

Submissão: 15 de dezembro de 2020.

Aprovação 29 de dezembro de 2020

RESUMO: Neste ensaio, propõe-se analisar partes do *Requiem* (1791) de Mozart (1756-1791), segundo a perspectiva da *Musica Poetica*. Levam-se em conta: o gênero da obra; o tema que ela aborda; as partes em que a matéria se divide; o modo como a performance das vozes e instrumentos correspondem decorosamente à dicção sacra e elevada, adequada ao estilo sublime. No diálogo entre as Letras e a Música, procura-se: apontar analogias entre palavras e notas; analisar a produção de metáforas; interpretar a conjugação entre melodia e harmonia.

Palavras-Chave: *Musica Poetica*, Retórica Musical, Letras, *Requiem*, Mozart.

ABSTRACT: In this paper, I analyze specific parts of Mozart's *Requiem* (1791), from the perspective of *Musica Poetica*, considering the genre; the theme it addresses; the parts in which the work is divided; the performance of voices and instruments and how they aptly correspond to the sacred and elevated diction, proper of the sublime style. In a dialogue of Music and Poetics, analogies are traced between words and notes, examining the production of metaphors and conjugating melody and harmony.

Keywords: *Musica Poetica*, Musical Rhetoric, Poetics, *Requiem*, Mozart.

Quid sum miser tunc dicturus?
(Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart)¹

*O harmony! thou tenderest nurse of pain,
If that thy note's sweet magic e'er can heal
Griefs which the patient spirit oft may feel,
Oh! let me listen to thy songs again*
(William Lisle Bowles)²

Em memória de Pierre Daniel Chauvin (1943-2013)

Ut Musica Poesis

Seria a Música uma arte mimética? A discussão remonta aos filósofos do tempo de Sócrates. Em estudo recente, Leonardo Aldrovandi apontou a *República* e as *Leis*, de Platão, como obras fundamentais para apresentar uma parte da resposta. A seu ver, é necessário relativizar os conceitos de “originalidade” e “genialidade”, atribuídos equivocadamente a compositores de outras eras, pois superestimam os limites do artista, antes mesmo de sua emancipação como sujeito – o que só viria a acontecer na passagem do Setecentos para o Oitocentos: momento em que a mimese foi submetida à nova ordem do capital e à relação mais explícita da obra como “propriedade” intelectual, sujeita às noções incipientes de Direito Autoral³:

1. “*Tuba mirum*” In: *Requiem*, 1986 [1791], p. 45.

2. *The Poetical Works*, Vol. 1 (1815, p. 22).

3. Numerosas discussões sobre os conceitos de “autoria” e “originalidade” foram sistematizadas por João Adolfo Hansen (1992, p. 11): “Desde o século XIX romântico, que generalizou a autoria como presença do indivíduo nas obras, a pertinência semântica da noção idealista assim produzida como ‘criação’ vem sendo questionada nas críticas à unificação substancializadora da sua particularidade histórica de produção e produto”. De acordo com Joaci Pereira Furtado (1997, p. 28): “[...] o século XIX não se limitou a lançar a grife Mozart – isto é, a ideia de que tudo que traz sua assinatura é, por definição, um ‘clássico’. Tomou-lhe também a biografia, com a qual o romantismo simpatizou de imediato, elegendo o artista como seu primeiro herói”.

[...] um pouco na contramão de certa ideologia sustentada em torno da criatividade individual ou da obra de arte vista como ser autônomo e purificado, independente dos processos de sua produção ou de sua recepção, veremos que a mimese ajuda a demonstrar que inclusive autores ou obras considerados singulares ou excepcionais sempre se valem de processos que emergem de uma zona que nos é comum (ALDROVANDI, 2019, p. XXI).

A fim de evitar impressionismos, que costumam desconsiderar o tempo¹ e o lugar² em que os letrados e artistas viveram, é preciso lembrar que o próprio entendimento da palavra “arte” variou muito, antes da rasoura romântica. Raymond Williams (2007, p. 61) lembrava que:

Antes de meados do Século 17, sem arte [*artless*] significava “inábil” ou “destituído de habilidade”, e o sentido sobreviveu. Ocorreu, porém, um primeiro contraste regular entre arte e natureza, isto é, entre o produto da habilidade humana e o produto de alguma qualidade inerente. Sem arte adquiriu então, desde meados do Século 17, mas sobretudo a partir do final do Século 18, um sentido positivo para assinalar espontaneidade mesmo em “arte”.

Natureza *versus* Artificio: fórmula que seria tomada em sentido bem diverso, com o advento do Romantismo, quando a relativa autonomização do artista o elevou à condição de “gênio” (ou pária social). Em meio à discussão sobre o caráter mimético das artes – aqui, notadamente da música –, entre os séculos XVI e XVIII circularam tratados de Retórica e Poética Musical na Alemanha³, dentre os quais se destacam os de Joachim Burmeister, Johann Mattheson e Heinrich Christoph Koch.

1. “Certamente as fisionomias musicais de Mozart e Haydn são bem conhecidas (...) A indumentária que a moda prescreve aos indivíduos de uma mesma geração impõe a seus usuários um modelo especial de gestos e uma determinada postura que são condicionados pelo corte das roupas. Da mesma maneira, a indumentária musical utilizada por uma época deixa sua marca na linguagem e, em sentido figurado, no gestual dessa música, assim como na atitude do compositor em relação ao material sonoro” (STRAVINSKY, 1996, p. 70).

2. Mônica Lucas (2016, pp. 18-19) observa que “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 príncipe ou do cortesão *perfeitos*. No mundo luterano, estes manuais foram utilizados no programa pedagógico dos ginásios. 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”.

3. “The rigorous application of rhetorical terminology and methodology to musical analysis and composition remained a predominantly German Baroque phenomenon. While rhetorical principles influenced musical composition in Italian, French, and English circles, only in Germany did this develop into an enthusiastic adoption and adaptation of rhetorical terminology, methods, and structures. This resulted in a veritable musical rhetoric, a ‘local German dialect’ which flourished particularly in the writings of Lutheran *Kantors*” (BARTEL, 1998, p. IX) – “A rigorosa aplicação da terminologia e metodologia retórica na análise e composição musical permaneceu sendo um fenômeno predominante no Barroco alemão. Enquanto os princípios retóricos influenciaram a composição musical nos círculos italianos, franceses e ingleses, apenas na Alemanha ele se converteu na entusiasmada adoção e adaptação da terminologia, dos métodos e das estruturas retóricas. Isso resultou numa autêntica retórica musical, um ‘dialeto alemão local’ que floresceu especialmente na escrita dos cantores luteranos”.

Em 1513, Raffaele Brandolini (2001, p. 15) sugeria que “Sobretudo graças ao som da música, um exército poderia se armar, entrar em formação e enfrentar o inimigo de cabeça erguida”. Durante o Setecentos, apareceram manuais em vários países que aproximaram pintura, música e poesia, como evidenciam os *Three Treatises*, de James Harris (1765, p. 72), para quem: “A Poesia (assim como a Música) não tem outras fontes, além daqueles duas: Som e Movimento”¹. Mônica Lucas assinala que, em 1764, Johann Mattheson:

[...] especifica alguns conhecimentos gerais necessários para o músico perfeito: conhecimento dos aspectos matemáticos dos temperamentos e da harmonia; conhecimento da língua grega e latina, suficientes para entender escritos sobre música, além da língua francesa e, sobretudo, italiana, línguas próprias do *galant-homme*. O mestre-de-capela deve também ser versado na *melopoesia*, ou seja, a poesia adequada à música (LUCAS, 2016, p. 119).

Evidentemente, a discussão não era matéria nova e os artistas ainda não levavam em conta a “originalidade”, no sentido conferido à essa palavra desde o Oitocentos. Fosse nos diálogos de Platão, fosse na *Poética* de Aristóteles, termos associados à sonoridade e disposição rítmica das palavras eram utilizados. Em *O Orador*, de Cícero², e na *Instituição Oratória*, de Quintiliano, há numerosas passagens que estabelecem analogias entre a oração (oratória), a poesia e a música, além de ressaltar aspectos comuns, tais como “tom”, “harmonia” e “ritmo”. Como dizia Harris (1765, p. 96): “Existem sons que nos fazem alegres ou tristes; enérgicos ou doces; e isso acontece com quase toda afeição que sentimos”³.

A questão é que, por ignorar ou desprezar os tratados sobre música e poesia que circularam entre os séculos XVII e XVIII, nem sempre os manuais sobre a história da Música levaram tais preceptivas em maior e melhor consideração. Por exemplo, na versão inglesa da *Enciclopédia Larousse*, editada por Geoffrey Hindley em 1971, continuamos a encontrar a tradicional (e questionável) periodização da História da Música (Barroco, Classicismo, Romantismo...), em que Bach condensaria o assim chamado Barroco; Mozart seria o paradigma clássico; e Beethoven, o representante maior da transição para o Romantismo (HINDLEY, 1986). Via de regra, quanto mais suscinto o manual, mais evidentes e limitadores são os rótulos e generalizações etiquetados aos compositores, obras e “movimentos”. Outro exemplo: em *Uma Breve História da Música*, lê-se que a arte musical poderia ser agrupada em datas estanques, que não admitiriam a sobreposição de gêneros, estilos⁴ e temas em um mesmo tempo:

Música medieval – até cerca de 1450
Música renascentista – 1450 – 1600
Música barroca – 1600 – 1750
Música clássica – 1750-1810
Romantismo do século XIX – 1810-1910
Música do século XX
(BENNETT, 1986, p. 11).

1. “Poetry (like Music) has no other sources, than those two of *Sound* and *Motion*”.

2. Como dizia Cícero (2010, p. 53), “[...] também na oratória há uma espécie de canto dissimulado”.

3. “There are Sounds to make us’ chearful, or sad; martial, or tender; and so of almost every other Affection, which we feel”.

4. Para Joachim Burmeister (2017, p. 198), havia “[...] quatro estilos: 1. O humilde; 2. O grandioso; 3. O médio; 4. O misto. O estilo é humilde quanto os intervalos se sucedem em degraus mais próximos”.

Neste ensaio, flexibilizam-se as estreitas margens temporais e “estéticas”, reproduzidas na maioria dos manuais sobre História da Música. Para isso, discutem-se algumas noções de Retórica Musical com o intuito de aproximar Música e Poesia, e examina-se, em particular, o *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), para além das características que fixariam a obra e denotariam seu pertencimento ao chamado Classicismo. Joaci Pereira Furtado (1997, pp. 27-28) observa, com acuidade, que:

Contemporâneo e entusiasta – mesmo que moderado – do radicalismo burguês, com a era pós-1789 o musicista foi enobrecido com o anfíbio título de “clássico”. Sua morte, descrita de modo tão dramático por [Milos] Forman, bem que lhe pode autorizar poses de mártir, já deslocado num mundo que desejava transformado de acordo com o que naquele final de século era aspiração de muitos. Entretanto, o músico cujo cadáver se perdeu no cemitério vienense de São Marcos estranharia tanta veneração, se se considerarem, por exemplo, os dados documentais. Em sua correspondência, por exemplo, ele não demonstra nenhuma preocupação em nutrir fama de gênio. Mozart foi antes de tudo um típico compositor vivendo sob o Antigo Regime. Como tal, teve de perseguir encomendas e empregos mal remunerados e depara-se com frequentes humilhações.

Dentre os conceitos abordados na análise e interpretação do réquiem, consideram-se aspectos relacionados à melodia, harmonia, disposição de vozes e instrumentos, características timbrais etc. Também se discute o emprego de lugares-comuns e metáforas, uma vez que, a exemplo das Letras, da Pintura, da Escultura e da Arquitetura, a Música setecentista se orientava por preceptivas retórico-poéticas e consistia na imitação de modelos. O estudo de Leonard Ratner (1980, p. 9) é fundamental, nessa abordagem:

Devido ao contato com os cultos, a poesia, o drama, os entretenimentos, a dança, as cerimônias, os militares, a caça e a vida das classes sociais inferiores, no início do século XVIII a música desenvolveu um repertório de *figuras características*, que formou um rico legado para os compositores. Algumas dessas figuras se associavam a sentimentos e afetos; outras tinham sabor pitoresco. Aqui, elas foram designadas como *tópicas*-assuntos do discurso musical. *Tópicas* aparecem como peças plenamente realizadas, ou seja, tipos; ou como figuras e progressões em uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível: minuetos e marchas representam tipos completos de composição; mas também fornecem estilos para outras peças musicais.¹

1. “From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of *characteristic figures*, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these *figures* were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as *topics*-subjects for musical discourse. *Topics* appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*. The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces”.

Como se disse, os compositores, assim como os poetas e artistas daquele tempo, emulavam músicos precedentes e transcreviam sons, pausas e silêncios para as partituras, segundo a concepção de que a palavra estava para a nota assim como o verso, para o fraseado¹ - como apontou Kofi Agawu (2009, pp. 15-16):

A ideia de que música e linguagem estão intimamente associadas tem raízes históricas e geoculturais. John Neubauer nos lembra que os gregos antigos, por exemplo, designaram música e linguagem com um mesmo termo, *musiké*. Platão advogava o domínio da “música-palavra” sobre a “música matemática”, e Santo Agostinho contestava os benefícios dessa priorização em particular, durante a enunciação de palavras bem-escolhidas para a música que acompanha o culto. Durante os séculos XVII e XVIII, ligações entre música e retórica frequentemente foram reconhecidas e ocasionalmente teorizadas, sendo a retórica musical “o esforço mais concentrado em aplicar princípios verbais à música, na história”.

A analogia “música como poesia” comparece em muitos versos compostos entre o século XVII e XIX. De acordo com Mônica Lucas (2013, p. 14):

[Johann Nikolaus] Forkel entende o vínculo entre música e linguagem segundo dois aspectos diversos, porém relacionados. O primeiro se concentra no aspecto histórico, estabelecendo para ambas as artes uma origem comum, que permitiria a transposição completa das premissas da linguagem verbal para o âmbito musical. Forkel afirma que a música teria evoluído desde um estágio primitivo, em que seu conteúdo seria em grande parte indeterminado, até a constituição de uma linguagem perfeitamente análoga à linguagem verbal, em que as emoções e suas modificações poderiam ser expressas com grande precisão. Isso permite a ele estabelecer uma segunda abordagem para a ligação entre música e linguagem², segundo seu aspecto sistemático. Forkel parece ser o primeiro autor a utilizar o termo gramática para se referir ao conjunto de prescrições e regras que determinam o uso correto da linguagem musical. Ele trata ainda da retórica musical, seguindo o aspecto sistemático parcialmente elaborado por autores anteriores a ele.

Por sua vez, Cassiano de Almeida Barros (2018, p. 6) considera que:

1. “The idea that music and language are closely affiliated possesses considerable historical and geocultural depth. John Neubauer reminds us that the ancient Greeks, for example, designated music and language by a single term, *musiké*. Plato advocated a ‘word-dominated music’ over a ‘mathematical music’, and Saint Augustine challenged that particular prioritization while enunciating the benefits of well-chosen words for the music that accompanies worship. In the seventeenth and eighteenth centuries, links between music and rhetoric were frequently acknowledged and occasionally theorized, musical rhetoric being ‘the most concerted effort in history to apply verbal principles to music.’” (AGAWU, 2009, pp. 15-16).

2. Em sua pesquisa de pós-doutorado, Mônica Lucas (2008, p. 25) demonstrou que: “A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*; a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. Andreas Herbst, em seu *Musica Poetica* (1643), oferece quatro categorias de palavras musicalmente representáveis: verbos que exprimem afecção, verbos locomotivos, advérbios e as idades do homem ou seus atributos. No pensamento luterano, certos procedimentos musicais não só representam, mas ainda explicam a palavra, evidenciando seu sentido oculto, geralmente fundamentado nos dogmas da doutrina”.

Partindo da analogia entre música e linguagem, em conformidade a mecanismos e categorias do discurso verbal e da lógica, [Heinrich Christoph] Koch sistematiza uma fraseologia musical, constituindo ferramentas que viabilizam uma espécie de racionalização do pensamento musical. De acordo com essa sistematização, 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. Nesses termos, 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.

Ainda de acordo com Leonard Ratner (1980, p. 25):

Tendo em vista a abundância de tópicos disponíveis, os compositores do século XVIII puderam dar maior passo e tornar sua música francamente pictórica. O pitoresco e a pintura com palavras representam esforços para imitar ou representar ideias específicas da poesia e de outros gêneros literários. O pitoresco, associado em geral com a música instrumental, transmite a ideia de uma ação ou cena. A pintura com palavras corresponde à palavra da oração, em um texto como figuração musical. Ambos os procedimentos foram honrados, durante séculos, em madrigais, composições francesas descritivas para cravo, peças de batalha etc.¹

Dessa perspectiva, a partitura musical, assim como a notação do poema, resultaria da combinação decorosa de melodia e harmonia² (conveniente e proporcional), conforme o gênero (lírico, épico, dramático), adequada ao tema (pastoral, amoroso, fúnebre), à forma musical (réquiem, sinfonia, balada, rondó, minueto, valsa, noturno etc.), ao estilo³

1. “Given the wealth of available topics, 18th-century composers at times could easily take a further step and become frankly pictorial in their music. *Pictorialism* and word-painting in music represent efforts to imitate or symbolize specific ideas from poetry or other types of literature. Pictorialism, generally associated with instrumental music, conveys some idea of an action or scene. *Word-painting* is the matching of a word or phrase in a text to a musical figure. Both procedures had been honored for centuries in madrigals, descriptive French clavichord music, battle pieces, etc.”.

2. “A harmonia é um poema musical construído a partir de melodias de variadas vozes, ligadas entre si” (BURMEISTER, 2017, p. 103). Convém sinalizar para o emprego da melodia e da harmonia na poesia luso-brasileira, para lembrar a mão dupla que há entre música e poesia, como aponta Pedro Marques (2017, p. 61): “O poeta seiscentista tendia a desenvolver a harmonia, isto é, o efeito da simultaneidade de recursos semânticos, sonoros e sintáticos. O árcaico prefere a melodia, a correnteza frasal da linha”.

3. “The *fantasia* style is recognized by one or more of the following features-elaborate figuration, shifting harmonies, chromatic conjunct bass lines, sudden contrasts, full textures or disembodied melodic figures-in short, a sense of improvisation and loose structural links between figures and phrases. (...) In 18th-century opera, the *fantasia* style is used to evoke the supernatural the *ombra*, representing ghosts, gods, moral values, punishments-and to bring forth feelings of awe and terror. Mozart incorporates elements of the church style - *alla breve, stile legato* - in the introduction to his overture to *Don Giovanni*, K. 527, 1787, and later recalls this music in the duel, Act I, and the “supper” scene, Act II. Beethoven may well have had the *ombra* in mind in the introduction to his Symphony No. 4 in Bb major, Op. 60, 1806” (RATNER, 1980, p. 24) – “O estilo

(*gravis, mediocris, humilis*) e à extensão. Como se sabe, as relações entre música e poesia remontam à Grécia Arcaica, oito, nove séculos antes da Era Cristã. Quase mil anos depois, no primeiro livro da *Instituição Oratória*, Quintiliano ressaltou a importância de estudar variados saberes para se aprofundar no estudo da Oratória, com vistas ao entendimento e produção de discursos com fins persuasórios¹:

Também não é suficiente ter lido os poetas; é necessário estudar a fundo todas as espécies de escritores, não tendo em vista o conteúdo, mas as expressões, que frequentemente adquirem legitimidade pelos autores. Tanto não pode a gramática ser perfeita se a música, que é preciso ensinar-lhe sobre os metros e os ritmos; se desconhecer o movimento dos astros não entenderá os poetas, que – para deixar de lado outros pontos – tantas vezes usam o nascer e o ocaso dos astros para a determinação dos tempos; também não pode desconhecer a filosofia, tanto por causa de referências muito numerosas, em quase todos os poemas, tiradas das mais abstratas questões naturais, como os de Empédocles entre os gregos, os de Varrão e de Lucrécio entre os latinos que legaram em versos os preceitos da sabedoria (Quintiliano, 2015, Livro I, pp. 77 e 79).

Invenção, Disposição, Performance

O *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) resultou da encomenda de uma peça musical ao compositor austríaco no ano de sua morte. Inacabada, a obra teria sido revista e concluída por um ou mais colaboradores, especialmente Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). Praticamente um século após a morte de Mozart, Henri de Curzon (1888) traduziu e editou centenas de cartas do compositor. Cem anos depois dele, Robbins Landon reuniu relatos testemunhados pela esposa de Amadeus, Constanze. Apoiado por vasta documentação e biografias, o investigador reforçou a hipótese de que o compositor teria cobrado cinquenta ou cem ducados pela composição do *Requiem*, estimando em “[...] cerca de quatro semanas” (LANDON, 1990, p. 77), o prazo para entregar a partitura

fantasia é reconhecido por um ou mais elementos da figuração seguinte: harmonias cambiantes, linhas de baixo cromáticas, contrastes repentinos, texturas cheias ou figuras melódicas flébeis, senso de improviso e estruturas soltas a ligar figuras e frases. (...) Na ópera setecentista, o estilo fantasia foi utilizado para evocar o sobrenatural, a sombra, a representar fantasmas, deuses, valores morais, o castigo e estimular sentimentos de temor e terror. Mozart incorporou elementos do estilo sagrado – *alla breve, stile legato* – na ‘Introdução’ à 49 Sinfonia, em Si bemol maior, Op. 60, 1806”.

1. Quintiliano tornou a ser considerado em relação às Letras e à Música, durante o século XVIII, período em que, “To be persuasive, both linguistic and musical rhetoric had first to establish coherence and then promote eloquence. This was done by defining the various components of discourse, indicating their functions, and demonstrating ways in which they might be persuasively arranged. Many 18th-century theorists looked upon phrase structure, chord progression, rhythmic scansion, melodic construction, texture, and performance as the rhetoric of music” (RATNER, 1980, p. 31) – “Para serem persuasivas, primeiramente, a retórica verbal e a musical precisavam estabelecer coerência entre si e promover a eloquência. Esse caminho foi logrado, definindo-se os vários componentes do discurso, indicando-se suas funções e demonstrando-se os modos como eles precisavam ser arranjados persuasoriamente. Diversos teóricos do século XVIII observaram a estrutura frasal, a progressão dos acordes, a divisão rítmica, a construção da melodia, a tessitura e a performance como [elementos da] retórica musical”.

manuscrita.¹

Afora o dado anedótico, há que se levar em conta que a autoria de uma música ou poema, no final do século XVIII, não tinha a mesma relevância, nem conferia o mesmo prestígio ao músico, como viria a acontecer no Romantismo – quando o artista deixou a condição de vassalo do reino, submetido às leis do Estado, e passou à condição de indivíduo, a disputar lugar no mercado da arte, com seus produtos (Hansen, 1992). Norbert Elias (1995, pp. 17-18) advertia que:

Tanto na Alemanha como na França[,] as pessoas que trabalhavam neste campo [musical] ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo). Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e a sua família, tinha de conseguir posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações.

O músico da corte deixou de frequentar espaços mais restritos e gradativamente se integrou à lógica burguesa, que substituiu os modelos pela originalidade dos produtos, a disputar espaço no mercado de bens culturais. De todo modo, talvez se possa afirmar que o compositor austríaco estivesse acima da elevada média dos músicos de seu tempo. Porém, a visão que temos de Wolfgang Amadeus Mozart – gênio injustiçado, morto na miséria – começou a ser forjada no mesmo século XIX, quando passou a se cristalizar uma imagem idealizada que superestimava o compositor – inclusive no Brasil, ainda Estado português, durante a regência de Dom José I.

No quesito extrapolação, o filme *Amadeus*, de 1984, baseado na peça de Peter Shaffer, é uma amostra eloquente dessa caricatura, pasteurizada e mitificadora, do músico vienense. Ao superestimá-lo, foi preciso transformar Antonio Salieri (1750-1825) em compositor inepto, padre invejoso e tipo criminoso. “As injustiças vitimaram até a pobre Constanze Mozart (1762-1842), tida como esposa imbecil e viúva oportunista” (FURTADO, 1997, p. 29). Seria menos impreciso e mais produtivo analisar e interpretar algumas partes do *Requiem* à luz da retórica musical e do que se convencionou chamar *Musica Poetica*, na Europa, entre os séculos XVI e XVIII.

1. “No dia 14 de fevereiro de 1791 a morte arrancou do senhor Conde van Walsegg sua querida esposa, na flor da vida (ela ainda não completara vinte e um anos). Ele quis erigir um memorial duplo para ela e para tanto teve uma excelente ideia: conseguiu através de seu representante comercial, o Senhor Dr. Johann Sortchan, Advogado da Corte e do Judiciário, em Viena, que um dos melhores escultores de Viena [Johann Martin Fischer, 1740-1822] moldasse um epitáfio, e que Mozart compusesse um Réquiem para o qual ele (o conde), como sempre, reservou exclusivo direito de posse” (LANDON, 1990, p. 79). Em *Opus Ultimum*, Daniel Lesson (2004, p. 5) argumenta que: “The romantic imagination is overwhelmingly captured by the essence of the tragedy found in the story of Mozart’s composition of the *Requiem*. Evidence of this in the English-speaking world may be found in the many fiction stories published by periodicals during the nineteenth and early twentieth centuries, almost all of which have the same common *Requiem*-related theme: the central character dies with his final and most glorious composition unfinished” – “A imaginação romântica foi absolutamente capturada pela essência da tragédia relacionada à história sobre a composição do *Requiem* de Mozart. Uma evidência disso, no mundo anglófono, pode ser encontrada em diversas histórias de ficção publicadas em periódicos do século XIX e início do XX, quase todas recorrendo ao mesmo lugar-comum: o protagonista morria ao final, deixando inacabada sua gloriosa composição”.

Digamos algo sobre o tema (*inventio*) e a configuração da obra. Como gênero, o réquiem se relaciona à matéria sacra¹ – peça fúnebre que celebra uma divindade ou é produzida em memória de alguém que faleceu. O gênero poderia estar relacionado ao propósito moralizante da igreja, pelo menos desde o século XVI². Para ser decoroso ao compor um réquiem, o músico recorre a hinos (missais), leva em conta matérias sublimes³ (representação da morte⁴, chamado dos anjos, paixões inspiradas por Deus, luz da Graça⁵, paz eterna etc.). De acordo com Mônica Lucas (2008, p. 32):

[...] as artes, no sistema das *artes liberales*, têm como finalidade a Virtude⁶, no

1. Os biógrafos de Mozart sugerem que ele teria compartilhado com a esposa grande interesse em compor uma peça do gênero réquiem (Cf. LANDON, 1990, p. 75 e ss). Conforme Mônica Lucas (2013, p. 18): “Para Forkel, matérias distintas estabelecem três estilos principais de escrita: o estilo sacro, que se relaciona com afetos elevados, nobres e devotos, o estilo de câmara, utilizado para o deleite de um público seletivo em ambientes privados e o estilo teatral, utilizado para a expressão de sentimentos morais. Forkel descarta a divisão retórica tradicional que divide os estilos em alto, médio e baixo, segundo a qualidade do afeto representado. Ele a substituiu por uma distinção segundo as emoções básicas da alegria/serenidade, melancolia e da ira”.
2. Cassiano Barros (2020, p. 18) nota que “Lutero atribuiu um lugar de destaque à música em sua proposta de reforma religiosa. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Escrituras – como por exemplo em II Reis 3:15 - a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus, a principal, se não a única fonte de conhecimento Dele. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da ‘voz’ das coisas, e considerando que ‘desde o começo do mundo ela foi infundida e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada existe sem som, sem número sonoro’.”
3. Lê-se no *Tratado do Sublime*, de Longino: “[...]a nossa alma naturalmente se eleva em certo modo com o Sublime verdadeiro” (OLIVEIRA, 1984, p. 56). Lê-se em *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, de Hugh Blair, publicado em 1783 (2005, p. 26): “It [sublime] produces a sort of internal elevation and expansion; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express” > “O sublime produz uma espécie de elevação expansão espiritual; ele eleva a mente muito acima do senso ordinário e a preenche com um grau de maravilhamento e surpresa que não pode ser facilmente expresso”.
4. Com “[...] o desenvolvimento da ópera no final do Renascimento, as obras musicais passaram a ter um caráter narrativo mais definido e, com a caracterização maior dos temas, as questões das imagens sonoras se estabeleceram, consolidando-se muitas vezes por meio da utilização estereotipada de certos recursos musicais. Um exemplo disso é o modo como os compositores começaram a tratar a representação do profano e do celestial, da morte e da ressurreição no contexto musical” (CAVINI, 2005, p. 216).
5. “[...] por um lado, ‘graça’ deveria ser uma dimensão que permeia toda a teologia, na medida em que ela trata do Deus capaz de relação e disposto à relação, cuja graciosa autodoação é inaugurada com a criação e consumada escatologicamente. Por outro lado, é preciso tratar a graça como encontro entre Deus e ser humano no drama da sua história de amor, antes de se falar das múltiplas formas de veiculação ‘sacramental’ da vontade de graça divina na Igreja e no mundo” (HILBERATH, 2001, p. 14). De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 105): “Como ‘centelha da consciência’, a *sindérese* é a presença da Lei natural na mente, aconselhando o bem e vituperando o mal. No XVII, a noção relaciona-se com a doutrina do juízo e da prudência, fundamentando a solércia ou a sagacidade que especifica o tipo do discreto; é também a *sindérese* que evidencia, na forma exterior do decoro estilístico, as operações éticas do juízo, como *circumscription* (cf. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, 2º, I, 94, art. I, 2; 1ª part., 79, art. XII)”.
6. Cassiano Barros (2018, pp. 4-5) observa que, de modo similar, que “[Heinrich Christoph] 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”.

sentido ético-retórico do século XVII, e a divisão entre elas, fundamentada na qualidade da representação, se dá entre as artes que representam o número (*quadrivium*) e as que representam a palavra (*trivium*). Embora em outras artes, esta divisão tenha perdido a validade já no século XIII, na música, no mundo luterano, ela é normativa até o século XVIII.¹

As composições relacionadas a esse gênero² costumam ser confeccionadas com escalas, fraseados e harmonias de tonalidade menor³, prevendo-se que sua execução obedeça a andamentos lentos (*Largo, Adagio*), alternados com moderados (*Andante*) e moderadamente velozes (*Allegro, Cantabile*). No *Requiem* de Mozart, as melodias representam vozes⁴ performadas solitária (*Solo*) ou coletivamente (*Tutti*), com maior (*Forte, Fortíssimo*) ou menor intensidade (*Piano, Pianíssimo*). Ao analisar a *Sinfonia de Praga*, Leonard Ratner (1980, p. 27) sustentava que:

Mozart foi o grande mestre em combinar e coordenar tópicos, frequentemente nos espaços mais reduzidos, e com brilhante contraste. O movimento *Allegro* do primeiro movimento da *Sinfonia de Praga* K 504, 1786, é um panorama de tópicos, antigas e novas, em que a mudança do tema ocorre a pequenos intervalos. A “Introdução” se relaciona com o *Allegro* pelos meios mais sutis. Inicialmente, é difícil perceber a mudança de tempo entre o *Adagio* e o *Allegro*; a sincopação em dois níveis – a quarta e oitava notas dos primeiros violinos contra a *alla zoppa* da quarta e meias-notas das cordas mais graves – obnubilam o ritmo; a melodia da canção é ocultada pelos instrumentos graves enquanto a harmonia oscila no tom de Sol, graças ao Dó sustenido. Tudo isso concede maior brilho às fanfarras, que concluem o primeiro período do *Allegro*, imprimindo um perfil afiado ao tom, à melodia e ao ritmo.⁵

1. Kevin Barry (1987, p. 143) mostrou que as composições de temática e gênero sacro foram muito cultivadas ao final do Setecentos: “Uma equação contemporânea entre música e idealismo era religiosa. O próprio [William Lisle] Bowles, em um panfleto em defesa dos oratórios, arguia que ‘de todas as artes do homem, a música era a única associada, em nossa mente, às alegrias puras e felicidade do céu’. Para outro clérigo escritor, um adágio de Mozart revelava os mesmos sentimentos latentes de espécie divina”.

2. A discussão em torno dos gêneros musicais é relevante, também, porque pressupõe e assinala critérios específicos, relacionados à matéria e ao estilo das composições. Pedro Marques (2017, p. 60) ressalta as correspondências entre música e poesia, no século XVIII: “Soneto, cançoneta, lira, rondó ou madrigal, conformam raciocínios e cenários límpidos, numa língua metrificada que, limada na escrita, flui musicalidadena locução oral”.

3. “[...] as expressões formadas a partir dos tons individuais das escalas se conformam entre si para a caracterização dos nossos sentimentos, assim como as partes da linguagem se conformam para a caracterização das diversas relações de um objeto ou pensamento. Portanto, temos tons principais, característicos e de ligação, tão variados quanto as emoções com todas as suas relações e maneiras de encaixe e que ser vem paraa sua expressão” (FORKEL *Apud* LUCAS, 2013, p. 15).

4. “A voz é um corpo melódico formado e constituído pela acumulação de sons em que os movimentos ascendentes e descendentes são concebidos em vista da composição musical cantada” (BURMEISTER, 2017, p. 93).

5. “Mozart was the greatest master at mixing and coordinating topics, often in the shortest space and with startling contrast. The allegro of the first movement of his *Prague* Symphony, K. 504, 1786, is a panorama of topics, old and new, in which a change of subject occurs every few measures. The introduction is linked to the allegro by the subtlest of means. We hardly sense at first the change of tempo from adagio to allegro; the syncopation on two levels-the quarter- and eighth-notes in the first violins against the *alla zoppa* (“limping”) quarter-and half-notes in the lower strings-clouds the rhythm; the singing melody is buried in the lower instruments while the harmony falters toward G, thanks to the C#. All this lends added

Na forma como o conhecemos, o *Requiem* de Mozart (1986 e 2018) divide-se em doze seções. O primeiro aspecto a observar reside no fato de que a partitura revela simetrias em sua distribuição (*dispositio*): as duas partes mais longas são justamente a primeira (“Introitus”) e a última (“Agnus Dei”), com a mesma quantidade de páginas (MOZART, 2018). As duas mais breves são a terceira (“Tuba Mirum”) e antepenúltima (“Sanctus”). O modo como foram distribuídas pode sugerir que, ao armar e dispor as partes da música, Mozart a teria concebido objetivando obter a forma espelhada de duas grandes seções:

Seções Iniciais e Intermediárias	Seções Intermediárias e Finais
<i>Introitus</i> – 16	<i>Lacrimosa</i> – 6
<i>Dies Irae</i> – 6	<i>Domine Jesu</i> – 8
<i>Tuba Mirum</i> – 4	<i>Hostias</i> – 8
<i>Rex Tremendae</i> – 6	<i>Sanctus</i> – 3
<i>Recordare</i> – 8	<i>Benedictus</i> – 14
<i>Confutatis</i> – 9	<i>Agnus Dei</i> – 16

A hipótese de que a composição contasse duas seções, subdivididas em seis subseções, poderia ser reforçada pelo fato de “Lacrimosa” (sétima) retoma e desenvolve o tema e o andamento da primeira, “Introitus”. Seria razoável propor analogias entre a Música e as Letras, para comentar a disposição da peça. Dessa perspectiva, o *Requiem* poderia ser associado a um romance, dividido em dois livros, cada um com seis capítulos. Ele contém orações e diálogos entre as vozes, sob a forma de acordes¹. Essas personagens seriam acompanhadas por instrumentos convenientes à dicção elevada do gênero fúnebre: cordas, órgão, metais² e madeiras apoiam diálogos ora vibrantes, ora melífluos – reforçados pelas pausas ou sinais de ligamento. Quanto à disposição (*dispositio*) e performance (*actio*)³, o gênero réquiem se aproxima do sermão, prática letrada que também costumava ser dividida em várias partes, com fins pré-definidos⁴. A primeira subseção (“Introitus”) funciona

brilliance to the fanfares that conclude the first period of the allegro, finally giving sharp profile to the key, melody, and rhythm”.

1. A esse respeito, Arnold Schoenberg (2004, p. 22) recomendava que “Ao encadear acordes, é aconselhável que cada uma das quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo, geralmente utilizadas para apresentar sequências harmônicas) não se mova mais do que o necessário”, a fim de evitar “os grandes saltos”.

2. “The topic of horn call is, as Agawu notes, ‘normally associated with announcements and opening gestures.’. But unlike the others discussed so far, this topic brings with it a distinctly more active harmonic environment, the motion from tonic to dominant and back again to tonic. As a result[,] the horn call adapts itself easily to a variety of other functions, including both cadential (Example 5b) and post-cadential” (CAPLIN, 2005, p. 119) – “A tópica do *horn call* está ‘associada’, como nota Agawu, ‘ao modo dos anúncios e aberturas’. Mas diferentemente de outras, já tão discutidas, essa tópica traz um ambiente harmônico mais evidente, o deslocamento da [nota] tônica para a dominante e de volta para a tônica. Como resultado, o *horn calls* se adapta facilmente à variedade de funções, inclusive nas cadências e pós-cadências”.

3. Lê-se na *Retórica a Herênio* (1997, pp. 74-75): “Há dois tipos de exórdio: o *exórdio direto*, que os gregos chamam *prooimion*, e o *exórdio por insinuação*, que denominam *éphodos*. O *exórdio direto* serve para lograr de maneira imediata que o ouvinte nos escute. Seu objetivo é conseguir que os ouvintes se mostrem atentos interessados e favoráveis”.

4. Vários tratados da *Ars Praedicandi* orientaram a disposição e pregação dos sermões durante a Idade

como Exórdio e subdivide-se em *Adagio* e *Allegro*. Transposta para o plano religioso, elas corresponderiam, ainda que parcialmente, à oscilação de afetos performadas pelo orador, diante dos fiéis – ora a introduzir o tópico com brandura, ora a assinalar contrapontos, quando expõe a *quaestio* do sermão.

Outro aspecto importante se relaciona ao ambiente em que a peça seria apresentada. Quando compôs a obra, Mozart possivelmente teria vislumbrado sua execução em espaços relativamente amplos, perante razoável auditório (possivelmente, um funeral aberto ao público). Isso explicaria a presença de variadas vozes e instrumentos, reconhecidos por soar vigorosa e nitidamente em espaços amplos. Em relevante estudo sobre as performances letradas e artísticas ao final do século XVIII, Kevin Barry (1987, p. 18) relativizava a hipótese de “John Hollander” de que “[...] o interesse imaginativo, reflexivo e especulativo em música terminara por volta de 1700”. Barry salienta que escritores e poetas eram entusiastas e integravam a audiência de concertos musicais, durante o Setecentos. Samuel Taylor Coleridge, por exemplo, tinha admiração particular por Mozart, Beethoven, Palestrina e Purcell (1987, pp. 23-24).

Elocução

É frequente o emprego do antigo conceito de “dicção”¹, mesmo nos estudos recentes sobre Literatura e Teoria Literária. Será possível dizer algo equivalente, em relação à Música? Em 1606, Joachim Burmeister (2017, p. 77) argumentou que:

[...] a música poética é a célebre parte da música que ensina como se deve escrever um poema musical, combinando os sons das melodias para construir uma harmonia ornada por diversos afetos, que constituem os períodos do discurso; essa harmonia visa a tocar o espírito e o coração dos homens, suscitando movimentos variados da alma.

Cento e sessenta e nove anos depois, James Harris (1765, p. 102) alertou para o fato de que: “A música, quando desacompanhada, só pode despertar afetos que rapidamente definham ou decaem, se não forem sustentados e alimentados pelas nutritivas imagens da poesia. Contudo, é preciso lembrar, nessa união, que a poesia sempre teve precedência; sua utilidade, assim como sua dignidade, é mais considerável”². Para o gramático inglês, os vínculos entre a Música e a Poesia atendiam ao pressuposto de que a disposição e arranjo dos sons move as paixões do ouvinte, mas não se sustenta por maior tempo se não contar

Média, distribuídos em partes que variavam quanto ao número de partes em que deveriam ser divididos. Cf. James Murphy (1974, pp. 269-355) e Alcir Pécora (2008).

1. “Aqui pretendo que as palavras sejam entendidas de modo geral, uma vez que há duplo entendimento delas; um que significa tudo qual o discurso se interliga, como em Horácio: ‘As palavras seguirão espontaneamente o assunto selecionado’. E outro, em que o verbo é parte da oração, como *lego* (‘leio’), *scribo* (‘escrevo’); evitando a ambiguidade, alguns preferiram dizer *voces*, ‘vozes’, *locutiones*, ‘locuções’ e *dictiones*, ‘dicções’.” (QUINTILIANO, 2015, Livro I, p. 93).

2. “Music, when alone, can only raise Affections, which soon languish and decay, if not maintained and fed by the nutritive Images of Poetry. Yet must it be remembered, in this Union, that Poetry ever have the Precedence; its Utility, as well as Dignity, being by far the more considerable”.

com as metáforas sugeridas pelos versos. Em um belo estudo sobre a *Musica Poetica*, Ferruccio Civra (2009, p. 41) salientou que:

Na realidade, toda a retórica musical reconduz à ideia primordial pitagórica da retórica como psicacogia e, nesse sentido, há de ser intensa: os afetos, com ou sem intervenção da palavra, são a natura de que a arte musical é a imitação; são o conteúdo ou significado principal do discurso.¹

Naturalmente, sons e imagens são produzidos de diferentes modos, por músicos e poetas. Por isso, se quisermos ilustrar possíveis diálogos entre a música e as letras, pode ser produtivo estabelecer paralelos entre esse gênero musical e a tragédia. A seu modo, ambas as artes tratam de matéria relacionada ao destino, a finitude e o reconforto espiritual do homem. Aceita a analogia entre notas e palavras, poder-se-ia escutar, ler² e interpretar o *Requiem* como discurso musical que privilegia a voz de *personae* que se expressam sós ou como parte de outras vozes. Em vários excertos, as vozes humanas conjugam melodias a harmonias, no que são enriquecidas pelos instrumentos.

A existência de numerosos timbres comprova tratar-se de uma composição a versar sobre matéria elevada, possivelmente concebida de modo a induzir a reflexão e estimular variadas paixões, da audiência, sobre a morte e o juízo final. A partitura mostra que Mozart havia escrito melodias, coincidentes ou não, para catorze timbres – dez deles produzidos por instrumentos (metais, madeiras, percussão e cordas); quatro, por vozes humanas, com duas intermediárias (Alto e Tenor) entre a mais aguda (Soprano) e mais grave (Baixo):

1. “In realtà, tutta la retorica musicale è da ricondurre alla primordiale idea pitagórica della retorica come psicacogia e in questo senso ha da essere intensa: gli affetti, com o senza intervento della parola, sono la natura di cui l’arte musicale è l’imitazione, sono il contenuto o significato principale del suo discorso”.

2. “Visto em sua condição peculiar, a partir da perspectiva não menos singular do leitor, o texto necessita ser *reconhecido* primeiramente em sua temporalidade, distante do universo onde se concretiza sua leitura extemporânea” (FURTADO, 1997, p. 31 – *grifo meu*).

REQUIEM

I. Introitus: Requiem aeternam

W.A. Mozart
1756-1791
K&H-Verzeichnis No 028

Adagio

Corni di Bassetto in F

Fagotti

Trombe in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello, Basso ed Organo

SOLO
p tasto solo

Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich
E.E. 8032

Nº 954.

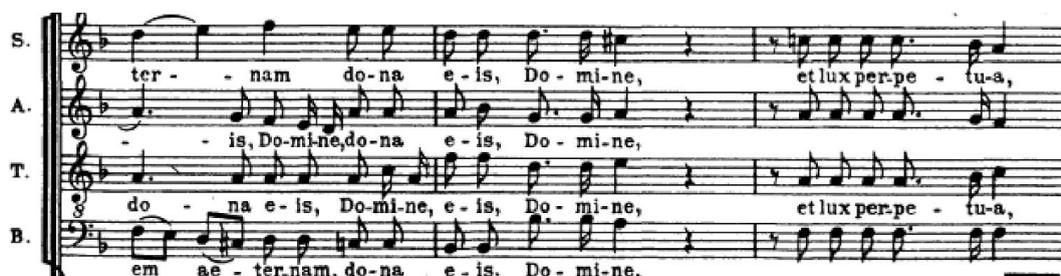


(MOZART, 1986, p. 1)

As vozes foram dispostas de modo a soar conjunta ou individualmente. Há momentos em que três delas, harmonizadas, reforçam a melodia principal (*solo*), o que confere maior volume e intensidade às seções em que isso acontece (MOZART, 1986, p. 3):

S.
A.
T.
B.

ter - - nam do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe - tu-a,
- is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne,
do - na e-is, Do-mi-ne, e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe - tu-a,
em ae - ter-nam. do-na e-is. Do-mi-ne.



Em outros excertos, um grupo de vozes reproduz, compassos a frente, o desenho melódico das primeiras (MOZART, 1986, p. 2):

A combinação das vozes – Soprano, Alto, Tenor e Baixo –, que ora soam simultaneamente, ora alternadamente; ora em uníssono, ora mediante intervalos tonais, é uma das principais características do *Réquiem*. No “Introitus”, analogamente ao primeiro capítulo de uma peça trágica, as vozes atuam como se estivessem a dialogar sobre a morte e eternidade. Não seria demasiado interpretar a disposição desses sons, performados sincrônica ou assincronicamente; em uníssono ou sob a forma de intervalos¹ (terças, quartas, quintas, sextas, oitavas etc.), como procedimento análogo ao artifício empregado nos diálogos de personagens e falas reproduzidas pelos coros, nas tragédias gregas, durante a Antiguidade, a disputar as rédeas do destino.

No *Requiem*, há diversas passagens em que o *Solo*, executado por um ou mais cantores, precede compassos em que duas, três ou quatro vozes se combinam, como se mimetizassem diálogos entre uma ou mais *personae* e entes celestiais. Seria o caso de indagar se poderíamos associar as vozes masculinas com as dimensões debaixo do céu² - em alusão às hierarquias celestiais, terrenas ou infernais, que iam de Pseudo-Aeropagita a Dante Alighieri –, o que reforçaria o destino infernal reservado aos maus (MOZART, 1986, p. 28):

1. “Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son Octave *ut*, à la Quinte *sol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémissent toutes & résonneront à la fois; & quand la corde seroit seule, première on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l’Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; [à] savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol* ; la Sixte mineure, du même *mi* à l’*ut* den haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui” (ROUSSEAU, 1768, p. 115) – “Se eu toco a corda dó, as cordas elevadas até a sua oitava (Dó), à quinta (Sol) desta oitava, à terça (Mi) da próxima oitava, inclusive as oitavas, todas vibrarão e soarão ao mesmo tempo; e quanto a corda estiver só, primeiramente distinguiremos todos esses sons em sua ressonância. Lá está a Oitava, a Terça Maior & a Quinta direta. As demais *Consonâncias* também se encontram mediante combinações; a saber, a Terça menor, do Mi ao Sol; a Sexta menor, do mesmo Mi ao Dó superior; a Quarta, do Sol ao mesmo Dó; & a Sexta maior, do mesmo Sol ao Mi posterior”

2. De acordo com João Vicente Ganzarolli Oliveira (2018, pp. 183-1840): “Aristóteles considerava os planetas seres inteligentes, intermediários entre o homem e Deus, Motor Imóvel no seu sistema cosmológico. Séculos depois, no auge do platonismo cristão em Bizâncio, Dionísio Aeropagita substituiu os planetas de Aristóteles pelos anjos de que fala a *Bíblia*. (...) Aristóteles preenche esse hiato ontológico com os astros; Dionísio o faz com os anjos: tal é o assunto central da sua obra sobre a hierarquia angélica, de influência incomensurável tanto em Bizâncio quanto na Europa ocidental. Isso fortalece a interpretação de Egon Joseph Wellesz, que aposta na analogia intencional (particularmente em Bizâncio) entre a música celeste, isto é, angélica, e a humana: a intenção era imitar ‘os cantos divinos entoados pelos anjos do Céu’.”

S. Quo - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do
 A. Quo - - tus tre-mor est fu - tu - rus quan - - do
 T. Quo - - tus, quan - tus tre - mor est fu - tu - rus,
 B. Quo - - tus tre-mor est fu - tu - rus, quan - - do

Além dos fraseados melódicos, harmonizados pelas vozes e instrumentos, chama atenção o arranjo das notas performadas pelos cantores. Em “Rex tremendae”, ora eles executam as mesmas sílabas, que coincidem com diferentes notas, ora, diferentes sílabas reforçam os intervalos tonais, executados simultaneamente (MOZART, 1986, p. 50):

S. Rex tremendae maje-sta-tis, Rex tre - men - - dae ma - je -
 A. Rex tre - men - - dae ma - je - sta - -
 T. Rex tremendae maje-sta-tis, qui sal - van - dos sal - vas
 B. Rex tremendae maje. sta. tis, qui sal - van - dos

Na mesma subseção, as vozes masculinas reverberam as femininas com um compasso de diferença, em anaploche¹, a evocar o cânone² musical – artifício bastante utilizado no

1. “Anàploche (gr. Anaploké = intreccio) è la repetizione frequente di una parola o di uno stesso concetto in segmenti successivi” (PERLINI, 2002, p. 21) – “Anaploche é a repetição frequente de uma palavra ou de um mesmo conceito em segmentos sucessivos”.

2. “CANON, s. m. C’était dans la Musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L’on donnait aussi le nom de Canon à l’Instrument par lequel on trouvait ces rapports, & Ptoloméé a donné le même nom au Livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. (...) CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu’on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l’une après l’autre, répètent sans cesse le même Chant (ROUSSEAU, 1768, p. 70) – “Cânone, sub., masc. – Na música antiga, era uma regra ou método que dizia respeito às correspondências entre os intervalos. Também se dava o nome de Cãnone ao instrumento mediante o qual se produziam essas ligações. Ptolomeu atribuiu o mesmo nome às correspondências de todos os intervalos harmônicos no livro dele que possuímos. (...) Na Música moderna, Cãnone é uma espécie de Fuga que denominamos *perpétua*,

século XVII (MOZART, 1986, p. 53):

S.
- - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas

A.
Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas

T.
- - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas

B.
men - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui salvan-dos sal-vas

Recurso similar orienta os primeiros versos e notas de “Confutatis” (MOZART, 1986, p. 67):

Andante

Soprano

Alto

Tenore

Basso

TUTTI

Con - fu - ta - tis ma - le -

TUTTI

Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

O segundo excerto contém uma variação, performada de modo sucessivo e alternado pelas quatro vozes, em que Soprano e Alto entoam “*Voca, Voca-me, Voca-me cum benedictis*” ao longo de quatro compassos. A elas respondem, Tenor e Baixo com “*Confutatis, maledictis, flammis a cribus ad dictis, com futatis maledictism, flammis a cribus addictis*”, pronunciadas em tempos diferentes, o que produz a simultaneidade de sílabas diferentes¹, executadas pelas vozes masculinas em intervalos melódicos também variados (MOZART, 1986, p. 69):

já que as partes, partindo umas após as outras, repetem sem cessar o mesmo canto”.

1. Em “Confutatis”, evidencia-se o uso de “sequências”, por Mozart, ou seja, a “repetição exata de um segmento transposto a outro grau [nota]” (SCHOENBERG, 2004, p. 148), nas melodias performadas sequencialmente, em diferentes notas, por Baixo e Tenor.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts are marked with the instruction "TUTTI sotto voce" and sing the syllable "vo - - - ca,". The Tenor and Bass parts sing the phrase "di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,". The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Enquanto as vozes femininas soam simultaneamente, em intervalo de terças, juntamente com primeiro e segundo violinos, no fraseado com reduzida quantidade de notas, as masculinas são executadas em oitavas, com reforço das semifusas executadas por violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e órgão. O contraste entre a dicção amena (a cargo das vozes femininas, acompanhadas por poucos instrumentos) e a enérgica (a cargo das vozes masculinas, reforçadas por variados timbres) talvez explique o impacto provocado por esta seção, o que recorda os ensinamentos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, de que o orador deveria afetar o auditório, movendo as suas paixões¹. Segundo Aldrovandi (2019, p. 113):

[...] desde o século XVI, a noção de *musica poetica* inseriu a retórica na própria teoria musical. A ideia de pensar a forma da música por partes contrastantes também se associava a noções da arte oratória, especialmente à antiga ideia clássica de que o pensamento sobre a ordem das partes ajudava a “mover” as almas. Já no século XVI, fala-se de uma estrutura ternária de um discurso: *exordium*, *medium* e *finis*. E vários teóricos da música, a partir de então (como Poncio, Cerone, Praetorius, Mattheson), passam a analisar motetos, missas, madrigais etc., fazendo alusão a princípios da arte oratória.

Os versos da oração (“*Voca-me*” etc.) estão em correspondência com as notas e o fraseado melódico. As vozes graves condenam os malditos com vigor e velocidade. As vozes femininas suplicam mais lenta e brandamente pelo chamado de Deus. Não seria descabido associar Tenor, Baixo e os instrumentos que os acompanham sob a forma dos *ostinati*² com as profundas camadas do Inferno. Contraposta à condenação, a vocação é enunciada por notas angelicais e agudas, representadas mais lentamente pelas vozes femininas. Combinadas ao final, as quatro vozes sustentam a terceira seção melódica e são

1. Lê-se na *Retórica* de Aristóteles (2012, p. 84): “Três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas a prudência, a virtude e a benevolência”. De acordo com Cícero (2010, pp. 35-36), “Houve, de fato, alguns [estilos], por assim dizer, grandiloquentes, com grande profundidade de pensamento e elegância de palavra, veementes, variados, abundantes, sérios, competentes e preparados para arrastar os ânimos – e isso alguns o faziam com frases rudes, feias, toscas, mal construídas e inacabadas; e outros, com frases polidas, bem construídas e acabadas”.

2. O *ostinato* pode ser definido como um padrão melódico ou rítmico repetido (RAWLINS, 2005). No filme *Amadeus* (1984), há uma cena impressionante, em torno dos *ostinati*, que reforça o brilhantismo do “genial” Mozart, a contrastar o seu raciocínio e extraordinária capacidade inventiva com a suposta mediocridade de Salieri – que, nessa versão fantasiosa, tanto encomenda o *Requiem* ao músico, quanto colabora na transcrição da obra, até a morte (planejada) do compositor.

retomadas na seção contígua, “Lacrimosa” – seção que desenvolve o tema introdutório:

I. Introitus: Requiem aeternam

W. A. Mozart

1756-1791

Köchel-Verzeichnis NO 626

Adagio

Corni di Bassetto
in F

Fagotti

(MOZART, 1986, p. 1)

80

6. Lacrimosa dies illa

(Larghetto)

Corni di Bassetto
in F

Fagotti

(MOZART, 1986, p. 80)

Poder-se-ia sugerir que “Confutatis” repousa sobre o tema danação *versus* salvação – parte e contraparte que resultam do julgamento dos mortos por Deus. As notas graves entram em analogia com as profundezas, em catábase¹; as agudas parecem endereçar o pedido das almas ao céu, perfazendo uma anábase, sequência das notas em ascensão². Por sua vez, “Lacrimosa”, é uma breve oração a Deus para que Jesus tenha repouso – tema central da obra, que retoma a essência do gênero composicional – *requies, requiem* > descanso (DOTRO; HELDER, 2010, pp. 140-141).

1. “Catábasi (gr. *katábasis* = discesa) é uma frase musicale che, discendendo, esprime ‘sosottomizione, umiliazione ed avvilitamento’. È il contrario dell’Anábase” (PERLINI, 2002, p. 26) – “Cabatase é uma frase musical que, descendo, exprime ‘submissão, humilhação e aviltamento’. É o contrário de Anábase”.

2. “Anábasi (gr. *anábasis* = salita), o Ascensus (lat., idem), è una liena musicale che, salendo, esprime ‘esaltazione, ascensione o cose alte ed emittenti’.” (PERLINI, 2002, p. 16) – “Anábase é uma linha musical que, de saída, exprime ‘exaltação, ascensão ou coisa elevada e eminente’.”

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked as '(Larghetto)'. The score includes the instruction 'TUTTI' and the dynamic marking 'p' (piano). The lyrics 'La - cri - mo - sa' are written below the notes for each part. The music is in a common time signature and features a melodic line with some ornamentation.

(MOZART, 1986, p. 80)

João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2018, pp. 130-131 e 132) ressalta a importância da harmonia e sua correlação com as formas musicais:

Cícero falou de intervalos harmônicos nos quais os sons se misturam em obediência às leis da proporcionalidade. No início da era cristã, Plutarco fez referência ao uso de intervalos harmônicos de quarta e de quinta, na música vocal e também na instrumental. O neoplatônico Aristides Quintiliano (séc. III d.C.) adotou a ideia, também presente em Plutarco, de que as estações do ano relacionam-se entre si obedecendo às proporções que regem os intervalos sonoros sobre os quais se edifica a música das esferas: a primeira está para o outono na mesma proporção da quarta justa ($4/3$); em relação ao inverno, a proporção existente é a quinta justa ($3/2$); com o verão, relaciona-se mediante a oitava ($2/1$). Santo Agostinho, por sua vez, considerava a música um recurso para o entendimento da sociedade humana; segundo ele, no acordo razoável e moderado dos sons estaria um indicativo da cidade bem ordenada. (...) No século XIII – época em que a polifonia já estava legitimada tanto no âmbito sacro quanto no profano -, Tomás de Aquino escrevia: “As consonâncias musicais consistem em proporções numéricas aplicadas aos sons de acordo com a matéria”.

Uma audição atenta ao *Requiem* de Mozart talvez reforce a leitura proposta nessas páginas. Dentre os aspectos relacionados à composição, haveria que se enfatizar as implicações do consórcio entre a melodia e a harmonia. A sugestão pode parecer óbvia, considerando estarmos diante de uma peça de estilo sublime, escrita do final do século XVIII, e concebida para vários instrumentos. No entanto, seria preciso levar em conta o que representam as notas (agudas, médias e graves) emitidas pelas vozes e o aspecto simbólico dos instrumentos (trombone, fagote, sacabuxa, violino etc.), que reverberava a disputa musical entre Apolo (lira) e Mársias (flauta), como demonstrou Emanuel Winternitz (1979).¹

1. Na pesquisa de doutorado de Felipe Faglioni (2020, p. 1), em andamento, ele também se refere à importância da simbologia relacionada aos instrumentos musicais, desde a Antiguidade até o século XVIII.

Obra de temática sacra, parece razoável interpretá-la como representação dos conflitos que obstruem o percurso gracioso e altivo da alma. A matéria é sublime, como demanda o gênero. No *Requiem* de Mozart, o descanso final só virá após a vitória, obtida graças à conduta virtuosa sobre os vícios mundanos. Em correspondência com os instrumentos e vozes que simbolizam a dimensão celestial, as notas ascendentes sugerem o ascenso do espírito, a sugerir que o *éthos*, forjado em vida, recebeu a destinação adequada após o juízo dos mortos.

Referências Bibliográficas

Partituras

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem*. New York: Dover Publications, Inc., 2018.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem* [Köchel-Edition 626]. Zurich: Ernst Eulenberg Ltd., 1986.

Estudos

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALDROVANDI, Leonardo. *Música e Mimese*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARROS, Cassiano de Almeida. A Lógica da Expressão Musical no Classicismo: uma Revisão dos Tratados de H. C. Koch. *Per Musi*, Belo Horizonte, pp. 1-16, 2018.

BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã. *Revista Vórtex*, Curitiba, 2020, 29p. [no prelo].

BARRY, Kevin. *Language, Music and The Sign: A study in aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

Claudio Monteverdi e Jean-Baptiste Lully, dentre outros, fizeram “[...] uso dos instrumentos musicais e seus simbolismos como ferramenta retórica em obras do início do século XVII (...) – palco para acontecimentos-chave no desenvolvimento da construção (...) e sua aplicação no repertório daquela época, bem como de posteriores”.

- BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
- BOWLES, William Lisle. *The Poetical Works of William Lisle Bowles*, Vol. 1. Edinburgh: James Nichol, 1815.
- BRANDOLINI, Raffaele. *On Music and Poetry*. Trad. Ann E. Moyer; Marc Laureys. Tempe: Arizona Center for Mediaeval and Renaissance Studies, 2001.
- BURMEISTER, Joachim. *Poétique Musicale* suivi de David Chytraeus – *De La Musique*. Trad. Agathe Sueur; Pascal Dubreuil. Paris: Rhutmos, 2017.
- CAPLIN, William E. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. *Eighteenth-Century Music*, v. 2, n. 1, pp. 113-124, 2005.
- CAVINI, Maristella Pinheiro. A Morte o Sentimento Místico Humano: Dramaturgias Musicais Contidas no Réquiem de Mozart. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pp. 212-221, 2005.
- CÍCERO. *El Orador*. 49 reimp. Trad. Eustaquio Sánchez Salor. Madri: Alianza Editorial, 2010.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: Retorica e Musica nel Periodo dela Riforma*. Torino: Libreria Musicale Italiana Editrice, 2009.
- CURZON, Henri de. *Lettres de W. A. Mozart*. Paris: Librairie Hachette, 1888. [PDF]
- DOTRO, Ricardo Pascual; HELDER, Gerardo García. *Dicionário de Liturgia*. Trad. Gilmar Saint'Clair Riberiro. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FAGLIONI, Felipe. *Instrumentos de sopro de madeira como alegoria retórica na música europeia do século XVIII*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 2020 [em andamento].
- FURTADO, Joaci Pereira. *Uma República de Leitores: História e Memória na Recepção das Cartas Chilenas (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo de Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias Epidíticas da *Ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, pp. 85-105, 2006.
- HILBERATH, Bernd Jochen. Doutrina da Graça. In: SCHNEIDER, Theodor (org.). *Manual de Dogmática*, Vol. II. 5a ed. Trad. Ilson Kayser; Luís Marcos Sander; Walter Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HINDLEY, Geoffrey (ed.). *The Larousse Encyclopedia of Music*. 14ª ed. Twickenham: Hamlyn Publishing, 1986.
- LANDON, H. C. Robbins. *O Último Ano de Mozart: o Esplendor da Música na Vida Cultural da Europa ao Final do Século XVIII*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LEESON, Daniel N. *Opus Ultimum: the Story of the Mozart Requiem*. New York: Algora

Publishing, 2004.

LUCAS, Mônica. *Imitação e Linguagem na Música Instrumental Europeia na Segunda Metade do Século XVIII*. Relatório de Pós-Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2008. [Inédito].

LUCAS, Mônica. Relações entre Música e Linguagem na Segunda Metade do Séc. XVIII: A *Allgemeine Geschichte der Musik* de Johann Nikolaus Forkel. *Revista Música Hodie*, 9 (3-Esp), pp. 13-27, 2013.

LUCAS, Mônica. Johann Mattheson e o Ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 35, pp. 100-123, 2016.

MARQUES, Pedro. Arcádia Melodiosa no Brasil. *Remate de Males*, Campinas, n. 371, pp. 59-82, 2017.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. *Ensaio sobre a Música Polifônica: Vozes que Iluminam o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

OLIVEIRA, José Custódio de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a Unidade Teológico-Política dos Sermões de Antônio Vieira*. 29 ed. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2008.

PERLINI, Silvano. *Elementi di Retorica Musicale: il Testo e la su Veste Musicale nella Polifonia del '500 - '600*. Milano: Casa Ricordi, 2002.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição Oratória*, T. I, Livro I. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Londres: Hal Leonard Corporation, 2005.

RETÓRICA a Herenio. Trad. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, Librairie, 1768. [PDF]

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

WILLIAMS, Raymond. Arte. In: _____. *Palavras-Chave [um Vocabulário de Cultura e Sociedade]*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 60-62.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical instruments and their symbolism in Western art: studies in music iconology*. New Haven: Yale University Press, 1979.