

PROFª GERTRUD MERSIOVSKY

RELATO

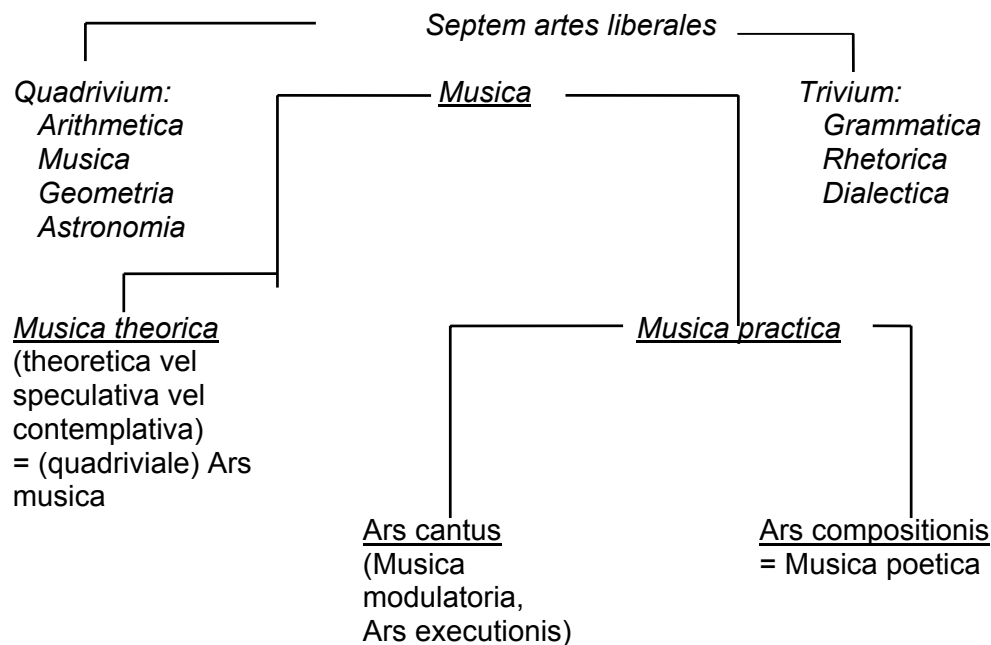
DEFINIÇÃO DE MÚSICA E INTRODUÇÃO À RETÓRICA MUSICAL NA INTERPRETAÇÃO DOS PRELÚDIOS E FUGAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH.

“*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae.*”

“A música é um exercício aritmético oculto, onde a alma está enumerando inconscientemente”.

Leibniz, *Definition der Musik*, 1712 (Carta à Christoph Goldbach).

A teoria musical está incluída no sistema das *septem artes liberales*, conforme o tratado *Musica* de Listenius em 1537, permanece em ininterrupta tradição, aparece pela última vez mencionada por Walther em 1708 e se define em três partes (Eggebrecht. p.39).



(Eggebrecht. p.38)

A música teórica, especulativa ou contemplativa consiste somente em reflexão, portanto exclui o exercício prático. A música prática consiste em contínuo exercício e subdivide-se em música modulatória, que ensina a cantar ou tocar vários instrumentos, e em música poética, que ensina a composição musical, primeiro, como inventar e, depois elaborar uma peça a fim de poder cantá-la e tocá-la.

O sistema educativo, intitulado *septem artes liberales*, tinha sua origem na Antigüidade. Permaneceu ao longo dos séculos com algumas modificações até o final do séc. XVIII, sendo Hippias de Elide (V / IV séc. a.C.) seu criador. Cassiodorus († 583), distingue entre *trivium* e *quadrivium*. Boëtius († 524), confirma na sua *Consolatio Philosophiae* a relação entre retórica e música. Isidoro de Sevilla (578 – 636) promoveu o ensinamento nas universidades, também baseado no sistema com quadrívio e trívio (Civra. 1991, pp.30-31).

O quadrivium (*quadruplex via ad sapientiam*) é o caminho para a sabedoria, onde aparece o caráter racional pitagórico da música, baseada em números, em relação à sua importância cosmológica (Eggebrecht. p.42).

O trivium (*triplex via ad eloquentiam, arte discendis*), importante resultado da união entre música e retórica, coordena a música prática, que se constitui em: *ars cantus e ars compositionis*. A retórica é o método por excelência da expressão verbal, presumindo a gramática. O seu sistema de ensino pressupõe três processos de trabalho: *inventio, dispositio* ou *elaboratio, pronunciatio, elocutio* ou *actio*. Os seis conceitos do discurso constituem-se em: *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio* e *conclutio* (Aristóteles, Quintiliano e Gottsched in Unger, 1941 p.3).

Entre os mais importantes teóricos estão: Burmeister (1606): primeiro sistematizador das figuras retórico-musicais; Bernhard (1650-60), confirma que o seccionamento de uma composição musical é análogo ao discurso; Walther (1708), afirma que a composição musical corresponde aos três processos de trabalho da retórica: do que se há de falar, o tema, como esboçar o discurso e escolha entre palavras e expressão musical (Eggebrecht. p.39). Mattheson (1739, p.236): transfere para música os seis conceitos da ordem retórica que representam as partes do discurso: *exordium, medium et finis*, e o intitulou *Klangrede*, ou seja, discurso sonoro, tanto para a música vocal, quanto para a instrumental sem texto.

O professor de retórica da Universidade de Leipzig, Birnbaum, confirma em 1738 que Bach conhecia as partes e as preferências, que a elaboração de uma peça musical tem em comum com a arte do discurso, e afirma seu conhecimento magistral sobre as partes e vantagens, recíprocas entre uma obra musical e a arte retórica (Eggebrecht. p.45).

No título das Invenções – 1723, Bach coloca que pretende mostrar aos estudiosos a maneira nítida de não apenas inventar, como também ser capaz de expor e ainda adquirir uma expressão *cantabile* na execução.

Sobre execução em relação à retórica musical, Forkel considerou “Bach o maior poeta e declamador musical que jamais existiu e que provavelmente existirá”...que “Bach, ao tocar suas próprias obras aplicava a elas um movimento muito vivo, porém, apesar desta vivacidade, sempre dispunha de uma tal variedade na sua execução, em que cada peça falava sob sua mão como um verdadeiro discurso. Para expressar afetos patéticos, não procedia como muitos artistas que golpeavam o seu teclado com violência, mas, ao contrário, empregava para atingir esse objetivo, desenhos simples, harmônicos e melódicos, atingindo assim os ouvintes por meio de recursos internos da arte” (Forkel.1802, p.39).

Os princípios e objetivos da análise retórica musical são: descobrir e estabelecer as relações internas entre suas partes, o envolvimento e a dialética do discurso musical, adaptando-se assim ao seu conteúdo. Ao contrário do classicismo, que considera “formas musicais” em Bach, se vêem na época barroca como “estilos musicais” (Walther. 1732, p. 584). O que significa elementos formais (frases, períodos,

motivos, modulações etc), na época de Bach significam elementos funcionais. A *dispositio* não é análoga ao princípio da morfologia clássica. Apesar de existirem partes, não se chega a um sistema estabelecido, porque a *dispositio* pode revelar-se nas mais diversas formas. Levam-se em consideração: os processos de trabalho, as partes, as figuras e os afetos - não considerados pela análise tradicional, que expõe as formas musicais pré estabelecidas, as técnicas composicionais e seu desenvolvimento. Assim, a análise retórica não se pode confundir com uma formal tradicional. Ao contrário da forma, questiona-se o conteúdo do discurso. Entre os aspectos, estão os planos de trabalho da retórica). Na fuga foram encontrados como componentes apenas os seguintes cinco conceitos: *dux*, *comes*, *contrapunctus*, *expositio* e *interludium* (Mattheson. Capítulos XX e XXI). Na análise questiona-se o destino que o tema sofrerá dentro das partes: *exordium*, *medium* e *finis*. Um exemplo significativo encontra-se nas duas fugas para cravo BWV 846 (intensa presença do tema, sua integridade e artes contrapontísticas), BWV 847 (confronto e discurso do tema em relação às personagens que aparecem e conseguem dissipá-lo) e na fuga BWV 532 (na parte *medium* transformação do tema, e no *finis* sua total fragmentação).

As figuras têm como finalidade a função de evidenciar o afeto e significam o meio essencial de expressão musical na época barroca. Elas têm diferentes funções e classificam-se em três grupos: como ilustrar estados de ânimo (*gramaticales*); apresentar palavras de maneira pictórica (*hypotiposis*); enfatizar conteúdo afetivo com contraste de andamento (*emphasis*).

Os afetos são exprimidos pelos seguintes meios musicais: figura retórico musical e ornamento, característica da tonalidade, andamento, compasso, ritmo, timbre, dinâmica, articulação, fraseado e toque, além da exigência de identificação do intérprete com eles (Quantz. 1752, p.108).

As fórmulas retóricas da poesia são aplicáveis também na música, pelos meios dos quais dependem e do que têm em comum. Ambas decorrem no tempo, são captadas pelo ouvido, têm a necessidade da execução, consistem das permanentes mudanças dos seus elementos, som e palavra, ou palavra e som, início e continuação lógica dos pensamentos, elementos estilísticos como pausa, repetição, confronto, formação de períodos, pontuação, mudança dinâmica e outros (Unger. 1941, p.19 e 20).

A linguagem dos afetos na execução musical desempenha papel preponderante e representa um argumento essencial na época barroca, assim considerado pelos mais expressivos representantes da teoria musical dos afetos no século XVIII na Alemanha, Mattheson e Quantz. Segundo Quantz (p.108), os afetos no texto musical reconhecem-se: pela tonalidade maior (dura), para expressar contentamento e ousadia; pela tonalidade menor (mole), suave, para expressar tristeza; pelos intervalos mais próximos ou mais distantes; pelas dissonâncias; pelos andamentos (*allegro* – lento); entre outros, e pelo domínio do intérprete sobre os afetos.

A identificação do afeto na partitura musical é considerada um processo objetivo na época barroca e consiste em: reconhecimento do afeto no texto musical (processo objetivo); identificação pessoal com o afeto e a sua realização (processo subjetivo).

A característica das tonalidades tem como base as suas medidas na física, como também seu domínio sobre a alma. A relação entre alma, número e cosmos já era conhecida antes de Sócrates. Na época

barroca, sua parte filosófica foi evoluída por Descartes, Leibniz e Wolff; a teoria musical por Kircher e Mattheson; a parte cósmica por Kepler. Na afinação temperada, a característica das tonalidades perdeu de expressão em relação à afinação mesotônica ampliada, nos tempos de Bach. A descrição da característica das tonalidades e observações de Mattheson (1713, pp. 236 - 244), testemunha a importância do afeto em relação ao sentimento naquela época.

O andamento fornece o cunho necessário ao compasso e ao ritmo, é considerado a alma da música por Mattheson (1717, p.396) e o estado de espírito por Kirnberger (1774-79 II, p.106). Mozart (carta 24.11.1777), ainda declara o andamento ligado ao caráter, sendo o mais importante na música. Originalmente indicava-se o andamento para expressar as características dos afetos. Esta relação hoje, é entendida como mera indicação de velocidade. Na interpretação somente através do andamento, as figuras retóricas musicais, como portadoras do afeto, podem receber a sua eficácia. Em algumas fontes primárias procura-se fixar de maneira mais exata o andamento em relação ao compasso por meio do pulso humano (Quantz, in Laukvik. 1990 p.71), ou pela oscilação do pêndulo (E. Loulié. 1696).

Cor do som – timbre – Klangfarbe: a dissecação da luz, descoberta e investigada por Newton (*Emanationstheorie 1669*, in Knauer. 1979, p.600), trouxe também a descoberta da relação entre cor e som, baseada na coerência numérica entre eles. Os resultados surpreenderam pela relação numérica, idêntica entre cor e som. Estabeleceu-se assim na época barroca o conceito da palavra *Klangfarbe* (Kloppers. 1966, p.141).

O pictórico na música de Bach significa o que o olho vê e o ouvido ouve. Schweitzer (1954, p 386) e Pirro atribuíram o pictórico à “pintura no som” (*Klangmalerei*), supondo que Bach o entendia assim. Schering (1941) observa que Bach criava com suas notas e seus sons “uma maneira de escrita sonora pictórica” (*eine Art klingender Bilderschrift*). Esta linguagem teria como objetivo expressar através de símbolos, o conteúdo da obra de uma forma mais sensitiva e ao mesmo tempo mais intelectual (Schmitz. 1967, p.17).

Articulação e toque servem para dar ao conteúdo da obra nitidez e torná-la compreensível. Deve-se levar em consideração tanto a nitidez do discurso sonoro, seu timbre e dinâmica, quanto ao acompanhamento e desenvolvimento do afeto. O discurso verbal como também o discurso sonoro tem três dimensões: a longitude (longo – curto); a latitude (dureza – suavidade); a medida (altura – profundidade).

C.Ph.E.Bach (1753, p.83) observa que todas as maneiras do toque são boas na hora certa, e lembra no mesmo parágrafo que algumas pessoas tocam como se tivessem cola nos dedos e, outros, que desejam remediar estes defeitos, tocam curto demais, como se as teclas queimassem os dedos. Ele conclui que o melhor seria encontrar o caminho entre estes extremos. Quantz (p.106) observa que contrastes e nuances no toque são pictoricamente expressos por “sombra e luz”.

Os Dezoito Prelúdios e Fugas para Órgão BWV 531-548 e o Cravo Bem Temperado I-II BWV 846-893, foram compostos, com poucas exceções, para uma sonoridade, sem alterações dinâmicas, pela

unidade de sua estrutura e notação musical (sendo esses, os motivos da escolha dessas obras para o presente estudo). Este fato exige do intérprete perseverança e “outros meios” para se expressar. Sobre as exceções, trata-se de obras que se estruturam em seções autônomas que possibilitam troca de timbre, de obras com princípio de diálogo ou eco e no caso de repetições encontradas nos prelúdios na parte I e II do Cravo bem Temperado.

C.Ph.E.Bach (1753, p.81) explica a expressão musical da seguinte maneira: ...a experiência ensina muito freqüentemente como os virtuosos possuem somente a qualidade de transformar o rosto do ouvinte em admiração, mas não alimentam seu ânimo sensível. Eles surpreendem seu ouvido, sem deliciá-lo e atormentam seu intelecto, sem satisfazê-lo.

Todas informações neste trabalho tiveram como objetivo a abordagem em torno das práticas interpretativas e seus essenciais valores, tentar abrir caminhos para a procura de uma expressão por meio de “recursos internos da arte”.

“A arte forma o grau intermediário entre a simples experiência prática e o conhecimento plenamente científico”

Aristóteles

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELES. *Retorica*. Ed. bilíngüe em grego e espanhol por Antônio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753. Reprint Berlin: Kahnt, 1972.
- BERNHARD, Christoph. *Tractatus Compositionis Augmentatus*. Ms, /s.d./ da Preussische Staatsbibliothek, Berlin.
- BURMEISTER, Joachim. *Musicae practicae sive artis canendi ratio*. Rostock: /s.n./, 1601.
- CIVRA, Ferruccio. *Música Poética*. Torino: UTET Libreria, 1991.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Bach – wer ist das?* Mainz: Schott, 1991.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802. Reprint Kassel: Bärenreiter, 1968.
- GRIEPENKERL, Friedrich Conrad. “Vorrede zur ersten Auflage”. Band I + II 1844; Band III + IV 1845; Band V 1846; Band VI + VII 1847. In *Johann Sebastian Bach’s Kompositionen für die Orgel*, Band I – VII. Reprint Leipzig: C.F.Peters, 1950.
- KELLER, Hermann. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters, 1950.
- _____ *Die Klavierwerke Bachs*. Leipzig: Peters, 1950.
- KLOPPERS, Jacobus. *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*. Dissertation Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe Universität, 1966.
- Knaurs Lexicon*. München: Droemer Knaur, 1978.
- KRONES, Hartmut. Musik und Rhetorik. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, Supplement, 1999.

- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Reprint Kassel: Bärenreiter, 1954; (facsimile da primeira edição: Hamburg 1739).
- _____. *Das Neu – Eröffnete Orchester*, 1713 Hamburg. Reprint Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 1997; [facsimile da primeira edição: Hamburg 1713].
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Reprint Leipzig: Bärenreiter, 1983.
- SCHERING, Arnold. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1941.
- SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. Reprint 1954.
- SERAUKY, Walter. “Affektenlehre”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel e Basel: Bärenreiter, 1949 – 1951; Band, I p.p. 113 – 121.
- UNGER, Hans Heinrich. *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16 – 18 Jahrhundert*. Würzburg: 1941.
- WALTHER, Johann Gottfried. *Praecepta der musicalischen Composition*. 1708. Reprint Leipzig: Peter Benary, 1955.
- _____. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732. Reprint Kassel: Bärenreiter, 1953.
- WILLIAMS, Peter. *The Organ Music of J.S.Bach*. Cambridge: University Press, Cambridge, 1980; vol. I.