

Organização

María Alejandra Vitale

Eduardo Lopes Piris

Alicia Eugenia Carrizo

Isabel Cristina Michelan de Azevedo

Anais do IV Seminário Internacional de
Estudos sobre Discurso e
Argumentação (IV SEDiAr)

14 a 16 de março de 2018

Universidade de Buenos Aires

Editus – Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz

2018

Ficha catalográfica elaborada por Quele Pinheiro Valença – CRB 5/1533

S471

Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (4. : 2018 : Buenos Aires, Argentina).

Anais do IV Seminário Internacional de Estudos Sobre Discurso e Argumentação (IV SEDIAR) / Organização : María Alejandra Vitale, Eduardo Lopes Piris, Alicia Eugenia Carrizo, Isabel Cristina Michelan de Azevedo. – Ilhéus: Editus- Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2018.

1.239 p.: il

De 14 a 16 de março de 2018, na Universidade de Buenos Aires. Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7455-495-2

1. Análise do discurso – Congressos. 2. Retórica – Congressos. I. Vitale, Alejandra. II. Piris, Eduardo. III. Carrizo, Alicia. IV. Azevedo, Isabel. V. Universidad de Buenos Aires. VI. Título.

CDD : 401.41

A *INVENTIO* MUSICAL EM “O MESTRE-DE-CAPELA PERFEITO”, DE JOHANN MATTHESON (1739)

Mônica Lucas
Universidade de São Paulo; FAPESP

Resumo: No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores de tratados sobre a composição musical, disciplina conhecida então como *musica poetica*, emprestaram a sistemática e a terminologia de oratórias e de poéticas greco-latinas. A descrição mais abrangente e detalhada desta concepção musical é representada nos escritos de Johann Mattheson (1681-1764), músico e homem de letras. Dentre suas obras, seu último tratado musical, *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre-de-capela perfeito", 1739], constitui a exposição mais completa disponível acerca da *musica poetica*. Nesta obra, ao se dedicar à *inventio*, a primeira dentre as etapas que constituem o processo de composição retórico-musical, Mattheson divide o trabalho de elaboração de ideias musicais em três elementos principais: *thema*, *modus* e *tactus*. O presente texto aborda a possível relação entre estes elementos e os três tipos de provas persuasivas apresentadas pela *Retórica* aristotélica e emulada em oratórias latinas.

Palavras-chave: *Musica poetica*. Johann Mattheson. Música barroca. *Inventio*.

Abstract: In the Lutheran Seventeenth and Eighteenth Centuries world, authors of treatises on musical composition, discipline then known as *musica poetica*, borrowed their system and terminology from greek and latin rhetorics and poetics. The most comprehensive and detailed description of this musical conception is represented by the writings of Johann Mattheson (1681-1764), musician and man of letters. Among his works, his last musical treatise, *Der vollkommene Capellmeister* ["The Perfect Master-of-Chapel", 1739], presents the most complete exhibition available on *musica poetica*. In this treatise, Mattheson divides *inventio*, the work of finding musical ideas (first stage of the process of rhetorical-musical composition) into three main elements: *thema*, *modus* and *tactus*. The present text discusses the possible relationship between these elements and the three types of persuasive proof presented by the aristotelic *Rhetoric*, emulated by Latin Oratories.

Keywords: *Musica poetica*. Johann Mattheson. Baroque music. *Inventio*.

Introdução

No mundo Reformado dos sécs. XVII e XVIII, autores de tratados sobre a composição musical, disciplina conhecida então como *musica poetica*, emprestaram a sistemática e a terminologia de oratórias e de poéticas greco-latinas.

A descrição mais abrangente e detalhada desta concepção musical é, sem dúvida, aquela representada pelos escritos do músico e homem de letras Johann Mattheson (1681-1764). Dentre suas obras, seu último tratado musical,

Der vollkommene Capellmeister ["O mestre-de-capela perfeito", 1739], constitui a exposição mais completa disponível acerca da *musica poetica*. Como já indica o próprio título, o texto emula as discussões a respeito da noção de *vir bonus, peritus dicendi* presentes em celebradas retóricas, sobretudo Cícero e Quintiliano. Esta vinculação é formalizada pelo próprio Mattheson, no prefácio de sua obra.

Um relevante trecho de "O mestre-de-capela perfeito" é dedicado à *inventio*, etapa inicial dentre aquelas que constituem o processo de composição retórico-musical. O sentido primeiro do termo latino não é aquele contemplado pelo termo "invenção" em língua portuguesa que, em matriz romântica, sugere uma criação a partir do nada ou da inspiração. O termo *inventio* é melhor contemplado pela ideia de "achamento", que pressupõe o acesso a um repositório pré-estabelecido de possibilidades argumentativas. Neste sentido, a *inventio*, como processo racional, é sujeita à elaboração artística.

Mattheson divide a *inventio* em três elementos principais: *thema*, *modus* e *tactus*, discutidos sobretudo ao longo da segunda, dentre as três partes que compõem o tratado. A analogia entre estes três elementos e os três tipos de provas persuasivas já fornecidas pela *Retórica* aristotélica e retomada pelas preceptivas latinas salta imediatamente aos olhos. Nesse sentido, a eleição temática corresponderia à descoberta de provas lógicas, ao passo que a escolha do *modus* se relacionaria à persuasão afetiva e a eleição do *tactus* seria aproximada – ainda que não de modo explicitamente declarado por Mattheson, como veremos – ao caráter. O presente trabalho visa delinear e discutir, ainda que brevemente, estes três aspectos da *inventio* musical.

1. Thema

A ligação entre *thema*, e o conjunto das provas racionais, segundo a vinculação acima proposta, é assim proclamada por Mattheson: "o *thema* corresponde, na ciência melódica, ao texto ou à matéria" (1991 [1739], II, 4, 15, p. 122). Vale lembrar que Cícero já afirma, em *De oratore*, que a função do orador é "discorrer bem sobre qualquer matéria" (2001 [55 a.C.], I, 21, p. 52). A escolha do texto como fonte de invenção melódica se deve ao fato de que, no

séc. XVIII, a música vocal é considerada mais perfeita do que a instrumental, justamente devido ao fato de contar com a determinação conferida pelo texto. Contudo, Mattheson explica que, na ausência da palavra, a matéria corresponde ao afeto a ser representado pela composição.

O capítulo intitulado “Sobre a *inventio* musical” (II, 4) de “O mestre-de-capela perfeito” está dedicado à formulação temática. Ele propõe a obtenção de ideias composicionais a partir de uma coleção preexistente de “melodias, procedimentos, cadências e movimentos genéricos” (1991 [1739], p. 132), engenhosamente justapostos e aplicados à composição de obras singulares. Mattheson dedica-se, a seguir, a apresentar e discutir a aplicação de lugares-comuns diretamente transferidos de preceptivas poéticas a esta fase inicial do processo de composição.

Embora Mattheson remeta o leitor à poética de Christoph Weissenborn (1713), sua real e principal referência nesta matéria é *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* [“Novíssimo método para lograr a poesia perfeita e galante”, 1707], de Christian Hunold. Seguindo Hunold muitas vezes de maneira literal, ele apresenta 15 lugares-comuns, “arquivos de fórmulas específicas aptas a ser aplicadas em discursos gerais” (1991 [1739], p. 132) como base para a elaboração de ideias musicais.

Mattheson considera o lugar-comum da notação (*locus notationis*) como sendo o mais importante dentre todos os *loci*. Isto se explica pelo fato de este lugar compreender as ferramentas essenciais da elaboração motívica na arte do contraponto: alteração rítmica, inversão de intervalos e de melodias, repetição de motivos (seja na mesma melodia, seja em vozes diversas) realizando imitações. Desta maneira, o lugar-comum da notação é aquele compreende os princípios básicos da arte da composição.

O segundo lugar-comum, lugar da descrição (*locus descriptionis*), também recebe tratamento esmerado, pois compreende a representação musical dos afetos, o “mar sem fundo das inclinações de alma humanas” (1991 [1739], II, 4, 43, p. 127). Neste lugar, é o texto a ser musicado que dita ideias ao compositor. No caso da música instrumental, que prescinde do texto cujas palavras ditem afetos, Mattheson indica que a música puramente instrumental

deve eleger, para representação, a disposição de alma que predominará na peça, pois “os instrumentos também realizam, através do som, um discurso eloquente e compreensível” (1991 [1739], II, 4, 45, p. 127). A importância deste lugar-comum é igualmente clara, considerando que o afeto é unanimemente descrito, nas preceptivas da *musica poetica*, como a matéria própria e essencial da música.

Os demais lugares-comuns – gênero e espécie (*locus genus & speciei*); todo e parte (*totus & partium*); matéria (*materia ex qua*); sujeito (*materia in qua*); objeto (*materia circa quam*); causas (dentre as quatro causas aristotélicas, são descritas apenas as *causae formalis* e *finalis*); propriedades e acidentes (*locus adjunctorum*); circunstâncias (*locus circumstantiarum*); comparação (*locus comparationis*); oposição (*locus oppositorum*); exemplos (*locus exemplorum*); testemunhos (*locus testimoniorum*) - recebem um tratamento impreciso. Isto não decorre apenas da brevidade das descrições, mas também do fato de que as definições apresentadas não são acompanhados de exemplos musicais, os quais poderiam esclarecer melhor a transposição dos lugares da oratória para a música.

Mattheson prescreve, como última opção, no caso de ineficácia dos recursos fornecidos pela perscrutação de lugares-comuns, a obtenção de ideias *ex abrupto*, *inopinato*, *quase ex entusiasmo musico*, ou seja, a criação a partir da pura inspiração poética. Desta forma, argumentos compositivos também podem ser obtidos, segundo esclarece Mattheson, pelo estudo de obras de compositores excepcionais; pela impressão intensa de uma paixão na alma (causada eventualmente, por um meio externo, como o vinho); pelo contraste caloroso de ideias. Contudo, trata-se, como esclarece Mattheson, de um recurso composicional a ser adotado apenas em casos extremos.

2. Modus

Em seu referencial texto de 1739, Mattheson não se aprofunda nas questões que envolvem a escolha da tonalidade (ou do modo, em composições de estilo antigo). Entretanto, neste ponto do texto, ele convida o leitor à investigação de outras fontes, dentre as quais se encontra um texto anterior,

também de sua autoria, intitulado “Das Neu-eröffnete Orchestre” [“a orquestra recém-inaugurada”], publicado em 1713. Nesta publicação de juventude, Mattheson vincula as tonalidades, assim como os modos, a diferentes afetos, a partir dos seus efeitos no ânimo no ouvinte. Lemos com Mattheson que “o fato de cada tonalidade ter algo especial em si e se diferenciar de outra por provocar efeitos muito diferentes é do conhecimento de todos – se considerarmos a momento, as circunstâncias e as pessoas” (2004 [1713], III, 2, p. 232).

Na preceptiva de 1713, Mattheson apresenta uma lista de potencialidades afetivas dos modos eclesiásticos e das tonalidades. Ele se insere, neste respeito, em uma rica tradição musical que tem raízes na Antiguidade, e que prolifera em poéticas musicais surgidas entre o fim do séc. XVII e a metade do séc. XIX.¹ Estas correlações entre tonalidades e afetos se baseiam em critérios como a observação das possibilidades de colorido conferidas pela instrumentação ou as sutilezas de afinação conferidas pelos temperamentos desiguais.

Vale notar que não há conformidade entre os autores que se dedicaram ao tema, no que tange às capacidades afetivas das tonalidades. O próprio Mattheson está ciente desta disparidade, ao afirmar que “há muitas contradições quanto aos afetos que cada tonalidade desencadeia, quais são eles e como são” (2004 [1713], III, 2, p. 232).

Não obstante esta diversidade, que não infreqüentemente envolve contradições extremas entre as definições, o que nos importa observar é a existência de uma opinião comumente aceita nos séculos XVII e XVIII (*doxa*), segundo a qual as tonalidades encerram em si potencialidades afetivas, e que, desta forma, a escolha do tom está longe de ser fortuita, devendo estar em harmonia com o afeto principal exibido pelo *thema* da composição.

Voltando ao tratado de 1739, vimos, acima, que, nele, Mattheson não se detém na descrição das potencialidades afetivas das tonalidades. Contudo, ao discorrer sobre a *inventio* segundo o lugar-comum da descrição (*locus descriptionis*), Mattheson remete o leitor à descrição dos afetos encerrada na

¹ Para mais informações sobre o assunto, cf. STEBLIN, 1981.

primeira parte do tratado (1991 [1739], I, 3, 48-89 p. 15-20). Neste trecho (que, significativamente, se segue à explanação sobre o potencial medicinal da música), as paixões são analisadas sob a perspectiva de seu potencial para o alcance da Virtude.

Mattheson reitera a faculdade da música de incitar e controlar os afetos, que, para ele, são “a verdadeira matéria da Virtude, que não é outra coisa senão a inclinação de uma alma bem-disposta e prudentemente moderada” (1991 [1739], I, 3, 49-89, p. 15-20). Controlando as paixões do público, “o mestre-de-capela deve instilar amor pelas virtudes e repulsa aos vícios na alma do ouvinte, pois a música é uma doutrina de educação”.

3. Tactus

As discussões sobre ritmo (*tactus*) em “O mestre-de-capela perfeito”, assim como no já mencionado texto de 1713, “A orquestra recém-inaugurada”, atestam a força dos ritmos na composição melódica². Os dois textos discutem o ritmo sob a perspectiva dos pés métricos e das fórmulas de compasso.

Na obra de 1739, Mattheson afirma que o ritmo é essencial para que a melodia comova o ouvinte: “nenhuma melodia poderá suscitar uma emoção verdadeira ou um sentimento correto se a rítmica não houver proporção agradável entre os pés métricos” (II, 7, 3, p. 171).

A despeito da relação traçada entre ritmo e afeto, Mattheson discorre sobre os pés métricos a partir de seu caráter, descrevendo-os como “elevado”, “moderado”, “majestoso” etc.. O mesmo ocorre com os compassos: quando explicados de acordo com o *mouvement*, “os movimentos da alma ou do bom gosto” (II, 7, 6), os mesmos são qualificados com termos que representam caracteres, como “grave”, “lento”, “adagio”, “vivace”. O mesmo ocorre no texto de 1713. Dessa forma, embora a relação entre ritmo e caráter não seja formalmente declarada, as definições exibem, na prática, esta proximidade.

Mattheson apresenta um terceiro aspecto do ritmo, relacionando-o com fórmulas definidoras das diversas espécies de danças, e neste ponto, tange uma questão que merece maior atenção. No âmbito das danças, essenciais ao

² Cf. 1991 [1739], II, 6 e 7, p. 150-174 e 2004 [1713], I, 3, p. 76-89.

gosto francês, a relação entre o ritmo e a noção de caráter é evidente, pelo menos desde o séc. XVII. As danças instrumentais dos principais *claveicinistes* franceses, desde Louis Couperin (1626-1661) até Jean-Philippe Rameau (1683-1764), são costumeiramente batizadas com nomes de personagens ou de localidades, o que não apenas serve como homenagem, mas confere para o executante uma indicação de caráter da peça. A noção de caráter aparece, ainda, no título da fantasia de Jean-Fery Rébel, *Les caractères de la danse* (1715).

Ao discorrer sobre o gênero das danças no texto de 1739, Mattheson também deixa transparecer a mesma relação entre ritmo e caráter: “a utilidade da arte da dança e de suas melodias consiste em, através delas, criar o ódio a certos afetos e vícios repugnantes, incitando, ao contrário, outros movimentos de alma e virtudes louváveis” (1739 [1991], II, 12, 31, p. 207). Neste mesmo passo, Mattheson fornece um *exemplum* que confirma a relação: “os sábios espartanos ensinavam a suas crianças o horror à falta de moderação, fazendo dançarem à sua frente escravos bêbados”.

A despeito das indicações fornecidas, acima, pelos exemplos da prática musical francesa, assim como por Mattheson, a ligação entre ritmo e caráter/virtude, no início do século XVIII, é apenas sugerida. Ela só será formalmente declarada por Gottfried Körner, no fim do séc. XVIII como aponta Videira.³

Considerações finais

No presente texto discutimos as premissas gerais apresentadas por Johann Mattheson a respeito da *inventio* musical. Evidenciamos como o músico alemão emulou retóricas latinas, pela via indireta da poética de Christian Friedrich Hunold, fonte principal de Mattheson nesta matéria.

Ao argumentar a favor da superioridade das provas artificiosas constituídas pelos lugares-comuns em relação à inspiração, no ato da composição musical, Mattheson se distancia do posicionamento que predomina

³ Agradecemos ao Prof. Mário Rodrigues Videira (cujo excelente artigo a respeito do assunto se encontra no prelo) pela indicação do texto de Körner (1795).

em preceptivas musicais românticas. Para Mattheson, o encontramento de ideias musicais é um ato preponderantemente racional. Embora a inspiração não seja um aspecto totalmente desprezível, ela constitui, nessa chave de entendimento de orientação retórica, apenas um recurso auxiliar.

A relação direta entre os textos de Mattheson e Hunold, aliada à brevidade com que Mattheson discorre sobre a maior parte dos lugares-comuns musicais poderia corroborar para sustentar a hipótese de que o tratamento sobre a *inventio* por Mattheson, constituiria, mais do que um auxílio efetivo à composição, um exercício de agudeza para leitores engenhosos, operado na intersecção entre oratória e música. Poderia ser aventada a proposta de que “O mestre-de-capela perfeito” seja um texto intencionado para amadores, e não especificamente para músicos práticos,

No que tange às demais provas persuasivas (*pathos* e *ethos*) e sua correspondência com o *modus* e o *tactus*, apesar de Mattheson discorrer claramente sobre a ligação entre as tonalidades e os afetos, o mesmo não ocorre explicitamente entre os ritmos e a virtude do caráter. Isto ocorre porque Mattheson não desvincula os conceitos de afeto e virtude. Este procedimento pode ser explicado pela afinidade, já atestada no pensamento categórico aristotélico, entre estas duas qualidades da alma, cuja diferença reside apenas no fato de o afeto constituir uma disposição intensa e passageira (“disposição”), ao passo que a virtude de caráter é suave e duradoura (“estado”).⁴ Embora Mattheson considere sempre a relação intrínseca entre as duas provas persuasivas, ele jamais as confunde. Neste sentido, o texto de Mattheson parece já sugerir a cisão entre afeto e caráter que se manifestará no texto de Gottfried Körner, 50 anos posterior ao “Mestre-de-capela perfeito”.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Categorias*. Lisboa: Porto, 1995.

CÍCERO. *Über den Redner [De oratore]*. Stuttgart [Roma]: Reclam, 2001 [c. 55 a.C.].

⁴ Aristóteles. *Categorias* 8b25-9a10.

HUNOLD, Christian Friedrich. *Die alleneueste Art Höflich und Galant zu Schreiben*. Hamburg: Johann Wolfgang Fickweiler, 1707. Disponível em https://play.google.com/books/reader?id=AoxMAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=pt_BR&pg=GBS.PA541. Acesso em 03/05/2017.

KÖRNER, Gottfried. Über Charakterdarstellung in der Musik. In: SCHILLER, Friedrich (ed.). *Die Horen*, v. 5, 1795. Disponível em <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1795-stueck-5/vi-ueber-charakterdarstellung-in-musik/>. Acesso em 10/01/2018.

MATTHESON, Johann. *Das Neu--Eröffnete Orchestre*. Laaber [Hamburg]. Laaber Verlag [Benjamin Schiller], 2004 [1713]

_____. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Baerenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].

WEISSENBORN, Christoph. *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie*. Frankfurt: Christian Pohl, 1713. Disponível em: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11081452_00005.html. Acesso em 10/10/2016.