

# 4' 33''

## REVISTA ON LINE DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 5315865

ISSN 1852 – 429X

Propietario: Universidad Nacional de las Artes – UNA

Dirección de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Directora: Mgtr. Diana Zuik

Mail: [musicales.investigacion@una.edu.ar](mailto:musicales.investigacion@una.edu.ar)

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Buenos Aires, Argentina

Integra LATINDEX

### Editorial

4' 33'' - *Revista on line de Investigación Musical* - del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), es un espacio creado para la divulgación de artículos inéditos e informes de investigación producidos por Docentes, Graduados y Estudiantes de nuestra Institución.

Realizando un recorrido a través de los 15 números publicados se pueden observar los diferentes intereses temáticos y la consecuente construcción de conocimiento producido en nuestro Departamento en torno a la actualización de enfoques y planteos técnicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

La Revista está conformada por cuatro secciones: *Artículos* - dedicada a la publicación de escritos académicos y/o informes de las investigaciones radicadas en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras; *Espacio Joven* - destinada a la publicación de escritos de jóvenes estudiantes o graduados que se inician en la investigación; *Tesis* - dedicada a la publicación de los trabajos de graduación de las diversas orientaciones de la Licenciatura en Artes Musicales; *Reseñas* - sección dedicada a reseñas de libros, CD, DVD, Blue Ray u otros formatos.

Mgtr. Diana Zuik  
Directora

# AÑO VIII - N° 2 – Revista nº 17

## Diciembre 2016

### ÍNDICE

<b>Editorial.....</b>	pág. 1
<b>Índice.....</b>	pág. 2
<b>Artículo nº 1:</b> El rol del cuerpo en el entrenamiento auditivo. Una mirada dalcroziana sobre la formación musical profesional. Lilia B. Sanchez.....	pág. 3
<b>Artículo nº 2:</b> Lugares-comuns da perfeição musical em johann mattheson. Mônica Lucas.....	pág. 14
<b>Artículo nº 1 – ESPACIO JOVEN:</b> Más sobre la primera audición en Buenos Aires del concierto en MIB para piano y orquesta de Franz Liszt. Emiliano Turchetta.....	pág. 25
<b>Artículo nº 2 – ESPACIO JOVEN:</b> <i>Pequeños detalles de una gran industria</i> Diego Martín Arazi.....	pág. 31
<b>Tesina:</b> Consuelo Mallo López, guitarrista argentina. Patricia Di Lernia.....	pág. 44
<b>Reseña:</b> Libro <i>Generaciones Olvidadas</i> Manuel Massone.....	pág. 146

---

## Artículo nº 2:

### LUGARES-COMUNS DA PERFEIÇÃO MUSICAL EM JOHANN MATTHESON

### COMMONPLACES OF MUSICAL PERFECTION IN JOHANN MATTHESON

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

**Palavras-chave:** Retórica musical; *Musica poetica*; Johann Mattheson; Músico perfeito.

#### Resumo:

O *Der vollkommene Capellmeister* [“O mestre-de-capela Perfeito”] é o último escrito musical de Johann Mattheson (1671-1764) e, sem dúvida, sua obra mais ambiciosa. Ela representa o mais importante dos escritos pertencentes ao gênero de preceptivas musicais conhecidas como *musica poetica* – um conjunto de tratados surgidos entre os sécs. XVI e XVIII que faz uso sistemático de conceitos oriundos da instituição oratória para descrever os elementos da composição e da *actio* musical. Neste texto, será examinada a maneira como Mattheson se representa em sua autobiografia, não como sujeito individual, mas como *tipo* cortesão humanista, cristão, luterano, propondo uma leitura da mesma a partir da chave retórica. Em seguida, discorrer-se-á sobre lugares-comuns aplicados à descrição da perfeição oratória e musical em retóricas latinas e sua emulação por Mattheson: a possibilidade real de se atingir este ideal, os requisitos para alcançá-la, a contribuição da natureza e da arte para esta tarefa e a importância de conhecimentos extrínsecos à técnica musical para se atingir este ideal.

**Keywords:** Musical Rhetoric; *Musica poetica*; Johann Mattheson; Perfect Musician

#### Abstract:

*Der Vollkommene Capellmeister* (“The perfect master of chapel”) is Johann Mattheson’s (1681-1767) last and most ambitious work. It is also the most important writing belonging to the genre of musical preceptives known as *musica poetica*, a group of treatises published between the 16th and 18th Centuries which makes systematic import of concepts of the rhetoric tradition in order to describe musical elements.

In this article, we examine the manner by which Mattheson represents himself in his autobiography, not as an individual subject, but as a type – humanist, cortesan, christian, lutheran – suggesting a reading of this work from the poetic-rhetorical perspective. This article also shows how Mattheson emulates commonplaces already presented in latin rhetorics when he discusses the perfect master-of-chapel. Finally, we examine commonplaces directly connected to the idea of musical and oratorial perfection: the possibility of effectively achieving this ideal and the requirements to accomplish it, the contributions of nature and art towards it, as well as the importance of non-musical knowledge to perform this task.

#### 1. Introdução

Entregue para a impressão, como afirma Johann Mattheson, no dia 7 de julho de 1738, e vindo à luz em 1739, o *Der Vollkommene Capellmeister* – “O mestre-de-capela perfeito” - é seu último escrito musical e, sem dúvida, sua maior obra. Ela constitui, ainda, o mais importante dos escritos pertencentes ao gênero de preceptivas musicais conhecidas como *musica poetica* – um conjunto de

---

escritos dos sécs. XVI ao XVIII que faz uso sistemático de elementos oriundos da instituição oratória para descrever os elementos da composição e da *actio* musical.

Este texto concentrar-se-á na noção retórica do músico-orador perfeito apresentada por Mattheson em sua obra, mostrando como ele emula autoridades antigas. Para isto, inicialmente, será examinada a maneira como Mattheson se representa em sua autobiografia, não como sujeito, mas como *tipo* cortesão humanista, cristão, luterano, propondo uma leitura da mesma a partir do gênero literário que a retórica conhece como *vida*. Esta leitura permitirá supor também o *tipo* constituído pelos destinatários da obra – o cortesão igualmente letrado e engenhoso.

A seguir, serão discutidos alguns dos lugares-comuns já apresentados em retóricas latinas e também usados por Mattheson para constituir o ideal do mestre-de-capela perfeito. Serão examinados lugares-comuns diretamente ligados à ideia do músico perfeito: a possibilidade de se atingir a perfeição, os requisitos para alcançá-la, assim como a contribuição da natureza e da arte para esta tarefa e a importância de conhecimentos extrínsecos à técnica musical para se atingir este ideal.

## **2. Johann Mattheson segundo o “Fundamento para um Arco Triunfal”**

A principal fonte de informação a respeito do compositor Johann Mattheson (1681-1764) é sua autobiografia, incluída em *Fundamento para um arco triunfal, em que as vidas, obras e méritos dos mais virtuosos mestres-de-capela, compositores, estudiosos musicais, artistas são apresentadas para maior edificação*,<sup>1</sup> por ele publicada em 1740.

Trata-se de uma obra abrangente, que inclui vidas de 149 músicos, que ele conheceu em grande parte pessoalmente. Esta coleção de biografias está claramente inserida no gênero das *vidas* de personagens ilustres (Suetônio, Plutarco, Tácito, e, já no séc. XVI, as vidas de artistas publicadas por Vasari). Trata-se de obra dirigida a homens de letras, cujo conteúdo não deve ser lido subjetivamente, mas em chave retórica, como escrito de louvor ou vitupério. Nesta obra, Mattheson representa-se como um tipo cortesão e erudito. Nela, ele descreve sua educação e atuação musical, profissional, literária e filosófica, seu contato com poetas e seu trânsito pelos círculos letrados de Hamburgo.

Mattheson foi aluno da *Gelehrteneschule des Johanneums*, cuja história e reputação remontam à autoridade de Lutero (a instituição foi fundada por Johannes Bugenhagen, um dos colaboradores mais próximos e diretos do Reformador). Barnes (2002: 258-265) já demonstrou, em seu referencial Barockrhetorik, que os ginásios luteranos foram grandes responsáveis pela difusão dos *studia humanitatis* no mundo reformado. Esta orientação humanista fica clara em um olhar às ordenanças de ensino destes estabelecimentos, concentradas no estudo da gramática, da poesia e da retórica latina e, em menor medida, grega. Nesta escola, Mattheson travou contato com autores clássicos, em especial Cícero, mas ainda Tácito, Plauto, Sêneca, e também modernos, sobretudo Erasmo, mas também Vossius e Petrus Ramus.<sup>2</sup>

É interessante notar que, na *Ehrenpforte*, Mattheson não faz nenhuma referência a seu mestre de música. Contudo, menciona dois importantes eruditos que lá ensinaram: Paul Georg Krüsike e Johannes Schultze, ambos professores de poesia e retórica grega e latina na *seconda* e na *prima*, as classes mais avançadas. Desta forma, Mattheson, ao mesmo tempo que se representa como letrado, parede desprezar a formação musical proporcionada pela antiga instituição da *musica poetica*, baseada na prática contrapontística. Em todos os seus escritos musicais, fica clara a defesa do estilo moderno, galante, melódico e baseado no baixo-contínuo.

Mattheson afirma ainda ter praticado as principais habilidades galantes, externas ao programa curricular dos ginásios luteranos: dança, desenho, cálculo, equitação, esgrima. Além das línguas estudadas na escola, Mattheson afirma ainda ter se dedicado ao aprendizado das línguas vulgares:

---

italiano, francês e inglês. Ele menciona ainda o estudo da história, direito e política inglesas, além do direito, comércio e política internacionais. Mattheson assegura ter se exercitado “no estilo da corte”, cumprindo, com estes estudos adicionais, o protocolo esperado na educação do *galant-homme*, tipo que menciona diversas vezes em seus escritos como sendo o destinatário de suas preceptivas musicais. As atividades ligadas ao exercício diplomático são comumente recomendadas pelos manuais humanistas de cortesania.

A despeito da publicação de diversos tratados musicais e da estreita ligação que manteve durante toda a vida com a arte dos sons, Mattheson não perseguiu a carreira de músico, mas sim a de adido diplomático. Ainda jovem, tornou-se preceptor (*Hofmeister*) de Cyrill Wich, filho do legado britânico em Hamburgo. O papel relevante exercido por estes mestres particulares na difusão dos *studia humanitatis* na Alemanha é amplamente conhecido, a partir do estudo de Barnes (2002: 374-377). De preceptor, passou à ocupação de secretário e escritor de cartas e documentos do pai de Cyrill, John Wich. Com a morte deste, Cyrill sucedeu o pai no cargo. Mattheson acompanhou-o por toda a vida, como secretário. Não há dúvida de que as tarefas de Mattheson nesta função necessariamente se valeram de conhecimentos retóricos, em especial da *ars epistolaria* (escrita de cartas), matéria integrante dos currículos escolares e principal gênero retórico transmitido pela Idade Média. As cartas de Cícero constam como leituras obrigatórias nas ordenanças das escolas luteranas, tendo servido como modelo para os escritos do gênero epistolar.

Mattheson transitou por diversas academias literárias de Hamburgo, em que se cultivava a poesia alemã, além da latina e grega, emulando *auctoritates* antigas nomes. Nelas, Mattheson travou contato com os poetas Heinrich Brockes, Johann Gottsched, Friedrich von Hagedorn e Friedrich Hunold (Menantes), autores importantes para a difusão de ideais humanistas, pela vertente francesa da *galanterie*, na Alemanha. O cultivo de poesia em latim e em vernáculo é central nos *studia humanitatis*. Autores humanistas tiveram uma reconhecida preocupação em valorizar e ampliar o vocabulário das línguas vulgares, desde o século XVI. Esta atenção também transparece também na obra de Mattheson, seja em suas próprias traduções de textos literários, seja em suas críticas ao uso de estrangeirismos por autores como Gottsched ou Johann Scheibe, e em suas propostas de substituição destes termos pelos equivalentes alemães.<sup>3</sup>

Mattheson também foi editor e colaborador de revistas culturais, gênero surgido na Alemanha no início do séc. XVIII. O importante papel exercido pelas revistas na difusão de ideias humanistas para segmentos cada vez maiores da população tem sido amplamente discutido por autores como Morrow (1997: 1-18). Mattheson foi editor da primeira revista musical alemã, *Critica Musica* (1722-1725), e colaborador ativo de diversas revistas germânicas dedicadas à filosofia, artes e história, como a *Niedersächsische Nachrichten von Gelehrten Sachen* [“notícias da baixa saxônia sobre assuntos eruditos”].

Mattheson escreveu quatro importantes tratados musicais. Três foram publicados em sua juventude, num espaço de tempo de 8 anos, enquanto que o último, e mais importante, foi publicado quase 20 anos após estes primeiros, em 1739.

Os três escritos orquestrais de juventude – *Das neu-eröffnete Orchestre* [“A orquestra recém-inaugurada”, 1713]; *Das beschützte Orchestre* [“A orquestra amparada”, 1717] e *Das Forschende Orchestre* [“A orquestra investigativa”, 1721] – são geralmente compreendidos como estudos preliminares a *Der Vollkommene Capellmeister* [“O mestre-de-capela perfeito”, 1739], já que este último amplia e aprofunda as informações contidas nos escritos anteriores.

---

Embora não haja dúvida que as obras de Mattheson pertençam ao gênero de preceptivas musicais conhecido como *musica poetica*, o fato de elas não estarem escritas em latim (língua corrente destas preceptivas), e sim em alemão, indica que não se voltam, como a maior parte de suas congêneres, para o público escolar. Mattheson, em diversos pontos de seus tratados, indica seu destinatário como sendo o *gallant homme*.

*Galante*, segundo o dicionário de Raphael Bluteau (1728: 10), é um tipo cortesão, polido, naturalmente educado, que conhece os protocolos de circunstância, tempo e lugar da corte, sabendo sempre deleitar. No mundo germânico, o destinatário *galante* também aparece, por exemplo, no discurso referencial de Christian Thomasius, proferido na Universidade de Leipzig em 1690. Em Hamburgo, autores que transitaram pelos mesmos círculos letrados que aqueles frequentados por Mattheson, como Gottsched, Hagedorn e Hunold, também dirigem suas preceptivas, poesias e novelas ao público galante. Em *Das Forschende Orchestre* [“a orquestra investigativa”, 1721], Mattheson diz: “os italianos entendem por um *galant-huomo*, alguém firme, hábil, capaz, honesto, *valent'uomo* (...) e neste sentido correto e verdadeiro usamos o termo. (MATTHESON, 2004 [1721]: 276).<sup>4</sup>

As “três orquestras”, como são conhecidos os tratados musicais de Mattheson que antecedem *O Mestre-de-Capela Perfeito*, são abertamente dedicadas ao público galante. Esta destinação aparece no título de dois deles:

*A ORQUESTRA recém-inaugurada / ou instrução universal sobre / como um Galant-homme pode alcançar uma compreensão perfeita da elevação e da dignidade da nobre música / para formar seu Gout através dela, / entender os Terminos technicos e razoar adequadamente sobre esta admirável ciência* (Hamburgo, 1713).<sup>5</sup>

*A ORQUESTRA protegida (...) em que não apenas o verdadeiro gallant-homme, que não exerce esta profissão, mas também muitos dos próprios músicos podem formar um conceito mais claro e verdadeiro sobre a ciência musical / habilmente depurado da poeira escolástica, / comunicado / e colocado verdadeira e propriamente* (Hamburgo, 1717).<sup>6</sup>

No frontispício de seu último e maior tratado, lê-se, como título completo:

*O MESTRE-DE-CAPELA PERFEITO, / Isto é / demonstração detalhada / de todas as coisas / que deve saber, conhecer e levar totalmente em conta aquele que pretende dirigir / uma Capela / com dignidade e utilidade: / Concebido como ensaio por / MATTHESSON* (Hamburgo, 1739).<sup>7</sup>

Nesta leitura, chama imediatamente atenção a primeira proposta do título: a de descrever o Mestre-de-Capela *perfeito*, assim como a clara relação com o modelo de perfeição oratória proposta por Quintiliano e pelos escritos tardios de Cícero. Mattheson, como seus antecessores latinos, lança mão de uma série de lugares comuns, ou seja, de fontes gerais de onde se tiram argumentos e provas para tratar seus assuntos. Estes lugares abordam questões como a possibilidade de se alcançar a perfeição prometida no título, assim como se a perfeição é uma habilidade natural, se pode ser polida pela arte, e, caso isto seja possível, quais conhecimentos (gerais e/ou específicos) contribuem para atingi-la. Estes lugares-comuns serão apresentados e discutidos abaixo, de modo a fundamentar a compreensão de *Der vollkommene Capellmeister* como emulação de retóricas clássicas.

### **3. Lugares-comuns da perfeição**

---

O ideal de perfeição moral que prega a relação estreita entre ética e retórica é de origem grega, e tem como modelo principal a *Retórica* aristotélica. Contudo, ele também está descrito em textos latinos – a obra tardia de Cícero, em especial o *De oratore*, e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Esta questão é fundamental para a construção do ideal do cortesão perfeito e, sendo uma questão humanista, foi amplamente discutida nos meios aristocráticos italianos e também no âmbito escolar da Alemanha reformada. Neste sentido, é possível contextualizar a figura do Mestre-de-Capela perfeito em uma longa tradição, da qual Mattheson também é partícipe.

O pano de fundo que norteia a preocupação em caracterizar o orador perfeito é o conhecido desprezo de Platão pela arte retórica. Em diálogos como *Górgias* (1987 [380 a.C.]: 502e) o filósofo nega que a retórica permita atingir o conhecimento verdadeiro. Por isto, para ele, a retórica representa apenas adulação e engano.<sup>8</sup> Aristóteles tem opinião diversa da de seu mestre, e credita um valor positivo à retórica, ao afirmar que o bom orador está necessariamente comprometido com a Verdade. Esta é a posição defendida não apenas por Aristóteles, mas ainda por dois grandes oradores romanos, Cícero e Quintiliano.

Quintiliano é exaltado pelo próprio Lutero, justamente pela preocupação ética que transparece na *Institutio Oratoria*. Assim como Cícero, Quintiliano também se preocupa em responder às possíveis acusações platônicas contra a retórica. Explicitamente baseado em Catão, Quintiliano apresenta a famosa noção de que o orador perfeito é um *vir bonus dicendi peritus*: “seja, portanto, o orador que descrevemos, como aquele definido por M. Catão: um homem bom, hábil na fala” (QUINTILIANO, 1998 [c.95]: XII,4, p.354).<sup>9</sup> Ele enfatiza o comprometimento ético do orador: “não apenas afirmo que o orador ideal deve ser um bom homem, mas afirmo ainda que nenhum homem pode ser um orador, a menos que seja um homem bom” (QUINTILIANO, 1998 [c.95]: XII,I,4, p.356).<sup>10</sup>

O ideal do *vir bonus* teve grande circulação durante os sécs. XVI, XVII e XVIII, reformulado no gênero literário conhecido como *institutio aulica*, ou escola de corte, que compreende os manuais devotados à descrição do princípio ou do cortesão *perfeitos*. No mundo luterano, estes manuais foram utilizados no programa pedagógico dos ginásios.<sup>11</sup> No séc. XVI, este ideal de perfeição passa também a ser discutido nas poéticas musicais. No âmbito italiano, a referencial obra de Gioseffo Zarlino, *Institutione Harmoniche* (1558), descreve da seguinte maneira o músico perfeito:

*Músico é aquele que na Música é perito e que tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que tal ciência contém; e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará sua ciência ainda mais perfeita, e Músico perfeito poderá chamar-se (...) Não digo, porém, que o compositor e que alguém que se exercita nos instrumentos naturais e artificiais seja, ou deva ser privado deste nome, desde que ele saiba e entenda aquilo que opera e transforme tudo isso com a razão. (...) Se com um só nome devêssemos chama-lo, nós o chamaríamos de Músico Perfeito (Zarlino apud TETTAMANTI, 2010: 30-31).<sup>12</sup>*

As ideias de Zarlino são corroboradas pela instituição luterana da *musica poetica*, sendo propagadas por autores de obras escolares, como Listenius, Fink, Orydrius etc. – cujas definições do *musicus poeticus* contemplam a figura do músico que domina tanto a *musica theorica* quanto a composição e a prática instrumental e do canto. Sendo assim, ao ser retomada pelo *Der Vollkommene Capellmeister*, a transposição do ideal do *vir bonus* para o âmbito musical já constitui um lugar-comum, antecedido por pelo menos dois séculos de escritos musicais.

Mattheson deixa claro, desde o início de sua maior obra, que o mestre-de-capela perfeito não descreve uma pessoa subjetiva, mas sim um tipo ideal, que, em essência, é uma emulação do *vir bonus* de Catão. Com efeito, o prefácio de *O Mestre-de-Capela Perfeito* principia com uma explicação

---

do título. Ele assemelha sua obra a outras emulações do *vir bonus*, com destaque para a escola de corte *L'Ambassadeur et ses fonctions*, (Haia, 1682) de Abraham de Wicquefort. Ele afirma, ainda, que o tipo *perfeito* aparece ainda em outros contextos: o do diplomata, o do general, o do sábio estóico (ao estilo de Sêneca). Para Mattheson (1992 [1739]: 9), todos estes autores “descreveram coisas e pessoas segundo o conceito que possuíam de perfeição”.<sup>13</sup> Estes exemplos justificam a preocupação de Mattheson em redigir uma obra dedicada ao mestre-de-capela perfeito.

Cícero e Quintiliano não descartam a possibilidade de o orador perfeito vir a existir, ainda que isto jamais tenha ocorrido. Mattheson, operando na chave cristã, nega esta viabilidade, uma vez que, para ele, a perfeição é exclusivamente atributo divino. Para ele, o termo *perfeição* só pode ser aplicado em comparação com outras coisas da mesma espécie ou em oposição à imperfeição que nelas aparece: “honesto honestidade?, por exemplo, não descreve o homem absolutamente honesto, mas aquele que age de maneira mais íntegra do que as pessoas comuns”.<sup>14</sup> nota O mestre-de-capela perfeito, para Mattheson, é um tipo galante.

Uma vez definido o *galant-homme* como destinatário do *Der Vollkommene Capellmeister*, fica clara a preocupação ética que subjaz ao tratado, apresentada já no título: “o mestre-de-capela perfeito, contendo descrição das coisas necessárias àquele que deseja conduzir uma capela com dignidade e utilidade.”

Em diversos pontos de sua extensa obra teórica musical, Mattheson manifesta seu direcionamento ético. Na *Orquestra Investigativa*, ele afirma:

*Aristides Quintiliano, quando discorre sobre a finalidade da música, mostra de certa forma seu sentido. Ele não é contrário a todo prazer que se deriva da música, mas afirma que este prazer não é a verdadeira intenção da música. O prazer é, por acaso, uma recreação do espírito. Mas seu sentido verdadeiro é a utilidade e a compreensão da Virtude* (MATTHESON, 2004 [1721]:174|).<sup>14</sup>

A preocupação com os efeitos morais da música é mais detalhadamente descrita por Mattheson numa coleção de escritos intitulada *O patriota musical, que compartilha suas observações detalhadas sobre as harmonias espirituais e mundanas, e sobre aquilo que diretamente delas depende, com variedade agradável, para que seja incentivada em todo o leitor a edificação moral*,<sup>15</sup> de 1728. Na Décima Primeira Consideração, nesta obra, Mattheson afirma:

*Basta recordar àquele a quem parece estranho que a música se refira a estas coisas, que esta ciência é uma perfeita imagem da moderação e, consequentemente, também da tolerância, e de todas as virtudes. Aquele que, através da música, não aprende a virtude, não é digno de que sua garganta seja apta ao cantar ou seus dedos, ao tocar* (MATTHESON, 1728: 89).<sup>16</sup>

Dentre as composições musicais de Mattheson, chama atenção a coleção de sonatas para violino ou traverso acompanhadas de baixo-contínuo, intitulada *Der Brauchbare Virtuoso* [“O virtuose útil”], de 1727. No prefácio destas peças, Mattheson apresenta a etimologia do termo italiano *virtuose*, do latim *virtus*. Ele questiona se este conceito se refere à *virtus intellectualis*, ou seja, à força do juízo, ou à *virtus moralis*, à retidão nos costumes. O *virtuose*, ou seja, aquele que se destaca por uma excelência técnica, deve possuir ambas as qualidades, intelectual e moral:

*Os virtuosos que possuem apenas a aptidão intelectual não podem ser entendidos como úteis, já que, sendo esta uma qualidade*

---

*eminente moral, depende da ação. Por isto, estes artistas não podem ser considerados virtuosos no sentido estrito do termo: “é possível ser um virtuoso [teórico], mas no âmbito geral, ser inútil e vergonhoso (...). Os músicos teóricos, se não souberem agir, serão inúteis ou mesmo nocivos. Os músicos práticos, por outro lado, não sabem necessariamente o que sejam os hábitos [Mores], e, por isso, podem possuir vícios como a gula, a bebida, a falta de vergonha, o bafo de tabaco, a falta de gentileza, a falta de pureza, a falta de Deus, o hábito de praguejar etc.* (MATTHESON, 1720: 3).<sup>17</sup>

Consequentemente, somente poderá ser chamado *virtuose*, no verdadeiro sentido da palavra, aquele que unir bons hábitos à excelência prática. Mattheson traz para seu texto uma leitura obrigatória das escolas luteranas, o *De civilitate morum puerilium* (1530) de Erasmo de Rotterdam, ao afirmar que um virtuoso, por mais hábil que seja, deve levar os bons hábitos [*Sitten*] para o íntimo de sua alma” (MATTHESON, 1720: 2). nota

É possível perceber, em todos os escritos de Mattheson, a preocupação em vincular a música à edificação moral. É evidente que esta preocupação está fundamentada na concepção latina do *vir bonus* e em suas emulações humanistas, em especial o ideal francês do *galant homme*, considerando a enorme circulação destas ideias na Alemanha reformada.

Para além da questão mais importante, que envolve o compromisso ético do músico-orador com a Verdade, Mattheson, para descrever a perfeição, lança mão da tópica que opõe arte e natureza, afirmando que a arte não apenas aprimora a natureza, mas toma-a como modelo para imitação. Para ele, assim como para autores humanistas, em geral, a música tem como objeto não apenas a natureza audível, mas ainda – e principalmente – as paixões humanas. Mattheson toma uma concepção expandida de natureza, que inclui, além dos aspectos citados, obras e autores modelares, de onde deriva sua concepção de gosto e estilo. Estas ideias já estão contidas em textos ciceronianos. Neles, a proposta de imitação de modelos tem como origem um escrito perdido de Dionísio de Halicarnasso, que passou aos escritos humanistas através das citações contidas no *De oratore* ciceroniano. Mattheson apresenta esta mesma ideia, em *Der vollkommene Capellmeister*:

*A imitação tem três sentidos na música: primeiramente, encontramos ocasião para seu emprego em todo o tipo de coisas naturais e inclinações da alma, que são de longe o maior auxílio para a invenção (*imitantur res naturales & animi motus*). Em segundo, entendemos por imitação o empenho em imitar o trabalho de um mestre ou compositor (*imitatio hujus illiusve auctoris*), coisa muito boa, con quanto não constitua um roubo musical. Em terceiro lugar, entende-se por imitação aquela competição pela qual vozes diversas se sobrepõem livremente, constituindo fórmulas, procedimentos ou frases curtas* (MATTHESON, 1992 [1739]: III, 15, 3 e 4, p. 331).<sup>18</sup>

Outro lugar-comum que compõe a tópica do orador perfeito é a discussão que afirma que a perfeição não advém do simples domínio da arte, requerendo, além dos conhecimentos técnicos, conhecimento geral. É impossível, na opinião de Cícero, tornar-se um orador perfeito sem instrução universal nas ciências e nas artes. (CÍCERO, 1942 [55 a.C.]: I,14,63, p.46-47)<sup>19</sup>. É a este lugar-comum que Mattheson faz referência, ao afirmar que

*um compositor não destacar-se-á em sua arte sem erudição. Um pintor pode ser artista, mas se não for historiador, fará um quadro que,*

---

*embora tecnicamente perfeito, não expressará os movimentos de alma condizentes com o conteúdo da história. O mesmo se subentende do compositor: seu trabalho pode ser obra de mestre dedicado, mas se lhe falta erudição, não saberá levar em consideração a natureza de seu texto, como acontece com o pintor e as paixões de seu quadro. Beer acrescenta: uma coisa é a destreza técnica no pincel, outra, a habilidade na expressão* (MATTHESON, 1991 [1739]: 100).<sup>20</sup>

Finalmente, é notável a semelhança de conhecimentos requeridas por Cícero para o orador e aquelas que Mattheson recomenda para o mestre-de-capela. Cícero recomenda agudeza na invenção, senso de decoro, beleza e agudeza no estilo, conhecimento das paixões, domínio da *actio* (domínio sobre os movimentos do corpo, dos gestos, dos semblantes e das inflexões de voz), além de boa memória. Mattheson transpõe estes requisitos para o âmbito da música, dedicando um capítulo à descrição das paixões (I,3), requerendo, ainda, o domínio técnico de um instrumento de teclado, e conhecimento dos outros, além de dominar os estilos antigo e moderno, a despeito de sua clara preferência pelo segundo (MATTHESON, 1991 [1739]: II,2,1-46, p.99-106).

## 5. Conclusão

Neste texto, ficou claro como a *vida* de Mattheson, publicada na *Grundlage einer Ehrenpforte* pode ser lida, a partir da perspectiva retórica, não como narração subjetiva, mas, sob a perspectiva retórica, como escrito codificado, sujeito a regras preceituadas para diferentes gêneros literários. O mesmo pode ser dito a respeito da descrição que Mattheson apresenta do músico-orador perfeito em *Der vollkommene Capellmeister*. Neste último e referencial escrito, as descrições do músico-orador perfeito emulam manuais latinos de eloquência.

Para a descrição do mestre-de-capela perfeito, Mattheson aplica alguns dos lugares-comuns que já figuram em preceptivas clássicas e que reaparecem em escritos humanistas e preceptivas que integram o gênero da *musica poetica*. A utilização destes lugares é possível pois Mattheson parte do pressuposto que a música é comparável ao discurso verbal, o que permite a ele afirmar que os princípios da oratória sejam também adequados à música.

O primeiro dentre os lugares comuns apresentados neste artigo é constituído pelo próprio título, que promete descrever o ideal de perfeição moral do mestre-de-capela, nos moldes do orador idealizado por Cícero e Quintiliano. A questão inicial, a capacidade humana para atingir a perfeição, não é passível de resposta taxativa, mas serve para abrir a discussão para as qualidades desejáveis ao músico-cortesão.

A segunda questão, que avalia a importância da contribuição da natureza e da arte para a constituição do orador perfeito, também dá margem a muitas opiniões, mas constitui, igualmente, um excelente artifício para justificar a existência do material que o leitor tem em suas mãos: um manual que ensina os preceitos da arte musical. Mattheson não se detém explicitamente na tópica arte-natureza, mas faz referência a ela várias passagens de sua obra.

Mattheson, como seus antecessores latinos, enfatiza a importância dos conhecimentos gerais para a formação do músico-orador perfeito. Ele está em consonância com Cícero, ao afirmar que o artista perfeito deve extrapolar os conhecimentos técnicos específicos. Esta asserção é recorrente em escritos sobre oratória, assim como nos manuais humanistas de cortesania. Em *Fundamentos para um Arco Triunfal*, Mattheson lança mão deste mesmo lugar-comum, representando a si mesmo como tipo *galante*.

---

A aplicação de lugares-comuns, seja para descrever a perfeição oratória-musical, seja para construir sua própria figura como tipo cortesão, mostra de maneira clara como Mattheson se ampara na tradição retórica. Neste contexto, a aplicação destes lugares serve tanto para a construção de sua vida em *Fundamentos para um Arco Triunfal*, quanto para produzir sua magna contribuição ao gênero da *musica poetica* - obra que ainda hoje segue sendo a mais completa transposição dos princípios retóricos para a linguagem musical.

1 “Grundlage einer Ehrenpforte, voran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, u. Leben, Wercke, Verdienste, u. erscheinen sollen. Zum fernen Ausbau angegeben von Mattheson (Hamburg, 1740)”.<sup>1</sup>

2 Para maiores informações sobre a educação luterana, cf. LUCAS, 2014 e VORBAUM, 1863.<sup>2</sup>

3 Em um manuscrito de 8 páginas, de 1744, ele discute pormenorizadamente a tradução de Gottsched dos *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, 1686, de Fontenelle. Em *Beyträge zur Kritischen Historie*, comenta o *Critischer Musikus*, de Johann Scheibe. Em ambos os casos, propõe alternativas alemãs para a terminologia francófila empregada por estes autores.

4 “Die italiäner verstehen durch einen galant huomo, einen wackern, geschickten, tüchtiger und redlichen Kerl, un valent’ uomo (...). Und in solchen, als seinen rechten genuinen Verstande, nehmen wir das Wort auch hier.”<sup>3</sup>

5 “Neu-eröffnete ORCHESTRE/oder universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant-Homme eine volkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music Erlangen/ seinen Gout darnach formieren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft rasonnieren möge” (Hamburg, 1713).

6 “Das Beschützte orchestre (...) Worin nicht nur einem würcklichen *gallant-homme*, der eben kein Porofessions-Verwandter, sondern auch manchen Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften/ wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert/ eigentlich und wahrhaftig verhalten/ ertheilet” (Hamburg, 1717).

7 “DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER / Dass ist / Gründliche Anzeige / Alle derjenigen Sachen / Die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss Der einer Capelle / Mit Ehren und Nutzen vorstehen will: / Zum Versuch entworffen von / MATTHESON” (Hamburg, 1739).

8 Para uma discussão mais detalhada a respeito de Platão e a Retórica, cf. Mc. COY, 2010.

9 “sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, vir bonus dicendi peritus; verum, id quod et ille possuit prius et ipsa natura poetius ac maius est, utique vir bonus (...).”<sup>4</sup>

10 “Necque enim tantum id dico, eum, quis it orator virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum.”<sup>5</sup>

11 Entre as obras mais difundidas na Alemanha, encontram-se traduções de Alberto Guevara, Baltazar Gracián, Giovanni della Casa e Baldassare Castiglione (cf. BARNES, 2002: 138-149).

12 “Musico esser colui, che na musica è perito, & hè faculta di giudicare, non per il suono; ma per ragione quello, que intal scienza si contient. Il quale se alle cose appartinenti ala prattica darà opera, farà la sua scienza più perfetta. & Musico perfetto si portrà chiamare. (...). Non dico però, che'l compositore, & alcuno che esserciti li naturali, o artificiali istrumenti sai, o debba esser privo di questo nome, pur che egli sappia & intenda quello, che operi; & del tutto renda convenevol ragione (...). Se com um solo nome lo dovessimo chiamare, lo chameremo Musico Perfetto” (tradução: Giulia Tettamanti).

13 “In solcher guten Absicht haben auch andre, und auch zwar löbliche Werke dergleichen Auffschrift geführet (...) Seneca gestehet von seinem stoischen Weisen, Cicero von seinem vollkommenen Redner, andre von andern Vollkommenheiten, , das dergleichen noch niemals in der Welt anzutreffen gewesen; dennoch haben diese Verfasser (...) ihre Sachen und Personen nach den vollkommenen Beibriff, den sie davon gehabt, vorgestellet.”

14 “Aristides Quintilianus, wenn er von dem Endzweck der Music redet, gibt seinen Sinn ungefähr also zu erkennen: est ist weder alle Lust, die man aus der Music schöpfet, zu tadeln, noch auch diese Lust die eigentliche Absicht bey der Music. Die Lust ist zwar zufälliger Weise eine Gemüths-Ergötzung. Aber der recht vorgesetzte Zweck ist der Nutz zur Ergreiffung der Tugend.”

15 “Der Musicalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen, über Geist- und Weltl. Harrmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget, In angenehmer Abwechselung zu solchem Ende mittheilet, Daß GOttes Ehre, das gemeine Beste, und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde. Ans Licht gestellet von Mattheson.” (Hamburg, 1728).

16 “Dem es frembd scheinen sollte, dass sich auch die Musik auf diese Dinge deuten lasse, der beliebe nur zu erwegen, dass diese Wissenschaft ein rechtes Ebenbild der Mässigkeit, und folglich auch der Geduld, ja aller Tugenden ist. Wer keine Tugend aus der Musik lernet, der ist nich werth, dass sein Hals zum singen, noch seine Finger zum spielen, geschickt seyn sollen.”

17 “Die *Virtus intellectualis* kan demnach bey einem Subjecto gänzlich oder zum Theil von der moral entblösset seyn und is mancher zwar ein *Virtuoso*, aber gemeinlich ein schändlicher und unbrauchbarer. (...) Derowegen muss man ihnen [den Virtuosen] nur deutsch sagen dass ihren vornehmsten Sitten in in folgenden Stenen bestehen: fressen, Saufen, Unverschämtheit, Tobackgestank, Unhöflichkeit, Unreinlichkeit, Gottlosigkeit, Schweren, fluchten, Verläumden, Schelten, grstige Reden und Thaten, falscheit, Vergendung, Faulheit, Müssigang und dergleichen.”

18 “Eine jede Harmonie erfordet [gleichwie eine Unterredung], eben solche Erörterung, einwürffe, Beisprüche und Lustgefechte in den Klängen, die man durch kein bessers Mittel, als durch die so genannte Nachahmung, welche mit ihrem Kunstworte, Imitatio, vel poius Aemulatio vocum heisset, vorstellig machen kan. Diese Nachahmung nun hat in der Music dreierley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uing mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen (imitantur res naturales & animi motus) anzustellen, worin schier das grösste Hülfsmittel der Erfindung bestehet (...). Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, wo na sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Areit (imitatio hujus illiusve auctoris) nachzuahmen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Muikalischer Raug dabey mit unterläuft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung

---

denjenigen angenehmen Wettstreit (imitationem moduli vel subjecti cuiusdam), welchen verschiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen".

19 "Illud verius, neque quemquam in eo disertum esse posse, quod nesciat; neque, si id optime sciat, ignarusque sit faciundae ac ohendae orationis, diserte id ipsum posse, de quo sciat, dicere."

20 "Ein ungenannter Französischer Schriftsteller meldet ausdrücklich: ein Componist werde nimmer in seiner Kunst hervorragen, falls er keine Gelehrsamkeit besitze. Ein Mahler kann wol ein Künstler seyn; ist er aber kein Historicus, so wird er zwar ein künstliches Bild, doch nicht die Gemüths-Bewegungen, welche es, nach dem Inhalt der Geschichte, haben sollte, ausdrücken. Ein gleiches verstehe man von einem Componisten; seine Arbeit kan endlich das Stück eines fleissigen Meisters heissen; weil es ihm aber an der Gelehrsamkeit mangelt, hat er die Natur des Textes, wie der Mahler die Leidenschaften seines Bildes, nicht in Acht nehmen Können. Beer setzt hinzu: Ein anders sey künstlich im Pimsel; ein aders künstlich im Ausdruk. Und darin hat er kein Unrecht."

## Referências bibliográficas

Barnes, Wilfried. 2002. *Barockrhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Bluteau, Raphael. 1712-1728. "Galante". In: Vocabulário Portuguez e Latino. Coimbra. <<http://www.brasiliiana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>> [Consulta: 3 de agosto de 2014].

Cannon, Beekman C.. 1968. *Johann Mattheson. Spectator in Music*. Yale: Archon.

Cícero. 1942. *De Oratore*. Harvard: Loeb.

\_\_\_\_\_. 1986. *Em defesa do Poeta Árquias [Pro Archia Poeta Oratio]*. Mem Martins: Inquérito, 1986.

Erasmo de Rotterdam. 2001. *The Adages of Erasmus*. Toronto: University of Toronto Press.

Horácio. *Arte Poética*. 1994. São Paulo: Musa.

Lausberg, Heinrich. 1995 [1949]. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Gulbenkian.

Lucas, Mônica. 2014. "Emulação de Retóricas Clássicas em Preceptivas da Musica Poetica". *Revista Opus* 20 (1): 71-94. <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/20.1/files/OPUS\\_20\\_1\\_lucas.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/20.1/files/OPUS_20_1_lucas.pdf)> [Consulta: 9 de dezembro de 2014].

Mattheson, Johann. 2004 [1717]. *Das Beschützte Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

\_\_\_\_\_. 2004 [1721]. *Das Forschende Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

\_\_\_\_\_. 2004 [1713]. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

\_\_\_\_\_. 1720. *Der Brauchbare Virtuoso*. <[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP18784-PMLP44426-Mattheson\\_Der\\_Brauchbare\\_Virtuoso.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP18784-PMLP44426-Mattheson_Der_Brauchbare_Virtuoso.pdf)> [Consulta: 4 de outubro de 2012].

\_\_\_\_\_. 1728. *Der Musikalische Patriot*. <<http://archive.org/details/DerMusicalischePatriot1728>> [Consulta: 10 de outubro de 2012].

\_\_\_\_\_. 1991 [1739]. *Der Vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter.

\_\_\_\_\_. 1740. *Grundlage einer Ehrenpforte*. <[http://imslp.org/wiki/Grundlage\\_einer\\_Ehrenpforte\\_%28Mattheson,\\_Johann%29](http://imslp.org/wiki/Grundlage_einer_Ehrenpforte_%28Mattheson,_Johann%29)> [Consulta: 5 de novembro de 2012].

Mc Coy, Marina. 2010. *Platão e a Retórica de filósofos e Sofistas*. São Paulo: Madras.

Morrow, Mary Sue. 1997. *German Music Criticism in the late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Platão. 1987. *Górgias*. Madrid: Gredos.

Porto, Delphim. 2013. *Girolamo Diruta: Il Transilvano – diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII*. 2013:

---

Dissertação (mestrado em música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

Quintiliano, Marcus Fabius. 1998. *Institutio oratoria*. Harvard: Loeb.

\_\_\_\_\_. 2005. Ciência do bem dizer: *Institutio Oratoria*, II, 19,1-2. São Paulo, Humanitas, 2005.

Tettamanti, Giulia. 2010. *Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da flauta-doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Vorbaum, Reinhold. 1863. *Evangelische Schulordnungen, v. II: Die evangelischen Schulordnungen des siebzehnten Jahrhunderts*. Gütersloh: Bertelsmann.

**Mônica Lucas** graduou-se em música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (clarinetes históricos, flauta-doce) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Seu trabalho como pesquisadora envolve o estudo da instituição da Musica Poetica. Desde 2013, é Chefe do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), onde também atua como docente.