358). O termo “frase premissiva”, proposto como equivalente ao termo alemão *Absatz*, não foi encontrado em nenhum dos dicionários consultados da língua portuguesa, e pode, talvez, ser considerado um neologismo. Os tratados de retórica e gramática não reconhecem e distinguem as frases por sua posição no período, e por isso não oferecem pistas de como traduzir o termo, sendo esta, aparentemente, uma categoria proposta por Koch especificamente para a fraseologia musical. Dentre as poucas referências encontradas, pode-se apontar esta de Quintiliano (*Inst. Or.*, Livro IX, IV, §123): “E em que ponto os membros [frases] começam a formar o todo [período]? Somente quando a conclusão é acrescentada. Assim, como regra, incisos e membros são fragmentados, e demandam conclusão”.

A conclusão a que Quintiliano (Livro IX, IV, §93) se refere não é a conclusão do pensamento, mas a conclusão rítmica da representação, geralmente caracterizada pelo predomínio de sílabas longas, que preparam o repouso do espírito. Nessa prescrição, fica evidente a necessidade da conclusão para articular período, mas essa conclusão não é uma unidade discursiva, ou de pensamento, como propõe Koch para a música, mas sim uma espécie de fórmula rítmica que, colocada ao final do período, indica à audiência sua finalização.

O termo *Absatz* é comumente utilizado na língua alemã para significar parágrafo, alínea ou trecho (TOCHTROP, 2001, p.09), porém nenhum desses significados corresponde ao sentido do termo como utilizado por Koch²⁸. Comum ao *Absatz* e ao *Schlussatz* é a raiz *Satz* que é inequivocamente equivalente ao termo frase. Os prefixos *ab-*

²⁸ No *Musikalisches Lexikon*, Koch (2001, I, p.13) esclarece, em nota de rodapé, que conserva os significados mais antigos e comuns dos termos *Absatz* e *Einschnitt*, e os emprega de modo equivalente a Riepel e Marpurg. Nessa mesma nota, comenta ainda os equívocos criados por Kirnberger e Sulzer, que nomeiam como *Einschnitt* as partes maiores da melodia, e as partes menores, como *Cäsur*. Sobre as incongruências na utilização da terminologia fraseológica pelos tratadistas alemães do século XVIII, ver LONDON, J. (1990, p.514 *et seq.*)

e *schluss*- qualificam o termo *Satz* por sua posição no pensamento. Dado que a sistematização do pensamento pertença originalmente ao campo da lógica, optou-se, então, por emprestar dela os termos “premissa” e “conclusão”, que designam a posição dos juízos no raciocínio: premissa é todo juízo que antecede a conclusão, e esta, por sua vez, é aquele juízo que encerra o raciocínio. Pelas corruptelas “premissiva” e “conclusiva”, qualifica-se o termo frase de modo equivalente ao que os prefixos *ab-* e *schluss-* qualificam o termo *Satz*, mantendo o sentido previsto por Koch para os termos *Absatz* e *Schlussatz*.²⁹ Por último, precisa ficar claro que ambos esses tipos de frase possuem conclusão, pois é essa conclusão que permite ao ouvinte percebê-las como unidades completas de pensamento, mas a conclusão da frase conclusiva é mais eficiente que a da frase premissiva, pois sua função é justamente pontuar de maneira definitiva o período. Os exemplos 2.1.a e 2.1.b ilustram claramente a diferença entre uma frase premissiva e outra conclusiva:



Ex. 2.1.a – Frase premissiva (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.357)



Ex. 2.1.b – Frase conclusiva (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.357)

De fato, o que diferencia e determina o lugar da frase no pensamento é, em grande medida, o tipo de terminação. Assim, alterando a terminação de uma frase premissiva, é possível transformá-la em uma frase conclusiva, e vice-versa, como exemplifica Koch:



Ex. 2.2.a – Frase premissiva (fonte: KOCH, 2001, v. I, p.15)

²⁹ É importante ressaltar que a analogia estabelecida entre os termos musicais e aqueles próprios da lógica ajuda a explicar o pensamento musical e sua terminologia, mas não transfere todas as características dos elementos da lógica para seus análogos na música.



Ex. 2.2.b – Frase conclusiva (fonte: KOCH, 2001, v. I, p.15)

A conclusão das frases, como propõe Koch, deve ocorrer tanto na melodia quanto na harmonia, e é chamada de cadência [*Cadenz/Tonschluss*]. Cadências são fórmulas constituídas pelo encadeamento de sons sucessivos e simultâneos (acordes) que provocam a sensação de repouso. São perfeitas [*vollkommen*] quando o repouso é definitivo, como deve ser nos finais das obras de música, ou nas conclusões dos pensamentos, quando nada mais deve ser esperado em seguida; e imperfeitas [*unvollkommen*] quando o repouso provocado não é definitivo, e mantém alguma expectativa pelas coisas que a sucedem. Essa última, também chamada de meia cadência [*Halbcadenz*], é característica das frases premissivas, ao passo que a primeira é característica das frases conclusivas.

As cadências perfeitas são formadas por três partes, e cada uma delas deve ser coordenada com as partes do compasso da obra de música: a primeira e a terceira partes devem coincidir com o tempo forte do compasso [*Niederschlag des Tactes*], também chamado de parte boa, ou *thesis* do compasso; e a segunda parte deve ocorrer na parte fraca do compasso [*Aufschlag des Tactes*], também chamada de parte má, ruim, ou *arsis* do compasso (KOCH, 1969, v.I, p.240-241; 2001, p.1563-1564). A terceira parte da cadência perfeita, chamada de cesura [*Cäsur*], deve ser constituída pela tríade da tônica (maior ou menor, seja ela da tonalidade principal ou de qualquer outra tonalidade estabelecida mediante modulação³⁰) na posição fundamental, e com a nota fundamental duplicada na parte mais aguda. A segunda parte deve ser constituída pela tríade ou téttrade (tríade com a sétima menor) da dominante, também na posição fundamental, e com a quinta ou a terça na parte mais aguda, como nota cadencial [*Cadenznote*] (KOCH, 1969, v.I, p.241). Koch

³⁰ Segundo Koch (1969, v.II, p.138-139), o termo modulação possuía dois sentidos em sua época: 1. Falava-se de modulação quando se tratava dos sons em sequencia, por seu desenho melódico em uma dada tonalidade; 2. Também se nomeava modulação aquele procedimento que o compositor utilizava para dar mais variedade harmônica e melódica a uma obra, que consistia em conduzir a música para outras tonalidades, afastando-a da tonalidade principal, e, em seguida, dirigi-la de volta a essa tonalidade principal. No primeiro caso, fala-se de modulação em geral, ou da condução melódica e, no segundo caso, fala-se da modulação em particular, ou do desvio, migração ou movimento tonal. Nesta tese, sempre que o termo modulação for utilizado, entenda-o por seu segundo sentido, aquele específico, particular.

(2001, II, p.1565) comenta que se a quinta desse acorde é colocada na parte mais aguda, a cadência perfeita produz o mais perfeito repouso, pois, além do movimento descendente de quinta justa entre as notas fundamentais do segundo e terceiro acordes, a parte mais aguda realiza o movimento descendente entre o segundo e o primeiro grau da escala, de modo equivalente ao movimento melódico realizado pela voz humana para concluir uma fala. Nesse caso, essas últimas duas partes da cadência perfeita podem ser designadas pela expressão “declinação conclusiva” [*Schlussfall*]. Por fim, a primeira parte da cadência, chamada de preparação [*Vorbereitung*] ou introdução [*Einleitung*], pode ser composta pela tríade da tônica na posição fundamental e com a terça ou a nota fundamental na parte mais aguda, ou pelo acorde da dominante com apojetura de sexta e quarta e o dobramento da nota fundamental, a quarta ou a sexta na parte mais aguda, ou a tríade da subdominante com a sexta acrescentada na parte mais aguda, ou a tríade ou téttrade (tríade com a sétima menor) formada sobre o segundo grau da escala (KOCH, 1969, v.I, p.241-244). Os exemplos a seguir ilustram essas diversas conformações descritas acima:

The image displays three musical examples of perfect cadences in G major, each consisting of two measures. The first example shows a tonic triad (G-B-D) in the bass clef with a seventh (F) in the treble clef, followed by a dominant triad (B-D-F) in the bass clef with a seventh (G) in the treble clef. The second example shows a subdominant triad (D-F-A) in the bass clef with a sixth (E) in the treble clef, followed by a dominant triad (B-D-F) in the bass clef with a seventh (G) in the treble clef. The third example shows a tonic triad (G-B-D) in the bass clef with a seventh (F) in the treble clef, followed by a dominant triad (B-D-F) in the bass clef with a seventh (G) in the treble clef. Each example is separated by a double bar line.

Ex. 2.3 – Cadências perfeitas (fonte: KOCH, 2001, v. II, p.1568)

A cadência perfeita é sempre realizada por acordes na posição fundamental. As cadências formadas por acordes invertidos só ocorrem, segundo Koch, quando a fórmula

cadencial é repetida, e como antecedentes da última repetição, que deve ter todas as partes na posição fundamental.

A cadência imperfeita, ou meia cadência, é aquela que tem a parte final constituída pela tríade da dominante na posição fundamental (KOCH, 2001, p.712-714). São incluídos nessa categoria todos os tipos de cadência à dominante, como a cadência frigia, por exemplo. A cadência plagal, aquela que tem a parte final constituída pelo acorde da tônica e a penúltima parte pelo acorde da subdominante, também é considerada uma cadência imperfeita. Os exemplos a seguir ilustram algumas das possibilidades de conformação desse tipo de cadência:

Ex. 2.4 – Cadências imperfeitas (fonte: KOCH, 2001, v. I, p.711-716)

Pela terminação que possuem, as frases podem ser do tipo tônica ou dominante. As frases conclusivas sempre serão do tipo tônica, pois a parte final da cadência perfeita que as conclui sempre será constituída por um acorde com a função de tônica. As frases premissivas, por sua vez, podem ser do tipo tônica [*Grundabsatz*] ou dominante

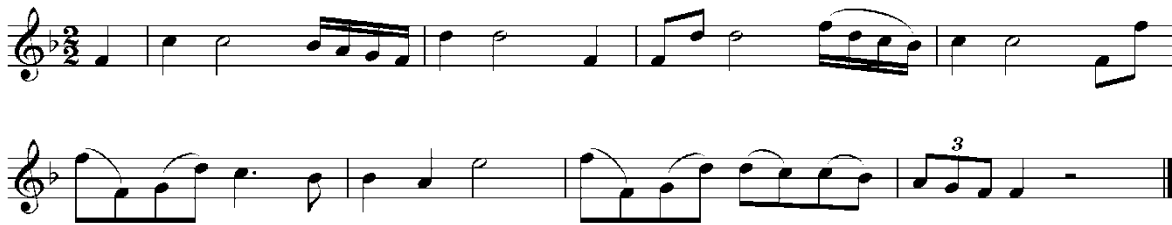
[*Quintabsatz*], de acordo com a função harmônica da cesura da cadência que as articula (KOCH, 1969, v.II, p.414; 2001, p.18). A frase premissiva dominante também pode ser chamada de frase premissiva modulatória [*Aenderungsabsatz*], quando, nos primeiros períodos das obras de música, sua função for preparar a modulação (KOCH, 2001, p.18-19).

As frases premissivas podem ser classificadas também pela qualidade do material que comportam: aquelas que contêm as ideias principais, ou melhor, que contêm a matéria musical determinante do caráter e sentimento predominantes na obra, são chamadas de tema [*Thema*] ou frase principal [*Hauptsatz*]; as demais frases, que representam as diferentes manifestações desse sentimento predominante, por procederem de análise no momento da realização, são chamadas de frases analíticas [*Zergliederungssatz*] (KOCH, 1969, v.II, p.348; 2001, p.745-747, 1756). Koch (2001, p.746) comenta que, comumente, nas obras do gênero sonata, o tema é a primeira frase, e que, nas obras do gênero sinfonia, ária e concerto, ele é antecedido por uma frase introdutória ou um ritornelo.

O grau de completude determina a qualidade lógica [*logische Beschaffenheit*] das frases musicais, pelo modo como nelas são representadas as ideias: se a representação é simples, feita apenas com o essencial e elementar para a determinação do sentido, como no exemplo 2.5, a frase é chamada de simples [*enger Satz*]; por outro lado, se a representação é mais detalhada por elementos menos essenciais, que garantem a determinação mais precisa de sentido, então a frase é chamada de expandida [*erweiterter Satz*], como o exemplo 2.6. Resta, por último, a frase aglutinada [*zusammengeschobener Satz*], aquela que é formada pela junção de duas ou mais frases, de modo que todas sejam reconhecidas como sendo apenas uma (KOCH, 1969, v.II: p.348; 2001: p.31). O exemplo 2.7 ilustra esse tipo de frase, cujo ponto de junção aparece indicado pelo quadrado.



Ex. 2.5 – Frase simples (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 352)



Ex. 2.6 – Frase expandida (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 355)



Ex. 2.7 – Frase aglutinada (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 455)

A determinação da qualidade lógica das frases não ocorre por meios essencialmente racionais, pois, como comenta Koch (1969, v.II, p.351-352), o grau de completude é estabelecido principalmente pelo sentimento:

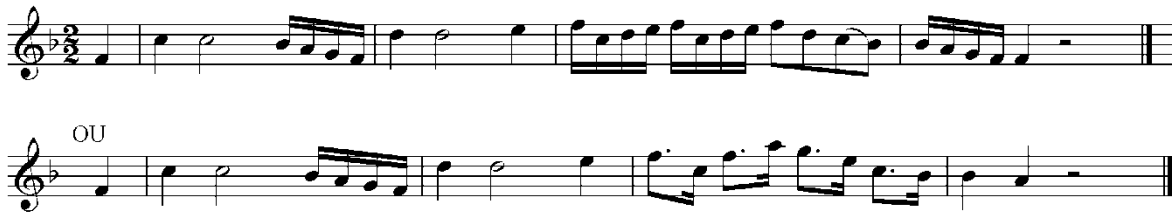
Se fosse possível distinguir na melodia sujeito e predicado, sem equívoco, como no discurso, então não precisaríamos deixar ao sentimento que determinasse a completude ou incompletude das frases [musicais]; pois, nesse caso, uma frase incompleta ou um inciso seria uma parte melódica que carecesse de um sujeito ou um predicado. A completude de uma frase simples se manifestaria mediante a ligação de um predicado com um sujeito; e uma frase expandida seria, por sua vez, mais do que um sujeito ligado a um predicado, e teria ou o sujeito, ou o predicado, ou ambos ao mesmo tempo mais especificamente determinados por meio de ideias subsidiárias.

Ainda que a razão não realize esse juízo, seus padrões favorecem a compreensão dele, pois a relação entre as partes de uma frase musical pode ser similar à relação entre sujeito e predicado em um juízo, principalmente no que tange a determinação de sentido das partes, como argumenta Koch (1969, v.II, p.352-353):

Se considerarmos a frase seguinte, por exemplo, pelo ponto de vista lógico:



Então, ela seria uma frase simples e completa, porque a ideia principal contida nos dois primeiros compassos, ou o sujeito, recebe uma certa determinação e sentido [das ideias contidas] nos dois compassos seguintes, ou, do predicado. Mas se essa frase tivesse que parecer sutil ou obstinada, então se tentaria construir os dois últimos compassos de modo diferente, ou seja, se ligaria outro predicado ao sujeito; por exemplo:



E se concluirá que, mediante a alteração desse predicado, o sujeito recebe uma outra determinação, um outro sentido.

Apesar da eficiência didática da comparação, Koch (1969, v.II, p.356) não a sustenta, argumentando que nem sempre é possível distinguir de modo preciso as partes equivalentes ao sujeito e predicado numa melodia. Além disso, essa abordagem demandaria um conhecimento de gramática e lógica sem o qual se tornaria obscura, e esse conhecimento raramente podia ser pressuposto nos estudantes de composição (KOCH, 1969, v.II, p.465). Portanto, em última instância, devia prevalecer o “juízo” do sentimento na determinação da qualidade lógica das frases musicais.

A extensão das frases é medida pela quantidade de compassos simples que elas contêm³¹. Dessa maneira, diz-se das frases que têm dois compassos de extensão, por exemplo, que são de dois compassos [*Zweier*]. No caso das frases escritas em compasso composto³², cada compasso é contado duas vezes, pois cada uma de suas partes fortes é considerada como a primeira parte de um compasso simples. Koch trata apenas da extensão

³¹ Compassos simples são aqueles formados por duas ou três partes do mesmo gênero, das quais apenas uma é considerada principal, ou melhor, forte ou internamente mais longa, como os compassos 2/1, 2/2, 2/4, 2/8, ou 3/1, 3/2, 3/4, 3/8. Os compassos 6/8 e 9/8 são chamados de combinados [*vermischten Taktart*], porque combinam a estrutura dos compassos simples 2/4 e 3/4 com a subdivisão ternária dos tempos. (KOCH, 1969, v.II, p.210-341; 2001, p.1472-1486).

³² Compassos compostos são aqueles que derivam da junção de dois compassos simples, mediante a omissão da barra de compasso entre eles. Os tipos mais usados são o 4/4, que deriva do 2/4; o 6/4, composto do 3/4; e o 6/8, derivado do 3/8. O único compasso composto derivado de compasso combinado é o 12/8, formado a partir do 6/8. Os compassos compostos preservam a estrutura métrica dos compassos simples que os formam. Destarte, possuem duas partes fortes e duas ou mais partes fracas.

de frases simples e expandidas, pois as frases aglutinadas têm a extensão de cada membro aglutinado contada separadamente, como se fossem frases simples ou expandidas. Nesse último caso, apenas uma observação é necessária: como a aglutinação das frases ocorre por meio da elisão de compassos [*Takterstickung* ou *Taktunterdrückung*] – elide-se o último compasso de uma frase com o primeiro da frase seguinte – o compasso elidido é contado duas vezes (como indicado no exemplo 2.7).

Em frases simples, “a extensão mais comum, mais útil e mais agradável ao sentimento é a de quatro compassos simples” (KOCH, 1969, v.II, p.366; 2001, p.24). É possível encontrar frases simples com menos de quatro compassos simples, mas, como extensões muito reduzidas podem ser prejudiciais à completude de sentido, Koch trata principalmente das frases simples de quatro, cinco, seis ou sete compassos. Frases com mais de sete compassos simples são consideradas expandidas ou aglutinadas, e por isso, a extensão delas é considerada de modo diferente: nas frases expandidas, os apêndices (KOCH, 1969, v.II, p.440) e alguns tipos de repetição (KOCH, 1969, v.II, p.427) não são considerados como partes da extensão real das frases³³, pois, por seu caráter acessório, essas partes podem ser excluídas sem prejuízo do sentido, e se são naturalmente percebidas como acessórias, devem ser excluídas da determinação da extensão das frases; sobre a extensão das frases aglutinadas, basta o que já foi dito.

Em síntese, pelas categorias acima definidas, pode-se dizer das frases que sejam:

Conforme o lugar no pensamento	Premissiva ou Conclusiva
Conforme o tipo de terminação	Tônica ou Dominante
Conforme a matéria	Principal ou Analítica
Conforme a qualidade lógica	Simple ou Expandida

³³ Sobre isso se falará em seguida, quando se tratar sobre as técnicas de amplificação do pensamento musical - Cap. 2.2.

	ou Agglutinada
Conforme a extensão	de X compassos

2.1.2 – Os Incisos

Além da cadência que lhes encerra o sentido, as frases podem conter pontos intermediários e menos perceptíveis de repouso do espírito que articulam suas partes, como aquelas similares ao sujeito e predicado. Dessas partes, apenas aquelas que antecedem a conclusão da frase são chamadas de inciso (KOCH, 1969, v.II, p.362). A parte conclusiva, por conter a cadência, não recebe esse nome. Portanto, se uma frase possui duas partes, apenas a primeira poderá ser chamada de inciso, uma vez que seu sentido é incompleto; a segunda, por determinar-lhe o sentido à primeira e, principalmente, por concluí-la, não é considerada um inciso.

A quantidade e tamanho dos incisos dependem da configuração rítmica, melódica e harmônica das frases. É possível encontrar frases sem pontos intermediários de repouso, formadas por um único membro, assim como há frases de dois, três ou quatro incisos, como ilustra o exemplo 2.8. A articulação dessas subdivisões das frases aparece marcada por um triângulo³⁴.

Ex. 2.8 – Incisos (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 360-364)

Os incisos que possuem dois ou mais compassos simples de extensão são chamados de completos [*vollkommenen Einschnitt*], e aqueles que têm apenas um compasso de extensão são chamados de incompletos [*unvollkommenen Einschnitt*] (KOCH, 1969, v.II,

³⁴ Koch sempre posiciona essa marcação sob a nota do acorde em que ocorre a articulação. Se essa nota está ornamentada por uma apojatura, como nesses exemplos, a articulação sempre ocorrerá na resolução harmônica do ornamento.

p.365). Embora Koch categorize os incisos conforme sua extensão, certamente, a ideia de completude não depende propriamente da quantidade de compassos, mas sim da natureza do material do inciso em relação ao todo da frase que ele constitui: o inciso completo pode ser seguido diretamente pela conclusão da frase, ao passo que o inciso incompleto deve ser seguido por outros incisos antes da conclusão, para que o sentido seja adequadamente representado.

2.1.3 – Os Períodos

Os períodos são as maiores unidades de pensamento musical; são formados pela união de duas ou mais frases, das quais a última deve ser conclusiva, seja na tonalidade principal ou em qualquer outra tonalidade próxima em grau de parentesco³⁵. Essa união de frases, em termos materiais, deve ser orientada pelos seguintes aspectos (KOCH, 1969, v.III, p.5):

- a. A unidade tonal das frases;
- b. A igualdade do tipo de compasso e andamento entre elas;
- c. Uma certa semelhança no movimento das partes ou porções do compasso, ou, uma certa semelhança das figuras melódicas;
- d. A fórmula de pontuação dessas partes, ou o modo como elas terminam; e
- e. A relação da extensão das partes entre si, ou, sua característica rítmica (*Rythmus*).

Os períodos constituem as partes principais de uma obra de música. Sua quantidade, característica e ordem dependem do gênero da obra.

Koch divide os gêneros musicais em duas categorias: a dos pequenos e a dos grandes, e subdivide cada uma delas nas modalidades instrumental e vocal. Dentre os

³⁵ Segundo Koch, o grau de parentesco entre as tonalidades [*Verwandschaft der Tonarten*] é estabelecido, em primeiro lugar, pela relatividade entre os modos maior e menor, e pela proximidade no ciclo de quintas. Assim, as tonalidades com grau de parentesco mais próximo da tonalidade de dó maior, por exemplo, seriam lá menor (sua relativa), sol maior (quinta acima) e fá maior (quinta abaixo). No caso das tonalidades menores, as relações são equivalentes. As tonalidades mais próximas de lá menor, por exemplo, seriam dó maior, mi menor e ré menor. Seguindo o ciclo de quintas, o segundo grau de parentesco seria formado pelas tonalidades que se situam duas quintas acima ou abaixo da tonalidade principal; o terceiro grau pelas tonalidades que se situam três quintas acima ou abaixo da tonalidade principal, e assim sucessivamente. (1787, p.179-185)

pequenos gêneros instrumentais estão as danças, como a *gavotte*, a *bourée*, a *polonoise*, a *angloise* ou *contertanz*, o *menuet*, a *marsch*, e o tema com variações; a ode, a canção, e o coral [*Choral*] são os pequenos gêneros vocais; dentre os grandes gêneros vocais estão o recitativo, a ária e seus subgêneros e o coro [*Chor*], e entre os grandes gêneros instrumentais estão a sonata e seus subgêneros, o concerto e as peças de preparação, como a sinfonia e a abertura³⁶.

Os gêneros pequenos, geralmente dedicados a matérias de natureza baixa, simples ou amena, demandam períodos simples, formados pela concatenação de duas ou três frases igualmente simples. Por outro lado, os gêneros maiores, mormente dedicados a matérias de natureza elevada, demandam períodos expandidos, que Koch (1969, v.III, p.231) chama de períodos principais [*Hauptperioden*], formados pela concatenação de várias frases simples, expandidas e aglutinadas.

Em seu manual de composição, Koch trata primeiramente dos gêneros pequenos, porque demandam menos técnica, e, por isso, são mais adequados, desde um ponto de vista pedagógico, para iniciar os compositores em formação. Além disso, acredita que esses gêneros pequenos são retratos em miniatura dos gêneros grandes (KOCH, 1969, v.III, p.129), e, assim sendo, o estudo dos primeiros prepara o estudo dos segundos.

Koch (1969, v.III, p.51) recomenda que o estudo dos gêneros instrumentais anteceda o estudo dos gêneros vocais, pois esses últimos exigem alguns conhecimentos musicais e extramusicais que, aparentemente, os leitores do Ensaio não teriam nos estágios primários da formação em composição, como as teorias avançadas de contraponto e as teorias da linguagem que viabilizam o estudo do texto a ser cantado e de sua relação com a música. Por isso, inicia o estudo da construção de períodos com análises de danças instrumentais. Primeiramente, pelo aspecto mecânico, observa que a menor extensão mais

³⁶ Da concatenação de recitativos, árias e coros, de acordo com o conteúdo e o tipo de tratamento da poesia, surgem a cantata, o oratório e a ópera, como supragêneros da música vocal (KOCH, 1793, p.233). A disposição das partes constituintes desses supragêneros depende especialmente da poesia, e não da música. Por isso, Koch optou por tratar da composição das partes dos supragêneros, e não deles propriamente, visando principalmente às questões de natureza musical. Sonata, concerto, abertura e sinfonia seriam também supragêneros da modalidade instrumental, e cada um de seus movimentos constituintes, como o primeiro *allegro* de sinfonia, o movimento lento intermediário e o *allegro* final, seriam gêneros hierarquicamente equivalentes ao recitativo, à ária e ao coro. Mas, como a composição da música instrumental não depende, em princípio, de qualquer elemento extramusical, então Koch coloca os supragêneros instrumentais no mesmo nível dos grandes gêneros vocais.

comum das danças é de dezesseis compassos, divididos em dois períodos simples de oito compassos, formados respectivamente por duas frases simples de quatro compassos cada. Considerando uma série de exemplos, desde o ponto de vista da interpontuação das frases, Koch (1969, v.III, p.56) propõe as seguintes regras: dentre as quatro frases, é possível haver uma ou duas frases conclusivas. Se houver apenas uma, ela encerrará a obra, e sua cadência ocorrerá na tonalidade principal; se houver duas, a cadência da primeira poderá ocorrer no tom principal da obra, ou no tom para o qual a modulação conduzir, no final do primeiro período, e a cadência da segunda ocorrerá na tonalidade principal, no final do segundo período. Se houver apenas uma frase conclusiva, as demais serão premissivas, e, nesse caso, vale a seguinte regra: para que o efeito da concatenação seja agradável, duas frases premissivas de mesma terminação na mesma tonalidade não podem ser conectadas entre si num mesmo período (KOCH, 1969, v.III, p.111-112). Disso resultam as seguintes possibilidades, que Koch (1969, v.III, p.128-129) propõe como máximas:

1. Após uma frase premissiva tônica pode vir
 - a. Uma frase premissiva dominante, ou
 - b. Uma frase conclusiva
2. Após uma frase premissiva dominante, pode seguir
 - a. Uma frase conclusiva, ou
 - b. Uma frase premissiva dominante em outra tonalidade, ou
 - c. Caso ela não inicie a obra, uma frase premissiva tônica, ou também,
 - d. Às vezes, outra frase premissiva dominante na mesma tonalidade, mas com pontuação melódica diferente; e, por fim,
3. Após uma frase conclusiva pode vir
 - a. Uma frase premissiva tônica, ou
 - b. Uma frase premissiva dominante, ou também
 - c. Uma frase conclusiva em outra tonalidade.

O exemplo 2.9 ilustra algumas dessas máximas:

Menuet

Haydn

Ex. 2.9 – Menuet de J. Haydn (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.58-59)

Este minuetto de J. Haydn (1732-1809) é composto de dois períodos, cada um com duas frases simples de quatro compassos de extensão. O primeiro período se inicia com uma frase premissiva tônica, que cumpre a função de frase principal, pois apresenta a ideia da obra. A segunda frase é conclusiva, com cadência na tonalidade principal (sol maior), e analítica, pois deriva da análise da frase principal. De fato, trata-se da repetição da primeira frase, com alteração da fórmula cadencial. As frases do segundo período diferenciam-se apenas pela fórmula cadencial, como no primeiro: ao passo que a antecedente é premissiva dominante, a consequente é conclusiva. Ambas são analíticas, uma em relação à outra, e ambas em relação à frase principal.

A simetria [*Ebenmaas*] entre as partes constituintes de uma música de dança era uma das condições necessárias para que ela pudesse ser dançada. Além disso, a simetria era considerada uma das causas da sensação agradável decorrente da percepção da música, como comenta J. Riepel (2007, p.23): “as unidades de 4, 8, 16 e 32 compassos são enraizadas em nossa natureza de tal modo que nos parece difícil ouvir uma outra construção [*Ordnung*] com prazer.” Isso porque se acreditava que a simetria conferia proporcionalidade às obras, conformando-as harmoniosamente, e, uma vez que o homem estava naturalmente propenso a sentir prazer na harmonia, a simetria era fonte de prazer.

Essa sucessão de unidades de mesma extensão, que Koch denomina de *rhythmus*, configura um suprarritmo fraseológico que permite ao ouvinte prever o que ainda não foi ouvido, criando uma expectativa na recepção da obra. Dessas obras de frases simétricas,

diz-se que têm *rythmus* de N compassos, sendo N a extensão das frases. O minueto acima, por exemplo, tem o *rythmus* de quatro compassos, que Koch considera o mais perfeito (1969, v.III, p. 53). As unidades de extensão ímpar não são percebidas com o mesmo prazer, mas podem igualmente configurar *rythmus*, principalmente quando dispostas aos pares, de modo que a imparidade não predomine na percepção do ouvinte.

Quando as danças não são feitas para serem dançadas, elas podem ser amplificadas, e sua simetria pode ser corrompida (KOCH, 1969, v.III, p.315). Dentre os procedimentos utilizados para amplificação das obras de música, há um especialmente importante e complexo, que altera a constituição dos períodos: a modulação. Nas obras pequenas, ela é facultativa (KOCH, 1969, v.III, p.132), mas nos grandes gêneros, é convencionalmente necessária (KOCH, 1969, v.II, p.175). No primeiro caso, quando realizada, a modulação se constitui de duas frases: uma premissiva dominante e outra conclusiva, dispostas nessa sequência. A cadência da segunda frase deve ocorrer na nova tonalidade³⁷, e a cesura da primeira deverá ser constituída pelo acorde da dominante dessa nova tonalidade, de modo que ela seja preparada (KOCH, 1969, v.III, p.137). Essas frases podem ser dispostas no final do primeiro período (KOCH, 1969, v.III, p.143-152), ou no início do segundo (KOCH, 1969, v.III, p.132-143), amplificando-os. A amplificação ocorre porque, para se realizar a modulação, deve-se, antes dela, estabelecer a tonalidade principal, e depois dela, retornar para a tonalidade principal, e isso não pode ser feito com apenas quatro frases de quatro compassos sem comprometer a inteligibilidade da obra.

Por isso, se a modulação ocorresse no primeiro período, a ele deveria ser acrescentada uma terceira frase. Assim, a primeira frase poderia ser premissiva tônica ou dominante na tonalidade principal, para estabelecê-la corretamente; a segunda frase poderia ser premissiva dominante na tonalidade principal ou na nova tonalidade, e a terceira seria uma frase conclusiva na nova tonalidade. Nesse caso, concluída a modulação no final do primeiro período, caberia ao segundo retornar à tonalidade principal e concluir a obra.

³⁷ Koch (1969, v.III, p.137) comenta que, conforme o costume, em obras pequenas, a modulação deve ocorrer entre tonalidades próximas: se a tonalidade principal [*Haupttonart*] for maior, modula-se para a tonalidade maior de sua dominante; por outro lado, se a tonalidade principal for menor, então se modula para a tonalidade maior de seu terceiro grau, ou a tonalidade menor de sua dominante. Nos grandes gêneros, em função da maior variedade necessária, a modulação pode ocorrer para tons mais distantes no ciclo das quintas.

Caberia ainda apresentar alguma frase analítica ou mesmo o tema na nova tonalidade, antes de proceder o retorno à tonalidade principal e a conclusão da obra. De outro modo, se a modulação ocorresse no início do segundo período, o primeiro poderia permanecer inalterado, com apenas duas frases como descrito anteriormente. A primeira frase do segundo período poderia ser premissiva dominante e a segunda frase, conclusiva, ambas na nova tonalidade. Concluída a modulação, é possível retornar à tonalidade principal reapresentando diretamente em seguida todo o material do primeiro período, alterando, se necessário, a fórmula cadencial final para que a última frase seja conclusiva na tonalidade principal. Outra possibilidade apontada por Koch (1969, v.III, p.139) seria inserir, entre o final da modulação e o retorno da tonalidade principal, uma ou mais frases intermediárias [*Zwischensätze*] que preparassem gradualmente o retorno, como no exemplo 2.10:

Menuet

Ex. 2.10 – Menuet (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.142-143)

Nesse minueto, possivelmente composto por Koch, o primeiro período é formado por duas frases simples de quatro compassos: a primeira é principal e premissiva tônica, e a segunda, analítica e conclusiva, ambas na tonalidade principal, sol maior. O segundo período é iniciado com a modulação para a tonalidade maior da dominante principal, ré maior. A primeira frase do segundo período é premissiva dominante na nova tonalidade; é analítica e de quatro compassos, assim como as três frases seguintes. A próxima frase é conclusiva em ré maior, efetivando a modulação para a nova tonalidade. As duas frases seguintes são intermediárias, e preparam o retorno da tonalidade principal: a

primeira é premissiva tônica, em lá menor, e a segunda é premissiva dominante em sol maior. Finalmente, o retorno à tonalidade principal ocorre nas duas últimas frases, com a reexposição completa do primeiro período.

Ao proceder a modulação, nesse caso, não foi amplificado, de fato, o segundo período, mas sim a segunda seção ou reprise do minueto, uma vez que foram inseridas duas frases intermediárias e mais outro período após a conclusão da modulação. Destarte, a modulação amplificou a estrutura geral da obra, expandindo sua extensão devido à quantidade maior de material utilizado.

De outro modo ocorre no exemplo 2.11:

Poco andante

Ex. 2.11 – Poco andante (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.146-150)

Nesse caso, a modulação ocorre no primeiro período, formado por três frases simples de quatro compassos cada. A primeira frase, que estabelece a tonalidade principal (sol maior), é premissiva tônica, e é a frase principal da obra. A segunda frase é analítica e premissiva dominante, ainda na tonalidade principal. A última frase desse período, também analítica, é conclusiva em ré maior, e efetiva a modulação. Ao segundo período cabe o retorno à tonalidade principal. Esse também está formado por três frases simples, analíticas, e de quatro compassos. A primeira delas é premissiva tônica em lá menor. A segunda é premissiva dominante em sol maior, preparando o retorno que ocorre na última frase, que é conclusiva na tonalidade principal. Aqui, a modulação realmente promove ampliação dos

períodos, aumentando a quantidade de frases que os constitui; desse modo, cada seção ou reprise é formada por apenas um período amplificado.

A despeito da modulação e a decorrente amplificação, os dois últimos exemplos acima são ainda considerados espécimes pertencentes aos pequenos gêneros instrumentais, uma vez que a matéria musical que eles comportam é simples e a amplificação que sofrem não configura propriamente um desvio dos padrões dispositivos e elocutivos estabelecidos para eles pelo costume da época. De fato, consolidando-se ainda no século XVIII como procedimento próprio do sistema tonal³⁸, a modulação adquire lugar cativo nas estruturas de praticamente todos os gêneros musicais, garantindo-lhes variedade acessória ou essencial, conforme suas proporções. Reconhecendo a importância desse procedimento na composição musical, Koch (1969, v.II, p.137-269) dedica uma parte do segundo volume do Ensaio para a Instrução em Composição à codificação dos lugares comuns da modulação, e um segundo Ensaio, publicado em 1812, à codificação de lugares específicos, especialmente da modulação enarmônica.

Além da modulação, que se fundamenta na própria essência da matéria sonora – conforme concepção setecentista – outros procedimentos de natureza distinta, puramente fraseológica, eram também utilizados para amplificação das unidades de pensamento musical. São eles: a repetição e suas variantes – a progressão e a transposição – o apêndice e a multiplicação de cadências, a continuação e o parêntesis.

2.2 - As técnicas de amplificação do pensamento musical

Koch trata das técnicas de amplificação do pensamento musical em duas partes distintas do Ensaio sobre a Instrução em Composição: na primeira, que compreende todo o final do segundo volume, preocupa-se em definir e considerar as características mecânicas dos procedimentos na constituição das frases expandidas e aglutinadas; na segunda parte, localizada na metade do terceiro volume, como complemento indispensável na constituição

³⁸ Sistema de base da linguagem musical setecentista que estabelece ao compositor o substrato compositivo, a paleta de sons disponíveis e sua hierarquia, a partir de princípios matemáticos consolidados pela tradição pitagórica e reformulados, nos séculos XVII e XVIII, levando-se em consideração parâmetros acústicos, por M. Mersenne (1588-1648), R. Descartes (1596-1650), J.-Ph. Rameau (1682-1764) e F. W. Marpurg (1718-1795), dentre outros.

de períodos principais, o autor trata da aplicação dessas técnicas. Ambas as partes se complementam e se conectam por meio de referências, seja à teoria de uma ou à prática da outra. Em ambas as partes, trata-se principalmente do aspecto melódico do material musical.

2.2.1 - A repetição e suas variantes

A primeira técnica de que trata Koch (1969, v.III, p.153), por considerá-la a mais comum de todas as técnicas, é a repetição [*Wiederholung*], que consiste na reiteração ou reexposição de frases inteiras ou partes de frases. Sobre a repetição de períodos, Koch não trata. Para ele, toda repetição deve ser digna de acontecer, seja pelo alto grau de representação musical do sentimento expressado, já contido no material, seja pelo novo enfoque que se queira dar à expressão do sentimento. Neste último caso, diferentes meios auxiliares podem tomar parte na repetição, como por exemplo:

- 1- O aumento ou a diminuição da intensidade do som na execução da parte repetida;
- 2- A variação de figuras, mediante as quais as notas melódicas principais são ornamentadas;
- 3- Um novo uso das vozes acompanhantes;
- 4- O aumento ou a diminuição da quantidade de instrumentos acompanhantes;
- 5- O uso simultâneo de dois ou mais desses recursos.

A repetição de partes de frase pode ser operada com material contido em apenas um compasso, ou com incisos completos ou incompletos, e pode ocorrer de três modos distintos: I - na mesma tonalidade e sobre a mesma harmonia; ou II - na mesma tonalidade e sobre um grau diferente da escala; ou III - em outra tonalidade.

Em frases sem incisos, costuma-se aplicar a repetição em compassos isolados, especialmente naqueles que antecedem a cadência da frase, uma vez que, ao repetir o compasso que contém a fórmula de finalização, essa repetição ganha uma aparência de apêndice. Ao operar com apenas um compasso, na mesma tonalidade e sobre a mesma harmonia, a repetição pode ser literal ou melodicamente variada. O exemplo 2.12 ilustra o primeiro caso:



Ex. 2.12 – Andante (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.159)

Em frases formadas por incisos incompletos, quando um inciso é repetido, os demais também devem ser, pois essas partes de frases devem guardar uma relação de paridade, para que seu efeito seja agradável (KOCH, 1969, v.III, p. 168), como ilustra a seguinte frase (ex. 2.13) formada por dois incisos incompletos:



Ex. 2.13 – Poco adágio (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.169)

Na elaboração da frase, a repetição dos incisos pelo oboé, no exemplo 2.14, outorga à parte um caráter imitativo, criando um efeito de eco, bastante recorrente no repertório setecentista.

Ex. 2.14 – Poco adágio (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.169-170)

Mas o uso mais comum da repetição, segundo Koch (1969, v.III, p.174-175), ocorre com incisos completos e com frases inteiras, com ou sem variação das partes repetidas. Em frases com incisos completos, quando a repetição é aplicada, mais habitualmente se opera com os incisos inteiros, de modo a garantir extensões mais bem proporcionadas, como nos exemplos a seguir, em que o procedimento amplifica frases simples de quatro compassos transformando-as em frases expandidas de seis compassos de extensão a partir da repetição literal do primeiro inciso (ex. 2.15 a) ou da repetição variada (ex. 2.15 b), ambos na mesma tonalidade e sobre a mesma harmonia:



Ex. 2.15 a – Repetição literal de inciso (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.429)



Ex. 2.15 b – Repetição variada de inciso (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.429)

A repetição pode ocorrer também sobre um grau diferente da escala de uma mesma tonalidade, como no exemplo 2.16, em que o inciso dos compassos 1 e 2 aparece repetido nos compassos 3 e 4 sobre o quinto (ou sétimo³⁹) grau da escala, sobre uma estrutura harmônica espelhada (I | V || V ou vii | I):

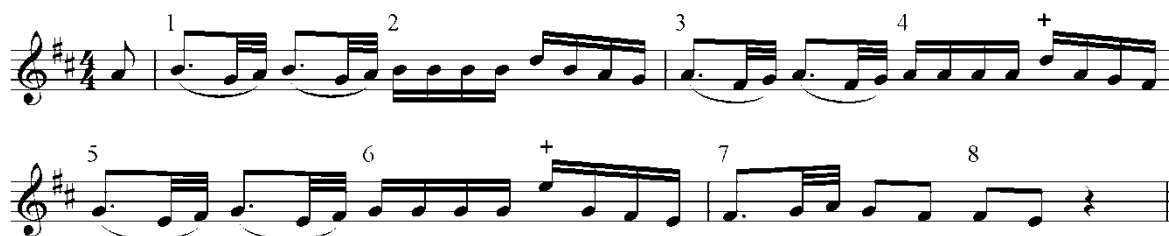


Ex. 2.16 – Repetição sobre um grau diferente da escala (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.431)

Se este tipo de repetição ocorre apenas uma vez, como no caso acima, ele não recebe nenhum nome em particular, mas se ocorre mais de uma vez, sobre mais de um grau diferente da escala de uma mesma tonalidade, então ele recebe o nome de progressão [*Progression*]. No exemplo 2.17, uma frase premissiva dominante em ré maior, em compasso composto – por isso cada compasso é subdividido em duas partes, como indica a numeração – o inciso completo é apresentado em sol maior nos compassos 1 e 2, em seguida é repetido em ré maior nos compassos 3 e 4, e depois em mi menor nos compassos 5 e 6. Diz-se desta frase que esteja em ré maior porque termina sobre o acorde de lá maior – sua dominante – e porque a frase está escrita com a armadura de clave de ré maior, sem qualquer acidente ocorrente que aponte para sua relativa menor. Contudo, ao apresentar o inciso primeiro em sol maior e seguir a sequência harmônica acima descrita, a frase aparenta começar na tonalidade de sol maior, e ao final da progressão, nos compassos 7 e 8, modular para a tonalidade de ré maior. Possivelmente, trata-se de um fragmento de período

³⁹ Uma vez que Koch opera apenas com fragmentos melódicos, às vezes não é possível precisar as harmonias subentendidas às melodias. Neste caso, ambos os acordes, seja o formado sobre o quinto grau da escala, ou aquele formado sobre o sétimo grau, cumprem a mesma função de dominante.

de alguma obra na tonalidade de ré maior ou si menor, extraído de seu contexto para ilustrar o procedimento. Considerando a tonalidade de sol maior, teremos então os compassos 1 e 2 sobre o acorde do primeiro grau, os compassos 3 e 4 sobre o acorde do quinto grau, e os compassos 5 e 6 sobre o acorde do sexto grau da escala.



Ex. 2.17 – Allegretto (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.432)

Fica evidente, neste exemplo acima descrito, que em função da harmonia subjacente, a melodia pode sofrer pequenas alterações intervalares, como aquelas indicadas nos compassos 4 e 6 pelas cruzes.

Quando a repetição de uma parte de frase ou de uma frase inteira ocorre em outra tonalidade, então ela recebe o nome de transposição [*Transposition*]. Koch (1969, v.II, p.434-5) comenta que este procedimento era frequentemente utilizado pelos “antigos”, e que o gosto moderno, por isso, recomenda não utilizá-lo. Contudo, seria possível atualizá-lo e autorizar seu uso mediante a variação e ornamentação do trecho transposto. No exemplo 2.18 a, o inciso dos compassos 1 e 2 aparece literalmente transposto um tom acima, à maneira antiga, nos compassos 3 e 4. No exemplo 2.18 b, a transposição aparece variada, conforme o gosto moderno.



Ex. 2.18 a – Transposição literal de inciso (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.433)



Ex. 2.18 b – Transposição variada de inciso (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.434)

Koch enfatiza ainda o seguinte aspecto da repetição: sempre que ela puder ser reconhecida como tal, ou seja, sempre a sensação da repetição for evidente, então ela deve ser excluída do cômputo da extensão da frase. Sendo assim, diz-se da frase do exemplo

2.19 que ela tem apenas quatro compassos de extensão, uma vez que a repetição do primeiro compasso, por ser tão evidente, não é considerada.

Ex. 2.19 – Andante – Repetição literal de compasso (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.159)

Já no exemplo 2.20, que teve o segundo compasso repetido e variado pela inversão entre as vozes, a repetição não é muito evidente e facilmente perceptível. Neste caso, o compasso repetido é considerado no cálculo da extensão da frase, e diz-se dela, portanto, que possui cinco compassos de extensão.

Ex. 2.20 – Repetição variada de compasso (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.428)

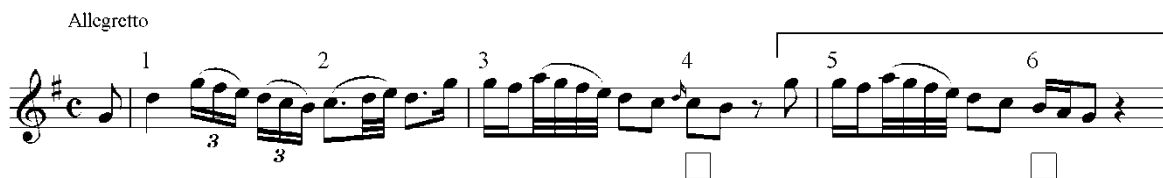
Este aspecto, de acordo com Koch (1969, v.III, p.161), é essencial para a consolidação de um *rhythmus* bem proporcionado na construção dos períodos das obras de música.

2.2.2 – O apêndice e a multiplicação de cadências

O apêndice [*Anhang*], ou esclarecimento [*Erklärung*], consiste num fragmento de frase acrescentado ao final de uma frase para reforçar uma ideia já apresentada ou elucidá-la (KOCH, 1969, v.II, p.435). Independentemente da função que deva cumprir, o apêndice é comumente formado pela repetição ou multiplicação da cadência da frase em que é colocado (KOCH, 1969, v.III, p.191). O que diferencia os diversos procedimentos e tipos de apêndice é o que se coloca entre as repetições e as variações, harmônicas e melódicas, da cadência.

Para cumprir a primeira função, a de reforço, geralmente se utiliza a repetição de material da própria frase, sempre seguida da fórmula cadencial, como ilustra o exemplo 2.21 a, em que o material dos compassos 3 e 4 é repetido logo após a conclusão da frase,

para reafirmar a ideia melódica em si e sua conclusão. Para cumprir a função de esclarecimento, Koch recomenda utilizar material diverso daquele apresentado na frase e que ajude a determinar melhor seu conteúdo, como ilustra o exemplo 2.21 b. Neste exemplo, o apêndice está formado por figuras melódicas diferentes daquelas utilizadas na constituição da frase, que complementam a ideia apresentada e contribuem na determinação de seu sentido.



Ex. 2.21 a – Allegretto – Apêndice de reforço (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.436)



Ex. 2.21 b – Allegretto – Apêndice de esclarecimento (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 436)

Koch (1969, v.II, p.437-438) enfatiza que, ao utilizar estes procedimentos para amplificar o discurso musical, o compositor deve atentar para o fato de que todo apêndice implica na reiteração de fórmulas cadenciais e que, para um bom efeito na recepção da música, essas fórmulas nunca podem ser melodicamente idênticas. Para não “ofender o ouvido”, é necessário variar as notas das cesuras, seja por meio da alternância entre as notas de uma mesma tríade em cadências consecutivas – como nos exemplos acima, em que a melodia da primeira cadência repousa na terça da tríade do acorde de tônica, e a melodia da segunda cadência repousa sobre a nota fundamental da mesma tríade –, seja pela ornamentação da cesura por figurações diversas ou simplesmente pela transferência de oitava, ou mudança de registro na melodia. Essa observação torna-se especialmente importante nas ocasiões em que o compositor opta por repetir o apêndice depois de apresentá-lo, ou por incluir mais de um apêndice diferente numa mesma frase, como nos exemplos 2.22 a e b (KOCH, 1969, v.II, p.439). No primeiro caso (ex. 2.22 a) ocorre a repetição literal do apêndice com a variação da cesura e, no segundo caso (ex. 2.22 b), dois

esclarecimentos diferentes são encadeados, ambos com cesuras diferentes sobre uma mesma harmonia:



Ex. 2.22 a – Repetição do apêndice (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.439)



Ex. 2.22 b – Encadeamento de apêndices de esclarecimento diferentes (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.439)

Também é possível que o apêndice seja concluído com uma cadência diferente daquela da frase a que ele é acrescentado, e se esse tipo de variação ocorre, então, a cesura da frase e a cesura do apêndice podem compartilhar da mesma configuração melódica, como ilustra o exemplo 2.23.



Ex. 2.23 – Apêndice com cadência diferente da frase (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.441)

Sempre que a cadência do apêndice for diferente da cadência da frase, aquela prevalecerá na caracterização da interpontuação da frase (KOCH, 1969, v.II, p.440). Sem o apêndice, o exemplo acima poderia ser classificado como sendo uma frase premissiva tônica, em função da primeira cesura, em ré maior. Mas, com a inclusão do apêndice pontuado pela cesura em lá maior, que altera a conclusão geral da frase, ela passa a ser caracterizada como premissiva dominante.

Koch (1969, v.III, p.195-7) comenta que havia se tornado uma prática comum em sua época preencher o espaço entre a cesura da frase e o início do apêndice com figuras melódicas, e que, quando isso é feito, a distinção entre frase e apêndice se torna mais difícil, demandando mais habilidade de estudantes e interpretes na análise e

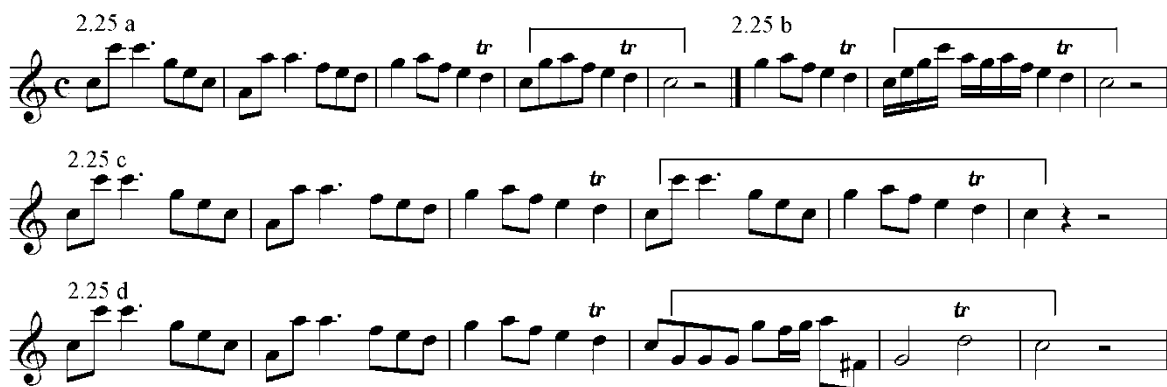
identificação das partes. Isso fica evidente no exemplo 2.24, em que a figura melódica do compasso 4 rompe com o repouso esperado para o final da frase e conduz para o apêndice seguinte, conectando as partes e criando a falsa impressão de que ambas constituem uma única ideia.



Ex. 2.24 – Ligação da frase ao apêndice (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.196)

Em frases conclusivas, os apêndices podem ser utilizados para repetir a mesma fórmula cadencial, reforçando a conclusão do período. Quando a mesma cadência é repetida, três caminhos podem ser seguidos:

- 1- Repete-se apenas a cadência da frase, literalmente, como no exemplo 2.25 a, ou com variação, como ilustrado pelo exemplo 2.25 b;
- 2- Repete-se, junto com a cadência, uma outra parte da frase conclusiva, como ilustra o exemplo 2.25 c; ou
- 3- Usa-se uma ideia incompleta não contida na frase antes da repetição da cadência, como mostra o exemplo 2.25 d abaixo.



Ex. 2.25 – Apêndices de frases conclusivas (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.441-442)

Koch (1969, v.II, p.445-447) comenta que, em frases conclusivas, quando se opera a repetição de cadências ou quando se inclui outro tipo de apêndice igualmente enfático e conclusivo, usa-se frequentemente a inserção de desvios harmônicos e/ou melódicos entre as cadências finais de modo que se amplie a expectativa pelo final da frase. Esses desvios recebem o nome de cadência de engano [*Trugschluss*], e ocorrem sempre

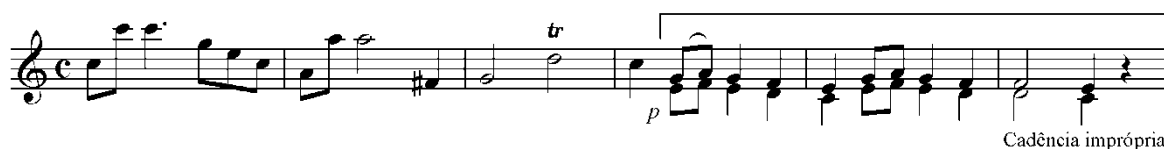
mediante a quebra do movimento cadencial esperado, como ilustram os exemplos a seguir. Nos exemplos 2.26 a e 2.26 b, o desvio criado na cadência é de natureza essencialmente melódica: a expectativa criada é a de que a melodia termine na nota fundamental da tríade da tônica, mas, ao invés disso, ela progride em direção à terça da tríade, diretamente, no exemplo 2.26 a, e ornamentada por uma apojatura cromática no exemplo 2.26 b. Nos exemplos 2.26 c e 2.26 d, além do desvio melódico ocorre também o harmônico. A expectativa criada é a de que se chegue, ao final da cadência, no acorde da tônica, mas, no lugar dele, retoma-se o acorde da subdominante para reiniciar o movimento cadencial. Finalmente, no exemplo 2.26 e, observa-se na parte mais aguda um movimento melódico previsível, com o contorno característico da cadência perfeita: o movimento descendente por graus conjuntos em direção ao primeiro grau da escala. Neste caso, o que surpreende é o desenho melódico da parte mais grave que, ao invés de concluir a cadência no primeiro grau da escala, o faz no sexto grau, interrompendo a conclusão e ampliando a expectativa pelo fim efetivo. Em todos os exemplos, o momento do “engano” aparece indicado pela estrela.

The image shows five musical examples of deceptive cadences. Examples 2.26 a and b are single-staff treble clef excerpts. Examples 2.26 c and d are single-staff treble clef excerpts. Example 2.26 e is a two-staff grand staff (treble and bass clef). Stars mark the deceptive moments.

Ex. 2.26 – Cadências de engano (fonte: KOCH, 1969, v.II, 445-446)

Os apêndices de frases conclusivas também podem ser pontuados por cadências diferentes daquela da frase a que são acrescentados. Koch (1969, v.II, p.441-2) aponta, para este caso, duas possibilidades: a primeira é concluir o apêndice com uma cadência que ele chama de imprópria [*uneigentliche Cadenzformel*], constituída pela mesma sequencia harmônica da cadência perfeita, por acordes na posição fundamental, mas cuja melodia, ou

parte mais aguda, seja concluída com a terça ou a quinta da tríade final ao invés da nota fundamental, como mostra o exemplo 2.27.



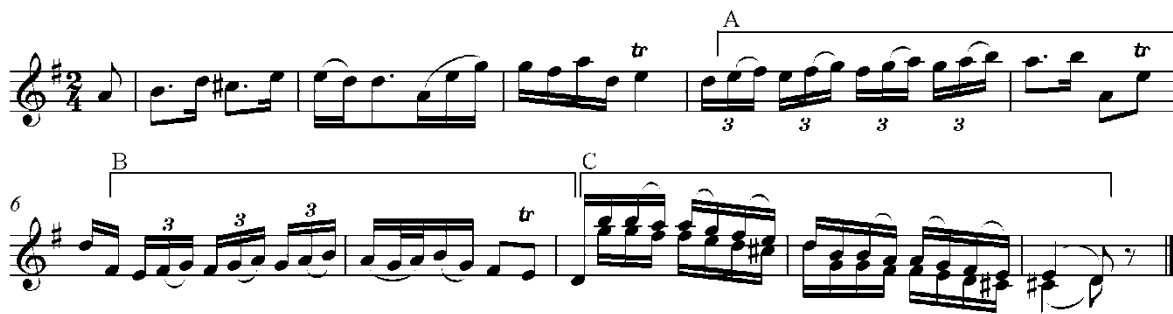
Ex. 2.27 – Apêndice com cadência imprópria (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 442)

A segunda possibilidade é concluir o apêndice de frases conclusivas com cadência à dominante, também chamada de meia cadência [*Halbcadenz*] ou cadência inconclusiva, uma vez que o acorde de dominante é deixado sem resolução, como uma frase premissiva dominante. Koch (1969, v.II, p.443) comenta que, comumente, este tipo de apêndice tem uma fermata em seu último acorde, e que, sempre que ele é utilizado para concluir um movimento ou peça de música, ele cria um elo com o movimento ou peça seguinte. Este elo constitui-se propriamente pelo acorde de dominante deixado sem resolução, que deve, sempre, fazer referência à tonalidade do próximo movimento ou peça, ou melhor, deve ser a dominante da tonalidade do próximo movimento ou peça. No exemplo 2.28, após a frase conclusiva em dó maior, segue um apêndice pontuado por uma meia cadência em fá maior, criando expectativa para o que quer que siga nessa nova tonalidade.



Ex. 2.28 – Apêndice de meia cadência em frases conclusivas (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.444)

Outra possibilidade de elaboração do apêndice, bastante utilizada nos grandes gêneros vocais e instrumentais, como apontado por Koch (1969, v.III, p.201), é a amplificação do apêndice mediante sua repetição e/ou a inserção de partes complementares. No exemplo 2.29, observa-se uma frase conclusiva em ré maior amplificada por um apêndice explicativo (indicado pela letra A) que é, por sua vez, amplificado mediante repetição variada, uma oitava abaixo (conforme indicado pela letra B), e por uma ideia complementar, exposta e igualmente repetida para a conclusão da frase (conforme indicado pela letra C).



Ex. 2.29 – Amplificação do apêndice (fonte: KOCH, 1969, v.III, p. 202)

Por último, mas não menos importante, Koch (1969, v.II, p.440, 447; 1969, v.III, p.199) ressalta que todos os apêndices, por serem partes acessórias, devem ser desconsiderados no cômputo da extensão das frases, do *Rythmus* fraseológico e da estrutura das obras de música. Assim sendo, diz-se de todas as frases utilizadas acima como exemplos deste procedimento que possuem quatro compassos de extensão, independentemente do tamanho do apêndice que as amplifica.

2.2.3 – A continuação

A continuação [*Fortsetzung*] é uma técnica de amplificação do pensamento musical que consiste no desenvolvimento ou prolongamento de uma ideia contida numa frase (KOCH, 1969, v.II, p.448). Esta técnica, aplicada na etapa de realização das obras de música, pode ser executada de três modos distintos, a saber:

1. Mediante a aplicação livre de figuras rítmicas diversas e variadas. Sobre esse modo, Koch nada comenta, e a ilustração fornecida por ele (exemplo 2.30), sem qualquer explicação, deixa claro que não se trata propriamente de uma técnica, mas do desenvolvimento livre de uma ideia, orientado mais pela natureza ou gênio que pela arte do compositor. Nesse sentido, poderia se dizer que este tipo de continuação seria o procedimento mais comum de amplificação das fantasias e improvisos instrumentais.

Allegro

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff (measures 1-6) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cres.*) and fortissimo (*for.*) marking. The second staff (measures 7-12) begins with a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 13-18) includes a fortissimo (*for.*) marking and a trill (*tr.*) in the final measure. The score is marked with 'il.' (accrescendo) and 'tr.' (trill) throughout.

Ex. 2.30 – Continuação livre (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 448-449)

Neste exemplo, observa-se uma frase amplificada pelo desenvolvimento livre de sua ideia inicial. O primeiro e o segundo compassos compartilham de uma mesma configuração rítmica baseada em síncofes. No terceiro e quarto compassos, e em seguida, nos compassos 5, 6 e 7, cria-se um acelerando rítmico mediante a utilização gradual de figuras de menor valor de duração, como as colcheias seguidas de semicolcheias, em direção ao ponto mais agudo da melodia situado no compasso 7. Após um rápido descenso melódico neste compasso, as semicolcheias são abruptamente interrompidas pela fórmula cadencial do compasso 8 elaborada em acordes articulados por pausas: ouve-se o acorde de tônica no primeiro tempo do compasso e o acorde de dominante no terceiro tempo. Com este último acorde, cria-se a expectativa da retomada do acorde de tônica no primeiro tempo do compasso 9, como resolução da frase e estabelecimento do repouso, mas isso não acontece. Neste compasso opera-se uma cadência de engano, na qual a parte mais grave progride para o sexto grau da escala de mi bemol maior (a tônica deste trecho de música) e a parte mais aguda progride para uma alteração cromática da tônica da escala, mi natural. A harmonia formada neste compasso cumpre claramente a função instável de dominante, e essa instabilidade harmônica é reforçada pela retomada da figura rítmica das síncofes, iguais às do início, para evidenciar o adiamento da conclusão da frase e do consequente repouso. O compasso 10 cumpre a resolução harmônica da dominante antecedente e interrompe a instabilidade rítmica das síncofes com uma figura de valor maior de duração – uma semínima pontuada – no primeiro tempo do compasso. As figuras dos compassos 9 e 10 são encadeadas de modo que se estabeleça uma relação de complementaridade rítmica e harmônica, criando um par de figuras que será repetido, nos compassos 11 e 12, em outra

tonalidade, caracterizando uma transposição. No compasso 13 uma nova figura rítmico-melódica é introduzida – possivelmente derivada da figura do compasso 10 – e repetida, no compasso 14, sobre outro grau da escala. Nos compassos 15 e 16 são retomadas as figuras de semicolcheias sucessivas, que conduzirão para a fórmula cadencial ritmicamente amplificada dos compassos 17, 18 e 19. Neste último compasso finalmente se cumpre em definitivo a resolução extensamente adiada da cadência perfeita sobre a tonalidade do trecho. Fica claro, por meio deste exemplo, que este tipo de continuação não se norteia por qualquer regra ou preceito específico, exceto pelo gosto e gênio do compositor, e não leva em consideração qualquer princípio de desenvolvimento temático que não sejam os princípios básicos de harmonia e condução melódica.

2. O segundo modo de continuação consiste no prosseguimento, mediante repetição, de uma fórmula métrica contida na frase a ser amplificada. Novamente, o autor não fornece explicações mais detalhadas acerca do procedimento, mas o exemplo dado para ilustrá-lo (ex. 2.31) deixa claro que se trata do prolongamento de ideias mediante a reiteração de determinadas figuras rítmicas contidas nelas próprias, com alguma variedade harmônica e melódica que mantenha cativa a atenção do ouvinte.

Ex. 2.31 – Continuação por repetição de figuras rítmicas (fonte: KOCH, 1969, v.II, p. 449-450)

Nesta ilustração, observa-se uma frase conclusiva em dó maior, expandida pela continuação, e de oito compassos de extensão. Nos compassos 1 e 2, são apresentadas as duas figuras rítmicas principais (indicadas pelos arcos) – uma formada por semicolcheias pontuadas seguidas de fusas, e a outra formada por uma síncope de semínima cercada por suas concheias – ambas sobre o acorde da tônica. Nos compassos 3 e 4, estas mesmas figuras, e na mesma sequência, são transpostas com alguma variação melódica para a harmonia da dominante. No compasso 5, a primeira figura rítmica é retomada sobre o

acorde da tônica, conforme expectativa, novamente com alguma variação melódica, mas o ritmo harmônico mais acelerado, que retoma a harmonia da dominante já no segundo tempo do compasso, logo surpreende. Possivelmente para manter a proporcionalidade entre as partes da frase, o material do compasso 5 é literalmente repetido no compasso 6, consolidando a continuação da ideia e a amplificação da frase. Nos compassos 7 e 8, procede-se a fórmula cadencial conclusiva com o mesmo ritmo harmônico estabelecido nos dois compassos anteriores.

O que distingue este modo de continuação do anterior é a unidade rítmica preservada na amplificação da frase, que torna o procedimento mais evidente no processo de análise.

3. O último dos modos de continuação consiste no prosseguimento melódico de uma ideia com apenas uma figura rítmica. Embora nenhuma explicação pormenorizada seja fornecida pelo autor do Ensaio acerca do procedimento, o exemplo fornecido (ex. 2.32) não deixa dúvida de que se trata da substituição de valores grandes por menores de mesma duração – como as semicolcheias –, e da diminuição de grandes intervalos melódicos mediante o uso do movimento por graus conjuntos ou saltos pequenos. O objetivo é obter uma melodia fluente, contínua e ligeira, de caráter brilhante e geralmente virtuosístico, também chamada de passagem [*Passagie*] (KOCH, 1969, v.II, p.450).



Ex. 2.32 – Continuação em forma de passagem (fonte: KOCH, 1969, v.II, p.450)

Este procedimento já aparece descrito em inúmeros compêndios progressos de figuras retórico-musicais, com os nomes de *Variatio*, *Coloratura*, *Diminutio*, *Multiplicatio* ou *Passaggio* (BARTEL, 1997, p.432) que renderam grandes quantidades de exemplos e definições.

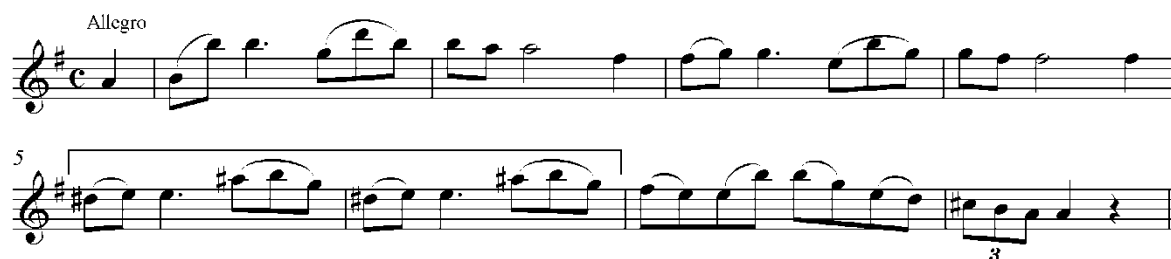
As descrições sucintas, restritas a definições e exemplos dos procedimentos, podem indicar seu uso comum e conhecimento geral, admitidos por Koch como parte integrante do horizonte de compreensão de seus leitores. De outro modo não se pode justificar a pouca atenção dedicada a estas técnicas de amplificação.

2.2.4 – O parêntese

O último meio pelo qual uma frase pode ser amplificada é o parêntese [*Parenthese*], que consiste na interposição de partes melódicas não essenciais entre partes de uma frase ou entre uma parte melódica completa e sua repetição, para caracterizar mais precisamente o sentimento que deve ser expressado (KOCH, 1969, v.III, p.218). Ainda segundo Koch, o parêntese deve ter extensão proporcional à extensão das partes entre as quais ele é inserido. Assim, um parêntese inserido entre incisos incompletos deverá ter apenas um compasso de extensão (como ilustra o exemplo 2.33 a) e um parêntese interposto entre incisos completos deverá ter dois compassos de extensão (como ilustra o exemplo 2.33 b).



Ex. 2.33 a – Parêntese entre incisos incompletos (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.219)



Ex. 2.33 b – Parêntese entre incisos completos e cadências (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.219-220)

Em ambos os exemplos, os parênteses indicados pelas chaves soam como partes acessórias, não essenciais, destacáveis, que, se por um lado complementam a ideia e contribuem para sua definição, por outro, são dispensáveis e sua ausência pouco ou nada seria notada. No primeiro exemplo, os parênteses se associam aos incisos formando pares que se relacionam por repetição: o segundo inciso e seu parêntese são uma repetição, sobre outros graus da escala, do primeiro inciso e seu respectivo parêntese. Se ambos os

parênteses fossem excluídos, restaria apenas a frase simples premissiva dominante de quatro compassos de extensão, certamente com um sentido um pouco diverso daquele que os parênteses ajudam a determinar, mas ainda assim, perfeitamente inteligível. No segundo exemplo, o parêntese complementa uma frase já expandida, uma vez que o material dos compassos 3 e 4 é constituído pela repetição do material apresentado nos compassos 1 e 2, sobre outra tonalidade. Neste caso, a frase está duplamente amplificada, pela repetição e pelo parêntese, que por sua vez também está constituído por repetição. Ainda que essa prolixidade não seja propriamente um caráter, ela certamente é indício da difusão, do excesso e da abundância, que são característicos da grandeza, magnificência e pujança. Com isso se explica, em alguns casos, a necessidade desses recursos técnicos para melhor definir os objetos de representação musical.

Koch (1969, v.III, p.220) comenta que mais comum que os parênteses entre incisos são os parênteses entre as repetições de frases e, assim como assinalado acima, a proporcionalidade entre as partes intercaladas deve ser observada. Neste caso, como o parêntese é interposto entre unidades musicais de sentido completo, então ele também deve possuir sentido completo por si só, ou seja, o parêntese também deve ser uma frase. No exemplo 2.34, o parêntese inserido entre a repetição de frases é uma frase completa de quatro compassos de extensão, formada por uma ideia (compassos 5 e 6) e sua transposição (compassos 7 e 8).



Ex. 2.34 – Parêntese como unidade de sentido completa (fonte: KOCH, 1969, v.III, p. 221)

Por último, Koch comenta que, a despeito da proporcionalidade tão estimada, os apêndices entre frases também podem ser amplificados, como ilustra o exemplo 2.35:



Ex. 2.35 – Apêndice amplificado (fonte: KOCH, 1969, v.III, p. 222)

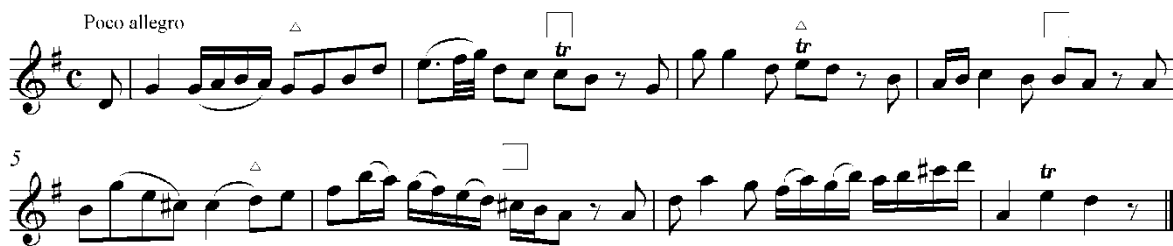
Neste caso, a figura do compasso 6 é repetida nos compassos 7 e 8, sobre graus diferentes da escala, criando uma progressão que liga o primeiro e o segundo inciso do parêntese. Esta mesma figura rítmico-melódica, após completar o segundo inciso do parêntese, no compasso 10, é novamente repetida de maneira progressiva nos compassos 11 e 12, conduzindo finalmente à harmonia da dominante principal, no compasso 14, que prepara o retorno da primeira frase. Assim, por meio de repetições, um parêntese de quatro compassos se transforma numa frase de dez compassos, intermediária da repetição de uma única frase principal.

* * *

Koch (1969, v.III, p.205) adverte ainda que a amplificação de frases pode acontecer de tal modo que nenhuma técnica ou mecanismo possam ser percebidos. Sobre esse tipo de amplificação nada pode ser dito, e ele só pode ser aprendido a partir do estudo das obras do repertório. Geralmente, salienta ele, as frases amplificadas dessa maneira não podem ser adequadamente retrocedidas para sua forma simples, e apenas o gosto do compositor pode julgar sua adequação ao discurso. Para ilustrar este tipo de procedimento, Koch recorre ao exemplo já fornecido para o primeiro tipo de continuação (reproduzido na página 71), aquele livre, que se orienta mais pela fantasia e gênio que pela arte.

* * *

Por fim, para ilustrar o uso comum das principais técnicas descritas, Koch fornece um último exemplo no qual as partes constituintes de um período simples (ex. 2.36) são diversamente amplificadas, transformando-o num período principal.



Ex. 2.36 – Poco allegro – Período simples (fonte: KOCH, 1969, v.III, p.226)

Este período, escrito em compasso composto (vide definição nas notas 30 e 31, p.51), inicia-se na tonalidade de sol maior e termina na tonalidade de ré maior por meio de modulação. Inicia-se com uma frase simples, premissiva tônica em sol maior, de quatro compassos de extensão, formada por um inciso completo e uma fórmula cadencial, que consolidam a tonalidade e fornecem a primeira ideia do sentimento a ser expressado. A frase seguinte é igualmente simples e de quatro compassos de extensão, mas é premissiva dominante em sol maior. Também possui um inciso completo, que agora é seguido por uma meia cadência. Expõe material diverso daquele apresentado na primeira frase, complementando-o na determinação do sentido: a figura célere do inciso da primeira frase seguida pelo movimento melódico ascendente preparatório da fórmula cadencial e ambos somados às síncopes da segunda frase, conformados à indicação *poco allegro*, sugerem um sentimento de alegria comedida e radiante. A terceira frase é utilizada para preparar a modulação para a tonalidade de ré maior. É uma frase simples, de quatro compassos de extensão, e premissiva dominante na tonalidade de ré maior. Está constituída por um inciso completo, articulado por uma cadência imperfeita na nova tonalidade, e uma meia cadência; em ambas as partes, o material melódico parece derivar do material já apresentado, particularmente do arpejo que inicia a fórmula cadencial da primeira frase: no inciso da terceira frase, a melodia descreve um arpejo no sentido contrário ao daquele da primeira frase, representando uma variação do mesmo; na fórmula cadencial da terceira frase, o desenho melódico descrito é o de uma escala descendente, cuja articulação enfatiza a função de apoijatura que as notas si, sol e mi têm sobre as notas lá, fá# e ré, respectivamente, o que sugere que, possivelmente, este desenho melódico tenha sido derivado da ornamentação de um arpejo. A última frase é, como as anteriores, simples e de quatro compassos de extensão, mas, diversamente das demais, é conclusiva em ré maior,

finalizando o período. Não possui inciso e seu material é claramente derivado de tudo o que já foi exposto pelas frases anteriores.

Em seguida, Koch propõe a amplificação de cada uma dessas unidades simples de pensamento, para que, comparativamente, se observe a aplicação das técnicas apresentadas. Abaixo, é reproduzido o período desenvolvido. Na ilustração (ex. 2.37), os algarismos arábicos à esquerda de cada sistema indicam a numeração dos compassos (feita conforme a regra para compassos compostos) e os algarismos romanos junto às chaves, sobre os sistemas, identificam os procedimentos na descrição que segue.

The musical score for Ex. 2.37 is written in G major and 3/4 time, marked "Poco allegro". It consists of 12 systems of music, numbered 9, 19, 27, 37, 45, 53, and 57. Roman numerals I through XII are placed above the systems to indicate specific techniques. The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and dynamics such as piano (p) and fortissimo (for.).

Ex. 2.37 – Período amplificado (fonte: KOCH, 1969, v.III, p. 227-230)

Este período principal é iniciado por uma frase expandida por repetição (I)⁴⁰ e por um apêndice (II). Na repetição, utilizou-se o material do inciso da frase, primeiro sobre outro grau da escala (compassos 3 e 4), e em seguida, novamente sobre a harmonia da tônica (compassos 5 e 6). Neste caso, a repetição não configura propriamente uma progressão, pois, embora a melodia avance gradualmente, enfatizando graus sucessivos da escala (sol, lá, si), o caminho harmônico é curto e circular, saindo do acorde de tônica e retornando para ele próprio após apenas uma repetição. Por essa razão, Koch considera este trecho como uma transferência [*Versetzung*] e não uma progressão. Após a fórmula cadencial dos compassos 7 e 8, o compositor acrescenta um apêndice de dois compassos de extensão para reforçar a conclusão da frase, por meio da repetição do procedimento harmônico associada a uma variação da melodia. De acordo com o que já foi mencionado anteriormente, uma vez que as repetições evidentes e os apêndices não são considerados partes essenciais das unidades de pensamento, eles são excluídos de sua caracterização e, portanto, esta primeira frase, que não pode mais ser chamada de simples, é ainda premissiva tônica e possui quatro compassos de extensão. Vale ressaltar que, a despeito da última nota do apêndice ser o primeiro grau da escala, o que poderia sugerir uma cadência melódica perfeita para a frase, esta nota não está no primeiro tempo do compasso, mas na subdivisão desse tempo, e como ornamento (terminação feminina [*weibliche Ausgang*]) da nota da cesura que é a terça da tríade. Portanto, neste caso, devido sua posição no compasso, a terça prevalece sobre a nota fundamental da tríade na caracterização da conclusão da frase.

A segunda frase, que se inicia no compasso 11, é amplificada por repetição (III) e continuação (IV). Conforme a indicação de Koch (1969, v.III, p.227), a repetição ocorre com uma inversão entre a voz principal e uma “voz auxiliar”. Para aceitar tal proposição, é necessário supor, no inciso desta frase, uma segunda voz movimentando-se paralelamente à voz principal a uma distância de terça, que se sobressairia na medida em que a voz principal, na repetição, fosse transposta uma oitava abaixo, como ilustra o exemplo 2.38, a seguir.

⁴⁰ Os algarismos romanos entre parênteses fazem referência ao procedimento indicado no exemplo 2.37.



Ex. 2.38 – Compassos 11-14 do período amplificado (ex. 2.37)

Variando o inciso desta frase e sua repetição invertida obtém-se o material da continuação empregada nos compassos 15 e 16, e repetida nos compassos 17 e 18 em função da proporcionalidade com as partes precedentes: uma vez que o inciso da frase foi repetido, a continuação também é. Ao final da continuação, a frase é concluída com a meia cadência em sol maior.

A terceira frase, a mais amplificada do período, se estende do compasso 21 ao compasso 46, e é integralmente repetida e variada por parêntese (V), repetição (VI e VII), continuação (VII), progressão (VIII) e apêndice (IX). Após a exposição de seu inciso, entre os compassos 21 e 22, é interposto um parêntese de mesma extensão, constituído de uma figura rítmico-melódica exposta e imediatamente repetida, que claramente interrompe o fluxo normal da frase para acrescentar a ela uma espécie de comentário destacável e supérfluo. Em seguida ao parêntese, expõe-se a fórmula cadencial da frase, que é articulada no compasso 26. Deste ponto até o compasso 46, esta mesma frase é repetida com extensa variação. Seu inciso é reapresentado nos compassos 27 e 28, repetido sobre outro grau da escala nos compassos 29 e 30 e continuado nos compassos 31 e 32. Esta continuação é imediatamente repetida nos compassos 33 e 34, e encadeada com a fórmula cadencial da frase, cujo final é interrompido melodicamente por uma síncope para que seja executada uma progressão. Entre os compassos 36 e 44, procede-se, então, a repetição gradual da fórmula cadencial sobre diferentes graus da escala, adiando a meia cadência em ré maior para o compasso 44. Para enfatizar esta cadência colocada ao final de uma progressão, é encadeado um apêndice com a repetição da fórmula cadencial nos compassos 45 e 46, encerrando finalmente a frase.

A última frase do período é exposta entre os compassos 47 e 50, e literalmente repetida entre os compassos 50 e 53 (X). Esta exposição e repetição são aglutinadas por meio da elisão da última nota da primeira com a primeira nota da segunda. Por se tratar de uma frase conclusiva, constituída de cadência perfeita, sua repetição é também chamada

por Koch (1969, v.III, p.229) de apêndice. A partir do compasso 53, o apêndice é amplificado por uma passagem (XI), ou seja, uma continuação de aspecto fluente, contínuo e de caráter brilhante. O material do compasso 53 é repetido sem alterações no compasso 54 e transposto para a tonalidade de si menor no compasso 56, após um desenho melódico de ligação. No compasso 57 ocorre a repetição da figura imediatamente antecedente, na mesma tonalidade. Entre os compassos 58 e 60, ainda como passagem, a retomada da fórmula cadencial na tonalidade de ré maior é preparada por meio de uma melodia de desenho ascendente em direção ao quinto grau da escala: a nota lá. A cadência perfeita na nova tonalidade é concluída no primeiro tempo do compasso 61, e variadamente repetida nos compassos 62 e 63 (XII), o que caracteriza uma multiplicação de cadência.

Por meio deste exemplo, fica evidente que o que diferencia os grandes gêneros discursivos dos pequenos é principalmente a amplificação das partes, além das medidas dispositivas estabelecidas para cada gênero.

Expostas as unidades de pensamento musical e suas técnicas de amplificação, à continuação, este capítulo trata ainda do processo de composição musical, que sistematiza e coordena a manipulação dos materiais e procedimentos com vistas à construção de discursos completos.

2.3 – O processo de composição musical

Na primeira parte do segundo volume do Ensaio, intitulada “Do objetivo, da natureza interna, e, sobretudo, do modo em que se origina uma composição musical”, Koch propõe um processo de composição musical baseado em princípios poéticos, retóricos e estéticos, tomando como modelo o sistema de produção da obra de arte formulado por Sulzer na Teoria Geral das Belas-Artes.

Numa série de verbetes, Sulzer propõe um processo retoricamente orientado de produção da obra de arte, ou seja, coordenado com o processo de recepção da obra, estabelecendo uma relação de causalidade entre ambos os processos que tem como fim o efeito que a obra causa do receptor. Sulzer (2002, p.1211-12) afirma que a causa final de todas as artes deveria ser a edificação moral do homem, sendo a persuasão o caminho para se alcançar este fim. Daí que a causa formal das belas-artes seja retórica, porquanto a

relação entre as belas-artes e a retórica consolida-se a partir da identificação entre o que para aquelas representa o meio e o que para esta representa o fim, isto é, a persuasão. Segundo o filósofo suíço, isso se aplica a todas as artes, uma vez que elas somente se diferenciam entre si por seus objetivos, materiais e técnicas específicas.

No artigo dedicado à retórica, Sulzer observa que a persuasão produz-se quando os pensamentos e sentimentos dos homens são conduzidos conforme um objetivo qualquer e que, para isso, as ideias do orador têm de ser adequadamente inventadas, ordenadas e expressadas. Dessa maneira, o filósofo faz referência direta às etapas do processo retórico propostas por Aristóteles e atualizadas por Cícero, Quintiliano, Hermógenes e toda a tradição seguinte: a primeira etapa deste processo, chamada de invenção [*euresis/inventio*], consiste na busca do material do discurso; a segunda etapa, a disposição [*taxis/dispositio*], trata da ordenação das partes que constituem o todo; e a terceira etapa, a elocução [*lexis/elocutio*], consiste na representação das ideias (*res*) no meio escolhido: o gesto, a palavra, as formas, as cores e/ou os sons (*verba*).

Do mesmo modo, ao definir estética, Sulzer (2002, p.122) esclarece que “esta ciência surgiu para ajudar o artista na invenção, disposição e realização das suas obras”. As regras que condicionam esses procedimentos resultam da conjunção das prescrições retóricas e os elementos particulares da estética. A invenção, por exemplo, poder-se-ia realizar mediante lugares comuns – o que o autor chama de “meios técnicos” – ou espontaneamente, de acordo com o entusiasmo e o gênio do artista. Por sua vez, a disposição obedece às prescrições dos gêneros discursivos ou de representação. Já a realização tem como critério central o decoro [*aptum*], ou seja, a conformidade da obra ao público e às condições de recepção. O juiz de todo o processo é o gosto, que procura a beleza eficiente. E esta não é senão o bem, fonte do prazer sensorial e racional, cuja eficiência encontra-se na sua capacidade de persuadir e atingir seu fim.

Adaptando esses princípios às especificidades de sua arte, Koch propõe um processo de composição musical constituído de três etapas: a invenção [*Erfindung*], a realização [*Ausführung*] e a elaboração [*Ausarbeitung*], que serão analisadas a seguir.

2.3.1 – A invenção

Nessa operação eminentemente mental que é a invenção, de acordo com Koch, intervêm – não como técnica ou habilidade adquirida pela prática, mas como elementos inerentes ao fazer musical – certos aspectos mecânicos, como o conhecimento das regras de harmonia e contraponto e a habilidade de pensar melódica e harmonicamente. Essa última é definida como a capacidade de reter na alma uma melodia ou partes dela, inventada ou escutada previamente, sem que sejam distorcidas pela fantasia. Pode manifestar-se em três níveis: primeiro, o que considera apenas a melodia; segundo, o que considera predominantemente a harmonia; e terceiro, o que considera a melodia harmonicamente. A aptidão nessa capacidade previa o domínio de todos os níveis, que deviam ser utilizados conforme a escolha e necessidade do compositor. O primeiro nível permitia concentrar toda a expressão do sentimento numa única voz principal. O segundo permitia considerar a participação de vozes subsidiárias [*Nebenstimmen*] na expressão do sentimento. O terceiro, por sua vez, permitia representar o sentimento pela união inseparável de várias melodias ou vozes principais. Sobre a manifestação desta habilidade, Koch (1969, v.III, p.81-82) comenta:

“Um Rafael ou um Rubens, ao idealizar a cor e a posição da cabeça de um corpo, vê simultaneamente as cores e as pregas da vestimenta com a qual deve vestir as partes restantes do corpo.” Esta metáfora mostra o tipo de invenção da qual se serviram os maiores professores da arte. Assim, quando começa a inventar uma obra, o compositor deve ser capaz de imaginar o conteúdo das vozes que acompanham sua melodia para criar um todo completo, no qual todas as partes ajudem a promover o objetivo proposto.

Na invenção musical, busca-se pensamentos musicais (*res*) adequados à matéria (*thema* - que no caso da música, seria o texto ou sentimento que se pretende representar), conforme a utilidade (ensinar [*docere*], deleitar [*delectare*], mover [*movere*]), que sirvam como instrumentos intelectuais e afetivos para se obter a adesão do público, a persuasão. Koch entende a invenção como um processo de criação, que depende do gênio do compositor, seu entusiasmo e juízo de gosto. O gênio é entendido como uma disposição natural da alma, que permite ao compositor constituir com facilidade, em sua imaginação, um todo sonoro que tenha potencial para cumprir o objetivo proposto. Esse potencial se

consuma em ato mediante o juízo de gosto, entendido, por sua vez, como a capacidade de sentir e julgar a beleza. Essa capacidade não é uma aptidão inata como o gênio, mas sim construída pela vivência e estudo. Sobre o gênio e sua relação com o gosto, Koch (1969, v.II, p. 94) comenta:

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.⁴¹

Koch entende o gênio como a causa eficiente da originalidade da expressão musical, e o gosto, que relaciona razão e sensibilidade, impondo limites à atividade do gênio, como causa eficiente do decoro, interno e externo. O primeiro outorga beleza à obra, e o segundo, eficiência. Da relação entre ambos resulta o fim último da produção musical: o “belo eficiente”.

O entusiasmo equivale ao furor poético comumente descrito nos tratados sobre poesia e arte. É um estado de ânimo induzido por fatores externos que favorece a manifestação do gênio. Segundo Koch (1969, v.II, p. 95-96), o entusiasmo favorável à criação musical é aquele resultante da leitura de obras dotadas de vivas descrições dos sentimentos de que se quer imbuir, ou da execução atenta de obras de bons compositores, cuja matéria seja equivalente àquela que se quer elaborar.

Os pensamentos musicais encontrados ou criados nesse primeiro estágio do processo de composição devem ser postos em uma ordem inicial que permita ao compositor contemplá-los como um todo. Esse todo, que recebe o nome de estrutura [*Anlage*], deve sintetizar o caráter e o efeito expressivo da obra a ser criada, e deve ser composto pelas ideias melódicas principais, acompanhadas de seus movimentos harmônicos.

Uma vez concluída, Koch recomenda que a estrutura seja escrita, para que não sofra alteração pela atividade da fantasia. Desse modo, a estrutura difere do pensamento

⁴¹ Wie es aber der angehende Tonsetzer anzufangen habe, dass in seiner Seele schöne Melodie entstehe, darzu wird nie die Theorie ächte Hilfsmittel 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.

[*res*], pois ela é já uma representação externa [*verba*] dele. Além disso, posto que ela seja produto do primeiro estágio do processo de composição musical e, portanto, passível de elaboração, ela se difere também da obra concluída - a *verba* em sua forma final. Nesse sentido, a estrutura está para a obra como potência: é a atualização da primeira que gera a segunda, pela ação do compositor, conforme a causa. Essa atualização depende da qualidade material da estrutura, das qualidades em ato do compositor, e da finalidade da produção, que inscreve as características essenciais e determinantes da obra, sua configuração e função, sendo, por isso, a forma que permite conhecê-la.

O que é a obra em potência – a estrutura – é inteligível somente em termos do que já é efetivamente a obra. Na ordem do devir, contudo, a potência precede a atualidade, pois o que é a obra só pode vir a ser daquilo que pode ser a obra. E, sendo este o caso, o objeto correlato deve ser examinado em primeiro lugar. Pois o ato se remete a algo anterior a ele, justamente o objeto que lhe é correlato e correspondente, neste caso, a estrutura. Por isso Koch exemplifica seu método de estudo mediante comparação entre estrutura e obra⁴², de modo a ilustrar os procedimentos próprios da atualização, aqueles que podem ser aprendidos e ensinados, pois não dependem do gênio, da natureza do compositor, mas de sua arte. Esses procedimentos competem aos estágios seguintes do processo produtivo, a realização e elaboração.

2.3.2 – A realização

Na realização, a estrutura é fragmentada, e cada parte, também chamada de unidade de pensamento musical, é desenvolvida mediante a aplicação das técnicas de amplificação, que levam à formação de unidades maiores: os períodos principais da obra. Nesse momento, determina-se a quantidade, tamanho e disposição dos períodos, de modo que se constitua a ordenação final das partes da obra. Assim como o decoro, essa disposição das partes é orientada por fatores externos e internos à obra. A disposição externa consiste na planificação feita pelo músico com vista a conseguir a finalidade do discurso, e é orientada segundo a utilidade da obra e suas condições de recepção. Essa

⁴² Koch compara a ária intitulada *Ein Gebet um neue Stärke*, da cantata *Der tod Jesu* (1755) de C. H. Graun (1703-1759) com sua estrutura, que ele próprio elabora a partir de análise da obra.

disposição externa se manifesta no interior da obra como princípio ordenador, que garante a totalidade da expressão, como capaz de realizar sua função exterior. A escolha e ordenação das partes são orientadas pela razão e pelo gosto, que permitirão obter variedade na expressão sem corromper a unidade do discurso musical.

Conforme os preceitos retóricos tradicionais, Koch compreende que as partes de que dispõe o músico para a realização de sua obra são portadoras de funções, e o domínio dessas possibilidades funcionais constitui o campo de liberdade do compositor. Das possibilidades referidas, que no decorrer da história foram postas em prática, resultou uma tipologia funcional das partes, chamadas diversamente, segundo a prática musical, de introdução, *ritornello*, período principal, e coda, por exemplo. Mattheson (1954: p.235 *et passim*) chega a utilizar a nomenclatura extraída da retórica para designar as partes do discurso musical, pela equivalência de função estabelecida: a introdução, que visa à captação da atenção, a benevolência e a docilidade do auditório, foi chamada de exórdio [*exordium*]; a apresentação da frase musical principal, aquela associada ao seu elemento determinante de sentido (texto ou gesto), por apresentar a causa e determinar a natureza da matéria, seria chamada de narração [*narratio*]; o desenvolvimento dessa frase principal é entendido como equivalente ao desenvolvimento da argumentação no discurso verbal, mais especificamente, equivalente à apresentação dos argumentos favoráveis à causa, e por isso é chamado de proposição [*propositio*]; a contestação dos argumentos contrários à causa, chamada retoricamente de refutação [*refutatio*], equivaleria no discurso musical à apresentação e desenvolvimento de alguma ideia musical contrastante em relação à frase principal; a reapresentação da frase principal e seu desenvolvimento seria equivalente à confirmação retórica [*confirmatio*], e à conclusão retórica, chamada de [*peroratio*], que retoma elementos da argumentação, apelando de modo contundente aos sentimentos do auditório, equivaleria à conclusão do discurso musical.

Essa analogia elaborada por Mattheson encontrou reconhecimento no decorrer do século XVIII, como o de Forkel, que em sua História Geral da Música, credits a Mattheson a sistematização da primeira retórica musical. Apesar disso, nenhum tratado posterior ao Mestre de Capela Perfeito retoma essa nomenclatura retórica para designar as partes do discurso musical.

Koch entende que a ordem natural das partes de um discurso musical represente o movimento natural dos sentimentos, entendidos como a matéria do discurso. A alteração dessa ordem natural gera uma ordem artificial, que tem como efeito o estranhamento. Se por um lado essa ordem artificial gera atenção e excitação, por outro enfraquece a clareza e credibilidade do discurso. Por isso, a virtude dispositiva se caracteriza pelo meio termo entre a naturalidade e a artificialidade da ordenação das partes que melhor realize a persuasão.

Segundo Koch, a utilização dessas partes, por suas funções na constituição da totalidade da obra musical, varia conforme a matéria, o receptor, o contexto da recepção, e o efeito almejado. A relação entre esses elementos - delimitados pelo uso comum, numa estrutura social de estratificação rígida, com papéis sociais nitidamente demarcados e assentados em vínculos simbólicos, políticos e/ou religiosos, como eram as sociedades de corte europeias dos séculos XVII e XVIII -, constituía uma série de gêneros de usos autorizados, estabelecidos historicamente como coleções de tópicos de invenção, medidas dispositivas e figuras elocutivas próprias a cada tipo de matéria e ambiente, de eficácia comprovada na produção de efeitos persuasivos.

Esses gêneros, como a sonata, a sinfonia, a cantata, a ária, o coro, as danças, dentre outros, devem ser entendidos como determinações convencionais e históricas constitutivas das aparências de verdade aceitas pelo receptor; eles não são formas fixas de representação, pois sua eficácia na persuasão exige o ajuste da aplicação de seus elementos às diferentes circunstâncias de pessoa, tempo, modo e lugar relevantes em cada caso. Nesse sentido, cada obra possuía “validade datada”, e era entendida como um produto temporal, que se realizava em seu devido tempo, sem ter a pretensão de transcender a ele, por maior que fosse sua amplitude de adesão.

Ao transpor para a gramática o estudo dos gêneros, Koch os nomeia de formas. Se a distinção entre os termos implicava numa distinção no tratamento das prescrições, Koch não esclarece. O que é certo é que a expressão musical era pensada para a persuasão, e nesse sentido, os princípios retóricos permaneciam, ainda que em outro domínio.

No século XIX, músicos como Adolph Bernhard Marx (1795-1866) leram os gêneros musicais como formas fixas de representação, e tomaram como prescrições formais

as medidas dispositivas características de cada gênero. Assim, Marx afirmava que o cumprimento da forma seria exigência da correção, e qualquer desvio seria justificado pela manifestação do gênio do compositor, como índice de originalidade da expressão musical.

Como exemplo das prescrições de gênero, são reproduzidas a seguir aquelas próprias ao primeiro Allegro de sinfonia, também válidas para o primeiro Allegro de sonata e seus subgêneros, extraídas do terceiro volume do Ensaio sobre a Instrução em Composição (1969, v.III, p.304-311)⁴³:

§. 101.

O primeiro Allegro de Sinfonia, sobre o qual deverá tratar esta descrição, tem duas partes, que o compositor expõe com ou sem repetição. A primeira dessas partes consiste de um único período principal, e forma a estrutura da sinfonia, ou seja, as frases melódicas principais expostas em seu encadeamento original e, algumas dentre elas, desmembradas. Frequentemente, após a cadência desse período, anexa-se um período esclarecedor [*erklärende Periode*], que modula dentro da mesma tonalidade na qual foi encerrado o período precedente e se encerra. Disso resulta que não possamos considerar este último período de outro modo que não seja como um apêndice explicativo do primeiro, e que, assim, ambos sejam unidos como se fossem um único período principal.

A construção desse período (assim como dos demais períodos da sinfonia) diferencia-se da construção dos períodos da sonata e do concerto não por meio de outras tonalidades pelas quais se modula, nem pelo encadeamento peculiar ou intercâmbio entre frases premissivas tônicas ou dominantes, mas sim pelo fato de que 1) as partes melódicas da sinfonia, já em sua primeira representação, são mais amplificadas que as de outras peças de música, e especialmente pelo fato de que, 2) comumente, essas partes melódicas dependem mais umas das outras e fluem mais fortemente que nos períodos de outros gêneros de obras, ou seja, elas são dispostas de tal modo, que suas frases premissivas sejam menos percebidas. Na maior parte das vezes, liga-se diretamente a parte melódica seguinte com a cesura da frase premissiva precedente, e muito frequentemente não se põe qualquer frase premissiva até que as frases ruidosas e sonoras se alternem com uma frase mais cantável e de dinâmica mais fraca. Daí que são encontrados muitos períodos nos quais não se escutam frases premissivas até que a

⁴³ Por ser muito extensa, a versão original do texto, em alemão, encontra-se como Anexo 1, no final do corpo da tese.

modulação para uma tonalidade vizinha seja conduzida. As partes melódicas principais de uma sinfonia não costumam trazer todas as ideias na tonalidade principal, como em outros gêneros: após o tema ser ouvido com alguma outra parte melódica principal, usualmente, com a terceira parte melódica procede-se a modulação para a tonalidade da quinta (em tonalidades menores também para a tonalidade da terça), na qual se apresenta o material restante, pois a segunda e maior metade desse primeiro período é dedicada especialmente a essa tonalidade.

Comumente, costuma-se colocar nos primeiros allegros das novas sinfonias uma curta frase introdutória [*Einleitungssatz*] de andamento mais lento e caráter sério. Essa frase introdutória se diferencia dos tão conhecidos Graves de Aberturas pelo fato de não terem as figuras rítmicas e melódicas características deles; pelo contrário, ela pode aparecer em qualquer tipo de compasso, e fazer uso de qualquer figura melódica que corresponda a seu caráter sério. Essa frase se apresenta na tonalidade principal (descontadas as modulações contínuas), e se encerra com uma frase premissiva dominante ou com uma frase conclusiva. Frequentemente haverá uma sétima na tríade final da frase premissiva dominante, além de uma fermata, ou a cadência da frase conclusiva sobrepassa o Allegro seguinte, ou seja, a cesura da cadência é elidida com a nota inicial do Allegro.

§102

A segunda parte do primeiro Allegro constitui-se de dois períodos principais, dos quais o primeiro costuma ter um tipo de construção muito variado. Ainda assim, se não consideramos os pequenos desvios desse primeiro período, podemos observar dois tipos principais de tratamento.

O primeiro e mais comum tipo de construção desse primeiro período da segunda parte consiste nisso, que se inicie com o tema, ou com outra parte melódica principal, ou ainda de nota a nota, ou em movimento contrário, ou também com outras variações na tonalidade da quinta; em seguida, por meio de outra parte melódica, modula-se de volta à tonalidade principal, e daí para a tonalidade menor do sexto, ou segundo ou terceiro grau⁴⁴; ou então, ao invés de voltar para a tonalidade principal, modula-se para onde se deseja por meio de uma progressão ou outro tipo de amplificação usada em

⁴⁴ Mas se o movimento tem uma tonalidade menor como principal, e o primeiro período terminar na tonalidade da terça [ou seja, na tonalidade relativa maior], então este procedimento deverá conduzir para a tonalidade menor da quinta. Por outro lado, se esse primeiro período principal em tom menor terminar na tonalidade menor da quinta, então a modulação deste segundo período deverá conduzir para a tonalidade maior do terceiro grau da escala (nota do autor).

modulações contínuas. Nesse caso, algumas dessas partes melódicas que melhor se prestem⁴⁵ para exposição em uma dessas tonalidades serão repetidas ou desmembradas em outra aplicação ou ligação diferente daquela que elas tinham no primeiro período.

Comumente, esse segundo período principal da sinfonia é encadeado a uma frase curta, constituída de um pedaço de uma parte melódica principal, que, elaborada de modo semelhante a uma progressão, modula de volta à tonalidade principal, a partir de onde o último período principal será iniciado.

O segundo tipo de construção desse segundo período, que se usa frequentemente nas sinfonias modernas, consiste disso: de que uma frase da primeira parte, ou apenas um pedaço particularmente apropriado dela, seja desmembrado ou transposto numa continuação, que pode ocorrer apenas na voz superior ou alternadamente em outras vozes, conduzindo a modulação para tonalidades próximas ou distantes antes que se proceda a modulação para o tom no qual o período deve ser concluído. Isso acontece até a frase premissiva dominante dessa tonalidade na qual o período deve ser concluído, ou então a frase será estendida de modo similar até a conclusão do período. Se o desenvolvimento de tal frase continuar até a frase premissiva dominante daquela tonalidade na qual se quer que o período termine, então, após essa frase premissiva dominante, algumas partes melódicas do primeiro período, comumente em alguma outra aplicação ou variação, são expostas nessa tonalidade antes que se proceda a cadência. Exemplos desse tipo são encontrados em muitas sinfonias de Haydn e praticamente em todas as sinfonias de Dittersdorf.

Também nesse caso o período recebe, comumente, o já mencionado apêndice, que a modulação conduz de volta para a tonalidade principal como introdução do último período.

Esse segundo período das modernas sinfonias nem sempre é iniciado na tonalidade da quinta. De fato, frequentemente encontram-se períodos desse tipo em tonalidades inesperadas e sem preparação, ou se faz uma introdução em tal tonalidade mediante poucos tons, que seguem a cadência da quinta.

§103

O último período do nosso primeiro Allegro, que é dedicado principalmente à modulação para a tonalidade principal, começa, da maneira mais usual, com o tema, mas às vezes também com uma

⁴⁵ Não se deve esquecer que este assunto está sendo tratado apenas em termos mecânicos, e não estéticos. (nota do autor).

outra parte melódica principal nessa tonalidade. As melhores frases são encadeadas conjuntamente, no ponto onde comumente a modulação conduz para a tonalidade do quarto grau, mas sem concluir com uma cadência, pois logo em seguida deve retornar para a tonalidade principal. Finalmente, a segunda metade do primeiro período, ou aquelas partes melódicas do primeiro período que seguiram a frase premissiva dominante na tonalidade do quinto grau, são repetidas na tonalidade principal, e assim se conclui o Allegro.

Fica evidente, inclusive pela nota inserida pelo próprio autor, que essas prescrições tratam exclusivamente de aspectos mecânicos, certamente, em função do enfoque “gramatical” dado ao tema. Contudo, o que Koch descreve é o uso comum – manifesto, ao longo do texto, pelos inúmeros advérbios “comumente” ou “frequentemente” – e não o uso correto das convenções de linguagem para o gênero. Nesse sentido, essa descrição não pode ser tomada como a descrição de uma forma fixa de representação, mas como uma possibilidade de produção convencionalmente aceita pelo receptor como verossímil, que pode ser modificada em função de uma série variáveis envolvidas no processo de recepção. Para a realização, o compositor deve avaliar de que modo essas variáveis, as medidas dispositivas características do gênero e o material obtido na invenção (a estrutura) serão conjugados na constituição do todo da obra.

Após a realização, ou seja, após o desmembramento da estrutura e desenvolvimento e distribuição de suas partes, obtém-se o esqueleto da obra, que alcançará sua forma final de representação [*verba*] mediante a elaboração.

2.3.3 – A elaboração

Na última fase do processo de composição musical, a elaboração, a obra alcança a forma final de representação principalmente mediante a aplicação de técnicas de contraponto, que determinam a complementação das partes cujo conteúdo foi parcialmente determinado na realização, e de todas as demais partes cujo conteúdo ainda esteja indeterminado.

Segundo Koch (1969, v.II, p. 125-126), a elaboração depende principalmente da dignidade da matéria de que trata a música, e das diferentes circunstâncias de recepção da obra. Uma sinfonia, por exemplo, deve ser elaborada diferentemente de uma ária e,

ambas, diferentemente de um coro, observando as prescrições do gênero musical. Igualmente, uma peça executada numa câmara, como um concerto, suporta uma elaboração muito mais minuciosa que uma peça executada numa grande sala ou ao ar livre ⁴⁶.

Pelo tipo da matéria, afirma Koch, determina-se o estilo da obra, ou seja, as características que determinam a adequação da música ao ambiente, ao público, à ocasião e ao tempo. No verbete dedicado à definição de estilo, no *Léxico Musical*, Koch (2001, p. 1450-1456) distingue três categorias, como segue:

1. O estilo de igreja: a este estilo competem os sentimentos honrosos, elevados, e especialmente os religiosos. A estes sentimentos os caracteres mais adequados são o solene, o devoto e o honroso. Neste estilo devem ser evitados todos os ornamentos exuberantes do canto e do acompanhamento instrumental, além de qualquer artifício que sirva apenas para exibir virtuosismo, pois eles enfraquecem a expressão da obra.
2. O estilo de câmara: a este compete à expressão de sentimentos alegres, afetuosos, tristes ou elevados, ou à representação de quadros sonoros [*Tongemälde*] que brinquem livremente com a imaginação do público, geralmente composto de conhecedores e amantes da arte [*Kenner und Liebhaber der Kunst*]. Como as obras deste estilo são geralmente apreciadas mais de perto, elas exigem uma realização mais minuciosa. Portanto exigem mais habilidade artística do compositor que as obras nos estilos de igreja ou de teatro.
3. O estilo de teatro: a este compete a expressão dos sentimentos morais [*moralische Gefühle*]. Como as obras neste estilo são dirigidas a um

⁴⁶ 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 wenigere 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 Tonkünstlern vorgetragen wird. Und was dergleichen zufällige Umstände mehr sind.

grande e variado público, a expressão dos sentimentos deve ser mais simplificada e menos artificiosa que a expressão no estilo de câmara.

Por outro lado, é de acordo com a dignidade da matéria tratada que se define a classe de tratamento que ela receberá. No mesmo artigo citado, Koch caracteriza três tipos de tratamento:

- A. Austero: caracteriza-se pelo emprego de uma harmonia bem desenvolvida, o tratamento contrapontístico das diferentes vozes (de modo que todas elas tomem parte na expressão do sentimento e assumam um caráter de voz principal), e a predominância de um caráter sério. Os principais tipos de peças deste estilo são o cânone, a fuga, os coros fugais [*fugirten Chöre*], os corais fugais [*fugirten Choräle*], dentre outros.
- B. Galante: também chamado de estilo livre. Caracteriza-se pelo uso de harmonias simples, a distinção entre voz principal e vozes acompanhantes (de modo que estas não tomem parte direta na expressão dos sentimentos) e um tratamento variado da melodia através da adição de incisos, frases premissivas e variações rítmicas, e do encadeamento de partes melódicas que não tenham relação direta entre si. Aplica-se este estilo em todos os tipos de movimentos de grandes obras cantadas como as árias, os coros, e seus similares, em todos os tipos de *Ballet* e música de dança, em peças didáticas [*Einleitungstücke*], nos movimentos de concertos e sonatas que não são fugais, dentre outros.
- C. Intermediário: resulta da mistura dos tipos acima descritos.

Na elaboração, prevalecem as prescrições retóricas do decoro, que Koch atualiza em seus escritos. Em seu artigo intitulado Sobre o gosto da moda na música [*Über den Modegeschmack in der Tonkunst*], publicado em um jornal de edição própria, ele (1795, p.98-99) comenta:

Sabe-se que (os ornamentos) se difundem em todos os gêneros musicais e na expressão de qualquer sentimento, e que os melhores compositores se serviram desses ornamentos e os evidenciaram em

suas obras, ora mais, ora menos, (...) de acordo com a medida da dignidade do sentimento representado.

Ao tratar sobre o estilo alto, aquele próprio para elaborar matérias elevadas, Koch esclarece:

Uma vez que este estilo seja utilizado em uma peça como o estilo dominante, ele requer, por meio de sua gravidade e dignidade características, também a dignidade do objeto ou sentimento (a matéria), pois de outra forma seu uso será vicioso; quando tratamos com o traje digno um objeto que não corresponde a esta dignidade, recai no ridículo a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado.

Por esses aspectos, a elaboração musical proposta por Koch assemelha-se à elocução retórica. Certamente deriva da arte da persuasão também a prescrição de Koch para que prevaleça nessa etapa o juízo, como causa eficiente das virtudes elocutivas: pureza [*puritas*], clareza [*perspicuitas*], ornamento [*ornatus*] e decoro [*aptum*]. O cumprimento dessas virtudes elocutivas concretiza a virtude geral do discurso musical. A virtude central é o *aptum*, que opera a ligação da obra com sua recepção. A ela se juntam, como virtudes retóricas, a clareza e o ornamento, e como virtude gramatical, a pureza. A clareza consiste na compreensibilidade da obra, e é tomada como condição de sua credibilidade, uma vez que só aquilo que é compreendido pode ser crível. O *ornatus* tem como finalidade garantir a beleza e elegância da expressão musical, tornando-a agradável. A pureza é a correção idiomática do discurso musical, que tem como parâmetro o uso corrente da linguagem. A mecânica da melodia, como proposta por Koch no segundo e terceiro volume do Ensaio e exposta no início deste capítulo, trata justamente de sistematizar esse uso corrente da linguagem musical, estabelecendo os parâmetros para a obtenção dessa última virtude.

A fim de comprovar a legitimidade das técnicas e conceitos advogados por Koch como representativos do pensamento musical de sua época e avaliar seu potencial para a compreensão do repertório setecentista, no próximo capítulo serão aplicados os princípios, elementos e procedimentos acima apresentados numa análise do primeiro *Allegro* do quarteto de cordas em Sol maior, KV387, de W. A. Mozart; quarteto reconhecido por Koch como modelar de seu gênero, um dos mais elevados da modalidade instrumental.

Capítulo 3 - Um estudo de caso – o Quarteto de Cordas em Sol Maior - KV387 - de W. A. Mozart

Teoria e análise em música relacionam-se reciprocamente. A análise permite o exame de uma estrutura musical ou um estilo, gerando inventário de seus componentes e produzindo uma descrição para as experiências investigadas. 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 e organizando 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 maior clareza na compreensão. 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.

A teoria musical de Koch, como apresentada no capítulo anterior, estrutura-se sobre uma concepção retórica da arte, que condiciona a atividade produtiva à recepção do objeto produzido, para a edificação moral do receptor mediante sua persuasão. Assim, se os materiais e técnicas utilizados nas obras justificam-se teleologicamente, para compreendê-los em sua dimensão funcional, será necessário que a análise incida não apenas sobre seu aspecto mecânico, mas também sobre as circunstâncias que originalmente contextualizaram a recepção dessas obras.

Para examinar o quarteto de cordas em sol maior (KV387⁴⁷) de W. A. Mozart, será necessário, primeiro, recuperar os preceitos próprios desse gênero discursivo, que determinaram ao compositor seu âmbito de ação sobre a expectativa do ouvinte. Em seguida, serão apreciados os relatos setecentistas que tratam da produção e recepção dessa obra. Finalmente, na última parte, os materiais e técnicas utilizados serão analisados em seu aspecto mecânico e funcional, de modo que se evidencie a relação entre a gramática, a retórica e a estética que os fundamenta.

⁴⁷ A sigla KV refere-se à palavra *Köchelverzeichnis* [lista *Köchel*]. Esta lista foi elaborada em 1862 por Ludwig von Köchel, que ordenou cronologicamente a maior parte da obra de W. A. Mozart. O número que segue a sigla KV posiciona a referida obra nessa ordem.

3.1 - O gênero quarteto

Segundo Koch (1969, v.III, p.315), o quarteto é um subgênero da sonata, assim como o dueto, o trio e o solo. Distingue-se dos demais pela quantidade de vozes ou partes executantes: quatro. Como um tipo de sonata, não possui caráter determinado e está apto a representar qualquer sentimento, conforme o desejo e necessidade do compositor. Para definir o gênero sonata, Koch recorre à enciclopédia de Sulzer, transcrevendo um fragmento do verbete dedicado ao tema, como segue:

Numa sonata, o compositor pode ter o objetivo de expressar um monólogo nos tons da tristeza, do lamento, da ternura, do divertimento ou da alegria; ou um diálogo sensível entre iguais, em tons apaixonados, ou uma conversa entre caracteres contrastantes; ou ainda descrever um movimento impetuoso, tempestuoso, contrastante ou leve, suave, fluente e elevado do espírito.⁴⁸ (SULZER, 2002, p.4103)

Neste mesmo verbete, Sulzer (2002, p.4102) esclarece que, dentre os gêneros instrumentais, a sonata figura-se ao compositor como a melhor oportunidade de trazer à luz a representação de sentimentos sem a ajuda das palavras, uma vez que a sinfonia e a abertura possuem caracteres específicos e o concerto, embora possa representar qualquer sentimento, “parece não ter outro objetivo além de dar oportunidade a um hábil músico de se deixar ouvir acompanhado de muitos instrumentos”. Além das sinfonias, aberturas, concertos e danças – que também possuem caracteres próprios – só resta à música instrumental a sonata, que aceita todos os caracteres e expressões.

Koch (1969, v.III, p.316) acrescenta que, por representar os sentimentos de uma única *persona*⁴⁹, a melodia da sonata deve ser a mais elaborada de todas, e figurar as nuances mais sutis dos sentimentos. Essa característica diferencia a sonata da sinfonia, em cuja melodia não cabem as representações das sutilezas dos sentimentos, mas apenas da

⁴⁸ Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in bloß leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder bloß heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergänzende Gemüthsbewegungen zu schildern.

⁴⁹ O termo latino *persona* foi utilizado para significar arquétipos representativos das identidades sociais coletivas do século XVIII, consolidadas, autorizadas e compartilhadas pelos diversos estratos da sociedade cortesã da época. Não há qualquer referência, aqui, ao indivíduo, ou à expressão individual, como pretenderá o enfoque estético oitocentista.

força e energia deles. Por essa razão, comenta o músico (1969, v.III, p.319), as partes melódicas das sinfonias são mais fluentes e dependentes umas das outras – especialmente em função das continuações e progressões que lhes são características –, enquanto que as partes melódicas das sonatas são mais articuladas e esclarecedoras umas das outras. Apesar dessas diferenças, ambos os gêneros compartilham de uma mesma disposição geral das partes melódicas principais de seus movimentos, como já evidenciado no capítulo anterior, na transcrição das prescrições para o gênero primeiro allegro de sinfonia. Fica claro, pelo exposto, que o que diferencia esses gêneros instrumentais é o conteúdo que operam e a própria qualidade da operação que realizam. A disposição geral que suas partes melódicas principais delineiam consolida-se como um elemento viabilizador da inteligibilidade que manipula a expectativa do ouvinte em benefício da adesão ao discurso.

A sonata constitui-se de três movimentos principais: um primeiro allegro, um adágio ou andante intermediário e um segundo allegro. Além desse movimento intermediário, Koch (1969, v.III, p.314-315) observa que, em sua época, muitos compositores haviam adquirido o costume de inserir um minuetto, juntamente com um trio, entre o adágio e o segundo allegro, ou, menos frequentemente, entre o primeiro allegro e o adágio.

Cada um desses movimentos possui suas próprias tópicas de invenção, medidas dispositivas e regras de elaboração consolidadas pelo costume que, se por um lado perpetua os padrões instituídos pela imitação das obras referenciadas como modelares de cada gênero, por outro, os atualiza, conformando-os às medidas de juízo e gosto em constante desenvolvimento. Nesse sentido, conclui-se que os conjuntos de prescrições dessa natureza encontrados na tratadística sejam representativos principalmente da época e lugar em que foram escritos.

O adágio, ou andante, é descrito por Koch (1969, v.III, p.311-14) da seguinte maneira⁵⁰:

§104

⁵⁰ Por ser muito extensa, a versão original do texto, em alemão, encontra-se como Anexo 1, no final do corpo da tese.

O andante ou adágio de sinfonia (ou sonata) pode ser encontrado em três formas distintas. Na primeira delas, já utilizada nas sinfonias antigas, este movimento possuía duas partes principais que eram executadas ora com, ora sem repetição. A primeira parte era composta de um único período principal, que era conduzido e concluído na tonalidade maior do quinto grau, caso sua tonalidade principal fosse maior, ou na tonalidade maior do terceiro grau ou menor do quinto grau, caso sua tonalidade principal fosse menor.

A constituição da segunda parte do andante depende se ele deve ser mais elaborado ou não. Se este movimento precisar ter uma grande extensão, então sua segunda parte deverá ser constituída de dois períodos principais semelhantes àqueles da segunda parte do primeiro allegro de sinfonia (já descrito anteriormente). A diferença mais notável entre esses períodos principais de ambos os movimentos consiste no fato de que, no andante, as partes melódicas são menos amplificadas e ligadas, o que resulta mais articulações do que no allegro. Isso está conforme à natureza dos sentimentos que se costuma representar nos movimentos de andamento mais lento. Por outro lado, se o andante não necessitar de uma extensão muito grande, sua segunda parte será constituída de um único período principal formado pela junção dos dois períodos indicados na opção anterior. Essa junção ocorre quando a realização das partes melódicas na tonalidade menor do terceiro, sexto ou segundo graus e a cadência nessas tonalidades são abandonadas ou apenas indiretamente tangenciadas, após a exposição do tema na tonalidade do quinto grau e a modulação de volta para a tonalidade principal. Em seguida, o tema será novamente repetido, ou então serão colocadas aquelas partes do primeiro período, que haviam sido anteriormente expostas na tonalidade do quinto grau, na tonalidade principal. Não será necessário buscar muito por exemplos desse tipo, pois quase todos os andantes, adágios e *allegrettos* pouco desenvolvidos nos mostram o uso desta forma.

§105

A segunda forma com a qual se pode caracterizar os andantes das sinfonias (e sonatas) é a forma do rondó. (Neste ponto do texto, Koch faz referência à definição dessa forma já realizada em outro ponto de seu tratado, ao tratar sobre a ária. Essa definição é retomada aqui.) §86 Na música, o rondó distingue-se de todos os outros gêneros principalmente pelo fato de seus diferentes períodos ou frases intermediárias não terem relação direta entre si, como ocorre com os demais gêneros, pois em cada período do rondó se faz uma ligação distinta entre suas partes melódicas próprias. Seu

primeiro período, também conhecido como frase rondó [*Rondosatz*] constitui-se de uma única parte melódica completa, ou seja, de uma única frase, que primeiro é apresentada como premissiva dominante e, em seguida, é diretamente repetida como conclusiva na tonalidade principal.

(...) O segundo período, ou a primeira frase intermediária [*couplet*] do rondó, modula com suas próprias partes melódicas para a tonalidade maior do quinto grau – nos rondós que possuem uma tonalidade menor como principal, a modulação deve conduzir para a tonalidade maior do terceiro grau – suas partes são mais ou menos desenvolvidas, de acordo com a extensão que deve ter a frase, e finalmente concluídas nessa tonalidade com uma cadência perfeita. Em seguida, a frase rondó é diretamente reexposta na tonalidade principal e repetida, como um ritornelo.

O terceiro período, ou a segunda frase intermediária, com uma outra tonalidade próxima em grau de parentesco, apresenta suas melodias próprias com mais ou menos elaboração conforme determina a extensão das partes [preservando a simetria], e conclui nessa outra tonalidade com uma cadência perfeita. Após essa cadência, a frase rondó é novamente repetida na tonalidade principal, como anteriormente, e todo o rondó é concluído; ou então, do mesmo modo como já descrito, adiciona-se um terceiro período intermediário [*Zwischenperiode*] em uma tonalidade para a qual ainda não se tenha modulado.

§106

O terceiro tipo de movimento lento das sinfonias ou sonatas pode ser as variações sobre um pequeno andante ou adágio, comumente constituídos de duas partes de oito a dez compassos de extensão e frequentemente aumentados por um apêndice, que entre cada variação é apresentado como ritornelo. As variações da melodia principal podem ser apresentadas apenas pelo primeiro violino, ou alternadamente entre todas as vozes. Exemplos dessa forma são encontrados em muitas sinfonias de Haydn, que se serviu dessa forma não só para os andantes, mas também para excelentes obras primas [*Meisterstücke*].

Sobre o segundo allegro de sinfonia/sonata, Koch (1969, v.III, p.314) comenta:

§107

O último allegro de sinfonia é constituído, segundo a natureza do caráter que adota, na forma do primeiro allegro ou na forma de um rondó. Às vezes, pode conter também variações sobre uma melodia de dança ou uma pequena frase de allegro; estas variações, à

maneira de um rondó, são comumente intercaladas com pequenos períodos intermediários em tonalidades próximas em grau de parentesco.

Por último, o minueto e seu respectivo trio são descritos do seguinte modo:

O minueto, que dentre todas as melodias de dança é o mais frequente em nossas obras modernas, move-se 1- num animado compasso ternário (3/4), que pode começar tanto no primeiro como no último tempo. Se for escrito para ser dançado, então 2- suas partes melódicas devem guardar entre si uma relação rítmica de paridade (simetria), e 3- devem formar duas partes ou reprises que não podem ter mais de oito compassos de extensão cada uma. Por outro lado, se não for destinado à dança, então suas reprises podem ter extensão arbitrária e suas partes melódicas podem guardar uma relação rítmica de imparidade entre si (assimétrica).

Comumente os minuetos são feitos aos pares, e o segundo de cada par recebe o nome de trio, embora este nome na maioria dos casos não lhes corresponda minimamente. Este trio, após cuja apresentação costuma-se repetir o minueto, é comumente composto numa tonalidade próxima em grau de parentesco à tonalidade do minueto. Às vezes, o trio pode aparecer também na mesma tonalidade do minueto. Neste caso, é especialmente necessário que o trio tenha a interpontuação de suas frases diversamente arranjada daquela do minueto.⁵¹ (KOCH, 1969, v.III, p.47-49)

Todas essas descrições fornecidas por Koch tratam apenas das medidas dispositivas mais comuns a cada movimento. Sobre a invenção, prevalece a atividade do gênio, aquela impossível de ser descrita, ou o exercício da técnica, desenvolvida a partir do estudo constantemente recomendado do repertório. A elaboração, por sua vez, depende principalmente do conhecimento das normas regulatórias do decoro, do gosto, e da perícia

⁵¹ Die Menuet, welche vor allen andern Tanzmelodien am öftersten in unsere modernen Tonstücke aufgenommen wird, bewegt sich 1) in einem muntern Dreyvierteltacte, welcher sowohl im Aufschlage, als auch mit dem Niederschlage anheben kann. Soll sie zum Tanze eingerichtet seyn; so müssen 2) die melodischen Theile derselben ein geradzähliches rythmisches Verhältniß haben; und 3) muß sie aus zwey Theilen oder Reprisen bestehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Ist sie aber nicht zum Tanze bestimmt, so können ihre Reprisen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, sondern auch ihre melodischen Theile von ungeradem rythmischen Verhältnisse seyn. Gewöhnlich werden derselben zwey nach einander gemacht, von welchen man der Zweyten den Namen Trio zu geben pflegt, ob sie gleich diesem Ausdrücke in den mehresten Fällen nicht im geringsten entspricht. Dieses so genannte Trio, nach dessen Vortrage man die Menuet zu wiederholen pflegt, wird gewöhnlich in eine Tonart gesetzt, die mit der Tonart, in welcher die Menuet stehet, nahe verwandt ist. Zuweilen erscheint es aber auch mit der Menuet in einer und eben derselben Tonart. In diesem letzten Falle ist es besonders nothwendig, daß das Trio in Ansehung seiner interpunctischen Form anders eingerichtet seyn muß, als die Menuet.

técnica em contraponto já descritas em outra parte de seu tratado. À definição dos gêneros restava versar sobre os caracteres que lhes são próprios e os aspectos mecânicos da fraseologia, como o encadeamento das unidades de pensamento. Neste ponto, certamente, trata-se daquela parte da retórica musical “incorporada pela gramática”, como já observado em outro momento.

Sobre os quartetos “modernos” elaborados no estilo galante, Koch (1969, v.III, p.326) comenta que se caracterizam pela alternância de suas quatro vozes nas funções de voz principal, baixo e complemento: enquanto um instrumento se ocupa da execução da voz principal, e outro, do baixo, os demais devem ocupar-se de melodias relacionadas, que favoreçam e complementem a expressão do sentimento sem obscurecer a voz principal. Somam-se a isso momentos em que são atribuídas partes igualmente principais aos quatro instrumentos, elaboradas contrapontisticamente. Por essas características, Koch e seus contemporâneos consideravam o quarteto como o gênero musical mais difícil de escrever, exigindo grande experiência e vasta formação dos compositores para o cumprimento de seus objetivos. No verbete dedicado à definição deste gênero, em sua enciclopédia, Sulzer (2002, p.3498) corrobora este ponto de vista:

O termo quarteto [*Quatour*] é utilizado para designar as peças instrumentais com três vozes concertistas e um baixo que, pelo menos às vezes, também é tratado de igual maneira. Este é um dos gêneros musicais mais difíceis, pois possui três ou quatro melodias principais que precisam delinear um bom canto sem que uma ofusque a outra. Isso exige um mestre perfeitamente treinado em contraponto.⁵²

Daniel Gottlob Türk, em seu tratado intitulado Escola de Teclado [*Clavierschule*]⁵³, publicado em Leipzig em 1789, reconhece essa dificuldade, mas por outras razões, como segue (1997, p.390): “Este gênero de peças instrumentais [a sonata] pressupõe um grau superior de entusiasmo, grande capacidade de invenção e um impulso

⁵² Das andere Wort (Quatour) wird zur Benennung der Instrumentalstücke von drey concertirenden Stimmen, und einem Basse, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht. Weil in diesen Stücken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstücke, und erfordert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister.

⁵³ O título completo deste texto é Escola de Teclado ou Instrução para se tocar Teclado, para Professores e Aprendizes [*Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*]

alto, diria quase que musical-poético, dos pensamentos e da expressão”⁵⁴. Türk atribui a dificuldade do gênero à excepcional atividade do gênio na invenção, como a causa eficiente do “alto impulso” dos pensamentos e da expressão que seriam próprios da sonata e seus subgêneros.

Fica claro pelas opiniões expostas que o alto grau de dificuldade inerente a este gênero decorre do alto nível de domínio da técnica e da manifestação do gênio exigidos do compositor. Assim, o sucesso nos discursos desse tipo significava, acima de tudo, o reconhecimento dessas qualidades, o que poderia garantir aos compositores condições favoráveis de trabalho e subsistência.

Koch (1969, v.III, p.325) explica que o quarteto era o gênero musical favorito das pequenas sociedades musicais de sua época e, pelo fato dessas entidades estarem consolidando-se como alternativas viáveis de financiamento da produção musical – além das cortes, teatros e igrejas – e como influência significativa na formação do gosto musical da época, este gênero era o mais aplicadamente elaborado pelos novos compositores, que se esforçavam por serem reconhecidos como mestres de sua arte. Dentre os modelos para o gênero, Koch destaca as obras de F. J. Haydn (1732-1809), I. Pleyel (1757-1831) e F. A. Hoffmeister (1754-1812) como as favoritas do público. Além desses compositores, menciona ainda W. A. Mozart (1756-1791),

que publicou em Viena, com uma carta a Haydn, seis quartetos para dois violinos, viola e violoncelo, que, dentre todas as sonatas modernas a várias vozes, são aquelas que melhor correspondem ao conceito de quarteto. Estas obras são inigualáveis, devido à singular mistura dos estilos austero e livre e ao tratamento da harmonia que recebem. (KOCH, 1969, v.III: p.327)

Nesta passagem, Koch destaca como modelos para estudo e imitação os seis quartetos de cordas que Mozart dedicou a Haydn, publicados pela primeira vez em 1785, pela editora Artaria, como opus 10. Dentre eles, encontra-se o quarteto em sol maior (KV387), que será examinado em seguida. Antes, porém, serão retomadas algumas informações relativas ao seu contexto de produção e recepção.

⁵⁴ Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen musikalisch-poetischen, Schwung der Gedanken und des Ausdruckes voraus.

3.2 – O contexto da produção e recepção dos quartetos opus 10 de W. A. Mozart

Além do quarteto em sol maior (KV387), fazem parte do opus 10 de Mozart o quarteto em ré menor (KV421), em mi bemol maior (KV428), em si bemol maior (KV458), em lá maior (KV464) e em dó maior (KV465). Segundo Irving (1998: p.13), alguns relatos sobre esses quartetos assumem que eles foram compostos durante dois momentos relativamente curtos de atividade criativa: os KV387, KV421 e KV428 entre o final de dezembro de 1782 e julho de 1783, e os KV458, KV464 e KV 465 entre novembro de 1784 e janeiro de 1785.

Não é possível precisar em que momento ou por que razão Mozart decidiu dedicar essas obras a Haydn ao invés de dedicá-las a um membro da nobreza, que poderia ter lhe pagado por elas. O que se sabe é que Haydn assistiu a apresentações privadas dessas obras, uma no dia 15 de janeiro de 1785, na qual foram executados os três primeiros quartetos, e outra no dia 12 de fevereiro deste mesmo ano, na qual foram executados os três quartetos restantes. Segundo Webster e Feder (2002, p.28), na primeira dessas ocasiões, Mozart teria tomado parte na execução das obras, juntamente com “seu querido amigo Haydn e outros bons amigos”. Nas *Reminiscences*⁵⁵ de Michael Kelly (1762-1826), um cantor e ator irlandês amigo de Mozart, presente em Viena nesta época, encontra-se uma referência a uma “festa de quarteto” [*quartet party*] promovida pelo músico Stephen Storace (1762-1796) em sua casa nesta cidade⁵⁶. Nessa festa,

Os executantes eram toleráveis, nenhum deles se sobressaia no instrumento que tocava; mas havia um pouco de ciência entre eles, que, eu ousa dizer, serão reconhecidos quando eu os nomear:

O primeiro violino: Haydn; o segundo violino: Baron Dittersdorf; o violoncelo: Vanhall; a viola: Mozart.

⁵⁵ *Reminiscences of Michel Kelly – of the King’s Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical, in two volumes.* London: Henry Colburn, 1826.

⁵⁶ No texto, Kelly não deixa claro em que data a festa aconteceu. Pela ordem cronológica da narrativa, fica claro apenas que foi durante ou após o ano de 1784.

O poeta Casti e Paisiello formavam parte da audiência. Eu estava lá, e presente maior ou mais extraordinário não pode ser imaginado.⁵⁷ (KELLY, 1826, p. 240-241).

Kelly descreve um encontro entre J. Haydn, W. A. Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) e seu aluno Johann Baptist Vanhall (1739-1813), todos igualmente reconhecidos em sua época como exímios músicos. Casti, ou melhor, Giovanni Battista Casti (1724-1803), além de poeta, era um famoso autor de libretos de ópera cômica que trabalhava para as cortes alemãs, austríaca e russa, e Giovanni Paisiello (1740-1816) era um famoso compositor italiano que estava de passagem por Viena para a produção de sua ópera *Il Re Teodoro*.

O tom jocoso da citação, decorrente da ironia que toma como “toleráveis” e de “pouca ciência” quatro dos principais músicos da época, enfatiza o elevado nível do encontro, que exigiria música de estilo igualmente elevado, como seria aquela própria ao gênero quarteto, e certamente por isso o encontro foi designado como *quartet party*. Porém, pelo o que é dito, não é possível identificar nem a data do encontro e nem o repertório executado. Pode-se apenas conjecturar que, a partir do cruzamento de referências, quiçá tenha sido este encontro aquele mencionado por Mozart, no qual teriam sido executados seus três primeiros quartetos do opus 10.

Sobre o segundo encontro, as informações são um pouco mais precisas. Leopold Mozart (1719-1787), o pai de W. A. Mozart, em uma carta destinada a sua filha, datada de 16 de fevereiro de 1785 (*in* MERSMANN, 1972, p.226), comenta:

No sábado à noite tivemos conosco o Sr. Joseph Haydn e os dois Barões Tinti (Anton e Bartholomäus Tinti), e os novos quartetos foram tocados – mas somente aqueles três novos que ele compôs para somar àqueles outros três que nós já temos. Certamente, eles são um pouco mais fáceis que os três primeiros, mas excelentemente compostos.⁵⁸

⁵⁷ The players were tolerable. Not one of them excelled on the instrument he played; but there were a little science among them, which I dare say will be acknowledged when I name them: The first violin: Haydn / The second violin: Baron Dittersdorf / The violoncello: Vanhall / The tenor: Mozart. The poet Casti and Paisiello formed part of the audience. I was there, and a greater treat or a more remarkable one cannot be imagined.

⁵⁸ On Saturday evening we had Herr Joseph Haydn and the two Barons Tinti with us, and the new quartets were played – but only the three new ones he has composed in addition to the other three we already have. They are a little easier than the first three, indeed, but excellently composed. Tradução para o inglês a partir do original em alemão, como segue: Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte

Melograni e Cochrane (2007, p.178), assim como Deutsch (1965, p.236), identificam os quatro executantes como tendo sido provavelmente o compositor, seu pai Leopold, e os dois barões Tinti, embora nenhum dos autores mencione a origem dessa informação. A carta de Leopold indica apenas a presença dos membros dignos de serem notados, e não se pode afirmar se essa reunião teria sido outra *quartet party*, na qual os próprios convivas tomassem parte na execução musical. Na continuação desta carta, Leopold Mozart reproduz as palavras de admiração referidas a seu filho, que Haydn teria pronunciado nesta ocasião:

Eu lhe digo, diante de Deus e como um homem honesto, que seu filho é o maior compositor que eu conheço, pessoalmente e por reputação: ele tem gosto e, além disso, a máxima ciência da composição.⁵⁹

Essa admiração que Haydn demonstrou por W. A. Mozart estendeu-se também para as obras desse compositor, ou melhor, as obras de Mozart foram a causa da admiração de Haydn. Em contrapartida, seria a satisfação que Haydn teria manifestado em relação aos quartetos opus 10 a causa da dedicatória dessas obras a ele. Na carta que acompanha esses quartetos em sua primeira publicação, Mozart parece justificar a dedicatória pela satisfação do destinatário:

Ao meu querido amigo Haydn

Um pai, tendo resolvido mandar seus filhos ao grande mundo, estimou dever confiá-los à proteção e conduta de um homem então muito célebre, o qual, por boa sorte, era seu melhor amigo. Ei-los, pois, homem célebre e caríssimo amigo meu, os meus seis filhos. Eles são, de fato, o fruto de um longo e laborioso trabalho, se bem que a esperança que recebo de muitos amigos de vê-lo ao menos parcialmente compensado encoraja-me, e lisonjeia-me que essa descendência venha, um dia, a servir de algum consolo. Você mesmo, caríssimo amigo, em sua última estada nesta capital, demonstrou-me a sua satisfação. Este seu voto me anima sobretudo, de modo que os recomendo a você, e me faz desejar que não lhe pareçam de todo indignos de seu favor. Que lhe aprazie acolhê-los benignamente, e ser deles o pai, guia e amigo. Neste momento, eu

Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositions-wissenschaft.

⁵⁹ (Herr Haydn said to me,) "I tell you, calling God to witness and speaking as a man of honour, that your son is the greatest composer I know, either personally or by repute. He has taste, and, in addition, the most complete understanding of composition.

lhe cedo meus direitos sobre eles; porém, suplico-lhe que olhe com indulgência os defeitos que aos meus olhos parciais de pai podem ter se escondido, e que continue, apesar deles, a sua generosa amizade com quem tanto a aprecia, enquanto for de todo coração.

Caríssimo amigo.

do seu sinceríssimo amigo

Viena, primeiro de setembro de 1785.

W. A. Mozart⁶⁰

Na época da publicação desses quartetos, Joseph Haydn gozava de grande estima e reconhecimento tanto no meio musical quanto do público em geral. Sua satisfação em relação às obras a ele dedicadas poderia ser utilizada como atrativo comercial para a publicação, o que garantiria maior circulação das obras e, quiçá, um reconhecimento mais amplo de seus compositores.

Bonds (2007, p.201 *et passim*) acredita que Mozart possa ter-se valido deste artifício comercial, e acrescenta ainda outra ideia à lista de motivações do compositor: a superação de Ignaz Pleyel, que publicou, também em Viena, em 1784, pela editora de Rudolf Graeffner, um conjunto de seis quartetos de cordas nomeado de opus 2, dedicado a Joseph Haydn. O agente da editora de Rudolf Graeffner, Christoph Torricella, promoveu estes quartetos com um extenso anúncio no Jornal de Viena [*Wiener Zeitung*] de 18 de dezembro de 1784, como segue:

Convite

O aparecimento do último Opus do senhor Pleyel, em função de sua extraordinária excelência, não pode ser matéria de indiferença aos conhecedores e amadores da música. Este Opus é ainda pouquíssimo conhecido de muitos, que ainda não tiveram o prazer

⁶⁰ Al mio caro Amico Haydn. Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore amico. Eccoli dunque del pari, uom celebre, ed amico mio carissimo i sei miei figli. Essi sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso amico carissimo nell' ultimo tuo Soggiorno in questa capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè Io te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piaciati dunque accoglierli benignamente; ed esser loro padre, guida, ed amico. Da questo momento, Io ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza mentre sono di tutto cuore. Amico Carissimo / il tuo sincerissimo amico. Vienna, il pmo Settembre 1785. W. A. Mozart.

de convencerem a si próprios do valor dessas obras, em louvor das quais pode ser dito que se garante que sejam uma oferenda de gratidão apropriadamente digna ao grande Haydn, a quem Pleyel as dedicou. Eu, portanto, considero minha responsabilidade anunciar para a fama de seu compositor e para o prazer do público musical, que os seis últimos quartetos do senhor Ignaz Pleyel serão executados por quatro bons músicos nesta próxima quinta-feira, dia 21 deste mês, no Grosser Passauerhof nº408, no antigo apartamento do príncipe de Passau, com início às 7h00 da noite. Eu tenho a honra de convidar a todos os conhecedores da música e amigos da beleza para assistirem a apresentação sem custos. Christoph Torricella.⁶¹

Neste anúncio, fica evidente que a fama de Haydn é utilizada para autenticar o valor das obras: uma vez que nenhuma dedicatória era feita sem o consentimento daquele a quem se dedicava, e que a dignidade do objeto dedicado tinha de ser equivalente à dignidade do destinatário, a dedicatória a Haydn afirmaria publicamente o consentimento dele em relação ao produto e corroboraria o elevado nível das obras, o que garantiria, conseqüentemente, a “fama do compositor” e o sucesso comercial da publicação.

Esse mesmo artifício foi utilizado pela editora Artaria na ocasião da publicação dos quartetos Opus 10 de W. A. Mozart. No Jornal de Viena [*Wiener Zeitung*] do dia 17 de setembro de 1785 lê-se:

No estabelecimento de arte da Companhia Artaria (...) são encontrados: de autoria do senhor mestre de capela W. A. Mozart, seis quartetos inteiramente novos para dois violinos, viola e violoncelo, *Opus X*, impressos, por 6 florins e 30 kreutzers⁶² - As obras de Mozart não necessitam de elogios especiais, assim, seria bastante supérfluo entrar em detalhes; deve-se apenas afirmar que aqui está uma obra de arte [*masterpiece*]. Isso deve ser tomado com a maior certeza, uma vez que o autor dedicou este trabalho a seu

⁶¹ Invitation. The appearance of the latest Opus of Herr Pleyel, because of its quite extraordinary excellence, cannot be a matter of indifference to musical connoisseurs and amateurs. But because this Opus is still too little known for many to have had the pleasure of convincing themselves of its value, and in praise of which it can be said that one may be assured that it is an appropriately worthy offering of gratitude to the great Haydn, to whom the composer has dedicated this Opus, I therefore consider it my duty to announce for the fame of their composer, and for the pleasure of the musical public, that I shall have the six latest quartets of Herr Ignaz Pleyel performed by four good musicians this coming Tuesday, the 21st of this month, in the Grosser Passauerhof No. 408, in the former apartment of the Prince of Passau, beginning at 7 o'clock in the evening. I have the honour of hereby inviting every musical connoisseur and friend of beauty to attend without charge. Christoph Torricella. *Wiener Zeitung*, 18 Dec. 1784, p. 2877. In: BONDS, 2007, p. 211-12.

⁶² Moeda corrente na Viena do século XVIII

amigo Joseph Haydn (mestre de capela do príncipe Esterházy), que a honrou com toda aprovação da qual apenas um homem de grande gênio é digno. Em vista disso, os editores não pouparam custos para presentear amadores e conhecedores com esta obra lindamente e claramente impressa como se observa no papel e na impressão.⁶³

O reconhecimento profissional e a aceitação das obras de W. A. Mozart foram preocupações constantes de seu pai, que zelava por suas condições de vida. Em uma carta de Leopold Mozart a seu filho (*in* MERSMANN, 1972, p.120), datada de 13 de agosto de 1778, época em que Wolfgang esteve em Paris, ele recomenda:

Uma vez que seus alunos foram embora, componha algo novamente. Mesmo que você consiga pouco dinheiro com isso, pelo menos, certamente, fará seu nome conhecido! Que seja algo curto, fácil e popular. Converse com algum editor e descubra o que ele preferiria publicar – talvez quartetos fáceis para dois violinos, viola e baixo. Você pensa que, talvez, por tal trabalho, rebaixar-se-á? De modo algum! Por acaso Bach (sic. Johann Christian) já publicou, em Londres, algo além desse tipo de bagatela? De fato, esse tipo de peça pode ser excelente se for natural, fluente, escrita facilmente e composta eficientemente. É mais difícil fazer isso assim do que produzir melodias difíceis e todas aquelas progressões harmônicas artificiais e incompreensíveis para a maioria. Bach se rebaixou por tais trabalhos? Certamente que não! Bom fraseado e construção –*il filo* – isto é o que distingue o mestre do néscio, mesmo numa bagatela. Se eu estivesse no seu lugar, eu prepararia algo desse tipo agora (...).⁶⁴

⁶³ At the art establishment of *Artaria Comp.* ... are to be had: By Herr Kapellmeister W. A. Mozart, six entirely new Quartets for two violins, viola and violoncello, *Opus X*, engraved, for 6fl. 30kr. – Mozart's works call for no special praise, so that it should be quite superfluous to go into details; it need only be affirmed that here is a masterpiece. This may be taken as the more certain since the author has dedicated this work to his friend Joseph Haydn, Kapellmeister to Prince Esterházy, who has honoured it with all the approval of which a man of great genius is alone worthy. In view thereof the publishers have not spared any costs either to present amateurs and connoisseurs with this work beautifully and clearly engraved as regards both paper and print, (...). In: Irving, 1998, p.22.

⁶⁴ Since your pupils are now away, compose something again. Even if you get little for it in money it must, surely to God, make your name known! Let it be something short, easy and popular. Take it over with an engraver and learn what he would prefer to have – perhaps easy quartets for two *violini*, *viola e basso*. You think, perhaps, you will lower yourself by such works? Not at all! Did Bach ever publish anything but such-like trifles in London? A trifle may be very great if it is natural, fluent, written easily and efficiently composed. It is harder to make it thus than to produce all those artificial and for the most part incomprehensible harmonic progressions and difficult melodies. Did Bach lower himself by such work? No, indeed! Good phrasing and construction – *il filo* – this is what distinguishes the master from the dullard even in a trifle. Were I in your place I would prepare something of that kind now (...).

Nesta carta, Leopold descreve um dos caminhos possíveis para a “fama” e o recomenda a seu filho: a publicação de quartetos para dois violinos, viola e baixo, que deveriam parecer naturais, fluentes e de escrita fácil, e ter bom fraseado e construção.

Em 1784, Pleyel segue por este caminho, publicando não apenas seu Opus 2, mas também um outro conjunto de quartetos nomeado de Opus 1, sobre o qual W. A. Mozart comenta com seu pai, numa carta datada de 24 de abril desse ano (*in* MERSMANN, 1972, p.220):

Alguns quartetos foram publicados recentemente por um certo Pleyel, um aluno de Haydn. Se você não os conhece ainda, tente obtê-los; você os considerará dignos da busca. Eles são muito bem escritos e muito agradáveis. Você perceberá imediatamente quem foi o mestre desse compositor. Será uma coisa boa para a música que Pleyel, algum dia, seja capaz de substituir Haydn para nós.⁶⁵

Além de confirmar o resultado direto a que esse caminho da publicação de bons quartetos conduzia: o reconhecimento do compositor, esta carta expõe a preocupação de Mozart com a “substituição de Haydn”. Sem dúvida, Joseph Haydn era considerado por seus contemporâneos como um grande modelo – se não o maior – a ser imitado, uma *auctoritas* no cenário musical europeu do século XVIII. A julgar pelo o que já foi exposto, substituí-lo, superá-lo, igualar-se a ele ou pelo menos obter sua aprovação seria, certamente, o desejo de todo jovem músico nessa época, como um meio de obter seu próprio reconhecimento na carreira profissional. Em termos retóricos, pode-se dizer que, tomando a imitação como princípio criativo, todo criador, ao emular um modelo, tenta superá-lo para tornar-se, ele próprio, modelar. É isso o que Pleyel tenta fazer, ao tomar como modelo para a composição de seus quartetos Opus 1 e 2 os quartetos de cordas Opus 20 e 33 de Haydn e dedicá-los a ele.

Bonds (2007, p.202) interpreta como a manifestação da “consciência histórica” de Mozart a citação final dessa carta a seu pai, na qual ele diz considerar bom para a música que Pleyel seja capaz de substituir Haydn algum dia. Outra interpretação possível seria aquela que considera, antes, a humildade com que Mozart se caracteriza para seu

⁶⁵ Some quartets have been published recently by a certain Pleyel, a pupil of Haydn's. If you do not know them yet, try to get them; you will find them worth the trouble. They are very well written and most pleasing. You will also see at once who was his master. 'Twill be a happy thing for music if Pleyel is some day able to replace Haydn for us!

destinatário, reconhecendo como boas as recomendações que lhe haviam sido dadas anos antes, haja vista o exemplo de Pleyel, que agora as seguia rigorosamente e com sucesso. A essa *persona* humilde, não cabe incluir-se na disputa pela substituição do grande modelo e nem demonstrar o desejo disso, pelo menos não declaradamente. Mas fica evidente na carta que seu autor pensava na substituição do Modelo e, considerando a publicação de seu Opus 10, em seguida ao Opus 2 de Pleyel, pode-se tomar como certo que Mozart pretendeu competir pela vaga de um “novo” Haydn.

Assim como Pleyel, Mozart toma como modelo para a construção de seu opus 10 os quartetos de cordas opus 20 e 33 de Haydn, os primeiros, datados de 1773, e os segundos, de 1782. Sobre esses últimos, Haydn (*apud* LUCAS, 2008, p.133) comenta terem sido compostos “de uma maneira totalmente nova”. Esse comentário foi alvo de várias interpretações: uma delas o considera como sendo apenas um artifício de propaganda utilizado pelo compositor para conseguir a publicação de suas obras; outra o toma literalmente e fundamenta pesquisas que apontam inovações no opus 33 características do estilo “maduro” do compositor. Como observa Sutcliffe (1992, p.19), ambas as interpretações não devem ser consideradas conflitantes, mas, de fato, complementares. Divergem apenas aqueles autores partidários da primeira interpretação que observam já nos quartetos opus 20 as inovações atribuídas apenas ao opus 33, como o tratamento concertante de todos os instrumentos, a amplificação estrutural dos movimentos com uma quantidade reduzida de materiais, a exploração sistemática dos timbres instrumentais e a mistura de estilos, evidente principalmente pela elaboração engenhosa de movimentos intermediários de dança de estilo baixo, como o minueto.

Schroeder (1990, p.74) acredita ter sido a mais extraordinária conquista de Haydn, em seu opus 33, a invenção de procedimentos para a música instrumental que garantiriam a ela uma inteligibilidade previamente possível apenas à música vocal, ou seja, aquela associada à palavra. Mas explica essa conquista como consequência de fatores biográficos, como a influência da intensa produção operística do compositor no período precedente à produção desses quartetos. Schroeder não considera as inúmeras referências setecentistas, como as de Koch e Forkel, por exemplo, que concebem a música como uma linguagem autônoma, um código expressivo com gramática, retórica e semântica próprias,

emancipado de seus elementos extramusicais determinantes de sentido. Talvez, a “maturidade” de Haydn e suas “conquistas” no campo criativo possam ser consideradas não apenas nos termos de sua perícia técnica e genialidade que, num momento de inspiração divina, lhe permitiram propor ao sistema musical um salto evolutivo, mas possam ser entendidas, ainda, conforme o amadurecimento da própria linguagem musical em todas as suas dimensões. Certamente, neste caso, não é possível separar a linguagem daquele que faz uso dela e, assim, dizer que Haydn não tenha tomado parte efetiva na transformação do sistema musical. Por outro lado, tampouco se pode afirmar que Haydn, unicamente por sua genialidade ou história de vida, tenha sido o responsável pelo aprimoramento dessa linguagem. Quiçá, menos pretensioso e mais assertivo seja dizer que, como usuário de uma linguagem viva, Haydn tenha sido capaz de representar, em sua obra, uma transformação já em andamento, apontada pelos demais usuários dessa mesma linguagem, que encontraram neste compositor a síntese de suas ideias em elaboração. Nesse sentido, pode-se dizer que a genialidade não esteja tanto na novidade dos procedimentos em si, mas no poder de síntese daquilo que se encontrava diversamente espalhado pela produção da época. A noção de genialidade, nesse caso, equivaleria à noção retórica de engenho [*ingenio*], ou seja, a capacidade de relacionar idéias e objetos distantes mediante associação de suas características (LUCAS, 2008, p.54-63).

Haydn era publicamente reconhecido por essa qualidade e por sua tendência em utilizá-la para suscitar o riso. Como prova a pesquisa de Lucas (2008), os quartetos opus 33 de Haydn são representativos tanto dessa genialidade do compositor quanto de sua inclinação para o humor. Por essas qualidades, diversos críticos musicais do século XVIII revezaram-se entre o louvor e o vitupério a Haydn e suas obras conforme distintos enfoques e princípios. O músico alemão Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), em sua Revista da Arte Musical [*Musikalisches Kunstmagazin*] publicada em Berlin, em 1782, por exemplo, comenta que Haydn é o compositor que melhor une a máxima peculiaridade e diversidade à maior receptividade e popularidade, e que os quartetos opus 33 são “cheios do humor mais original e da agudeza mais vivaz e aprazível”⁶⁶.

⁶⁶ Diese Werke sind voll der originällsten Laune, des lebhaftesten, angenehmsten Witzes. *Apud* LUCAS, 2005, p. 208.

Por outro lado, o músico Carl Ludwig Junker (1748-1797), em seu livro intitulado Vinte Compositores: um Esboço [*Zwanzig Componisten: eine Skizze*], observa negativamente que o objetivo de Haydn era suscitar o riso a qualquer custo, e que, se seu humor tivesse procurado tornar a música mais bela e mais interessante do que era, então, sua mistura original seria digna – na medida em que ela tivesse trazido vantagem para a música (JUNKER, 1776, p.28-29)⁶⁷.

No mesmo tom de reprovação, manifestaram-se os críticos em relação ao opus 10 de Mozart. Numa notícia publicada na Revista da Música [*Magazin der Musik*], de Hamburgo, datada de 23 de abril 1787, o escritor comenta:

Mozart é o mais hábil e melhor tecladista [*keyboard player*] que já ouvi. Há de se lamentar, porém, que ele aspire a tanto em suas engenhosas e verdadeiramente bonitas composições a fim de tornar-se um novo criador, com o qual, deve-se dizer, sentimento e coração pouco lucram. Seus novos quartetos para violinos, viola e baixo, que ele dedicou a Haydn, bem podem ser chamados de muito condimentados – e que paladar é capaz de suportar isso por muito tempo?⁶⁸

Em outro artigo dessa mesma revista, publicado em julho de 1789, lê-se:

Em geral, as obras de Mozart não agradam tanto quanto as de Kozeluch. (...) Os seis quartetos para violinos, viola e baixo dedicados a Haydn confirmam (...) sua tendência ao difícil e ao incomum. Mas, que grandes e elevadas idéias ele tem, que atestam seu espírito corajoso!⁶⁹

Pelo teor desses comentários, fica claro que, para o gosto popular e a opinião comum, embora o artifício composicional fosse objeto de admiração, ele não devia ser exagerado a ponto de comprometer o prazer sensorial da apreciação. Mas, seguindo o

⁶⁷ Lachen zu erregen, seys durch welche Art es Wolle, war des letzteren (Haydn) Zweck (...). (...) Hatte Haydens (sic.) Laune überhaupt, durch Verfeinerung der Empfindung, die Tonkunst sinnlich schöner, reizender als sie war, - zu machen gesucht, - und auch wirklich gemacht, - denn würde ihm seine ursprüngliche Mischung Ehre machen, - in den Grad, wie sie der Tonkunst Vortheil gebracht hattë.

⁶⁸ Mozart is the most skilful and best keyboard player I have ever heard; the only pity is that he aims too high in his artful and truly beautiful compositions, in order to be a new creator, whereby it must be said that feeling and heart profit little; his new quartets for violins, viola and bass, which he has dedicated to Haydn, may well be called too highly seasoned – and whose palate can endure this for long? *Apud* IRVING, 1998, p.75.

⁶⁹ Mozart's works do not in general please quite so much as [as those of] Kozeluch. (...) [Mozart's] six quartets for violins, viola, and bass dedicated to Haydn confirm ... that he has a decided leaning towards the difficult and the unusual. But then, what great and elevated ideas he has too, testifying to a bold spirit! *Apud* DEUTSCH, 1965, p. 349.

modelo dos últimos quartetos de Haydn (opus 20 e 33) e no sentido contrário das recomendações de seu pai, que anos antes lhe propusera produzir algo curto, fácil e popular, Mozart planejou seu opus 10 tendo em vista um público de conhecedores, ou seja, de pessoas com domínio da linguagem musical capazes de obter não apenas o prazer sensorial, mas também um prazer racional decorrente do reconhecimento da conexão engenhosa entre as idéias do discurso. Para garantir-lhe a “vaga” de Haydn, seria necessário que este opus 10 fosse não apenas agradável, mas tanto ou mais engenhoso/genial que seu modelo, o que, certamente, afastaria essas obras do gosto popular, restringindo seu público. Seguramente, críticas como essas, somadas à aprovação pública de Haydn, que reconheceu nele a “máxima ciência da composição”, devem ter dado a Mozart a medida do sucesso dessas obras.

De modo favorável, o editor do Jornal de Salzburgo [*Salzburger Zeitung*], Lorenz Hübner, comenta com Leopold Mozart, conforme uma carta deste a sua filha, datada de 3 de novembro de 1785:

É realmente impressionante ver o número de composições que seu filho está publicando. Em todo anúncio de obras musicais eu não vejo nada além de Mozart. Os anúncios de Berlim, quando mencionam os quartetos (opus 10), apenas colocam as seguintes palavras: ‘É praticamente desnecessário recomendar esses quartetos ao público. Satisfaz dizer que eles são obra do senhor Mozart’.⁷⁰

Mais certeza no cumprimento de seus objetivos deve ter tido o compositor do opus 10 ao ver, no último volume do Ensaio para a Instrução da Composição de Koch, a recomendação dessas obras como modelares do gênero. Não é possível afirmar se Mozart conheceu este Ensaio e, de fato, essa informação é de pouca relevância aqui. Para este trabalho, basta saber que, com essas obras, Mozart torna-se conhecido como autor dos modelos do gênero discursivo musical mais elevado de sua época: o quarteto.

Finalmente, para este capítulo resta a análise fraseológica do primeiro destes quartetos que compõem o opus 10, que colocará em evidência, conforme a teoria de Koch, todos os artifícios que garantiram a Mozart o título de *auctoritas*.

⁷⁰ It is really astonishing to see what a number of compositions your son is publishing. In all the announcement of musical works I see nothing but Mozart. The Berlin announcements, when quoting the quartets, merely add the following words: ‘It is quite unnecessary to recommend these quartets to the public. Suffice it to say that they are the work of Herr Mozart. *Apud* IRVING, 1998, p.74.

3.3 – A fraseologia do quarteto de cordas em sol maior, KV387, de W. A. Mozart, nos termos de H. C. Koch

A versão autógrafa da partitura dos seis quartetos opus 10 de Mozart está depositada nos arquivos da Biblioteca Britânica, em Londres (*Add. MS. 37763*). Segundo Irving (1998: p.14), o exame dessas partituras impressiona pela grande quantidade de revisões deixadas pelo próprio compositor, relativas a detalhes de continuidade e extensão de períodos. Ao confrontar essas partituras com o prefácio de sua primeira edição, no qual Mozart declara terem sido “o fruto de um longo e laborioso trabalho”, fica evidente que esta declaração tem algo de verossímil, que corrobora o artifício retórico. As revisões mais extensas são encontradas nos quartetos em sol maior (KV387), em si bemol maior (KV458) e em lá maior (KV464).

O quarteto em sol maior, KV387, o primeiro da série publicada como opus 10, foi finalizado originalmente em 31 de dezembro de 1782, conforme data anotada pelo próprio compositor na partitura autógrafa. Está constituído de quatro movimentos: um *Allegro vivace assai* inicial, seguido de um *Menuetto – Allegretto* e Trio, um *Andante cantabile* como terceiro movimento e um *Molto allegro* final. A maioria das revisões anotadas neste quarteto refere-se ao último movimento que, por seu caráter essencialmente contrapontístico, apresentou demandas que receberam sua versão definitiva apenas por volta de julho de 1783 (IRVING, 1998, p.16). Certamente, partindo dos modelos de Haydn, as dificuldades com as quais lidou Mozart para dominar o estilo elevado e engenhoso do gênero quarteto não foram poucas. A seguir, o primeiro movimento será examinado nos termos da teoria fraseológica de Koch.

A função que a análise seguinte cumpre neste trabalho é a de ilustrar a aplicação da teoria de Koch na prática musical e verificar o tipo e natureza da compreensão a que se pode chegar da música por meio dela. Com isso, pretende-se destacar a relação entre a gramática e a retórica musical no processo de construção do belo eficiente na música. Por se tratar de uma análise fraseológica, que evidencia os artifícios empregados no processo de composição musical, e por se constatar, mediante análise preliminar, a recorrência dos mesmos artifícios e procedimentos nos quatro movimentos da obra,

considerou-se que a apresentação da análise de todos os movimentos geraria descrições redundantes e repetitivas, que não contribuiriam significativamente para a conclusão deste trabalho. Assim, optou-se por analisar apenas o primeiro dos quatro movimentos, o *Allegro vivace assai*, considerado como representativo das técnicas utilizadas nos demais movimentos.

3.3.1 – O primeiro movimento: *Allegro vivace assai*

Este primeiro *Allegro* inicia-se com uma frase conclusiva na tonalidade principal – sol maior –, que, por conter a ideia principal, ou melhor, a matéria musical determinante do caráter e sentimento predominantes na obra, é também chamada de tema ou frase principal (indicada pela letra A no exemplo 3.1). Esta frase possui quatro compassos de extensão⁷¹ e está expandida por um apêndice formado pela repetição de cadências (indicado pela letra B no exemplo 3.1). A variedade nessas repetições realiza-se mediante uma mudança de registro e timbre no compasso 6, uma mudança de registro, timbre e de procedimento harmônico nos compassos 7 e 8 – com uma cadência de engano no sexto grau da tonalidade – e uma variação melódica no compasso 9, na parte do primeiro violino. As consecutivas transferências de oitava em sentido ascendente e a alternância do fragmento melódico entre os instrumentos do conjunto nesta ordem: viola, segundo violino, primeiro violino, entre os compassos 5, 6 e 7, amplificam a expectativa pela conclusão da frase, que é interrompida pelo “equivoco” na parte melódica do violoncelo, no compasso 8. Na última repetição da cadência, nos compassos 9 e 10, esse engano é corrigido e a frase é finalmente concluída com uma cadência perfeita na tonalidade principal.

⁷¹ A despeito do compasso quaternário utilizado na escritura da música, o andamento muito vivo [*vivace assai*] imprime à percepção um pulso binário. Sendo assim, os compassos serão contados como se fossem simples na determinação da extensão das partes da música.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 1 through 10 of a piece in G major, Op. 387 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 1 to 5, and the second system contains measures 6 to 10. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The first system is marked with dynamics *f* and *p*, and includes a trill (tr) in measure 4. The second system features dynamics *p* and *cresc.* (crescendo). A red horizontal bar spans measures 1-4, and a blue horizontal bar spans measures 5-10. A green horizontal bar spans measures 1-3 and 6-10. Measure numbers 6, 2, 3, and 1 are indicated at the bottom of the staves.

Ex. 3.1 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 1 a 10

Nesta frase, embora a melodia atribuída ao primeiro violino se destaque pelo registro mais agudo em que está colocada, as demais melodias utilizadas para acompanhá-la, atribuídas aos demais instrumentos do conjunto, possuem detalhes de articulação, de movimento e dinâmica que as tornam igualmente interessantes. Se o destaque da melodia mais aguda geraria a expectativa do desenho de um acompanhamento simples a ser executado pelos demais instrumentos, a riqueza de detalhes com que as melodias do segundo violino, da viola e do violoncelo são elaboradas cria uma textura diversa, de natureza contrapontística. A independência e destaque igualmente atribuídos na frase aos instrumentos do quarteto, pelo material melódico que executam, tornam-se evidentes no apêndice, pela alternância do fragmento melódico desacompanhado entre a viola, no compasso 5, o segundo violino, no compasso 6, e o primeiro violino, no compasso 7. No compasso 8, o violoncelo destaca-se não por um solo, mas por um aparente “erro” ou desvio da linha melódica: ao invés de ser concluída no primeiro grau da escala, é conduzida ao sexto grau, o que suspende a conclusão. Esse desvio inesperado rompe a cadeia lógica do pensamento construída pela repetição dos compassos anteriores e surpreende pela “originalidade”: se este apêndice fosse transformado num pequeno trecho de final de conversa entre quatro pessoas, após a exposição de uma ideia, uma delas (a viola) diria:

“Eu concordo” (compasso 5). Em seguida, outra (segundo violino) diria: “Eu concordo” (compasso 6), e mais outra (primeiro violino): “Eu concordo”. No momento em que todos os quatro integrantes reúnem-se para dizer: “Estamos de acordo”, o último deles (violoncelo), que ainda não havia se manifestado, junta-se ao grupo dizendo: “Eu não sei!”. A pausa que segue é o tempo necessário para este último dar-se conta do equívoco: “Ops!”. Finalmente, (compassos 9 e 10) todos os integrantes da conversação reúnem-se e dizem em coro: “Estamos de acordo!”. Nesses termos, é possível identificar o humor do discurso que, de outra forma, poderia passar despercebido.

Como delimitado pelas chaves colocadas abaixo dos sistemas no exemplo acima, este apêndice organiza-se em três estágios: nos dois primeiros, ocorre uma repetição simples de cadência e, no último, a repetição é amplificada pela cadência de engano. Essa estrutura tripartida será recorrentemente utilizada, ao longo deste movimento, para indicar a conclusão de períodos.

É interessante observar que este movimento seja iniciado com uma frase conclusiva, própria para finalização de períodos. De fato, como indicado por Koch em suas prescrições para o gênero primeiro allegro de sinfonia/sonata, a primeira parte deste movimento deveria ser constituída de apenas um período principal que se iniciaria com frases premissivas e se articularia, no final, com uma frase conclusiva. No caso do primeiro allegro deste quarteto em sol maior, esta frase inicial parece cumprir a função de um exórdio, que apresenta enfaticamente a ideia principal do discurso para conquistar a atenção e a benevolência do auditório. Fica claro, desde o início, pelos procedimentos utilizados na primeira frase, que se trata de um discurso em estilo elevado, digno daquele a quem é dedicado.

A frase seguinte, que tem início no compasso 11, representa o tema explorando de maneira mais evidente a textura polifônica e o tratamento concertante dedicado a cada um dos instrumentos do conjunto. Trata-se de uma frase premissiva dominante em ré maior, que prepara a modulação para essa tonalidade. É articulada por uma cadência à dominante no compasso 24. Inicia-se com o tema em imitação entre o primeiro e o segundo violinos (indicados pelas letras A no exemplo 3.2), numa espécie de cânone. No compasso 12, é a cesura ornamentada apresentada pelo segundo violino

(indicada pela letra B no exemplo 3.2) que se torna o objeto de imitação e repetição entre ambos os instrumentos mais agudos. Neste caso, como a repetição ocorre sobre graus diferentes da mesma tonalidade, diz-se que seja uma progressão. Essas repetições são caracterizadas por alterações cromáticas e inversões de apojeturas que outorgam variedade ao trecho.

The image shows a musical score for a piece in G major, 2/4 time, measures 11 to 24. The score is divided into three systems. The first system (measures 11-16) features a first violin part with melodic motifs A, B, C, and D, and a piano accompaniment. Dynamics include f, p, tr, and cresc. The second system (measures 17-21) is marked 'Continuação' and features a first violin part with melodic motifs D and E, and a piano accompaniment. Dynamics include cresc., p, f, and fp. The third system (measures 22-24) features a first violin part with melodic motifs E and F, and a piano accompaniment. Dynamics include fp and p.

Ex. 3.2 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 11 a 24

O final da frase no acorde de lá maior seria esperado para o compasso 17, mas é adiado, em função de uma continuação. O desenho melódico cromático apresentado pelo primeiro violino no compasso 16 é invertido e passa a ser repetido, também à maneira de um cânone, pelos demais instrumentos do conjunto, entre os compassos 17 e 18 (indicado pela letra D no exemplo 3.2). A somatória das partes associada ao *crescendo* em intensidade cria uma espécie de clímax no início do compasso 19, que é automaticamente interrompido pela linha melódica cromática desacompanhada do primeiro violino, que

retoma a direção descendente e parece conduzir finalmente para a conclusão da frase no compasso 20. Contudo, mais uma vez a cadência é adiada. Neste momento, por um aparente “erro” na parte do violoncelo, que deveria sustentar a nota lá, a fundamental do acorde que deve concluir a frase, mas, ao invés disso, na parte mais fraca do tempo mais fraco do compasso, tem uma síncope, em dinâmica forte, com a nota si bemol (indicado com a letra E no exemplo 3.2). Isso parece desestruturar o conjunto e instaurar o caos e a desarmonia: os demais instrumentos igualmente começam a enfatizar as partes fracas dos tempos do compasso, deslocando a acentuação natural e criando a ideia de que, a qualquer momento, a música irá cessar por falta de sincronia. No final do compasso 21, o “erro” é novamente repetido e seguido da mesma reação por parte do restante do grupo. Nos compassos 22 e 23, o conjunto sincroniza os acentos executados na tentativa de restabelecer novamente a pulsação da música, mas o violoncelo continua a executar a nota estranha à harmonia, o si bemol, até que, no final do compasso 23, os instrumentos mais agudos suspendem as acentuações e o violoncelo finalmente apresenta, em ritmo regular, a tão esperada nota lá. No início do compasso 24, com a acentuação rítmica natural restabelecida, violinos e viola completam a harmonia e concluem a frase.

Nesta frase, que cumpre claramente função modulatória, a estabilidade harmônica da tonalidade principal é rompida pelo uso do cromatismo a partir do compasso 17. Além disso, se considerarmos essa estabilidade harmônica por seu aspecto temporal, organizado hierarquicamente em compassos, as síncopes dissonantes do violoncelo e os deslocamentos da acentuação natural do tempo, a partir do compasso 20, também contribuem para essa desestabilização. Na medida em que a sensação de repouso promovida pela conclusão da frase é suspensa e adiada, tanto no compasso 17 quanto nos compassos 20/21, a expectativa por ela aumenta, e as tentativas “frustradas” de se chegar a essa conclusão reforçam o caráter instável e tenso próprios da função de dominante desempenhada pelo acorde de lá maior. De modo inversamente proporcional, ao passo que se reafirma a instabilidade de uma tonalidade, afirma-se a estabilidade em outra, e a chegada a essa última traz uma sensação de repouso até então não sentida, potencializada pelos eventos precedentes.

Certamente, essa segunda frase é engenhosamente expandida e, em função da clara relação que seu material guarda com o tema anteriormente exposto, analítica.

A terceira frase inicia-se no compasso 25 e estende-se até o final do período, concluindo a modulação e as ideias da primeira parte deste movimento. Primeiramente, é apresentada por apenas três instrumentos: segundo violino, viola e violoncelo, o que promove uma variação na textura e ajuda a reforçar a mudança de caráter que a ideia exposta traz. Essa mudança se materializa nas características da melodia, que embora seja igualmente cantável, é formada principalmente por notas repetidas num ritmo harmônico mais lento do que aquele apresentado no tema. Ademais, aos instrumentos mais graves é atribuída a função de acompanhamento, com partes mais simples, de menor interesse, justificáveis apenas como complementares à melodia principal apresentada pelo segundo violino, como ilustra o exemplo 3.3.

Ex. 3.3 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 25 a 30

Não se trata de uma frase simples, mas sim expandida por repetições: os compassos 26 e 28 repetem respectivamente o material dos compassos 25 e 27, com variações na melodia e no acompanhamento. Esta primeira apresentação da frase é feita de maneira premissiva, articulada com uma cadência à dominante; isso ocorre de modo que se estabeleça uma relação entre a frase e sua repetição integral, que é feita na sequência.

Nessa repetição, entre os compassos 31 e 38, o primeiro violino é integrado ao conjunto, assumindo a melodia principal que agora é executada uma oitava acima em dinâmica forte. Com este mesmo caráter enfático, o segundo violino junta-se ao violoncelo para cumprir o acompanhamento, ao passo que a viola executa a melodia principal uma décima maior abaixo do primeiro violino. A frase é finalizada de modo conclusivo com uma cadência perfeita em ré maior, no compasso 36, consumando a modulação para esta

tonalidade. A esta frase é acrescentado um pequeno apêndice enfático que reafirma a cadência no novo tom de modo jocoso, alternando as dinâmicas fraco e forte entre os tempos do compasso, o que cria novamente um deslocamento dos acentos naturais dos tempos, desestabilizando a relação entre eles e as harmonias que comportam, como mostra o exemplo 3.4.

Ex. 3.4 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 31 a 38

O caráter jocoso do apêndice é ainda reforçado pelos grandes saltos melódicos na parte do primeiro violino, que rompem o movimento simples descendente e por graus conjuntos, invertendo sua direção e ampliando sua extensão para duas oitavas.

A esta frase, a última do primeiro período principal deste movimento, é concatenado um grande apêndice, elaborado à maneira de uma passagem, que se estende do compasso 39 ao 55. Em função da grande quantidade de cadências, esse apêndice pode ser desmembrado em partes menores e analisado em detalhes.

A primeira parte tem apenas dois compassos de extensão, é premissiva dominante e conserva a textura de melodia principal, executada pelo primeiro violino, e acompanhamento, executado pelos demais integrantes do conjunto. Assim como ocorre com a terceira frase do período, elaborada primeiramente de maneira premissiva para

concatenar-se com sua repetição integral, este primeiro segmento do apêndice é imediatamente seguido por sua repetição variada, elaborada conclusivamente. Essa variação consiste no dobramento em oitava da melodia principal pelo segundo violino, utilizado aqui, possivelmente, para reforçá-la e alterar seu timbre, como mostra o exemplo 3.5.

Ex. 3.5 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 39 a 42

A nota final da cadência conclusiva deste segmento é elidida com a nota inicial da frase que segue, criando uma aglutinação que reforça a sensação de continuidade do discurso, ao invés de interromper o fluxo das ideias.

Na frase seguinte, que se estende entre os compassos 42 e 44, a passagem é deslocada para o violoncelo e o acompanhamento passa a ser feito pelos instrumentos agudos do conjunto. Esta frase também é conclusiva em ré maior, e a nota final de sua cadência é igualmente elidida com a primeira nota da frase subsequente. Esta, por sua vez, consiste na repetição variada da anterior: a variação ocorre por dobramento da passagem do violoncelo em terça pela viola, por continuação e por uma cadência de engano, indicados no exemplo 3.6 pelas letras A, B e C respectivamente.

The image displays a musical score for measures 43 through 49. The score is written for four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass).
 - Measures 43-45: All staves begin with a 'cresc.' (crescendo) marking. At measure 44, the dynamic changes to 'p' (piano). The vocal line (top staff) has the syllable 'cre' with a long dash. A box labeled 'A' highlights a passage in the Cello/Double Bass staff at the end of measure 45.
 - Measures 46-49: The vocal line has the syllable 'scendo'. The Cello/Double Bass staff has the syllable 'scen - do'. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout. A box labeled 'B' highlights a passage in the Cello/Double Bass staff at the end of measure 46. A box labeled 'C' highlights a passage in the Cello/Double Bass staff at the end of measure 47.

Ex. 3.6 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 42 a 49

A cadência de engano localizada no compasso 47 é operada novamente apenas pelo violoncelo que, ao invés de alcançar o primeiro grau da escala, progride do quinto grau em direção ao sexto. Esse procedimento interrompe a passagem executada pelos instrumentos mais agudos que, na sequência, parecem caminhar cautelosamente em direção à cadência conclusiva, por notas curtas em graus conjuntos. O caráter assertivo estabelecido pela passagem precedente parece contraditório à aparente cautela com que se opera a cadência, o que faz pensar que, novamente, o suposto “erro” realizado pelo violoncelista tenha desestabilizado a confiança do conjunto.

Essa ideia parece confirmar-se pelo procedimento que segue: todo o conjunto, em coro, volta a enfatizar os tempos fracos do compasso, deslocando seus acentos naturais e desestabilizando a relação entre harmonia e tempo. O procedimento é literalmente repetido, sem sucesso na correção do erro, como mostra a letra A no exemplo 3.7. Por fim, viola e violinos realizam a cadência dominante-tônica, recuperando a regularidade e conformidade entre tempo e harmonia (letra B no exemplo 3.7). Na repetição do compasso 53, o violoncelo junta-se ao conjunto que, quiçá pelo receio da participação do membro

“desatento”, executa a cadência com a dinâmica *pianíssimo*. Diante do acerto, o conjunto todo encerra o período com um segmento final conclusivo (letra C no exemplo 3.7).

Ex. 3.7 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 50 a 55

Como comenta Koch (1969, v.III, p.304), é o primeiro período principal que comporta o material da estrutura da obra, ou seja, é neste período que são expostas, de maneira simples ou amplificada, as idéias principais nas quais se baseia todo o discurso. Este primeiro movimento inicia-se com uma frase conclusiva, na tonalidade principal, que apresenta a primeira ideia principal amplificada apenas por um apêndice. Em seguida, esta ideia é reexposta de maneira variada e adaptada para conduzir a modulação, ou seja, ela se torna premissiva. Para consolidar a modulação, após essa frase premissiva, apresenta-se a segunda ideia principal na nova tonalidade e de maneira assertiva, ou melhor, conclusiva. Finalmente, para o encerramento do período, é acrescentado um grande apêndice para reafirmar o novo tom. Considerando que a introdução, as repetições, apêndices e demais ampliações são próprios da realização e elaboração da obra, restará à estrutura o seguinte material:

Allegro vivace assai

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Quartet KV387, titled "Allegro vivace assai". The score is organized into four systems, each containing staves for different instruments. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The third system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The fourth system includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ex. 3.8 – Estrutura do primeiro movimento do quarteto KV387, de W. A. Mozart

Esta estrutura está composta de três frases: a primeira apresenta o tema principal do movimento na tonalidade principal, sol maior, de maneira premissiva. É simples e de quatro compassos de extensão. A segunda frase dá início à modulação para a tonalidade maior do quinto grau e, por isso, é premissiva dominante nessa tonalidade. Está formada pelo inciso do tema principal, que teve sua cesura alterada de lá menor para lá maior – a dominante da nova tonalidade –, e pela cadência à dominante, preparada pelos elementos melódicos cromáticos, que cumprem a função de desestabilizar a tonalidade precedente. A frase final é conclusiva na nova tonalidade, encerrando o período e consolidando a modulação. Apresenta o segundo tema que, amplificado por repetições, possui seis compassos de extensão. Esta estrutura não apresenta um *rhythmus* regular, algo que tampouco é observado no movimento. Neste caso, a simetria e a regularidade não são qualidades preservadas pelo compositor, que amplifica livremente as partes do período, dando a cada uma delas uma extensão diferente.

Na estrutura, a regularidade do *rhythmus* aparece apenas quando são extraídos os elementos melódicos cromáticos da segunda frase e as repetições da terceira, restando apenas o que seja eminentemente essencial às ideias, como ilustra o exemplo 3.9, no qual se observa um *rhythmus* de quatro compassos. Fica claro, pelo exposto, que a regularidade do *rhythmus* é arbitrariamente rompida, de modo que apenas aqueles com domínio da arte e capacidade de síntese sejam capazes de percebê-la, oculta na essência da obra.

Allegro vivace assai

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the first violin, the second is the second violin, the third is the viola, and the fourth is the bass. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (tr.) over the first violin's line. The fourth measure is marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic in the final measure of the system.

The second system of the musical score consists of four staves. The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The sixth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The seventh measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The eighth measure is marked with a piano (*p*) dynamic.

The third system of the musical score consists of four staves. The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The sixth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The seventh measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The eighth measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The ninth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The tenth measure is marked with a forte (*f*) dynamic.

Ex. 3.9 – Estrutura simplificada do primeiro movimento do quarteto KV387, de W. A. Mozart

Segundo Koch (1969, v.III, p. 307), a segunda parte do primeiro allegro de sinfonia/sonata deve possuir dois períodos principais, “dos quais o primeiro costuma ter um tipo de construção muito variado”.

O primeiro período da segunda parte do *Allegro vivace assai* inicia-se com uma frase analítica, claramente derivada do material do primeiro tema. Apesar de seu início na tonalidade de ré maior, trata-se de uma frase premissiva dominante em mi menor, o sexto grau da tonalidade principal. A modulação ocorre mediante a relação de relatividade entre as tonalidades de ré maior e si menor e a relação de homonímia entre si menor e si maior, o acorde dominante de mi menor. O trânsito entre essas tonalidades se dá por meio de uma passagem desacompanhada, de aspecto improvisado, à maneira de uma cadência solista, designada ao primeiro violino. Trata-se da elaboração da melodia por meio da continuação. O caráter assertivo da primeira parte do inciso do tema, exposto no compasso 56, transforma-se em algo difuso e impreciso com a continuação exposta pelo primeiro violino. A ausência de acompanhamento cria a ambiguidade harmônica que viabiliza a modulação, e parece caracterizar, na dinâmica da conversação entre os integrantes do conjunto, a surpresa decorrente do movimento melódico delineado pelo primeiro violino, que deixa os demais interlocutores “afônicos”, sem saber como interagir, pelo aspecto improvisado e original da intervenção, como mostra o exemplo 3.10.



The image shows a musical score for measures 56 to 60 of a piece in D major, 3/4 time. The first violin part is the focus, starting with a forte (f) dynamic and moving to piano (p). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The other instruments (flute, clarinet, bassoon, and strings) are present but mostly silent or playing simple accompaniment.

Ex. 3.10 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 56 a 60

A segunda frase, que se estende do compasso 61 ao 67, inicia-se novamente com a primeira parte do inciso do tema principal, agora na tonalidade de mi menor e com a melodia principal designada ao segundo violino. Como na frase anterior, este instrumento

logo interrompe a exposição do inciso para realizar uma continuação de aspecto improvisado a partir do compasso 62. Contudo, esta continuação é entrecortada por incisivas intervenções executadas pelo restante do conjunto que parece querer interromper a divagação do interlocutor, que insiste em fazer-se ouvir, transpondo suas ideias às diferentes harmonias que o conjunto lhe interpõe. Embora se inicie em mi menor, esta frase é premissiva dominante em dó maior, o quarto grau da tonalidade principal. A modulação entre essas tonalidades é feita progressivamente pelo ciclo das quintas, a partir do acorde de si maior com sétima, dominante da tonalidade inicial da frase, no compasso 62. Trata-se do encadeamento dos acordes maiores, com sétima menor, de si, mi, lá, ré e sol, como mostra o exemplo 3.11. Entre os acordes de lá e ré, no compasso 65, observa-se a transposição e o rebaixamento do fragmento melódico executado pelo segundo violino, assim como um aceleração no ritmo das interposições do conjunto. Uma vez que a liberdade tomada pelo segundo violino para improvisar quebra mais uma vez a dinâmica prevista da conversação em conjunto, as interposições, pelas interrupções que causam no improviso, parecem desencorajar seu prosseguimento e conduzir à conclusão da frase.

Ex. 3.11 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 61 a 67

A terceira frase deste segundo período principal inicia-se na tonalidade de dó maior, uma vez mais com a parte inicial do inciso do primeiro tema, mas, desta vez, executado apenas pela viola e violoncelo. A participação dos violinos na elaboração do acompanhamento da melodia principal, executada pela viola, ocorre apenas no final do compasso 68 e é logo interrompida pela continuação que esta última realiza no compasso 69, à imitação daquilo que o primeiro violino havia proposto no compasso 57. Por este breve gesto, fica claro que será a vez deste interlocutor “tomar a palavra” e improvisar. Nas frases anteriores, as continuações estavam elaboradas principalmente com colcheias, numa

configuração rítmica apropriada ao caráter do inciso do tema que as antecedia. Nesta frase, embora a continuação se inicie à imitação do que já foi ouvido, a partir do compasso 70, ela toma uma direção diversa: à maneira de um grito, irrompe-se inesperadamente uma nota aguda em síncope, que acentua o segundo tempo do compasso numa dinâmica *forte/piano*, seguida de uma passagem descendente em semicolcheias, como se, aquele que grita, ao dar-se conta do grito, tentasse disfarçá-lo diminuindo a intensidade da voz e trazendo-a de volta ao seu registro de conforto.

Esta continuação parece contaminar todos os integrantes do conjunto que, deste ponto em diante, se revezarão na execução desta figura e seu acompanhamento, transpostos diversas vezes até a conclusão da frase. A primeira transposição, indicada no exemplo 3.12 pela letra A, é executada pelo segundo violino, sobre um acompanhamento sincopado que suspende a acentuação regular dos compassos.

Ex. 3.12 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 68 a 89

Na série de transposições que seguem, Mozart utiliza a progressão pelo ciclo de quintas para retornar à tonalidade de mi menor, na qual esta terceira frase será concluída. O

ponto de partida é o acorde de sol maior com sétima menor, entre os compassos 68 e 71. Neste caso, como o movimento pelo ciclo segue sentido contrário àquele descrito na segunda frase desse período, o compositor associa esse movimento a alterações cromáticas que operam como elos entre acordes distantes. Entre os compassos 71 e 72, a harmonia progride do acorde de sol maior para seu vizinho dó maior. No compasso 74, a alteração cromática na parte mais grave permite o salto no ciclo para o acorde de lá maior. Entre os compassos 75 e 76, o movimento harmônico progride de lá maior para o acorde vizinho ré maior. No compasso 78, outra alteração cromática na parte do violoncelo conduz a harmonia para o acorde de si maior, que finalmente prepara a conclusão da frase em seu acorde vizinho mi menor, como ilustra o exemplo 3.13.

	Acordes vizinhos		Acordes vizinhos		Acordes vizinhos	
Compassos	68-71	72-73	74-75	76-77	78-79	80
Harmonia	Sol maior	Dó maior	Lá maior	Ré maior	Si maior	Mi menor
Cromatismos		dó – dó#		ré – ré#		

Ex. 3.13 – Síntese do procedimento harmônico realizado entre os compassos 68 e 80, do primeiro movimento do quarteto KV387 de W. A. Mozart

Neste trecho de transposições, os graus mais distantes de parentesco no ciclo de quintas são aproximados pelos cromatismos, que conduzem a música, por sua parte mais grave, de volta à tonalidade de mi menor no compasso 80. Contudo, a resolução harmônica que ocorre neste compasso é interrompida ritmicamente por uma nova figura sincopada executada pela viola e violinos. Para reforçar a conclusão da frase e o término do período, entre os compassos 80 e 89, é acrescentado um apêndice composto pela repetição da cadência sobre mi menor, o sexto grau da tonalidade principal. A conclusão é enfatizada ainda pela transposição, neste apêndice, do trecho final do apêndice do primeiro período principal, como se observa entre os compassos 86 a 89. Essa repetição dos procedimentos utilizados na conclusão do primeiro período destaca a finalização deste segundo por associação. Ainda que a repetição da cadência sobre mi menor deixe clara a ideia da conclusão, o fato de utilizar material melódico diverso, como aquele apresentado entre os compassos 80 e 85, parece distanciar o discurso das idéias iniciais, criando a expectativa de

novos rumos. Todavia, a repetição do material já ouvido no período anterior efetua no ouvinte a rememoração das ideias e prepara a retomada delas no período seguinte.

Se no primeiro período principal as prescrições para o gênero são apenas parcialmente cumpridas por Mozart, no segundo ele parece segui-las mais precisamente. Dentre as variações descritas por Koch para este período, destaca-se o uso de modulações contínuas por meio da repetição de partes particularmente apropriadas da primeira frase, desmembradas ou transpostas em continuação, o que pode ocorrer apenas na voz superior ou alternadamente em outras vozes, conduzindo a modulação para onde se pretende. É o que ocorre com a parte inicial do inciso do tema, desmembrado e elaborado por continuação em diferentes tonalidades, apresentado alternadamente pelos instrumentos do conjunto, de maneira premissiva, conduzindo a modulação para a tonalidade menor do sexto grau da tonalidade principal, na qual o período é concluído.

Entre o primeiro e o segundo período principal dessa segunda parte do allegro, Mozart coloca frases intermediárias [*Zwischensätze*] com o objetivo de conduzir a música de volta à tonalidade principal. Essas frases estendem-se do compasso 90 ao 108 (exemplo 3.14) e são todas aglutinadas, para que o fluxo das ideias não seja interrompido por articulações. Nesse sentido, não é possível apontar claramente onde uma frase termina e outra começa, pois sempre o final da antecedente está elidido com o início da conseqüente.

A primeira dessas frases inicia-se abruptamente, com um acorde de dominante maior com sétima menor construído sobre a nota sol, acentuado por um *sforzando*. Melodicamente, nada relaciona o início dessa frase intermediária à frase precedente, e a inserção de uma dissonância sem preparação, neste lugar, é motivo de espanto. De fato, a única relação entre o final do segundo período principal e o início dessa frase intermediária é a relatividade entre o acorde inicial da segunda e o acorde final da primeira. Ainda assim, a dissonância que caracteriza a função harmônica do acorde de sol maior mascara essa relatividade, deixando-a menos evidente. A dissonância desse acorde – a sétima menor –, que é inserida sem preparação e, portanto, de maneira contrária aos princípios gramaticais, é ornamentada por uma diminuição na parte do primeiro violino. Essa diminuição descaracteriza a dissonância como tal por corromper-lhe sua resolução, no compasso 91. Assim como essa dissonância não possui preparação, ela também não possui resolução e

não é tratada, de fato, como uma dissonância. O tratamento gramaticalmente correto da dissonância é apresentado na parte da viola. A ambiguidade gerada pelos tratamentos diversos dados à mesma dissonância no mesmo compasso, de um modo na parte do primeiro violino e de outro na parte da viola, pode ser compreendida como característica da dinâmica estabelecida entre os integrantes do quarteto que, no momento da realização do discurso, se equivocassem e compensassem, um, a falha do outro. Do compositor, fica evidente o conhecimento da técnica e seu engenho na aplicação dela para a caracterização da dinâmica entre as *personas* de sua obra.

O procedimento é repetido mais duas vezes, por transposição, de modo que a tônica da resolução seja transformada na sétima menor da dominante seguinte. Assim, progride-se de sol maior com sétima para dó maior (compassos 90-91), de ré maior com sétima a sol maior (compassos 91-92), e de lá maior com sétima para si menor (compassos 92-93), criando uma instabilidade harmônica. Conforme a lógica estabelecida pelo procedimento harmônico-melódico, a resolução da última transposição, no compasso 93, deveria ocorrer no acorde de ré maior, mas ocorre no acorde relativo dele: si menor, consolidando uma cadência de engano que posterga a conclusão da frase. Do compasso 93 ao 95, a cadência em si menor é novamente repetida, mas com uma configuração melódica diversa daquela imediatamente precedente. Neste trecho, Mozart recupera, de maneira variada, a configuração melódica apresentada entre os compassos 82 e 86, utilizada para concluir o segundo período principal, de maneira que se faça entender o trecho como um novo gesto conclusivo. A cadência conclusiva em ré maior ocorre no compasso 97. Porém, considerando a instabilidade harmônica da frase que essa cadência encerra, fica evidente a necessidade de um apêndice que reafirme a nova tonalidade. Nesse sentido, Mozart retoma, ainda, a mesma configuração harmônica e melódica dos apêndices do primeiro e segundo períodos principais, exposta pela última vez entre os compassos 97 e 100. No compasso 100, consolida-se a certeza da chegada na tonalidade de ré maior, mas, nos compassos seguintes, essa certeza se desfaz, pois o acorde de ré maior, entendido no compasso 100 como tônica, recebe, no compasso 102, uma sétima menor, e tem sua função alterada para dominante. A figura melódica apresentada pelos violinos em terça, no compasso 100, é amplificada por continuação, mediante sua transferência para as demais notas que

compõem o acorde de ré maior com sétima menor. Também faz parte dessa continuação a repetição do material, em eco, pela viola e o violoncelo, nos compassos 101 e 102. Essa continuação, por seu sentido melódico ascendente, alcança, no compasso 104, um clímax caracterizado por sons longos, fortes e ornamentados por mordentes alternados entre o violoncelo e o segundo violino em conjunto com a viola. Neste clímax, cabe ao primeiro violino a sustentação de outra dissonância acrescentada ao acorde: a quarta, em substituição à terça. O compasso 105 é uma repetição literal do 104, reforçando a intensidade do clímax. Nos compassos 106 e 107, esse clímax é gradualmente desfeito pelo movimento melódico descendente em graus conjuntos, descrito pelos violinos e viola, em intensidade decrescente [*calando*], até a retomada enfática do tema na tonalidade principal, no compasso 108. Apesar da intensidade decrescente e da melodia descendente, que interrompem o clímax final do período intermediário, as síncopes dissonantes designadas ao primeiro violino, delineadas por um contraponto de quarta espécie, ornamentam e garantem um grau de tensão ao trecho, conforme mostra o exemplo 3.14.

90

95

99

104

ca - lan - do

calando

calando

calando

Ex. 3.14 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 90 a 107

A retomada enfática do tema no compasso 108 é inesperada, principalmente em função da dissolução do clímax anterior, que parece conduzir o discurso para um rumo

diferente daquele esperado. Soa igualmente estranha a aglutinação do final do período intermediário com o início do terceiro período principal: a harmonia de sol maior que inicia o compasso 108 tanto conclui o período intermediário quanto inicia o terceiro período principal, como ilustra o exemplo 3.15.

The musical score for Example 3.15 consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ca - lan - do' under the first two measures. The second and third staves are for a piano accompaniment, with the word 'calando' written below the notes in measures 106 and 107. The bottom staff is a bass line, also with 'calando' written below. Measure 108 shows a change in dynamics, with 'f' (forte) and 'p' (piano) markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Ex. 3.15 – Dissolução da elisão do compasso 108

A elaboração imprecisa, ou ambígua, da anacruse que inicia o tema também colabora para o estranhamento causado por sua retomada no compasso 108: a maneira como as síncopes dissonantes são descritas pelo primeiro violino, nos compassos 106 e 107, conduzem o entendimento de sua última nota no compasso 107, o fá sustenido, como algo pertencente à harmonia de ré maior, como a resolução da dissonância de quarta, construída pela nota sol. De fato, conforme a articulação indicada pelas ligaduras, este fá sustenido não cumpre bem a função de anacruse da frase seguinte, mas a ambiguidade se estabelece, pois o tema é anacrúsico e a duração desse fá sustenido é equivalente à da anacruse do tema, assim, ao ouvi-lo a relação se constrói. Nesse caso, a aglutinação é calculada para gerar a ambiguidade e produzir o estranhamento da retomada do tema onde ele não é esperado.

Segundo Koch (1792, p. 311), o terceiro período principal do gênero primeiro *Allegro* de sonata/sinfonia, ou o último período principal do primeiro *Allegro* de sonata/sinfonia, começa usualmente com o tema e, em seguida, a segunda metade do primeiro período principal (...) é repetida na tonalidade principal para concluir a obra.

Do compasso 108 ao 111, o tema é reexposto com pequenas variações nas linhas melódicas intermediárias e nas cesuras do inciso e cadência do primeiro violino.

Como no primeiro período, a cesura que encerra o tema não conclui a ideia de maneira efetiva, uma vez que está constituída pela terça do acorde da tônica, sobre uma cadência imperfeita, o que torna a frase premissiva. Essa premissa vem seguida de seu apêndice conclusivo, que neste momento é amplificado pela repetição variada da cadência de engano, no compasso 116. Essa variação é construída pela transposição do fragmento melódico atribuído ao primeiro violino, sobre uma nova harmonia elaborada pelos demais instrumentos do conjunto, conforme a homonímia entre o acorde que conclui a cadência de engano do compasso 115, o acorde de mi, e o acorde que inicia a repetição da cadência no compasso 116, outro acorde de mi. Valendo-se dessa homonímia, o compositor altera a função e constituição do acorde repetido: o que conclui a cadência cumpre a função de tônica relativa, é menor e está na posição fundamental; o que inicia a repetição da cadência cumpre a função de dominante, é maior e possui uma sétima menor na parte mais grave, ou seja, está na segunda inversão. A variedade gerada por essa repetição é inesperada e, por isso, causa estranhamento, especialmente pelo desvio do caminho harmônico previsto. Em seguida a essa repetição da cadência de engano, o apêndice do tema é efetivamente concluído como no primeiro período principal, por uma cadência perfeita na tônica principal, conforme ilustra o exemplo 3.16.

Ex. 3.16 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 108 a 118

A frase seguinte ao tema, que se inicia no compasso 119 e se estende até o compasso 132, é melodicamente equivalente à segunda frase do primeiro período principal, compreendida entre os compassos 11 e 24. As técnicas de amplificação empregadas para expandir as ideias são as mesmas e os resultados são muito similares; distinguem-se apenas pelo percurso harmônico que delineiam. Enquanto a frase do primeiro período principal é utilizada para conduzir a modulação para o tom da dominante, preparando a exposição da ideia de caráter contrastante, no compasso 25, no novo tom, esta frase do terceiro período é elaborada integralmente na tonalidade principal: trata-se de uma frase premissiva dominante amplificada por continuação e repetição, que prepara a reexposição da ideia contrastante na tonalidade principal, no compasso 133. Nesta elaboração, chama a atenção a transferência de oitava realizada pelo primeiro violino no compasso 126. Essa transferência resolve os problemas de contraponto, como o cruzamento de linhas melódicas, e evidencia a intensidade e tensão crescentes que a conclusão da frase na dominante traz (exemplo 3.17).

The image shows a musical score for three systems of music, measures 119 to 132. The first system (measures 119-123) includes dynamic markings like *f*, *p*, and *tr*. The second system (measures 124-128) includes *p*, *cresc.*, *f*, and the lyrics "crescen - do". The third system (measures 129-132) includes *fp* and *p* markings.

Ex. 3.17 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 119 a 132

No primeiro período, os aparentes “equivocos” realizados pelo violoncelo entre os compassos 20 e 23, ao serem transpostos para o terceiro período, são percebidos não mais como equívocos, mas como próprios do discurso, representativos do engenho do compositor, que desvia a enunciação da simplicidade para conformá-la ao estilo elevado do gênero, sem, contudo, descaracterizar a jocosidade inerente à ideia.

No compasso 133, tem início a terceira e última frase do terceiro período principal. Trata-se da ideia contrastante ao tema, exposta no primeiro período principal, entre os compassos 25 e 30, e variadamente repetida entre os compassos 31 e 38. No primeiro período principal, esta ideia é apresentada na tonalidade da dominante principal, ré maior; no terceiro período principal, ela é apresentada na tonalidade principal, sol maior, a mesma tonalidade em que é reexposto o tema, conforme é prescrito ao gênero, a exemplo da descrição de Koch. Trata-se de uma transposição quase literal, uma quarta justa acima, do material exposto no primeiro período principal. Os fragmentos destacados pelos

retângulos, no exemplo abaixo, excetuam-se à literalidade do procedimento, pois são transpostos uma quinta justa abaixo. Nos compassos 139 e 142, essa diferença amplia o âmbito sonoro da música, ou seja, a distância entre o som mais grave e o mais agudo, outorgando uma sutil variedade ao trecho. No apêndice da frase conclusiva, a transposição cria um cruzamento das partes dos violinos. Dessa maneira, ao tornar mais agudo o cromatismo delineado pelo segundo violino, o compositor redireciona a percepção do ouvinte, chamando sua atenção para outra parte da polifonia, que no primeiro período principal esteve encoberta pela parte do primeiro violino.

The image displays a musical score for Example 3.18, KV387, Allegro vivace assai, covering measures 133 to 146. The score is written for Violin I, Violin II, and Bass. It is in G major and 2/4 time. The score is divided into four systems:

- System 1 (Measures 133-138):** Starts at measure 133. Measure 133 has a piano (*p*) dynamic. Measure 138 has a forte (*f*) dynamic. A bracket labeled "Repetição variada" spans measures 138-141.
- System 2 (Measures 142-146):** Starts at measure 142. Measure 142 has a piano (*p*) dynamic. Measure 146 has a forte (*f*) dynamic. A bracket labeled "Apêndice" spans measures 146-148.
- System 3 (Measures 146-148):** Continues the "Apêndice" section. Measure 146 has a piano (*p*) dynamic. Measure 148 has a forte (*f*) dynamic.
- System 4 (Measures 146-148):** Continues the "Apêndice" section. Measure 146 has a piano (*p*) dynamic. Measure 148 has a forte (*f*) dynamic.

Ex. 3.18 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 133 a 146

Como no primeiro período principal, a frase é amplificada por repetições e elaborada, primeiramente, de maneira premissiva, a três partes. A partir do compasso 138, a frase inteira é variadamente repetida, pois é elaborada a quatro partes, em intensidade mais forte, e de maneira conclusiva. Além disso, após a cadência perfeita que encerra a ideia, nos compassos 143-144, segue-se um apêndice constituído pela repetição da cadência, nos compassos 145-146. Em vista do cruzamento entre as partes dos violinos, essa repetição da cadência fica mais evidente, em vista da ênfase na igualdade entre as partes do primeiro violino, na cadência da frase, e do segundo violino, no apêndice, como mostra exemplo 3.18.

Ex. 3.19 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 143 a 146

Para concluir o terceiro período, assim como se procedeu a terminação do primeiro, o compositor acrescenta um apêndice enfático, elaborado à maneira de uma passagem, constituído essencialmente por repetições da cadência conclusiva na tonalidade principal. Apesar da semelhança entre o material harmônico e melódico utilizado em ambos os apêndices, o do terceiro período é mais amplificado e, portanto, mais extenso que o do primeiro. Tem início no compasso 147, com uma frase premissiva, dominante, simples, de dois compassos de extensão, cuja textura é a de melodia principal, atribuída ao primeiro violino, acompanhada pelos demais integrantes do conjunto. Esta frase é seguida por sua repetição amplificada por continuação a partir do compasso 149. Na repetição, a linha melódica principal, atribuída ao primeiro violino, é duplicada uma oitava abaixo e executada simultaneamente pelo segundo violino. Neste momento, apesar de dois instrumentos do quarteto se ocuparem do mesmo material melódico, a redução do número

de vozes na textura não é percebida, pois o compositor transfere à viola a parte do acompanhamento que corresponderia ao segundo violino, e ela passa a executar simultaneamente duas partes de acompanhamento. Assim, o dobramento em oitava da melodia principal soa como um efeito timbrístico que outorga variedade à repetição, sem prejuízo ao contraponto apresentado pelo acompanhamento. Segundo Lucas (2008, p.84), Haydn era criticado, em sua época, pelo uso da dobra de oitavas em seus quartetos, pelo fato desse artifício remeter a uma ideia de rudeza pouco adequada aos gêneros mais elevados de discurso. Contudo, neste caso, o uso do artifício cria uma ilusão de reginação: como quando um organista aciona um registro de quatro ou dezesseis pés no decorrer de uma música, no quarteto, um violino é solicitado a dobrar o que o outro faz, em oitava, para alterar o timbre do que é apresentado.

A continuação, nesta frase, tem início no compasso 150 e se estende até o compasso 153, onde ocorre a cadência imperfeita que conclui a frase. Está elaborada sobre um pedal de tônica, executado pela viola conforme a figuração rítmica do acompanhamento.

Ex. 3.20 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 147 a 153

A cesura da cadência imperfeita desta segunda frase do apêndice está elidida com o início da frase seguinte, o que as torna aglutinadas.

A frase que se inicia na metade do compasso 153 é simples, conclusiva e possui dois compassos de extensão. Está executada por apenas três instrumentos, mas, como na frase anterior, o compositor preserva a textura a quatro vezes atribuindo, a um mesmo instrumento, duas delas, como se observa no compasso 154. Na metade do compasso 155, ocorre uma nova aglutinação por meio da elisão da cesura da cadência da frase que é concluída com o início da frase seguinte. Essa nova frase é uma repetição amplificada da frase imediatamente anterior: a amplificação ocorre por continuação, nos compassos 157-158, por uma cadência de engano no compasso 159, e novamente por continuação entre os compassos 160 e 162. A cadência perfeita conclusiva na tonalidade principal, que conclui a frase, ocorre no compasso 163, como indicado no exemplo 3.21.

Assim como na primeira frase amplificada desse apêndice, que ocorre entre os compassos 149 e 153, nesta segunda frase amplificada, a passagem designada ao violoncelo recebe, a partir do compasso 156, um dobramento, executado pela viola, uma terça acima. Essa passagem é inesperadamente interrompida, no compasso 158, pelos violinos, que reproduzem parcialmente, também em terças, o material exposto pelos instrumentos graves no compasso 157. Pela natureza da interrupção, imagina-se, inicialmente, que ocorrerá uma simples repetição de compasso. Contudo, o movimento ascendente esperado para a segunda metade do compasso é substituído pela continuação do movimento descendente, igualmente inesperada, realizada pela viola e o violoncelo. Assim, o material do compasso 158 interrompe a condução do clímax construído pelos compassos anteriores. O acorde da dominante é finalmente apresentado no início do compasso 159, mas, ao invés de vir seguido do acorde da tônica, sol maior, vem seguido do acorde da tônica relativa, mi menor, criando uma cadência de engano, que conduz a uma nova continuação. Esta, com uma configuração rítmica similar nos quatro instrumentos, delineia na parte mais aguda uma linha melódica descendente, por graus conjuntos, desde a nota ré mais aguda no compasso 160 até a nota sol da cadência perfeita no compasso 163, percorrendo uma extensão de doze notas, cada uma sobre uma harmonia diferente.

The image displays a musical score for a section of a piece, identified as Ex. 3.21, KV387, Allegro vivace assai, measures 153 to 163. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems. The first system shows measures 153-155 with a piano (p) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system, starting at measure 155, includes the annotation 'Repetição amplificada da frase' and 'Continuação'. It features a piano (p) dynamic and a 'crescendo' marking. The lyrics 'cre - scen - do' are written below the vocal line. The third system, starting at measure 158, includes the annotation 'Continuação' and 'Cadência de engano'. It features a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The lyrics 'do' are written below the vocal line. The fourth system, starting at measure 161, includes the annotation 'Cadência perfeita'. The score concludes with a final cadence in measure 163.

Ex. 3.21 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 153 a 163

Essa cadência perfeita põe fim às aglutinações iniciadas no compasso 149. Contudo, em função das próprias aglutinações e da desconstrução do clímax, essa cadência

não possui força suficiente para encerrar o movimento. Então, a ela são encadeadas repetições de cadência, como mostra o exemplo 3.22. Essas repetições são organizadas em três segmentos, designados pelas letras A, B e C, dos quais os dois primeiros são amplificados por repetição. No primeiro segmento, são enfatizados os tempos fracos do compasso, o que desestabiliza a relação entre harmonia e tempo. O segmento B reestabelece a relação entre tempo e harmonia, por sua concisão e simplicidade. É três vezes repetido e a última dessas repetições, além de não ter a tônica como cesura, é elaborada como uma cadência de engano. Finalmente, o segmento C conclui em definitivo o movimento com a cadência perfeita na tonalidade principal. Em conjunto, os três segmentos descrevem um gradual decréscimo de intensidade, que alcança seu menor nível na cadência final.

The musical score for Example 3.22 is presented in four systems. The first system, labeled 'A', covers measures 164 and 165. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked as *f*, *p*, *f*, *p*, *fp*, and *f*. The second system, labeled 'B', covers measures 166, 167, and 168. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked as *p* and *pp*. The third system, labeled 'C', covers measures 169 and 170. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked as *pp* and *tr*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Brackets below the score indicate the structure of the segments: 'Repetição' for measures 166-167, 'Repetição' for measures 167-168, 'Cad. de Engano' for measure 168, and 'Repetição' for measures 169-170.

Ex. 3.22 – KV387 – Allegro vivace assai – compassos 164 a 170

Por suas características materiais, este apêndice final não é muito enfático e assertivo, talvez por ser este o primeiro movimento do quarteto e a determinação de seu sentido depender ainda daquilo o que deve ser apresentado pelos movimentos seguintes.

Desse modo, se o discurso tem prosseguimento, não há por que concluir esta parte como se ela fosse a última do discurso.

Fica evidente, pelo exposto, que a amplificação das partes é extensamente exercitada e que, em todos os momentos, os procedimentos utilizados geram desvios do padrão simples de composição, e esses desvios rompem com a expectativa do ouvinte, como as cadências de engano que tomam os lugares das cadências perfeitas, onde elas são esperadas. Para a compreensão desse discurso, sob esta perspectiva, há de se considerar a essencialidade do material e técnicas utilizadas, e isso só é possível para aqueles que têm conhecimento da linguagem musical, por seu aspecto gramatical e retórico. Nesse sentido, pode-se considerar que, para além das sensações, esta obra é dirigida à razão, que deve calcular as proporções, buscar os artifícios e reconhecer os desvios da representação mais simples e elementar, para encontrar a satisfação nas argúcias produzidas pelo compositor.

Almejando o reconhecimento da superação do modelo emulado, Mozart alcança, neste quarteto, a perfeição, que se manifesta na organização interna do pensamento, através da qual a obra realiza seu objetivo. Por sua constituição e sua capacidade de se apresentar agradável aos sentidos e imaginação, esta obra pode ainda ser considerada bela e, por sua originalidade, pode ser considerada um bem, um *opus*. Se, conforme a chave setecentista, o gênio é a causa eficiente da originalidade, o gosto é da beleza, e a razão, da perfeição, Mozart se mostra, por meio dessa obra, como possuidor dessas qualidades e conquista seu lugar na lista das *auctoritates*, autores dos modelos dignos de imitação, como indica Koch.

Conclusão

A constituição de uma linguagem musical autônoma, com gramática e retórica próprias, resultou de um longo processo de sistematização da teoria e prática musical cujo início assume-se a partir das ideias de Pitágoras, reconhecido como o primeiro inventor da música (cf. ECO, 2010, p.65).

A música como “inventada” por Pitágoras era a ciência que permitia ao homem encontrar nas coisas do mundo sensível os números e proporções que elas imitavam da ordem cósmica. Também nesse sentido, Platão diria que o mundo e suas coisas, inclusive o homem, seu corpo e alma, seriam criações refletidas de uma ordem e proporção ideais, perfeitas e inefáveis, que encontrariam equivalência nas proporções constituintes do sistema musical. De acordo com essa concepção, acreditava-se que, ao escutar a música, o homem entraria em contato com essa proporção ideal, e sua alma rememoraria a beleza e perfeição originais das quais participou no momento de sua criação.

Nesses termos, a música seria o número audível, a verdade plasmada em som, acessível, em sua totalidade, apenas por meio da razão, àqueles detentores do conhecimento próprio para decifrá-la. Aos demais, restava o deleite gerado pela impressão sensorial, e um acesso parcial, imperfeito e fugaz a essa verdade. Daí que, por meio do número, a racionalização da música fosse complexa e restritiva.

Por outro lado, a prática musical era orientada pela subordinação da música à palavra, que determinava o sentido, a intenção e o valor da ação de produzir o som e do produto resultante. De fato, a relação entre música e palavra foi tão discutida pela antiguidade clássica quanto a relação da música com o número. Ao passo que esta tinha como fim o conhecimento, aquela tinha como fim a prática, tanto da música quanto da palavra, entendidas univocamente como sendo uma e a mesma coisa, em função da subordinação da primeira à segunda, como fica evidente nos manuais de retórica e poética, reguladores dos usos públicos da palavra. Neles, especialmente os latinos – como os de Cícero e Quintiliano –, o estudo das características sonoras das palavras, ou melhor, da “música” das palavras, é extensamente desenvolvido, em função do reconhecimento da importância da sonoridade dos discursos para a persuasão. Da mesma forma, são

encontrados nos manuais dedicados à música, como o de Santo Agostinho, por exemplo, estudos detalhados das características materiais das palavras.

Se a produção musical consistia na manipulação dos sons das palavras e se a sistematização desse procedimento pelos tratados de retórica era conhecida como composição, parece natural e certo supor que aquele que se ocupasse da produção musical fosse chamado de compositor, e que esse, pela natureza do trabalho que realizava, fosse constantemente tratado como orador ou poeta.

O trabalho do compositor consistia em alterar a “música” natural das palavras, ou melhor, os padrões próprios da fala, para tornar a palavra mais persuasiva. Com efeito, as alterações não tinham como fim corromper os padrões da fala, mas sim reafirmá-los, de modo que se preservasse a inteligibilidade das palavras. Assim, esses padrões serviam como modelo para a imitação que a música devia realizar. A sistematização da música era, antes, a sistematização da palavra.

Foi por meio das obras de Santo Agostinho e, especialmente, de Boécio que essas ideias sobre a música chegaram ao século XVI e foram reformuladas, no ambiente quinhentista da reforma protestante, na proposta pedagógica de Lutero e Philipp Melanchthon. Esta última pautava-se pela necessidade de instrumentalização do homem para o acesso às Escrituras Sagradas e, conseqüentemente, a Deus. Nesse sentido, colocava a instrução a serviço da crença revelada; o saber, ao amparo da fé. A educação era entendida como via nas relações com Deus, e sua revelação (a Bíblia) o propósito final do processo educativo. Do currículo da escola protestante fazia parte a música, reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, uma dádiva dada ao homem por Deus para fazer-se conhecer por meio dela. Em conformidade a essa proposta pedagógica, Nikolaus Listenius concebeu uma categoria musical que comportasse a sistematização do processo de composição musical: a *musica poetica*. De um lado, essa categoria regulamentava os modos de representação e escrita musical; de outro, possibilitava a interpretação da coisa criada e, conseqüentemente, sua compreensão. É precisamente nesse contexto que cobra sentido a necessidade de sistematização da música e seus processos, e toda a tratadística relativa à *musica poetica*.

Neste momento, mesmo quando ainda se pautasse pela estreita relação entre música e palavra, e quiçá precisamente por isso, a sistematização da *musica poetica* ampliava a noção de música, que passava a ser compreendida como linguagem. Isso resultou na gradativa transposição das artes da palavra (retórica, gramática e dialética) para a música, com o objetivo de regular os usos e aplicações do “sistema linguístico musical”.

Contribuíram para a consolidação dessa concepção os ideais empiristas ingleses que começaram a circular pela Europa nessa mesma época, por meio das obras de Francis Bacon. De acordo com o empirismo, o conhecimento adquirido por meio dos sentidos, ainda que fosse de natureza diferente, era tão válido como o conhecimento adquirido por meio razão. Essa forma de conhecer o mundo abria espaço para a individualidade, e afirmava a universalidade do acesso ao conhecimento, que deixaria de pertencer a alguns poucos, eruditos ou filósofos.

Com base nesses ideais, no século XVIII, Mattheson estruturou uma ciência da melodia, em termos essencialmente materiais. Afirmava ser essa materialidade sonora capaz de significar por si própria, sem depender de nenhum elemento extramusical determinante de sentido. Para além dessa ciência, a partir do princípio de que todas as coisas devessem cantar convenientemente, sistematizou uma retórica musical completa, em que indicava tópicos de invenção, medidas dispositivas e artifícios elocutivos, e evidenciava a funcionalidade da arte musical.

Ainda no século XVIII, dos ideais empiristas derivaria a estética, definida como a ciência da cognição sensorial. Segundo o filósofo suíço Sulzer, o campo de estudo da estética seria o dos sentimentos e paixões humanos e suas diversas formas sensíveis de representação. As técnicas de produção dessas formas sensíveis seriam as “belas artes”, ou artes produtivas das coisas belas, ditas assim por serem agradáveis aos sentidos. Cabe notar, porém, que, para Sulzer, o fim da representação sensível não estaria no ato de produzi-la ou na coisa produzida, mas na promoção do bem e do crescimento moral do homem. Assim, além de agradáveis aos sentidos, as obras das belas artes deviam ser eficientes no cumprimento da causa proposta.

Para alcançar essa eficiência, Sulzer recomendava a coordenação dos processos produtivos com os de recepção, como proposto pela retórica, que fora tomada como modelo

para todas as belas artes. Nesse sentido, estética e retórica convergiram em prol da beleza eficiente, síntese das noções de valor estético e adequação, união das faculdades da razão com as da sensação. De fato, o próprio Sulzer considerava, a retórica como uma das belas artes, aquela produtora de belos discursos, e, ao mesmo tempo, o fundamento da estética.

Já no final do século XVIII, baseando sua teoria na estética de Sulzer e na poética do filósofo francês C. Batteux, Koch empreendeu a adaptação dessas prescrições às especificidades do sistema musical. Ele contrapõe a concepção do sistema musical de seu contemporâneo Forkel, que o dividiu em duas partes principais: a gramática, que tratava da correção, e a retórica, voltada para a adequação do uso da linguagem. Possivelmente, a maior contribuição de Koch, no sentido da consolidação de uma linguagem musical, tenha sido sua teoria fraseológica, cuja relevância consolidou-se a partir de sua sistematização, concebida como a sistematização do próprio pensamento musical. Foi assim que a analogia entre música e linguagem estendeu-se para a relação entre linguagem e pensamento: se a linguagem verbal condicionaria o pensamento verbal ao mesmo tempo em que seria condicionada por ele, a linguagem musical condicionaria e seria condicionada pelo pensamento musical. Nesse sentido, ao sistematizar a fraseologia musical em conformidade com os mecanismos e categorias do discurso verbal e da lógica, Koch criou ferramentas que viabilizaram uma espécie de racionalização do pensamento musical.

Koch inicia sua teoria fraseológica categorizando as unidades de pensamento musical, como as frases, incisos, períodos e suas respectivas espécies. Em seguida, apresenta as técnicas de amplificação do pensamento, seus modos de concatenação e, finalmente, o processo de composição que orienta o uso da linguagem. Esse processo, essencialmente retórico, como aquele proposto por Sulzer, tinha como fim a constituição da beleza eficiente [*aptum*], entendida não como uma qualidade ou propriedade material absoluta do objeto produzido, mas como qualidade relativa que se realiza em função do público a quem o objeto é destinado, da natureza da matéria de que trata, do gênero discursivo e de suas condições de recepção. Todas as obras produzidas eram “datadas”, tinham um “prazo de validade” que expirava quando qualquer das variáveis envolvidas era alterada.

Dado que a composição musical tinha como fim a edificação moral, e que sua causa formal era a persuasão, assim como ocorria com a linguagem verbal, no conflito entre princípios gramaticais e retóricos, prevaleciam aqueles de maior valor por sua adequação, como licença: libertação necessária de uma obrigação em favor de outra considerada de maior força. Seria possível faltar com uma virtude gramatical ou retórica, desde que uma licença justificasse a falta; sem essa licença, incorrer-se-ia no vício.

Nesse sentido, tratando a virtude retórica como valor estético, Koch (2001, p.681-682) orienta seus leitores da seguinte forma:

Correção gramatical e valor estético são duas coisas distintas numa obra de música; aquela é consequência do esforço e da educação na classe ordinária da escola da arte; este é o derramamento do gênio amparado pelo bom gosto. (...) Tomados de modo geral, os erros contra a gramática da música têm uma condição análoga aos erros da linguagem; a sensação dos conhecedores é insultada por tais erros. Por isso, exige-se daquele que nos produz obras de arte, seja por meio da linguagem da razão, ou por meio da linguagem do sentimento, que tenha totalmente em seu poder a parte mecânica do seu meio de expressão. O que se diria do poeta que quisesse fazer poesia em uma língua, cujas partes ele ainda não fosse capaz de juntar corretamente? E que princípios poderiam autorizar o compositor a ser menos pontual na comunicação em seu meio de expressão?⁷²

Para Koch, a relação entre a gramática e a retórica da música era estreita, principalmente em função da escassa sistematização da retórica, que teria forçado a incorporação, pela gramática, de subpartes que seriam próprias daquela, como a teoria fraseológica, por exemplo. Contudo, as partes principais do sistema musical tinham objetivos diversos e, ainda que suas subpartes estivessem juntas, deviam ser consideradas quanto à correção, pelo viés da gramática, e quanto à adequação, pelo viés da retórica.

⁷² Grammatische Richtigkeit und aesthetischer Werth sind in einem Tonstücke zwey ganz verschiedene Gegenstände; jene ist Folge des Fleißes und der Bildung in der niedern Klasse der Schule der Kunst, dieser aber ist Ausfluß des von gutem Geschmache unterstützten Genies. (...) Ueberhaupt genommen, hat es mit den Fehlern wider die Grammatik in der Musik die nemliche Bewandniß, wie in der Sprache; das Gefühl des Kenners wird durch solche Fehler beleidigt. Eben deswegen verlangt man, daß derjenige, der uns Kunstwerke, es sey nun vermittelst der Sprache des Verstandes, oder es sey vermittelst der Sprache der Empfindung, darstellt, den mechanischen Theil der Ausdrucksmittel seiner Kunst völlig in seiner Gewalt habe. Was würde man von dem Dichter sagen, der in einer Sprache dichten wollte, deren Theile richtig zusammen zu setzen er noch nicht im Stande ist?

A relação entre a gramática, a retórica e a estética na teoria fraseológica de Koch evidencia-se, neste trabalho, por meio da análise do primeiro movimento do quarteto em sol maior, KV387, de W. A. Mozart. Planejada para um público de conhecedores, com o objetivo de revelar as qualidades artísticas e perícia técnica do compositor, essa obra caracteriza-se pelo uso sistemático das técnicas de amplificação do pensamento musical, por conexões engenhosas de ideias e pelo rompimento constante da expectativa do receptor, que seria sempre surpreendido por cadências de engano, desvios harmônicos, melódicos, aglutinações de frases e continuações livres.

Considerando esse horizonte de sentido, os aparentes erros gramaticais e desvios da forma mais simples e elementar de expressão musical podem ser explicados como licenças, utilizadas pelo compositor para alcançar o fim proposto: a consolidação de sua imagem como autoridade em sua arte, mediante o reconhecimento público da superação do modelo instituído, as obras de J. Haydn.

Para alcançar esse objetivo, seria necessário que a obra produzida fosse não apenas agradável, mas tanto ou mais engenhosa/genial que seu modelo, o que, certamente, a afastaria do gosto popular, restringindo seu público. Seguramente, as críticas favoráveis, somadas à aprovação pública de Haydn, que reconheceu nele a “máxima ciência da composição”, assim como a indicação de Koch, devem ter dado a Mozart a medida do sucesso na realização de sua causa.

Muitos desses aspectos do repertório setecentista, quando estudados na atualidade, passam despercebidos ou, quando percebidos, tendem a ser interpretados de maneira superficial, descontextualizada ou, ainda, anacrônica, em função do distanciamento histórico. Mas é este distanciamento o que possibilita a recuperação de elementos fundamentais para compreender o sistema discursivo e de ideias em que surge e se consolida uma determinada forma de expressão musical.

Por meio da recuperação teórica e sua aplicação no exemplo, esta pesquisa buscou contribuir para a compreensão desse horizonte de sentido que torna a música inteligível dentro desse vasto conjunto de manifestações que é a cultura, sem perder de vista sua especificidade.

Considerando que não seja possível aceder à intencionalidade mais íntima de um compositor ou alcançar o sentido primeiro de uma obra – se é que ele existe –, ainda podemos analisar os recursos e artifícios utilizados, que desempenham uma função dentro de um sistema maior e complexo do qual tomam seu sentido. Antes mesmo de explorar os aspectos pessoais da vida de um compositor, trata-se de compreender como os princípios, valores, ideias e conceitos vigentes em sua época – como o de gênio, autoridade e imitação, neste caso –, participam de sua obra, não de modo isolado, mas por meio da reprodução, apropriação ou contestação de processos e discursos.

Referências Bibliográficas

1. Fonte Musical:

MOZART, Wolfgang Amadeus. Quarteto de cordas em Sol maior, KV387. Kassel: Baerenreiter Verlag, 1966. Neue Mozart Ausgabe – Série VIII/20 – Streichequarttete – Band 1. Disponível em: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=>. Consultado em: 01/03/2008.

2. Livros e artigos

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. Sobre a Potencialidade da Alma. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1997.

_____. A Doutrina Cristã. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

_____. O Mestre. São Paulo: Landy Editora, 2006.

_____. Confissões: livros VII, X e XI. Covilhã: LusoSofia.net, 2008.

Aristóteles. Poética. 5ª. Edição. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino. 12. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

_____. Categorias. Goiânia: Ed. UFG; Alternativa, 2004.

_____. De Anima. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Metafísica: Livros I, II e III. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2008.

_____. Política. Madrid: Alinza Editorial, 1999.

_____. Retórica. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

BAKER, Nancy Kovaleff. From Teil to Tonstück: The Significance of the Versuch ... by Heinrich Christoph Koch. Yale, 1975. Ph.D. dissertation – Yale University.

_____. Heinrich Koch and the Theory of Melody. Journal of Music Theory, n. 20, p. 1-48, 1976.

_____. Der Urstoff der Musik. Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch. Music Analysis, n. 7, p. 3-30, 1988.

BARBAS, Helena. O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke. Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Departamento de Estudos Portugueses. Publicação on-line. Disponível em:

- http://www.helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acessado em: 02/02/2010.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – musical rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts reduits a un même principe – ex noto fictum sequar*. Hor. Art. Pöet. Paris: Chez Durand, 1746.
- BENT, Ian. The Compositional Process in Music Theory 1713–1850. *Music Analysis*, v. 3, n. 1, p. 29-55, 1984.
- _____. *Analysis*. Chippenham & Wiltshire: Macmillan Press, 1988.
- BERTI, Enrico. In *Principio era la Meraviglia: le grandi questioni della filosofia antica*. Gius: Laterza & Figli, 2009.
- BIESSECKER, Georg. *Fünfstimmige Choralsätze des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Heidelberg, 2002. 388 f. Tese de Doutorado – Philosophisch-Historische Fakultät – Musikwissenschaftlichen Seminar, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.
- BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric – musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- _____. Replacing Haydn: Mozart’s ‘Pleyel’ Quartets. *Music & Letters*, Vol. 88, No. 2, p. 201-225, 2007.
- BUDDAY, Wolfgang. *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*. Kassel: Bärenreiter, 1983.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
- BUSZIN, Walter E. Luther on Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 32, No. 1, p. 80-97, 1946.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Orator ad M. Brutum*. Roma: Newton Compton Editori, 2008.
- _____. *De Oratore*. Milano: Bur Rizzoli, 2009.
- _____. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- DAHLHAUS, Carl. Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform. *Archiv für Musikwissenschaft* v. 3, n. 35, p. 155-177, 1977.
- DAUBE, Johann Friedrich. *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*. Berlin: Zeno.org, 2007. DVD-ROM.
- DESCARTES, René. *As paixões da alma*. São Paulo: Editora Escala, 2005.
- DEUTSCH, Otto Erich. *Mozart: A Documentary Biography*. California: Stanford University Press, 1965.
- DIERGARTEN, Felix F. "At times even Homer nods off": Heinrich Christoph Koch's Polemic against Joseph Haydn. *Music Theory Online*, v. 14, n. 1, 2008. Disponível em:
<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.diergarten.html>.
Acessado em: 10/06/2008.
- DYER, Joseph. The Place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge. *The Journal of Musicology*, v. 24, n. 1, p. 3-71, 2007.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2010.
- _____. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ERASMUS, Desiderius. *On Copia of Words and Ideas*. Milwaukee: Marquette University Press, 1963.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Alemanha: Laaber Verlag, 2005.
- FRATESCHI, Yara A. *A física da política: Hobbes contra Aristóteles*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- GROSS, Daniel M. Melachthon's rhetoric and the practical origins of Reformation human science. *History of the Human Sciences*, v. 13, n. 3, p. 5-22, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Retórica da Agudeza*. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. n. 4, p. 317-342, 2000.

- _____. Alegoria – construção e interpretação da metáfora. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HATCH, Christopher; Bernstein, David W. Music Theory and the Exploration of the Past. Chicago & London: The Chicago University Press, 1993.
- IRVING, John. Mozart: the Haydn Quartets. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- _____. Mozart's Piano Sonatas: contexts, sources, style. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- JAEGER, Werner. Paidéia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JUNKER, Carl Ludwig. Zwanzig Componisten: eine Skizze. Bern: bei der typographischen Gesellschaft, 1776.
- KELLY, Michael. Reminiscences of Michel Kelly – of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical, in two volumes. London: Henry Colburn, 1826. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Consultado em 20 de janeiro de 2011.
- KENNEDY, George A. Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- KOCH, Heinrich Christoph. Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die dur- und moll-Tonart der übrigen Stufen auszuweichen. Rudolstadt: im Verlage der Hof- Buch- und Kunsthandlung, 1812.
- _____. Versuch einer Anleitung zur Composition. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- _____. Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1981.
- _____. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2001.

- KOCH, Heinrich Christoph; SULZER, Johann Georg. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KUMOR, Karolina. *De Cervantes a Calderón: estudios sobre la literatura y el teatro español del siglo de oro*. Varsóvia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsóvia, 2009.
- LESSEM, Alan. *Imitation and Expression: opposing French and British views in the Eighteenth Century*. *Journal of American Musicological Society*, v. 27, n. 2, p. 325-330, 1974.
- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge/EUA: Harvard University Press, 1992.
- LISTENIUS, Nicolaus. *Musica*. Berlin: Martin Breslauer, 1927. Disponível em http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LISMUS_TEXT.html. Acesso em: 26/03/2009.
- LOPES, Rodolfo Paes Nunes. *O Timeu de Platão: mito e texto – estudo teórico sobre o papel do mito-narrativa fundacional e tradução anotada do texto*. Coimbra, 2009. 163 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- LÓPEZ GRIGERA, Luísa. *Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *La ineludible preeminencia del gozo: el tratado de las passiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*. *Armonía*, Mexico, v. 1, n. 10-11, p. 5-17, 1996.
- LONDON, Justin. *Riepel and Absatz: poetic and prosaic aspects of phrase structure in 18th-century theory*. *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 4, p. 505-519, 1990.
- LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Opus 33 de Joseph Haydn*. Campinas, 2005. 259 f. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der*

- einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Beverly Hills: Bärenreiter Verlag, 1954.
- _____. Kern melodischer Wissenschaft. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1990.
- _____. Das Neu-Eröffnete Orchestre. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2002.
- MELOGRANI, Piero. Wolfgang Amadeus Mozart – a biography. Tradução de Lydia G. Cochrane. USA: The University of Chicago Press, 2007.
- MERSMANN, Hans. Letters os Wolfgang Amadeus Mozart. New York: Dover Publications, 1972.
- MILA, Massimo. I Quarteti di Mozart. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2009.
- MUHANA, Adma Fadul. A Epopéia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- PÉCORA, Alcir. Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antônio Vieira. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2008.
- PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- QUINTILIANO, Marco Fábio. Institutio Oratoria. Tradução de John Selby Watson. Ed. Lee Honeycutt. 2006. Iowa State University. Disponível em: <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/>. Acessado em 10 de fevereiro de 2010.
- RATNER, Leonard. Harmonic Aspects of Classic Form. Journal of the American Musicological Society, n. 2, p. 159–168, 1949.
- REALE, Giovanni. Renascimento do Platonismo e do Pitagorismo. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- RIEPEL, Joseph. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie. Berlin: Zeno.org, 2007. DVD-ROM
- SABIK, Kazimierz (org.). Actes du Congrès Internacional Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Varsovie: Éditions de l'Université de Varsovie, 1997.
- SCHROEDER, David P. Haydn and the enlightenment: the late symphonies and their audience. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990.
- SCHUELLER, Herbert M. Imitation and Expression in British Music Criticism in the 18th Century. The Musical Quarterly, v. 34, n. 4, p. 544-566, 1948.

- SISMAN, Elaine R. Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music. *Musical Quarterly*, n. 68, p. 444-475, 1982.
- SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen-Künste* (Leipzig, 1771-1774). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM.
- SUTCLIFFE, W. Dean. *Haydn: String Quartet, Op. 50*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- TOCHTROP, Leonardo. *Dicionário alemão-português*. São Paulo: Globo, 2001.
- TOMÀS DE AQUINO, Santo. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- TÜRCK, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Kassel: Baerenreiter Verlag, 1997.
- VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- WEBSTER, James; FEDER, Georg. *The New Grove Haydn*. London: Macmillan Publishers Limited, 2002.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venetia: Appresso Francesco Senese, 1562. Disponível em: <<http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/displayimage.php?album=556&pos=0>>. Acesso em: 21 de novembro de 2008.
- ZASLAW, Neal. *Mozart's Symphonies: context, performance practice, reception*. New York: Oxford University Press, 1991.

Anexo 1

Texto original, em alemão, de H. C. Koch (1969, v.III, p. 304-314), prescritivo das características do gênero Primeiro *Allegro* de Sinfonia/Sonata. A tradução para o português aparece entre as páginas 89-92 e 99-102.

§. 101.

Das erste *Allegro* der Sinfonie, auf welches die so eben eingerückte Beschreibung vorzüglich angewendet werden muß, hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt. Der erste derselben, in welchem die Anlage der Sinfonie, das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige derselben zergliedert werden, bestehet nur aus einem einzigen Hauptperioden. Oft ist zwar nach der Cadenz desselben noch ein erklärender Periode angehängt, der aber in ebenderselben Tonart fortmodulirt und schließt, in welcher der vorher gehende auch geschlossen hatte; daher können wir ihn für nichts anders, als blos für einen Anhang des ersten Perioden erklären, und können gar füglich beyde vereinigt als einen einzigen Hauptperioden betrachten.⁷³

Der Bau dieses Perioden, (so wie auch der übrigen Perioden der Sinfonie) unterscheidet sich von dem Periodenbaue der Sonate und des Concerts nicht durch andere Tonarten, in welche man dabey modulirt, nicht durch eine ihm eigenthümliche Folge oder Abwechslung der Grund- oder Quintabsätze, sondern dadurch, daß 1) die melodischen Theile desselben schon bey ihrer ersten Darstellung mehr erweitert zu seyn pflegen, als in andern Tonstücken, und 2) besonders dadurch, daß diese melodischen Theile gewöhnlich mehr an einander hängen, und stärker fortströmen, als in den Perioden anderer Tonstücke, das ist, sie werden dergestalt zusammen gezogen, daß ihre Absätze minder fühlbar werden. Mehrentheils hängt mit dem Cäsurtone des vorhergehenden Absatzes der folgende melodische Theil unmittelbar zusammen, und man setzt sehr oft eher keinen förmlichen Absatz, als bis man die rauschenden und volltönigen Sätze mit einem mehr singbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tons vorzutragenden Satze abwechselt. Daher

⁷³In dem Andante von Haydn, welches zu Ende des 53sten §hs eingerückt worden ist, findet man einen solchen Perioden von dem 49sten Tacte an, bis zum Schlusse der ersten Reprise.

findet man sehr viele solcher Perioden, in welchen man nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis die Modulation schon in die nächstverwandte Tonart hingeleitet worden ist; denn die melodischen Haupttheile pflegen in der Sinfonie eben so wenig, wie in andern Tonstücken, alle in der Haupttonart vorgetragen zu werden, sondern nachdem das Thema sich mit einem andern melodischen Haupttheile hat hören lassen, wendet sich gemeiniglich schon mit dem dritten melodischen Theile die Modulation nach der Tonart der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, in welcher die übrigen vorgetragen werden, weil die zweyte und größere Hälfte dieses ersten Perioden besonders dieser Tonart gewidmet ist.

In den neuern Sinfonien pflegt man gemeiniglich dem ersten Allegro derselben einen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter vorher gehen zu lassen. Dieser Einleitungssatz unterscheidet sich aber von dem so genannten Grave der Ouverture dadurch, daß er weder eigenthümliche Notenfiguren, noch eine eigenthümliche Tactart erfordert, wie dieses; sondern er kann in allen Tactarten erscheinen, und man kann in demselben von allen Notenfiguren Gebrauch machen, die dem Charakter des Ernsthaften entsprechen. Dieser Satz hält sich (durchgehende Ausweichungen abgerechnet) in der Haupttonart auf, in welcher er entweder mit dem Quintabsatze oder mit der Cadenz schließt. Oft wird mit dem Dreyklange des Quintabsatzes eine Septime, und mit dieser eine Fermate verbunden, oder die Cadenz gehet in das darauf folgende Allegro über, das heißt, der Cäsurton der Cadenz macht zugleich den Anfangston des Allegro aus.

§. 102.

Der zweyte Theil des ersten Allegro besteht aus zwey Hauptperioden, von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt, die sich jedoch, wenn wir die kleinern Abweichungen nicht mit in Anschlag bringen, auf folgende zwey Hauptarten der Behandlung zurückführen lassen.

Die erste und gewöhnlichste Bauart dieses ersten Perioden des zweyten Theils besteht darinne, das er mit dem Thema, zuweilen auch mit einem andern melodischen Haupttheile, und zwar entweder von Note zu Note, oder in verkehrter Bewegung, oder auch mit andern mehr oder minder beträchtlichen Abänderungen in der Tonart der Quinte

angefangen wird, nach welchem entweder vermittelt eines andern melodischen Theils die Modulation zurück in den Hauptton geführt, und von diesem in die weiche Tonart der Sexte,⁷⁴ oder auch in die weiche Tonart der Secunde oder Terz geleitet wird; oder die Modulation gehet nicht erst in den Hauptton zurück, sondern der Satz, mit welchem man aus der Quinte in eine von den genannten Tonarten übergehen will, wird vermittelt einer Progression, oder vermittelt einer andern Art der Erweiterung, bey welcher man sich gemeinlich einer oder mehrerer durchgehenden Ausweichungen bedient, dahin geleitet. Alsdenn werden einige derjenigen melodischen Theile, die sich zum Vortrage in einer dieser Tonarten am besten schicken,⁷⁵ in einer andern Wendung oder Verbindung, als die sie im ersten Perioden hatten, wiederholt, oder zergliedert; worauf der Periode in dieser Tonart geschlossen wird.⁷⁶

Mit diesem zweyten Hauptperioden der Sinfonie ist gemeinlich ein kurzer Satz verbunden, der aus einem Gliede eines melodischen Haupttheils besteht, welches auf eine der Progression ähnliche Art fortgesetzt, und vermittelt dieser Fortsetzung die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt wird, in welchem der letzte Hauptperiode anzuheben pflegt.

Die zweyte Bauart dieses Perioden, der man sich in den modernen Sinfonien sehr oft bedient, bestehet darinne, daß man einen in dem ersten Theile enthaltenen Satz, oft auch nur ein Glied desselben, welches hierzu besonders schicklich ist, entweder in der Oberstimme allein, oder auch wechselsweis in andern Stimmen dergestalt fortsetzt, zergliedert, oder transponirt, daß man nach und nach erst in mehrere, theils nahe verwandte, theils auch entferntere Tonarten durchgehende Ausweichungen macht, ehe man mit der Modulation in diejenige Tonart gehet, in welcher der Periode geschlossen werden soll. Dieses geschieht entweder nur bis zum Quintabsatze dieser Tonart; oder der Satz wird auf ähnliche Art bis zum Schlusse des ganzen Perioden fortgesetzt. Von dieser letzten

⁷⁴ Hat aber das Tonstück eine weiche Tonart zum Grunde, und der erste Periode hat in der harten Tonart der Terz geschlossen, so ist es die weiche Tonart der Quinte. Schließt man aber bey der Grundlage einer weichen Tonart den ersten Perioden in der weichen Tonart ihrer Quinte, so wird in diesem zweyten Perioden die Modulation in die harte Tonart der Terz geleitet.

⁷⁵ Man vergesse aber dabey nicht, daß dieser Gegenstand hier nicht ästhetisch, sondern bloß mechanisch betrachtet wird.

⁷⁶ Siehe das Andante von Haydn zu Ende des 53sten §phs, und zwar von dem ersten Tacte des zweyten Theils an, bis zum 36sten Tacte.

Behandlungsart soll in der Folge, wenn wir die Verbindungsart der Perioden besonders betrachten, ein Beyspiel eingerückt werden. Wird aber die Zergliederung eines solchen Satzes nur bis zum Quintabsatze derjenigen Tonart fortgesetzt, in welcher man diesen Perioden schließen will, so werden nach diesem Quintabsatze einige melodische Theile des ersten Perioden, gemeiniglich aber in einer andern Wendung, in dieser Tonart vorgetragen, ehe die Cadenz in derselben erfolgt. Beyspiele dieser Art findet man in vielen **Haydn'schen** und beynahe in allen **Dittersdorf'schen** Sinfonien.

Auch in diesem Falle bekommt der Periode gewöhnlich den schon vorhin erwähnten Anhang, der die Modulation zum Eintritte des letzten Perioden in die Haupttonart zurückführt.

Uebrigens pflegt man in den modernen Sinfonien diesen zweyten Perioden nicht immer in der Tonart der Quinte anzufangen, sondern man tritt mit demselben oft in einer ganz unerwarteten Tonart entweder ohne alle Vorbereitung ein, oder man macht die Einleitung in eine solche Tonart nur mittelst weniger Töne, die der Cadenz in der Quinte nachfolgen.

§. 103.

Der letzte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Haupttheile in dieser Tonart an; die vorzüglichsten Sätze werden nun gleichsam zusammen gedrängt, wobey sich die Modulation gemeiniglich in die Tonart der Quarte hinwendet, aber, ohne darinne eine Cadenz zu machen, bald wieder in den Hauptton zurücke kehrt. Endlich wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden, oder diejenigen melodischen Theile des ersten Perioden, die dem Quintabsatze in der Quinte folgten, in dieser Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geschlossen.

§. 104.

Das Andante oder Adagio der Sinfonie findet man in drey verschiedene Formen eingekleidet. In der ersten dieser Formen, welcher man sich schon in den ältern Sinfonien bediente, hat das Andante zwey Haupttheile, die bald mit, bald ohne Wiederholung vorgetragen werden. Der erste Theil macht jederzeit, so wie im Allegro, nur einen Hauptperioden aus, der bey der Grundlage der harten Tonart in die Tonart der Quinte, bey

der Grundlage einer weichen Tonart aber entweder in die harte Tonart der Terz, oder in die weiche Tonart der Quinte geleitet, und darinne geschlossen wird.

Bey dem zweyten Theile kömmt es hauptsächlich darauf an, ob das Andante weit ausgeführt werden soll, oder nicht. Soll der Satz von großem Umfange seyn, so pflegt man zwey Hauptperioden zu machen, die in Ansehung ihrer äußerlichen Einrichtung viele Aehnlichkeit mit denjenigen beyden Perioden des zweyten Theils des Allegro haben, welche oben in dem 102ten §. Beschrieben worden sind. Der beträchtlichste äußerliche Unterschied bestehet darinne, daß bey dem Andante die melodischen Theile weniger erweitert, und nicht so oft zusammen gezogen, und daher mehr förmliche Absätze gebraucht werden, als in dem Allegro. Dieses ist der Natur derjenigen Empfindungen gemäß, die in Sätzen von langsamer Bewegung vorgetragen zu werden pflegen. Ein Beyspiel eines Andante, in welchem der zweyte Theil zwey Perioden enthält, giebt uns das Andante von Haydn, welches in dem 53sten §. Eingerückt worden ist.

Soll hingegen das Andante nicht von grossem Umfange seyn, so werden diese zwey Perioden in einen einzigen zusammen gezogen; dieses geschieht, wenn man die Ausführung der melodischen Theile in der weichen Tonart der Sexte oder Secunde, und die Cadenz in dieser Tonart wegläßt, und, nachdem das Thema in der Quinte vorgetragen, und die Modulation wieder in den Hauptton zurück geführt worden ist, entweder die weiche Tonart der Sexte, Secunde oder Terz gar nicht, oder nur durchgehend berührt. Alsdenn wird das Thema entweder nochmals wiederholt, oder man trägt sogleich ohne die Wiederholung desselben, diejenigen Sätze wieder in der Haupttonart vor, die in dem ersten Perioden nach dem Quintabsatze folgten. Nach Beyspielen dieser Art darf man sich nicht lange umsehen, denn beynahe jedes kurz ausgeführte Andante oder Allegretto zeigt uns den Gebrauch dieser Form.

§. 105.

Die zweyte Form, in welche das Andante der Sinfonie eingekleidet wird, ist die Form des Rondo, von der hier weiter nichts wichtiges zu bemerken übrig bleibt, weil sie schon oben bey Gelegenheit der Arie beschrieben worden ist.

§. 106.

Der Gebrauch der Variationen über einen kurzen Andante- oder Adagiosatz, der gewöhnlich aus zwey Theilen bestehet, deren jeder acht bis zehen Tacte enthält, und der oft einen Anhang hat, welcher zwischen jeder Variation als Ritornell vorgetragen wird, ist die dritte Einkleidungsart oder Form des Andante. Die Veränderungen der Hauptmelodie werden entweder von der ersten Violine allein, oder auch wechselsweise von andern Stimmen vorgetragen. Beyspiele dieser Form findet man in sehr vielen Sinfonien von **Haydn**, der sich nicht allein im Andantesatze dieser Form zuerst bedient, sondern auch vorzügliche Meisterstücke in derselben geliefert hat.

§. 107.

Das letzte Allegro der Sinfonie wird nach Beschaffenheit des Charakters, welchen es annimmt, entweder in die Form des ersten Allegro eingekleidet, oder es erscheint in der Form des Rondo. Zuweilen enthält es auch Veränderungen über eine charakteristische Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegrosatz; diese Veränderungen aber werden gewöhnlich mit kurzen Zwischenperioden in nahe verwandten Tonarten, nach Art des Rondo vermischt.

* * *

Anexo 2

Partitura do primeiro movimento, *Allegro vivace assai*, do quarteto de cordas em sol maior, KV387, de W. A. Mozart.

NMA VIII/20/Abt. 1/2: KV 387

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

NMA VIII/20/Abt. 1/2: KV 387

Quartett in G
für zwei Violinen, Viola und Violoncello
KV 387

Quartetto I

Allegro vivace assai

Dasert Wien, 31. Dezember 1782

© 1942 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

*): Dynamik in T. 11-19 nach dem Eintrakt. Vgl. hierzu auch zu alle weiteren in Fußnoten vernetzten Übernahmen aus dem Eintrakt Venanzos, S. XXII, und Kap. Barock.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

40

43

46

49

56

62

68

72

7

Musical score for measures 76-79. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 80-83. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 84-87. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 88-91. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 95-98. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p).

Musical score for measures 99-103. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 104-107. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 108-111. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

9

Musical score for measures 114-118. The system consists of four staves. Measures 114-118 show a vocal line with lyrics "cresc." and piano markings "pp".

Musical score for measures 119-123. The system consists of four staves. Measures 119-123 show a vocal line with lyrics "lr" and piano markings "p".

Musical score for measures 124-128. The system consists of four staves. Measures 124-128 show a vocal line with lyrics "cresc." and piano markings "p".

Musical score for measures 129-133. The system consists of four staves. Measures 129-133 show a vocal line with lyrics "cresc." and piano markings "fp".

*0) Dynamik in T. 125-127 nach dem Urdruck.
*1) im Autograph p; NMA folgt dem Urdruck.

Musical score for measures 133-137. The system consists of four staves. Measures 133-137 show a vocal line with piano markings "p".

Musical score for measures 138-142. The system consists of four staves. Measures 138-142 show a vocal line with piano markings "p".

Musical score for measures 143-147. The system consists of four staves. Measures 143-147 show a vocal line with piano markings "p".

Musical score for measures 148-152. The system consists of four staves. Measures 148-152 show a vocal line with piano markings "p".

Musical score for measures 140-141. The system consists of two staves. Measure 140 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 141 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for measures 152-153. The system consists of two staves. Measure 152 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 153 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for measures 155-156. The system consists of two staves. Measure 155 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 156 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for measures 158-159. The system consists of two staves. Measure 158 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 159 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

*1) Dynamik in T. 150-153 nach dem Erstdruck.

Musical score for measures 161-162. The system consists of two staves. Measure 161 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 162 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for measures 166-167. The system consists of two staves. Measure 166 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 167 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

MENUETTO
Allegro^{*)}

Musical score for measures 168-169. The system consists of two staves. Measure 168 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 169 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for measures 170-171. The system consists of two staves. Measure 170 features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 171 continues with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

*1) Im Erstdruck: Allegretto.