

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A EXPRESSÃO DOS AFETOS EM PEÇAS PARA CRAVO
DE FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Patricia Gatti

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre sob a
orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

Este exemplar é a redação final da tese,
defendida por Patricia Gatti

e aprovada pela Comissão Julgadora em

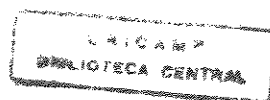
07/08/1997

Helena Jank
PROFA. DRA. HELENA JANK

Campinas - 1997

G229e

32381/BC



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
T	Unicamp
G	229e
V	Ex
TOMBO	BC/32381
PROC.	284/97
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	03/12/97
N.º CPD	

CM-00103547-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G229e Gatti, Patrícia
A expressão dos afetos em peças para cravo de
François Couperin (1668-1733) / Patrícia Gatti. --
Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Helena Jank.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes.

1. Couperin, François, 1668-1733. 2. Música -
Sec.XVII - História e crítica. 3. Música para cravo.
I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

BANCA EXAMINADORA:

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a dedicação da professora Doutora Helena Jank, orientadora desta dissertação e à professora Doutora Maria Lúcia M. Pascoal, pela atenção dispensada.

De maneira especial gostaria de agradecer aos amigos que me incentivaram e não pouparam esforços para me auxiliar em diversos momentos deste trabalho, à querida Alba Lijó, à amiga Valéria Bittar, ao Jeferson de Oliveira Souza, ao Pedro Persone, ao Luís Henrique Fiaminghi, ao Richard Prada e à Renata Ferramola.

Gostaria de agradecer, também, ao precioso auxílio do meu pai, da Leonice, da Daniela, que muito me ajudaram neste processo possibilitando a conclusão deste trabalho.

Finalmente quero agradecer ao Galdino, meu companheiro de vida, que me ajudou intensamente na realização deste trabalho e que me incentivou sempre e me deu forças para concretizar mais essa etapa de vida.

RESUMO

Este trabalho propõe uma abordagem para a análise da música barroca, baseada na chamada “teoria dos afetos”. A análise musical referenciada nessa perspectiva é aplicada a algumas das *Pièces de Clavecin* de François Couperin.

Os textos chave utilizados foram o *Tratado das Paixões da Alma* e o *Compendium Musicae*, de Descartes, como base do pensamento de época no tocante aos afetos; e parte da obra *Der Vollkommene Capellmeister*, de J. Mattheson, bem como outros tratadistas, que ofereceram as formulações da doutrina dos afetos, base do pensamento musical do barroco, ou seja: a música entendida como representação das paixões e emoções humanas.

Neste trabalho realizou-se o levantamento dos afetos ou paixões, conforme são definidos por Descartes e como são apropriados pelos tratadistas musicais. Em um segundo passo, buscou-se sistematizar a expressão musical para cada sentimento e diferentes estados de espírito, seguindo as observações e indicações dos tratadistas.

A partir dessas leituras obteve-se subsídios suficientes para uma análise de peças de Couperin, demonstrando o uso coerente dos elementos musicais na expressão dos afetos tendo em vista as suas intenções expressivas explicitadas nos títulos, de acordo com as proposições teóricas mencionadas.

É impossível para alguém que viva hoje, ouvir música antiga com os ouvidos daqueles que ouviram ser executada pela primeira vez. Porém, é mais ou menos possível, para nós, olhar para a notação dessa música com os olhos daqueles que a viram escrita pela primeira vez, e o mínimo que podemos fazer é tentar. (*Dart, Thurston. Interpretação da música, São Paulo, Martins Fontes, p. 211. Tradução: Mariana Czertok.*)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	12
O Barroco como linguagem musical	12
O Compendium Musicae de Rene Descartes	19
O Tratado das Paixões da Alma	24
CAPÍTULO II	28
Os afetos na música: Os tratados musicais	28
Os afetos na composição e interpretação musicais	30
As tonalidades e os afetos	42
Ornamentos e afetos	55
CAPÍTULO III	60
François Couperin, Le Grand (1668-1733)	60
Execução das peças	72
CAPÍTULO IV	81
Elementos musicais que expressam afetos nas “Pièces de Clavecin” de François Couperin	81
L'Auguste (Altivez, Orgulho)	84
Les Sentiments (Amor)	87
L'Espérance (Esperança)	90
Le Désespoir (Desespero)	92
La Jalousie Taciturne (Ciúme)	95
L'enjouée (Alegria)	99
Les Regrets (Tristeza, Pesar)	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
BIBLIOGRAFIA	109
PARTITURAS	112
ANEXOS	113

INTRODUÇÃO

Palavras como recomposição, restauração e interpretação representam aspectos que, quando relacionados à música histórica, correspondem a dois tipos de vertentes: uma delas a transporta ao presente e a outra tenta revê-la com os olhos da época em que foi concebida.

A primeira vertente, como nos indica Nikolaus Harnoncourt,¹ é mais natural e comum às épocas em que há uma música contemporânea realmente viva; já a segunda vertente, que usamos chamar "autêntica", remete ao passado, e tem tido cada vez mais adeptos, na tentativa de recriar a música histórica de acordo com o espírito da época. Encontramos, de um lado, um processo de trazê-la ao presente, e de outro, a tentativa de recolocá-la no passado.

A primeira vertente desenvolveu-se de uma postura característica da segunda metade do século XIX, enquanto a segunda está ligada a uma visão do século XX. Regentes como Furtwaengler ou Stokowski, que possuíam um ideal romântico tardio dentro da primeira vertente, executavam a música antiga com o espírito do século XIX, enquanto no século XX, encontramos orquestras como "La Petite Bande" (direção: Sigiswald Kuijken) e "Orquestra

¹ Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988, capítulo primeiro.

do Século XVIII" (regente: Frans Brüggen), entre outras que tentam resgatar a música na postura do passado.

A preocupação com a preservação e restauração de elementos culturais do passado é característica do século XX, diferente do Período Barroco, quando não havia problema algum em substituir, por exemplo, um altar gótico por um altar barroco. Podemos dizer, portanto, que a preocupação com a preservação e a restauração é uma característica do século XX. O passado parece-nos um ponto de partida não só na construção do espírito social, como também na busca de uma interpretação do mundo.

Essa atitude compreende dois aspectos na interpretação musical: o primeiro é a reprodução dos instrumentos de época, como também o restauro dos instrumentos originais, e o segundo é a reprodução da linguagem musical da época.

A busca da fidelidade da execução procura reconstituir a concepção do compositor no momento da criação, aproximando-nos de uma linguagem de época. São desenvolvidos estudos e construídos instrumentos musicais na tentativa de se chegar a uma visão autêntica do passado musical. Nas réplicas de instrumentos antigos encontramos uma intervenção científica que os aproxima do som da época. Por outro lado, a própria linguagem musical, de acordo com os manuscritos, passa a ser recriada no momento da execução.

O resultado desse esforço é a construção de uma linguagem sobre outra, a partir de uma intervenção estruturada das pesquisas, da ciência e da sensibilidade artística.

Podemos apontar um conjunto de questões presentes no exame do problema da pesquisa e interpretação da música antiga: o universo específico da linguagem musical de época, entendida como um conjunto de elementos precisamente estruturados - intenção de comunicação, técnica de execução e instrumentos apropriados para a execução.

A execução, como a própria técnica criada, depende dos instrumentos adequados. Cada época tem os instrumentos que melhor expressam sua música. A música é tocada em função das possibilidades de cada instrumento. Precisamos, assim, simultaneamente, analisar a técnica, construir instrumentos e desenvolver a capacidade de formulação da linguagem musical.

Mas as dificuldades não residem apenas aí. O segundo nível de problema está no fato de que a música histórica é produto da vida social de sua época, com suas crenças, seus valores e suas formas de pensamento próprios. Se analisarmos, por exemplo, o Período Barroco, encontraremos uma vida social particular, com uma vivência peculiar do momento. Há, em certo sentido, uma reciprocidade entre a criação artística e a época vivida. Só é possível a criação de uma técnica "barroca" a partir de uma relação entre todas as necessidades concretas e subjetivas de seu tempo.

As dificuldades para se fazer música histórica com autenticidade, mencionadas acima, exigem, além da pesquisa específica da linguagem musical de uma dada época, a consideração de que essa linguagem foi elaborada sob a influência das idéias e pelas virtudes intelectuais e artísticas dos grandes tratadistas da música nessa mesma época.

Chegamos, portanto, a duas variáveis que se inter-relacionam na pesquisa da música antiga no século XX e, por conseqüência, interferem no problema da interpretação dessa música: a investigação da linguagem musical; e o conhecimento histórico da vida social e do pensamento de época que influenciou diretamente o desenvolvimento dessa linguagem. Na verdade, são dois aspectos diferentes de investigação que confluem para um mesmo ponto, impondo a necessidade de se desenvolver pesquisa histórica, no sentido de transmitir a música antiga de maneira que ela venha a adquirir um sentido vivo, como herança cultural que deverá ser usufruída.

Não há um conjunto de respostas prontas para as questões levantadas na execução da "música antiga". Porém não se pode fechar questão na emoção musical acreditando que a interpretação, em seus aspectos técnicos, consegue dar todos os contornos à música, esquecendo os aspectos culturais mais amplos. Corre-se, aí, o risco de fazer com que a música antiga, sem seus elementos de época, fique reduzida a uma língua estrangeira, da qual apenas se conhece as regras gramaticais, mas não seu país de origem e a cultura que lhe dá vitalidade.

É com a preocupação de uma abordagem histórica que este trabalho enfoca algumas peças do compositor François Couperin “Le Grand”, num esforço para recompor práticas interpretativas de época. A escolha deste compositor justifica-se pela importância que este teve em sua época, compondo uma obra de destaque, principalmente para o cravo, na qual forneceu novos rumos e concepções estilísticas para os compositores que o sucederam.

O presente trabalho teve seus obstáculos e soluções apropriadas com relação às fontes primárias e às traduções. Como não se encontram fontes primárias nas bibliotecas locais, e mesmo bibliografias ou comentários secundários, recorreremos a traduções diversas dos vários temas de apoio à nossa investigação.

CAPÍTULO I

O BARROCO COMO LINGUAGEM MUSICAL

A palavra barroco, designando um estilo musical, aparece pela primeira vez em 1746, utilizada pelo filósofo francês Noel-Antoine Pluche.² “Musique baroque” era uma expressão com sentido depreciativo, pois designava, nas palavras de Pluche, um tipo de música que procurava aturdir através da ousadia e da extravagância, ultrapassando as capacidades naturais do cantor com sua rapidez e virtuosismo, por oposição à *musique chantante*, a qual, segundo o filósofo, seria rica em melodias naturais para a voz, simples e sem afetação.³

O termo aparece com o mesmo sentido negativo no dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau, escrito em 1768. O verbete sobre música barroca define-a como “aquela na qual a harmonia é confusa, carregada com modulações e dissonâncias; a melodia é estridente, desarmoniosa e pouco natural; a entonação difícil e o movimento forçado”.⁴

²Noel-Antoine Pluche, filósofo francês; segundo Palisca o uso da palavra barroco aparece na obra *Spectacle de la nature*, vol. VII, Nouvelle éd., Paris, Frères Estienne, 1770, p. 129.

³A palavra barroco, que vem do português, é usada para descrever uma estranha forma de pérola. Palisca, Claude V. *Baroque music*. Nova Jersey, Prentice-Hall, 1981, Capítulo primeiro, pp. 1-5.

⁴Palisca, *op. cit.*, p. 2.

A música do Período Barroco abrange manifestações de contrastantes personalidades, tais como Monteverdi e Bach, no período aproximadamente entre 1580 e 1750.

O desenvolvimento do Barroco pode ser agrupado em três grandes períodos: o Início do Barroco, que vai aproximadamente de 1580 a 1630, o Médio Barroco, que vai aproximadamente de 1630 a 1680, e o Barroco Tardio ou Alto Barroco, que vai aproximadamente de 1680 a 1730. Esta periodização baseia-se nas diferenças de estilos que cada fase atravessou, bem como nas mudanças de procedimentos em composição e interpretação.⁵

Na primeira fase do Barroco, duas idéias prevaleceram: 1- a oposição entre o Contraponto⁶ e a realização dos recitativos; ⁷ 2- a ênfase na interpretação da música vocal, das palavras do texto, na tentativa de encontrar novos meios de expressão musical. A harmonia era experimental e pré-tonal.⁸

O Médio Barroco caracteriza-se antes de mais nada pelo desenvolvimento do Bel Canto.⁹ Um aspecto importante desta fase é a distinção entre ária e recitativo. Embora não se possa citar com precisão o momento em

⁵Bukofzer, M. *Music in the Baroque era*. Nova York, W.W. Norton & Cia Inc., 1947, pp. 17-18.

⁶Contraponto: arte de combinar várias partes musicais ou melodias de forma que, ao serem tocadas simultaneamente, formam um conjunto harmonioso. É uma relação dupla na qual elementos verticais e horizontais são simultaneamente contrastantes ou independentes.

⁷ Recitativo em ritmo livre: estilo vocal usado na ópera e no oratório para alguns diálogos ou narrativas. As palavras são declamadas sem ritmo determinado, embora sejam freqüentemente escritas.

⁸Pré-tonal: sistema de definição de uma tensão musical com base na monodia, que sustenta uma linha melódica principal acompanhada com notas subordinadas. A polifonia, ao contrário, define-se pela existência de diversas partes vocais e instrumentais independentes.

que surgiu a ária, a separação desta do recitativo aparece nítida, pela primeira vez, na ópera de Luigi Rossi, “Il Palazzo Incantato” (1642). Uma vez realizada a separação, o recitativo passa a ser o canto dramático por excelência; a ária corresponde a uma parada na ação dramática, a um momento de efusão lírica.¹⁰ Neste período, os modos são reduzidos para maior e menor e as progressões de acordes são governadas pela tonalidade rudimentar¹¹ e pelas dissonâncias comedidas; o ritmo é submetido a um controle métrico rígido e os ornamentos tornam-se estereotipados.

No Barroco Tardio a música instrumental adquire a mesma importância que a música vocal. Esse período distingue-se pelas progressões de acordes regulares e pela uniformização do tratamento de dissonâncias e da estrutura formal. A técnica do contraponto é absorvida pela harmonia tonal, os gêneros e as formas musicais são expandidos em largas dimensões (os gêneros dramáticos criados no Barroco são a Ópera, a Cantata e o Oratório). Ornamentos adquirem valor simbólico e a representação dos sentimentos tende a ser intelectual e calculada.

Existem muitas dúvidas sobre a adequação de se agrupar sob o mesmo termo tamanha diversidade de modos de expressão musical.

⁹ Termo que implica alguns aspectos: pleno desenvolvimento da voz humana, reação à anterior subordinação da música ao texto e o surgimento das grandes escolas de canto. Kiefer, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre, Movimento, 1923, p. 58.

¹⁰Kiefer, *op.cit.*, p.58.

¹¹Bukofzer, *op. cit.*, p.17. Tonalidade rudimentar: definição com base nos modos maior e menor, de um princípio de tensão tonal.

Palisca propõe como elemento definidor da música barroca o ideal de expressão de afetos ou paixões. Já nas últimas décadas do século XVI,¹² a estimulação de afetos ou paixões era considerada o principal objetivo da poesia e da música. Este autor sustenta que o estilo musical barroco é fortemente determinado pela crença no poder e na obrigação da música em mover os afetos. Desse modo não haveria melhor teste, segundo Palisca, para determinar se uma peça musical pertence ao Barroco, do que perguntar se a expressão dos afetos é o objetivo dominante na elaboração da forma da mesma. Esta visão implica em se conceber o Barroco como um estilo musical que se define, de modo essencial, por uma ligação muito estreita com uma doutrina particular ou um pensamento de época: a doutrina dos afetos.

Por doutrina dos afetos deve-se entender o conjunto de formulações expressas pelos diversos teóricos nos tratados e estudos de música do Período Barroco, nos quais é sistematizado o princípio da música como expressão dos afetos. Essa doutrina tem uma relação estreita com o pensamento filosófico de sua época sobre os sentimentos, que por sua vez tem raízes na antiguidade clássica.

¹²Podemos ter como referência a Camerata Fiorentina, no final do século XVI (sobre este assunto veja Harnoncourt, *op. cit.*, pp. 165-171), e mesmo o *Compendium Musicae* de Descartes, datado de 1618.

O termo “afeto” tem origem no substantivo latino *affectus* que significa:

1- estado ou disposição de espírito; 2- sentimento, impressão; 3- sentimento de afeição; 4- paixão (termo da linguagem filosófica e retórica).¹³

O termo latino *affectus* é correspondente à palavra grega *pathos*, que significa cada estado de espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Os afetos (as paixões) podem ser traduzidos como distorções da serenidade da alma, como sofrimentos da alma, mas também como purificações, que sempre dependerão do governo e domínio correto do uso da razão, para que não limitem a liberdade humana. Todos esses significados têm raízes nos escritos de Platão e Aristóteles e foram transmitidos através da Idade Média e do Renascimento, tornando-se herança para os pensadores dos séculos XVII e XVIII.¹⁴

Para Platão os movimentos melódicos causavam movimentos correspondentes na alma do ouvinte. A música poderia servir de forma ético-moral. Por exemplo: o modo Dórico poderia ser usado graças à sua seriedade; o Frígio, por suas características valentes e guerreiras; já o modo Lídio era desaconselhável por possuir características afeminadas.¹⁵ Platão diferencia quatro afetos (prazer, sofrimento, desejo e temor) e já sublinha a importância da música e a grande responsabilidade do músico, discutindo quais ordens de

¹³Faria, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. 6ª ed., Rio de Janeiro, FAE, 1985, p. 34.

¹⁴Thieme, Ulrich. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*. Alemanha, Moeck Verlag, 1984, p. 3. Tradução para o português de Valéria Bittar.

¹⁵Persone, Pedro. Sobre a “Teoria das paixões da Alma” e “o discurso Musical nos séculos XVII e XVIII”. In: *Revista Cadernos de Estudo: Análise musical 4*, São Paulo, Atravez, 1991.

som ele deverá escolher com o objetivo de direcionar os movimentos da alma para o bem do ouvinte.

Aristóteles, por sua vez, enumerou 11 afetos que são misturas entre prazer e sofrimento (ausência de prazer): desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúmes e compaixão. Essa visão dos mecanismos dos afetos está proposta na obra *Retórica* de Aristóteles. De acordo com este autor a música possui a qualidade de transmitir impressões e criar diversos estados de ânimo, tendo não só um caráter eticamente bom, mas também sensualmente belo.

No século XVII aparece o *Traité des Passions de l'Ame* (1649), de René Descartes, que posteriormente é citado por um dos mais importantes tratadistas musicais do Barroco, J. Mattheson, na obra *Der Vollkommene Capellmeister*, com o seguinte comentário:

The doctrine of the temperaments and emotions, concerning which especially Descartes (in de passionibus animae), is to be read because he has done much in music, serves very well here since it teaches one to distinguish well between the feelings of the listeners and how the sources of sound affect them.¹⁶

A respeito da doutrina dos temperamentos e emoções, especialmente Descartes tem que ser lido (o Tratado das paixões da Alma) porque ele fez muito em música. Esta obra serve-nos

¹⁶Esta referência ao tratado de Descartes é feita no artigo 51 do capítulo III, da obra *Der Vollkommene Capellmeister*, de 1739 de Johann Mattheson (1681-1764). (Cf. Harris, Ernest Charles. *Johann*

perfeitamente, ensinando a distinguir bem entre as sensações do ouvinte e como as fontes do som o afetam.

O Tratado das Paixões da Alma, de 1649, é o último grande estudo realizado por Descartes, no qual o filósofo busca sistematizar a teoria geral sobre os afetos ou as paixões. Trata-se, portanto, de um texto representativo desse pensamento de época e uma referência básica para a compreensão dos tratados musicais do Período Barroco. Contudo, o Tratado das Paixões da Alma não é um texto sobre a música.

É importante assinalar que Descartes, muito antes do Tratado das Paixões da Alma, escreveu um tratado sobre música: o *Compendium Musicae*, escrito em 1618.

Foge aos limites desta dissertação uma análise em profundidade do *Compendium*, não obstante seja indispensável abordá-lo, pois nele já está presente a concepção de que a finalidade da música é a estimulação dos afetos. Daí que apresentar as linhas gerais da argumentação de Descartes nesta obra certamente auxiliará também na compreensão dos tratadistas e teóricos musicais do Barroco.

COMPENDIUM MUSICAE DE RENE DESCARTES

O *Compendium Musicae* é a primeira obra teórica de Descartes, redigida, como já dissemos, em 1618, com base na obra *Institutioni Armoniche*, do teórico G. Zarlino (1517-1590). Nele, o ritmo é tratado antes das consonâncias e das questões relativas aos intervalos e, diferentemente de outros tratados musicais de outros autores, a harmonia é um termo que não aparece na análise.

O primeiro capítulo do *Compendium* delimita duração e altura como as duas propriedades do som a serem tratadas, excluindo questões de timbre ou intensidade. O segundo capítulo expõe os *Praenotanda*, um conjunto de proposições gerais sobre a fruição estética através dos sentidos. O terceiro capítulo trata do ritmo, enquanto os capítulos de 4 a 11 abordam questões sobre os intervalos. Os capítulos 12 e 13 tratam da maneira de compor e dos modos.

Desde as primeiras linhas, com efeito, a teoria não existe senão pela sua finalidade artística: determinar quais *Affectiones* (propriedades) do som produzem os diversos *Affectus* (paixões); “a finalidade da música é nos encantar, despertar em nós sentimentos ou emoções diversas”.¹⁷

Os *Praenotanda* têm um papel essencial na teoria musical cartesiana, embora não falem especificamente sobre a música. Neles são estabelecidos os

¹⁷ Descartes, R. *Abrégé de musique*, p. 54.

fundamentos filosóficos a partir dos quais é desenvolvida a idéia de que a finalidade da música (como de outras artes) é mover os afetos.

1° - Todos os sentidos são capazes de algum prazer.

2° - Este prazer requisita uma certa relação do objeto com o sentido.

Segue-se daí, por exemplo, que o barulho dos mosquitos ou do trovão não parece ser apto à música, porque evidentemente ele ofenderá os ouvidos como um grande clarão do sol, que visto de frente ou diretamente, machucará os olhos.

3° - O objeto, para agradar, deve ser percebido pelos nossos sentidos sem dificuldade e não lhes parecer confuso.

4° - Um objeto é mais facilmente percebido pelos sentidos quando a diferença entre as partes é menor.

5° - As partes de um objeto apresentam menos disparidades quanto maior a proporção entre elas.

6° - Essa proporção deve ser aritmética e não geométrica. A razão disso é que na proporção aritmética há menos elementos a considerar, pois as diferenças são iguais em todas as partes e, portanto, o sentido não se fatiga em perceber de modo distinto todos os elementos que constituem o objeto da percepção.

7° - Entre os objetos oferecidos aos sentidos, os mais agradáveis à alma não são os mais facilmente percebidos, nem os mais dificilmente percebidos; mas aqueles que não são tão fáceis de serem percebidos, de modo que o desejo natural com o qual os sentidos são levados

aos objetos não seja plenamente preenchido, nem igualmente tão difíceis, que cansem os sentidos.

8º - Por fim, deve ser observado que em todas as coisas é a variedade que nos causa mais prazer.¹⁸

No *Praenotanda* é possível inferir uma estética cartesiana,¹⁹ entendendo-se uma passagem progressiva das exigências do prazer dos sentidos à estrutura do objeto que os afeta. É, assim, uma estética, no sentido tanto da teoria do belo e do prazer, como da teoria da sensação. De outra parte, esta estética de Descartes afirma a capacidade de todos os sentidos de experimentar o prazer (observação nº 1), sendo a existência de um tal prazer a pressuposição de toda teoria, ao mesmo tempo em que a indicação do objetivo a alcançar.

Descartes pensa em música como uma arte destinada à produção de efeitos sobre a alma pela intermediação dos sentidos, e não como a reprodução de uma ordem cósmica ou um jogo formal; está-se muito longe da musicologia renascentista e das correspondências que ela estabelece entre harmonia musical e harmonia celeste. São as propriedades do ouvido que determinam o conjunto das propriedades do som, utilizáveis pelo músico.

¹⁸ A citação é uma paráfrase das Observações Preliminares (*Praenotanda*) do *Compendium Musicae*, cotejada com a tradução de Lígia Fraga Silveira. (Silveira, Lígia Fraga. *As concepções médicas e morais na filosofia de Descartes*. Tese de Doutorado do Departamento de Filosofia da USP/SP, 1985, pp. 95-96).

¹⁹ Ver dissertação de mestrado: Souza, Jeferson de Oliveira. *Estética musical: Descartes e Rousseau*, UF São Carlos/SP, 1993.

Descartes aborda, a partir dos princípios expostos nos *Praenotanda*, o cálculo das consonâncias,²⁰ os graus, as dissonâncias, elaborando uma classificação dos intervalos em três categorias: consonâncias perfeitas, imperfeitas e dissonâncias.

A primeira consonância é a oitava, pois é mais fácil de ser percebida que todas as outras, e guarda uma proporção aritmética, designando sua simplicidade (ver nota preliminar nº 6 - *Praenotanda*). Por outro lado, existem três tipos de quinta, formado pelas três oitavas:

A quinta propriamente dita ($2/3$), a décima segunda ($1/3$) e a décima nona ($1/6$). A consonância de quarta, Descartes fixa num campo intermediário relativo à quinta - ou seja, é menos perfeita que a quinta. A segunda maior e a sétima menor são dissonâncias, mas não tão penetrantemente desagradáveis como o trítono.

Descartes não discute no *Compendium* as relações entre as consonâncias e os afetos, renunciando explicitamente à tarefa, ao concluir: “Um

²⁰“A música dos séculos XVII e XVIII foi construída sobre a chamada teoria das proporções. O ponto de referência era a nota fundamental, o número 1 (um) da série de sons e números. Quanto mais simples a relação numérica, melhor, mais nobre; quanto mais complicada a relação numérica, ou quanto mais distanciada do um, mais caótica. Todo intervalo pode ser expresso sob a forma de relação numérica (proporção), como por exemplo a oitava 1:2, a quinta 2:3, a quarta 3:4, a terça maior 4:5 etc.; sua qualidade pode ser medida em função da proximidade do 1 (um) - (Unitas - Deus), do som fundamental. A perfeição dos sons era lida através dos números. Os intervalos harmônicos representam, na teoria das proporções, uma ordem criada por Deus e presente na natureza; todas as consonâncias correspondem a índices numéricos simples. Aquilo que se aproxima mais do um é sentido como mais agradável, mais perfeito do que está longe, onde dominam proporções ruins. A relação 4:5:6: era tida como perfeita: ela é construída sobre a nota fundamental (dó), seus números são consecutivos e produzem três sons harmonicamente consoantes e diferentes (do-mi-sol), um acorde perfeito maior. Já o acorde perfeito menor 10:12:15, (mi-sol-si) tem uma proporção sensivelmente pior, pois ele não está construído sobre a nota fundamental; seus números estão distantes do um. Este acorde de três sons passava por inferior.” (Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons*, pp. 79-80)

volume inteiro não é suficiente para esgotar a questão". Posteriormente, todavia, este ponto é abordado em carta a Mersenne, de 1630.

Não sabemos determinar de forma absoluta que uma consonância soa mais agradável que outra. Podemos dizer, entretanto, que ordinariamente as terças e as sextas são mais agradáveis que as quartas; que nas canções alegres, as terças e sextas maiores são mais agradáveis que as menores, e ao contrário nas canções tristes.(...) ²¹

Contudo, nas análises a propósito do ritmo, Descartes utiliza repetidamente a relação *Affectiones/Affectus*:

No que diz respeito à variedade de paixões que a música pode excitar pela variedade do ritmo, eu digo que, em geral, um ritmo lento igualmente excita em nós as paixões lentas, como são a tristeza, o temor, o orgulho etc. E o ritmo rápido faz nascer assim paixões rápidas, como a alegria etc. (...). Todavia, uma pesquisa mais exata desta questão depende de um excelente conhecimento dos movimentos da alma, sobre o qual não posso falar mais.²²

Como se pode ver, o *Compendium Musicae* apresenta a concepção, genérica ainda, de que a certas propriedades ou elementos da linguagem musical correspondem determinados efeitos na alma. O tratado de 1649 desenvolverá uma teoria sobre as paixões da alma, oferecendo a base filosófica geral para as reflexões de tratadistas musicais.

²¹Pirro, A. *Descartes et la Musique*. Paris, Librairie Fischbacher, 1907, p. 96.

²²*Abregé de la musique*, p. 62.

O TRATADO DAS PAIXÕES DA ALMA

Como já foi mencionado anteriormente, o Tratado das Paixões da Alma de René Descartes é um importante documento para o conhecimento da visão de época sobre os afetos, apresentando uma classificação das paixões, pois não há como se referir a tratados musicais do Período Barroco sem considerar o estudo das paixões da alma. O Tratado das Paixões da Alma é o último trabalho de Descartes, publicado em 1649 na Holanda e na França, um ano antes de sua morte. Foi para responder às perguntas da princesa Palatina que Descartes o escreveu.

O Tratado das Paixões da Alma divide-se em três partes e é composto de 212 artigos: Parte I: As paixões em geral e incidentalmente toda a natureza do homem (arts. 1-50).

Parte II: O número e ordem das paixões e explanação das seis paixões primárias (arts. 51-148). Parte III: As paixões específicas (arts. 149-212).

Em linhas gerais, Descartes baseia-se na distinção entre alma e corpo. A idéia fundamental desta “fisiologia” é a de que no corpo tudo se explica por causas puramente mecânicas e que a alma tem como sede o cérebro e não o coração, pois é no cérebro que se localiza a glândula Pineal, que transmite à alma movimentos dos “espíritos animais”, nela provocando as paixões.²³

²³ Descartes, R. *As paixões da alma*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1976, artigo 10, p. 70.

... as artérias nessa região (do cérebro) têm vários pequenos orifícios através dos quais as partes mais refinadas do sangue podem fluir para dentro dessa glândula (...). Estas partes do sangue, sem nenhuma preparação ou alteração exceto por sua separação das partes mais grosseiras e sua retenção da extrema rapidez que o calor do coração dá a elas, deixam de ter a forma sangue e são chamadas “espíritos animais”...

Sobre as funções da alma, no artigo 17, Descartes concluiu que, em nós, as funções são nossos pensamentos. Segundo Newton Macedo:²⁴

... as paixões não resultam, como a Escolástica admitia, da luta que se travava entre os apetites de uma alma sensitiva e as volições de uma alma racional. As paixões são pensamentos, isto é, idéias inerentes à essência da alma, embora aparecendo nela a propósito da sua união com o corpo. E porque as paixões são idéias, embora inadequadas e confusas, é que se torna compreensível o intelectualismo cartesiano da libertação da alma do seu jugo.

Relacionaremos abaixo a seqüência completa das paixões, conforme classificação estabelecida por Descartes: “A ordem e enumeração das paixões da alma”

Art. 53 - Admiração;

Art. 54 - Estima ou desprezo, generosidade ou orgulho;

Art. 55 - Veneração ou desdém;

Art. 56 - Amor e ódio;

Art. 57 - Desejo;

Art. 58 - Esperança, temor, ciúme, segurança e desespero;

Art. 59 - Irresolução, coragem, ousadia, emulação, covardia e pavor;

Art. 60 - Remorso;

Art. 61 - Alegria e tristeza;

Art. 62 - Zombaria, inveja, piedade;

Art. 63 - Auto-satisfação e arrependimento;

Art. 64 - Favor e reconhecimento;

Art. 65 - Indignação e cólera;

Art. 66 - Glória e vergonha;

Art. 67 - Fastio, pesar, jovialidade.

As destacadas representam as seis paixões primárias e todas as outras compõem-se a partir destas.

É importante sublinhar que essa visão dos afetos ou paixões interpreta as emoções como estados da alma distintos entre si, conhecidos como tristeza, amor, ódio, cólera, alegria e outros.

Descartes define as paixões como as percepções, sensações ou emoções da alma. E nossas percepções dividem-se, segundo ele, em duas classes: as que têm a alma como causa e as que têm o corpo como causa. Em sua maioria as percepções partem de objetos exteriores, transmitem-se pelos nervos até o cérebro, e são percebidas pela alma. Por exemplo, o perfume das flores, a luz de uma vela, o som de um sino ou o canto dos pássaros. Há outra categoria de

²⁴ Tradutor e comentarista de Descartes, R. *As paixões da alma*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1976, citação da p. 195.

percepções que não se refere a objetos exteriores, mas ao próprio corpo, como a fome, a sede, o calor, a dor e outras.

Na metade do século XVII, outros pensadores como Spinoza e Kircher também desenvolveram teorias e sistemas de pensamento, formando Teorias dos Afetos de acordo com a filosofia do Racionalismo. O irracional (as paixões) era tido e pensado como a forma de expressão do organismo humano e explicado fisicamente, acima de tudo de maneira matemática e mecânica (Galilei, Leibniz, Newton); como mostra Helmut Seidel em sua “Introdução à Ética de Spinoza”:

... Basicamente, o Racionalismo dos novos tempos era a convicção de que reinaria a Ordem no mundo, de que a Harmonia do mundo encontraria nas leis da natureza sua completa expressão. Tal convicção apoiava-se nos programas da Matemática e da Mecânica, que mostravam claramente que tudo, todos os efeitos e causas retornam às origens...

Deste modo é que podemos entender a definição de Leibniz sobre a música como a “arte oculta do calcular do espírito, espírito este não ciente da enumeração (do contar)”, e que ainda em meados do século XVIII, homens como Mattheson e Marpurg conceituem música como “arte e doutrina científica”.

CAPÍTULO II

OS AFETOS NA MÚSICA: OS TRATADOS MUSICAIS

Desde o final do século XVI, e durante os séculos XVII e XVIII, foram escritos diversos tratados musicais que abordavam, de alguma forma, as relações entre os afetos ou paixões e a música. A chamada Teoria ou Doutrina dos Afetos na música é constituída, desse modo, de regras ou indicações, apresentadas em capítulos ou seções de inúmeros tratados musicais, sobre o modo de despertar determinados sentimentos por intermédio da música.

Esses escritos sistematizam instruções para o compositor e o intérprete, dispondo de um repertório de fórmulas para a representação dos sentimentos, uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais, também expresso pelo termo *affectus exprimere*,²⁵ cujo objetivo era o de traduzir os “afetos” em sons, através do uso criterioso dos vários elementos musicais, tais como intervalos, acordes, ritmo, características das tonalidades²⁶ e ornamentos.

²⁵ *Affectus exprimere* (*Musica movet affectus*): frase que já aparece em Aristóteles é reutilizada por Johannes Tinctoris (1435-1511) no seu tratado “Complexus effectum musices”, escrito em 1473/74. Deve-se ressaltar que Tinctoris foi o autor do primeiro léxico musical da história da música: “Diffinitorium Terminorum Musicae”. Posteriormente os tratadistas barrocos também usaram a mesma expressão para descrever a função de mover afetos atribuída à música.

²⁶ Um elemento importante quando se fala de tonalidades é a questão da afinação. O uso de um sistema de afinação desigual era essencial para a realização retórica do discurso barroco, no que diz respeito às características das tonalidades.

Com a ajuda de tais indicações e regras o compositor, na medida de seu talento, poderia realizar perfeitamente suas intenções expressivas em uma determinada composição. De outro lado, o intérprete, através da identificação daqueles elementos expressivos, tornar-se-ia perfeitamente consciente das intenções do compositor e poderia, assim, realizá-las plenamente.

Heinrich Christoph Koch, em sua *Enciclopédia Musical* (1802), expõe alguns elementos específicos e certos cuidados que o compositor deveria tomar, que precisam ser seguidos pelo intérprete, na tentativa de conseguir expressar diferentes sentimentos na obra musical. Ele diz:

Dirija sua atenção um pouco para os meios com os quais a arte do som é capaz da expressão de tão diferentes paixões; em sua diversidade de expressão, em sua base principal estão contidos os afetos; nos movimentos dos sons mais lentos ou mais rápidos em geral; no uso da parte mais aguda ou mais grave do volume de uma voz ou de um instrumento; no uso de graus conjuntos ou saltos de intervalos, ou no uso de sons mais em bloco ou distanciados; na aplicação de entonação de intervalos mais leves e fluentes ou duros e difíceis; na maior ou menor utilização de acentos, tanto nos tempos fortes como nos tempos fracos do compasso; na aplicação de figuras rítmicas mais ou menos uniformes; na ligação de seqüências de acordes mais naturais ou estranhos, mais consonantes ou mais dissonantes, etc. A expressão de sentimentos simples exige, por exemplo, um movimento mais lento e sons mais graves que agudos; sons mais ligados do que destacados, com movimentação mais pesada e melodicamente dura, muitas dissonâncias nas harmonias, um ritmo pouco destacado ou

perceptível, e o intérprete na apresentação deverá dar ênfase a todos esses pontos.²⁷

OS AFETOS NA COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO MUSICAIS

A importante obra do compositor, crítico e teórico musical alemão Johann Mattheson (1681-1764), *Der Vollkommene Capellmeister*, escrita em 1739, além de tratar de tópicos essenciais de música, traz-nos indicações do processo composicional, apresentando indicações de como expressar afetos em música. Segundo Mattheson, a doutrina das emoções ensina a distinguir bem entre os sentimentos do ouvinte e as forças do som atuando sobre eles.

O autor expõe uma nova visão do valor da música instrumental, dizendo que esta se diferencia da música com texto somente em seus meios, e não no seu objetivo final, a interpretação e valorização dos afetos. Para ele, a música instrumental é também a arte “complexa”.²⁸

No que diz respeito aos afetos, as indicações de Mattheson têm um sentido bastante amplo e essencial:

Da formação do músico completo deve constar o conhecimento das inclinações e do caráter dos homens, o que é o verdadeiro material da virtude. Onde não há paixão ou afeto também não há virtude.
(...)

²⁷ Apud Ulrich, Thieme. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*. Alemanha, Moeck Verlag, 1984, pp. 11-12. Tradução para o português de Valéria Bittar.

²⁸ Mattheson, J. *Der Vollkommene Capellmeister*. Livro I, parte I, cap. III, pp.130-142. Tradução e comentários de Harriss Ernest, MI, Ann Arbor, Michigan, 1993. Tradução para o português de Alba Lijó e Patricia Gatti.

Se o músico completo deseja apresentar ou demonstrar fielmente as virtudes e os vícios na sua música, deverá fazer nascer com habilidade nos sentimentos dos ouvintes o amor pelas virtudes e o desgosto pelos vícios; porque está no verdadeiro caráter da música ela ser, acima de tudo, um ensinamento ético. Podemos falar de uma preocupação profunda com a razão, de um lado, e as volições de outro, dentro do ato musical (composição).

Partindo da idéia da música como uma forma de ensinamento ético, cujo objetivo deve ser “fazer nascer com habilidade nos sentimentos dos ouvintes o amor pelas virtudes e o desgosto pelos vícios”, observa-se a ênfase de Mattheson na necessidade de um bom conhecimento dos afetos ou paixões dos homens pelo compositor, o qual deveria:

Verdadeiramente saber expressar todas as inclinações do coração, através da escolha (busca) de sons e de seus devidos significados, sem texto, a fim de que para o ouvinte este texto musical possa ser um discurso verdadeiro, com todas as suas partes, e que o ouvinte possa compreender e captar internamente, o Desejo, o Sentido e a Idéia.

O compositor de peças instrumentais, para tanto, deveria saber utilizar para cada sentimento específico os recursos musicais adequados.

ALEGRIA: expansão da alma. Este afeto pode ser expresso na música por intervalos expandidos e largos (amplos).

TRISTEZA: contração da alma. Movimento oposto ao da alegria. Para esta emoção o mais apropriado é utilizar intervalos pequenos e estreitos.

A ESPERANÇA é uma elevação do espírito. O DESESPERO, porém, é uma depressão do espírito. Ambos os sentimentos, embora

opostos, podem ser representados muito naturalmente pelo som, quando associados à noção de andamento.

Descrever cada emoção poderia ser uma tarefa muito longa, por isso serão analisadas apenas as mais importantes.

Por esta razão o amor deve ser colocado no topo de todas essas virtudes ou paixões, porque ele ocupa muito mais espaço nas peças musicais do que qualquer outra das paixões.

É da maior importância que o compositor saiba distinguir com todo cuidado que tipo de amor ele escolherá como seu motivo. Amor: é uma difusão do espírito (dispersão), então estaríamos de acordo com ele na composição usando essas relações de sons (intervalos difusos). Essa difusão do espírito já mencionada, e da qual se origina o amor, tem grande variedade de formas. Não é possível tratar toda espécie de amor do mesmo jeito. O compositor de peças amorosas deve certamente consultar sua própria experiência, seja esta presente ou passada. Ele encontrará o melhor modelo para compor sua expressão musical em si mesmo e no seu próprio afeto ou sentimento. Porém, se não tiver experiência pessoal ou uma ardente simpatia por esta nobre paixão, não deveria trabalhar com o amor.

A LUXÚRIA não pode estar separada do amor. A diferença entre os dois está em que o amor é relacionado com o presente, enquanto a luxúria olha para o futuro e geralmente manifesta-se com maior violência e impaciência. Toda ânsia, saudade, desejo, esforço e luta estão compreendidos neste afeto. Deve-se compor e arranjar a música de acordo com seu caráter múltiplo e com as qualidades naturais do desejo e da luta para obter o que se deseja.

A TRISTEZA - MELANCOLIA - tem um papel muito importante entre os afetos. Na música sacra esta emoção é muito comovedora e benéfica. Ela rege todos os sentimentos como pena, remorso, contrição, arrependimento e o pranto pelo reconhecimento das misérias humanas. Nestas condições, A TRISTEZA É MELHOR DO QUE O RISO (Ecle. 7). Existe uma boa razão pela qual a maioria das pessoas prefere escutar música triste do que alegre: porque quase

todo mundo é infeliz. Mesmo assim, os escritos bíblicos recomendam-nos dominar a tristeza e não nos deixar vencer por ela. Na música profana, na qual a tristeza não é tão focalizada, há mesmo assim infinitas ocasiões em que esta emoção devastadora aparece em toda a sua variedade. Cada uma destas nuances pode proporcionar ímpeto às composições e expressões particulares através de inúmeras combinações de tons e intervalos.

Da mesma maneira o amor e a tristeza devem ser vivenciados muito mais do que as outras paixões por aquele que deseja representá-la musicalmente.

A ALEGRIA é mais natural do que a tristeza por ser uma virtude ou emoção muito ligada à vida e à saúde. O espírito se adapta mais facilmente à sua expressão e representação. De toda forma, seu uso inadequado por pessoas nervosas pode trazer danos irreparáveis. Devemos procurar um melhor uso para a música alegre, sem no entanto excluir os prazeres permitidos, no louvor de Deus e no agradecimento pelas Suas bênçãos inumeráveis. Diariamente, em todos os momentos, temos boas razões e oportunidades para efetuar este tipo de expansão física e espiritual.

ORGULHO, ARROGÂNCIA, ALTIVEZ são usualmente representados com um timbre especial, e para tal propósito o compositor trabalha primeiramente com o estilo pomposo, enérgico, ousado e majestoso. Assim, ele tem a oportunidade de utilizar todo tipo de figuras musicais que requerem um andamento especial, grandiloquente e sério, e nunca deve permitir uma linha musical que apresente características superficiais ou de declínio. A linha deve ser sempre ascendente.

O oposto destas emoções está na HUMILDADE e PACIÊNCIA que devem estar representadas em música com linhas descendentes. Verdadeiramente, nesta emoção nada ascendente poderá ser transmitido. A humildade relaciona-se com a paciência, no sentido de que nenhuma das duas se relaciona bem com o humor, diferentemente do orgulho, que combina bem com o humor e o divertimento.

TEIMOSIA, merece um lugar especial entre os afetos que podem ser expressos em música. Pode ser representada por meio dos assim chamados Capricci, ou seja, passagens nas quais uma das vozes decide não mudar. Os italianos conhecem um certo tipo de contraponto chamado “perfidia” que de certa forma ocupa um lugar entre as figuras que expressam a teimosia.

CÓLERA, IRA, FÚRIA, RAIVA, sentimentos de vingança e outras emoções violentas de fato são muito mais apropriados à composição de todo tipo de música, do que as paixões mais suaves, que devem ser trabalhadas com mais refinamento. Não é, porém, suficiente fazer estrondo, criar grandes massas sonoras e andamentos exageradamente rápidos para manifestar estes sentimentos. A mera utilização de figuras de curta duração não será suficiente; ao contrário do que muitos dizem, cada uma dessas qualidades demanda sua forma própria particular e apesar de expressar-se com força deve possuir uma qualidade cantante.

CIÚME: a música, como a poesia, quase sempre se ocupa muito do ciúme, pois este estado emocional é uma combinação de sete paixões: desconfiança, receio, dúvida, vingança, tristeza, medo e vergonha, que são secundárias à emoção principal que é o amor ardente. Assim, pode-se facilmente verificar que muitas composições musicais podem derivar de todo esse complexo de sentimentos. Estas composições porém, de acordo com sua natureza, devem ter e expressar algo impaciente, fastidioso, enjoado, doloroso e penoso.

ESPERANÇA é um sentimento tranquilizador e consolador. Consiste numa saudade jubilosa que enche o espírito com uma certa coragem; este afeto, portanto, requer a mais cuidadosa utilização da voz e a mais doce combinação de sons. A saudade serve como um incentivo para este sentimento, e mesmo que a alegria seja somente moderada, essa coragem a vivifica e reanima, produzindo uma linda combinação de sons.

DESESPERO: aquilo que é colocado até certo ponto em oposição à esperança permitindo o surgimento de um arranjo contrastante de

sons; chama-se temor, desânimo e timidez. Terror e horror também pertencem a este grupo de sentimentos; se bem dosados, produzem passagens musicais interessantes que correspondem perfeitamente a estas emoções.

A profissão musical, embora deva principalmente tratar de ser charmosa e prazerosa, serve ocasionalmente, com suas dissonâncias ou passagens ásperas, para representar não somente o desagradável, mas também algo assustador e horrível. Mesmo ocasionalmente este horror pode gerar um “sentimento” peculiar de consolo.

DESESPERO é o grau mais distante ao qual pode nos levar o medo cruel; desta forma, é fácil ver que esta paixão pode expressar até o mais extremo sentimento. Para expressá-lo em música deve-se utilizar passagens pouco usuais e absurdas, e seqüências desordenadas de notas.

“PIEIDADE, COMPAIXÃO: sua importância não é pouca na música, pois é composta de dois afetos principais: amor e tristeza, sendo que cada um destes afetos, tanto o amor como a tristeza, é suficiente para compor obras comovedoras.

SERENIDADE, CALMA: pode constituir uma emoção, embora pareça um pouco estranha para muitos, pois o coração quieto é geralmente livre de toda emoção. Portanto, a serenidade, a calma não seriam uma paixão, pois são a ausência de todo sentimento, de toda paixão no coração. Este estado tem suas características especiais e pode ser representado com naturalidade por passagens suaves em uníssono. No entanto, não se deve iniciar, nem terminar uma obra musical com este recurso.

O que se pode notar, em primeiro lugar, nesta extensa passagem é que Mattheson postula a existência de uma correspondência exata e objetiva entre as paixões e determinados elementos musicais.

Por outro lado, certos afetos são, na verdade, resultado da combinação de outros, como, por exemplo, o ciúme considerado como uma “*combinação de sete paixões: desconfiança, receio, dúvida, vingança, tristeza, medo e vergonha, que são secundárias à emoção principal que é o amor ardente*”. O compositor deve saber distinguir todas as características que compõem a paixão a ser representada na música, para poder combinar adequadamente os elementos musicais correspondentes.

Encontraremos em outro tratadista indicações bastante semelhantes às de Mattheson, embora sem o mesmo grau de sistematicidade.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), crítico, teórico e compositor alemão, escreveu em 1762 a obra *Kritische Briefe zur Tonkunst* (Cartas críticas à arte dos sons), que aborda os meios de representação dos afetos em música, no plano da composição. Indica uma representação musical para cada sentimento, tendo como afetos básicos a alegria e a tristeza:²⁹

A TRISTEZA é um grau elevado de desgosto ou dissabor, que deve ser expressa em movimento lento, interrompido com muitos suspiros...com uma melodia abafada, e sonolenta, na qual é bom usar intervalos estreitos e predominam harmonias dissonantes.

A ALEGRIA é elevado grau de prazer... Tem uma movimentação rápida, a melodia então é animada e triunfante, na qual são usados intervalos expandidos e requer uma harmonia consonante.

O TEMOR, o MEDO, a ANGÚSTIA... são aborrecimentos sobre o pressentimento de um mal, representam-se com sons trêmulos e

²⁹ Apud Ulrich, Thieme. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*. Alemanha, Moeck Verlag, 1984. pp. 12-13. Tradução para o português de Richard Prada.

quebrados, mais para grave que para agudo. Um alto grau de temor é o DESESPERO; o temor repentino é chamado de SUSTO.

DESEJO é o dissabor da longa ausência de um bem, que deve ser expresso com sons abafados e prolongados.

TERNO e CALMO AMOR, nêle predomina a harmonia consonante, com melodias suaves, agradáveis e encantadoras e o andamento é moderado...

O ÓDIO é o oposto do amor, apresentado com uma harmonia repugnante e rude e a melodia proporcional a ela.

COMPAIXÃO ou PIEDADE é um afeto misto que nasce do amor por alguém e do desgosto pelo seu sofrimento. Deve ser expresso por melodias suaves e sensíveis, porém lamentosa e chorosa com movimentos lentos, e freqüentemente aparecem notas longas no baixo.

IRA, um desgosto muito acentuado sobre uma injustiça que nos foi cometida, que é relacionada com o ódio de quem nos ofendeu; ela se exprime com escalas de notas ascendentes, que se alternam súbita e freqüentemente com o baixo, em movimentos muito bruscos com dissonâncias aguçadas e gritantes.

O RISO e a BRINCADEIRA são representados com os sons da alegria, e o choro, representado com os da tristeza.

A IMPACIÊNCIA e a INQUIETUDE DOLOROSA, etc exprimem-se com modulações desagradáveis que se alternam frequentemente.

A MALÍCIA e o ESCÁRNIO são efeitos do ódio e pedem elementos musicais desta mesma natureza.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), compositor e teórico musical, escreveu *Versuch einer Anweisung die Flöte tranversiere zu spielen*,³⁰ publicado em 1752, no qual apresenta as regras da boa execução à flauta, mas

³⁰ Utilizamos a edição inglesa *On Playing the Flute* traduzida por Edward R. Reilly, Londres, Faber and Faber, 1966. Tradução para o português de Antonio Carlos Galdino e Alba Lijó.

que se aplicam de um modo geral para os intérpretes de música vocal e instrumental. Quantz exige do bom intérprete a capacidade de reconhecer os afetos representados pelo compositor:

(...) ...a boa interpretação deve ser expressiva e apropriada a cada paixão com a qual o intérprete se defronta. No Allegro (...) a vivacidade deve governar, contudo no Adagio, e em peças do mesmo caráter, a delicadeza deve prevalecer, e as notas devem prolongar-se ou sustentar-se de uma maneira agradável. (...)

E como na maioria das peças uma paixão alterna-se constantemente com outra, o intérprete deve saber como julgar a natureza da paixão que cada idéia contém, e constantemente realizar a execução em conformidade com aquela paixão. Somente dessa maneira o intérprete poderá fazer justiça às intenções do compositor e às idéias que este tinha em mente quando escreveu a peça. (...) ³¹

Quantz expressa no trecho anterior a idéia de que as composições do Barroco são limitadas à expressão de uma paixão ou um sentimento de cada vez, em dado movimento. Isso não significa que cada música expresse unicamente uma paixão. Na verdade, há uma paixão principal ou dominante que se alterna com outras secundárias ou auxiliares, como se pode notar na seguinte passagem:

As idéias principais devem ser claramente distintas daquelas que estão com elas entremeadas; elas são realmente o melhor guia para a expressão. Se há mais idéias alegres do que majestosas ou

³¹ Quantz. *op. cit.*, Capítulo XI, parágrafo 15, pp. 124-125.

encantadoras³² em um allegro, este deve ser interpretado com alegria e rapidez na sua maior parte. Porém, se a majestade é o caráter das idéias principais, em geral a peça deve ser tocada mais seriamente. Se o sentimento principal é o encanto, uma grande serenidade deve prevalecer.³³

O intérprete deve atentar para a paixão dominante e saber tratá-la adequadamente na execução da peça, dando-lhe o devido destaque, clareza e intensidade. Em relação especificamente ao allegro, o autor sustenta que:

Se em um Allegro, o principal motivo (thema) aparece com frequência, deve ser sempre claramente diferenciado das idéias auxiliares na execução. Seja majestoso ou encantador, alegre ou enérgico, o motivo pode ser sempre realizado de modo sensível ao ouvido, diferenciado pela rapidez ou moderação dos movimentos da língua, do tórax, e lábios, e também pelo piano e o forte. (...) ³⁴

Quantz oferece indicações de como o intérprete pode distinguir as paixões em uma composição:

(...) indicarei alguns sinais através dos quais, de uma maneira geral (...), pode-se habitualmente distinguir o sentimento dominante de uma peça e, em conseqüência, como ela deve ser executada, seja ela encantadora, melancólica, delicada, alegre, enérgica, séria etc. Pode-se reconhecer: (1) se a tonalidade é maior ou menor. De um modo

³² A palavra original para o afeto “encantador” em alemão é *Schmeichelnd* que pode ser traduzida aproximadamente por lisongeiro. A opção pela palavra “encantador” deve-se à indicação do tradutor da edição em inglês aqui utilizada. A esse respeito cf. nota 2 à p. 134 da referida edição.

³³ Quantz, *op. cit.*, Capítulo XII, parágrafo 25, p. 134.

³⁴ *Idem*, Capítulo XII, parágrafo 23, p. 133.

geral a tonalidade maior é usada para expressão do que é alegre, enérgico, sério e sublime, e a menor, para expressar o que é encantador, melancólico e delicado(...). Esta regra tem, contudo, suas exceções; você deve considerar também as seguintes características. A paixão pode ser distinguida: (2) se os intervalos entre as notas forem grandes ou pequenos, se as notas forem ligadas ou articuladas. Encanto, tristeza e ternura são expressos por notas ligadas e intervalos estreitos; alegria e atrevimento, por notas breves e articuladas, ou que formam saltos distantes, tanto quanto por figuras pontuadas sempre depois da segunda nota. Notas pontuadas e sustentadas expressam o sério e o patético, notas longas, como as semibreves ou mínimas, intermisturadas com outras rápidas expressam o majestoso e sublime. (3) As paixões podem ser percebidas a partir das dissonâncias. Estas não são todas iguais, elas sempre produzem uma variedade de efeitos diferentes. (...) (4) A quarta indicação do sentimento dominante é a palavra encontrada no início de cada peça, como Allegro, Allegro non tanto - assai - di molto, Moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spirituoso, Affetuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto e assim por diante. Cada uma dessas palavras, se prescrita cuidadosamente, requer uma execução particular na interpretação. Ademais, como disse acima, cada peça que tenha uma das características das mencionadas previamente pode ter diversas misturas de idéias, patéticas, encantadoras, alegres, majestosas [...]. Portanto, você deve adotar um sentimento diferente para cada compasso, ora melancólico, ora alegre, ora sério etc. Esta simulação é muito necessária na música. (...) ³⁵

Essas orientações são ilustradas mais concretamente, por Quantz, em relação ao Allegro.

³⁵ *Idem-ibidem*. Capítulo XI, parágrafo 15, pp. 124-125.

As paixões mudam freqüentemente no Allegro assim como no Adagio. O intérprete deve, portanto, procurar se transferir em cada uma dessas paixões, e expressá-las adequadamente. Assim, é necessário investigar se a peça a ser tocada consiste inteiramente de idéias alegres, ou se é acompanhada de outras de um tipo diferente. No primeiro caso, uma vivacidade constante deve ser mantida na peça. No segundo, entretanto, a regra precedente não se aplica. A Alegria é representada por notas curtas - fusas, semifusas, ou em tempo Alla Breve, colcheias, de acordo com as exigências da métrica - que se movem tanto por intervalos distantes quanto por graus conjuntos. A Majestosidade é representada tanto com notas longas durante as quais as outras partes têm movimento rápido, quanto por notas pontuadas. As notas pontuadas devem ser atacadas de forma precisa e devem ser executadas de modo vivo. Os pontos são sustentados de forma mais prolongada e as notas seguintes são tocadas mais curtas. (...) Trilos também podem ser introduzidos algumas vezes sobre as notas pontuadas. A Ousadia é representada por um grupo de notas sendo a segunda ou a terceira pontuada e, em conseqüência, a primeira delas tocada mais precipitadamente. Aqui deve-se tomar cuidado em não apressar demais afim de que o efeito não seja de uma música comum para dança. Na parte concertante o sentimento deve ser um pouco moderado e realizado agradavelmente através de uma execução discreta (...)³⁶

Nas indicações de Quantz sobre os traços por intermédio dos quais seria possível ao intérprete o reconhecimento dos afetos em uma composição, o primeiro item diz respeito às tonalidades e suas características. Este aspecto da

³⁶ *Idem-ibidem*. Capítulo XII, parágrafo 24, p. 133.

expressão é bastante sistematizado por diversos tratadistas do Barroco, como pode-se ver a seguir.

AS TONALIDADES E OS AFETOS

Marc Antoine Charpentier (?1645/50-1704), mestre de música da Sainte Chapelle de Paris, na sua obra *Règles de Composition* (?c 1692) sugere a correspondência entre os tons e a expressão de afetos, a qual ele denomina *Energie des Modes*, tais como:

Do maior: alegre e guerreiro

Do menor: obscuro e triste

Ré menor: grave e devoto

Ré maior: alegre e muito guerreiro

Mi menor: voluptuoso, amoroso e lamentoso

Mi maior: questionador e gritador

Sol maior: docemente alegre

Sol menor: severo (grave) e magnífico

*Si menor: solitário e melancólico*³⁷

O tema das relações entre afetos e tonalidades é extensamente desenvolvido por J. Mattheson, na obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713),³⁸ caracterizando as tonalidades da seguinte maneira:

³⁷ Texto contido no encarte do CD (Troisième livre) François Couperin, *Astrée*, execução de Blandine Verlet, 1987, Paris, p. 3.

³⁸ “*Das Neu-Eröffnete Orchestre*”, *Caput Secundum*, Hamburgo, 1713 (cópia xerografada sem referências da edição). Tradução e notas de 39 a 44 da professora Doutora Helena Jank.

C A P U T S E C U N D U M

DAS TONALIDADES, SUAS CARACTERÍSTICAS, E SEUS EFEITOS NA EXPRESSÃO DOS AFETOS

§ 7

Se, arbitrariamente, começarmos com o Tono primo, re menor, (Dorio) e o examinarmos bem, na prática, veremos que ele tem algo devoto, tranqüilo / mas também é grande / agradável e contente; por isto este tom tem a capacidade de estimular a devoção nas peças eclesiásticas, e a tranqüilidade de espírito na vida diária. Tudo isto não impede porém que se tenha sucesso escrevendo neste tom algo que seja divertido, e não muito saltitante, porém fluente. "Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem. &c." (Corv.)³⁹ Isto significa: "Para poemas heróicos ou épicos este tom é o mais confortável porque, ao lado de uma certa leveza (ligeireza), ele tem muita gravidade e estabilidade. Aristóteles o qualifica de grave e estável. "Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa. (Athenæus)".⁴⁰ Atheneus diz: "A harmonia Dórica é viril, magnífica e majestosa." "Habet nescio quid energiæ mirabilis. (Kirch.)⁴¹ Traduz-se por: "Tem não sei que força de efeito admirável."

§ 8.

Sol menor (Transpositus Dorius) é talvez a mais bonita das tonalidades. Não só ela une a gravidade da anterior com uma alegre graciosidade, mas mistura-as com encanto e amabilidade extraordinários, com os quais nos leva de maneira confortável e

³⁹ Mattheson cita aqui o autor JOHANNES CORVINUS (†1663), que comenta o assunto em sua obra *Heptachordum Danicum sive Nova Solmisatio* (1646)

⁴⁰ ATHENAIOS de Naukratis, no Egito (sec. II a III E.C.) gramático grego que vivia em Roma, cuja obra *Deipnosophistai* nos traz revelações importantes sobre a música grega.

⁴¹ ATHANASIUS KIRCHER (1602-1680) - É o autor mais frequentemente citado por Mattheson. Escreveu: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (1650) e *Phonurgia nova sive Conjugium mechanico-physicum artis et naturae* (1673).

flexível tanto à suavidade, quanto ao contentamento, tanto à ansiedade, quanto ao divertimento, ao lamento moderado ou à alegria temperada. Kircher diz a respeito: "Modestam & religiosam lætitiā prae se fert, hilaris & gravi tripudio plenus". Isto é: "Ele tem em si uma alegria modesta e devota, e contem movimentos animados, mas cheios de seriedade".

§ 9.

Nestes dois casos, pode-se reconhecer um pouco o quanto tem ou não razão aqueles que procuram a causa de todos os efeitos na Terça.

§ 10.

Lá menor - Na seqüência, a terceira tonalidade, La menor, tem a natureza um tanto lamentosa, honesta e serena. É um pouco sonolenta, embora isto não seja desagradável, de maneira alguma. Em geral, presta-se excepcionalmente bem às composições para teclado, e instrumentais. Ad commiserationem citandam aptus. Isto significa: hábil em despertar a compaixão (Kircher) Magnifici est et gravis affectus, ita tamen ut ad blanditiem flecti possit; imo natura hujus melodice temperata est, ut ad omnis ferre generis affectum accommodari possit. Mitis fac mire suavis. Isto significa: este tom tem um afeto suntuoso e sério, de maneira que o faz tender para o lisonjeiro. Sim, a natureza desta tonalidade é bastante comedida, e pode ser usada para um grande número de emoções. É suave e extremamente doce. [Corvinus em: Heptach. Dan.]⁴² (este último comentário agrada-me mais que o primeiro).

§ 11.

O quarto tom, Mi menor (Frigio), por mais esforço que se faça, dificilmente pode ser considerado alegre, porque é muito pensativo, profundo, emocionado e triste, mas de maneira tal, que se pode perceber uma esperança de consolo. Pode haver uma certa movimentação, mas isto não faz com que logo fique alegre. Kircher

⁴² Ver acima.

diz: Amat moestitiam & dolorem. i.é. ela ama a tristeza e a dor. "Impetuosus à Luciano, Querelis conveniens à Glareano" i.e. "a Luciano parece ter qualidades impetuosas, a Glareano parece lamentosa".⁴³

§. 12.

Do maior, o quinto tom (Jônico), tem uma qualidade bastante rude e atrevida (impertinente n.a.), mas presta-se muito bem às situações de regozijo, nas quais a alegria flui naturalmente; no entanto, um compositor hábil, se escolher bem os instrumentos que acompanham, pode transformá-la em uma tonalidade charmosa, e até usá-la em casos que expressam ternura. Kircher atribui-lhe, entre outras:" vagum, que quer dizer cheio de rodeios. Seth. Calv. Exerc. 3.p.84. Jonicus olim amatoriis dicatus, & propter ea lascivus dicebatur. Hodie bellici cohortationibus adhibetur, Suspiciari posumus, modum, quem Jonicum apellamus, olim Phrygium dictum, & contra Teutsch. O modo Jônico antigamente era dedicado às coisas do amor, e por isso era considerado exuberante ou voluntarioso; hoje em dia serve para estimular um exército (com trombetas, tímpanos, oboés, etc.) de maneira que nos leva a desconfiar que o que hoje chamamos de Jônico pode ter sido antes o modo Frígio, e vice-versa.

§. 13.

Fa Maior (Jonius Transpositus), o sexto tom, tem a capacidade de exprimir os sentimentos mais belos do mundo, sejam eles: generosidade/ fidelidade/ amor/ ou tudo o mais, que estiver em primeiro lugar no registro das virtudes/ e tudo isto de maneira tão natural, e com tanta facilidade, que não é necessário fazer qualquer esforço. A elegância e habilidade deste tom ficam bem descritas, se o compararmos a uma pessoa bonita que, tudo o que

⁴³ Henricus Loritus GLAREANUS, (1488 - 1563) teólogo e poeta, de formação humanística muito ampla, foi especialmente respeitado por seus conhecimentos teóricos em música. Autor de *Isagoge in musicen* (1516) e *Dodekachordon* (1547), este último um tratado sobre os modos eclesiásticos e o desenvolvimento da música mensural nos séculos XV e XVI.

faz, por menor que seja, faz com perfeição - e que tem, como dizem os franceses, "bonne grace" (boa vontade. n.a.). Kircher diz: "Ele tem / nescio quid severissimae hilaritatis & bellicae incitationis: uma certa alegria severa, e estímulo guerreiro" o que, no entanto, não rima muito bem. O que outros falam a respeito é tão oportunista e confuso, que não quero incomodar o leitor com isso; apenas deve-se observar que aqui mais uma vez se refutam as teorias equivocadas, já mencionadas anteriormente, que dizem respeito à terça e ao bemol. Em primeiro lugar, este tom tem a terça maior, portanto é de modo maior, e mesmo assim pode expressar os sentimentos mais ternos; por outro lado, tem um bemol, na quarta, e isto absolutamente não impede que com ele se possam compor muitas peças alegres e refrescantes. Como já aconteceu nos parágrafos 11 e 12, na seqüência, isto é: nos parágrafos 15 e 16, será demonstrado que é inadequado fazer um julgamento baseado nesses princípios.

§ 14.

O sétimo tom: Re maior é por natureza um pouco áspero e voluntarioso; é o mais confortável para as coisas alegres, guerreiras, estimulantes; mas também ninguém ha de negar que se em lugar da trombeta se usar a flauta, ou em lugar do tímpano se usar um violino, este tom tão duro poderá dar comportadas e estranhas indicações para se fazer coisas muito delicadas. O bom Padre Kircher não tem este tom entre os 12 considerados por ele. Também inter Modos Graecos (entre os modos gregos: n.a.) não foi considerado; daí a necessidade de averiguar defectum Musicaeeteris. (a palavra está ilegível: n.a.)

§ 15.

Sol Maior (Hipo Jônico), o oitavo tom, tem muito de insinuante e eloqüente em si; com isto, ele brilha muito, e é bem adequado às coisas sérias, tanto quanto às alegres. Kircher o qualifica como "amorosum et voluptuosum: enamorado e sensual." Em outro trecho também: "Honestum & temperantiae custodem: um honesto guardião da temperança", o que são qualidades bem opostas.

Corvinus diz: "é simpático aos assuntos alegres e amorosos." (Parece até que antes alegre e amoroso eram sinônimos, e que para os antigos o amor sempre resultava em brincadeira; sabe-se, no entanto, que hoje em dia estar realmente enamorado é uma coisa muito séria, e que não se está especialmente alegre quando se tenta expressar a delicadeza da alma."

§ 16.

Do menor (9.) É uma tonalidade extremamente suave, mas ao mesmo tempo triste. No entanto, como a primeira destas qualidades tem a tendência a prevalecer, e também muita doçura pode se tornar fastidiosa, faz-se bem em tentar avivar este tom com um movimento mais alegre, para que a suavidade não provoque sonolência. Se porém a peça for uma canção de ninar, escrita especialmente para fazer dormir, então é melhor desconsiderar esta sugestão, e assim atingir mais naturalmente a sua meta.

§ 17.

Fa menor (o décimo) parece representar um temor suave e sereno, mas ao mesmo tempo profundo e pesado, cheio de angústia misturada com um pouco de desespero, e é enormemente movimentado. Ele expressa lindamente uma melancolia negra e desamparada, e às vezes quer provocar no ouvinte um pouco de medo ou um arrepio. (Diga-me alguém *ex antuquorum silentio*, que *Modus* ele tem, ou qual é sua natureza ?

§ 18.

Si bemol Maior (*Lydius Transpositus*) é uma tonalidade muito divertida e faustosa, mas mantém ainda alguma modéstia, e pode ser considerada ao mesmo tempo magnífica e delicada. Entre outras qualidades que Kircher atribui a ela, ha uma que não pode ser desprezada: *Ad arduam animam elevans*. "Eleva a alma às tarefas mais árduas". (Deve-se considerar uma bênção que este tom ainda pode se inserir entre os Modos transpostos, porque senão o pobre diabo nem poderia ter um nome.)

§ 19.

Mi bemol maior pelas nossas contas o 12. tom, tem muito de patético em si; só quer saber de coisas sérias e lamentosas; é também inimigo mortal de toda suntuosidade.(aqui cala-se completamente a compreensão dos Antigos).

§ 20.

La Maior. (14.) É muito emocionante. No entanto, apesar de ser brilhante, presta-se melhor aos afetos lamentosos e tristes do que aos divertidos. É especialmente adequada ao repertório de violino. Kircher não a menciona.

§ 21.

Mi maior (n.13.) Expressa incomparavelmente bem a tristeza desesperada e mortal; é o tom mais confortável para expressar as coisas extremamente apaixonadas, desamparadas e desesperadas, e em alguns momentos tem qualidades que exprimem ruptura, separação, sofrimento e penetração, e só pode ser comparada à separação fatal de corpo e alma.

§ 22.

Si menor (15.) É bizarro, mal-humorado e melancólico. Por isso aparece raramente, e talvez seja esta a razão pela qual foi banido pelos mestres antigos, para que não ficasse sequer em sua recordação.

§ 23.

Fa # menor (16.) Apesar de levar a uma grande aflição, esta é mais langorosa do que letal. Este tom tem em si uma característica de abandono, solidão e misantropia. (e este é o 16. tom).

§ 24.

O efeito que tem os outros 8 tons, especificados na P.I, C.I, §20. (que tem um erro tipográfico no § 10.) é ainda muito pouco conhecido, e precisa ser deixado à posteridade, mesmo porque hoje em dia são muito pouco usados para a composição de uma peça, com exceção do Si maior, que às vezes aparece: e tem uma qualidade antipática, dura, e até desagradável, também parece um

pouco desesperada. Porque estes 8 tons ainda não são tão usados como os outros 16 está comentado no § 21.⁴⁴

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico francês, escreveu o *Traité de l'Harmonie* em 1722. Foi a primeira de uma série de publicações do autor, e nele Rameau apresenta sua teoria sobre as tonalidades. Rameau trata amplamente dos aspectos harmônicos da composição e do acompanhamento. Ao tratar das propriedades dos acordes, destaca:

É certo que a harmonia pode provocar em nós diferentes paixões, de acordo com os acordes nela empregados. Existem os acordes tristes, lânguidos, ternos, agradáveis, alegres e surpreendentes; há também uma certa sequência de acordes para exprimir as mesmas paixões (...).

Os acordes consonantes se encontram mais comumente, mas eles devem ser empregados o mais freqüentemente possível nas canções alegres e pomposas; como nelas não podemos evitar os acordes dissonantes, tais acordes devem aparecer naturalmente. A dissonância deve ser preparada sempre que possível e as partes mais expostas, isto é, o soprano e o baixo devem estar sempre consonantes entre si.

A doçura e a ternura as vezes são melhor expressas por pequenas dissonâncias preparadas.⁴⁵

As tristezas tendem a necessitar, todas as vezes, das dissonâncias que ocorrem acidentalmente e, por suposição, preferencialmente das menores que das maiores; as dissonâncias maiores devem se encontrar mais nas partes do meio que nas extremidades.

⁴⁴ Provavelmente, refere-se à Parte I do Cap. 1 da obra.

⁴⁵ A palavra usada no texto original é *préparé* que entendemos no sentido de preparar o ouvinte antecipadamente para a dissonância.

A languidez e o sofrimento exprimem-se perfeitamente através das dissonâncias ocasionais e sobretudo através do cromatismo.

O desespero e todas as paixões que levam ao furor, ou que o detone, demandam dissonâncias de toda espécie, não preparadas, e, sobretudo, que as maiores prevaleçam na parte mais aguda. É bom mesmo em certas expressões desta natureza passar de um tom a outro por uma dissonância maior não preparada, sem que o ouvido, entretanto, seja ferido pela grande desproporção que se poderá encontrar entre esses dois tons.(...)⁴⁶

Em relação às propriedades dos modos e dos tons, o autor novamente retorna à questão da expressão dos afetos:

O modo maior, partindo das escalas de Do, re, ou la, é adequado às canções alegres e de regozijo ou satisfação; das escalas de fa e si é conveniente às canções intempestivas, ou furiosas e com temas do mesmo tipo. Nas escalas de sol e mi é conveniente às canções afetuosas, ternas e alegres; as canções grandiosas e magníficas podem também ser expressas nas escalas de re, la ou mi.

O modo menor partindo das escalas de re, sol, si ou mi convém às canções doces e ternas; nas escalas de do ou fa é conveniente às peças ternas e às de lamentação. Nas escalas de fa ou si bemol é adequado às canções lúgubres.(...)⁴⁷

⁴⁶ Rameau, Jean-Phillip. *Traité de L'Harmonie*. Madrid, Arte Tripharia, 1984, livro II, capítulo 20, pp. 141-143.

⁴⁷ Rameau, *op. cit.*, Livro II, capítulo 24, p. 157.

J.J. Rousseau (1712-1778), importante filósofo e autor de obras musicais, no seu *Dictionnaire de musique* (1767) apresenta as idéias de Rameau sobre a relação entre as tonalidades e os afetos:

É bom observar, disse o Senhor Rameau, que nós recebemos diferentes impressões dos intervalos, na proporção de suas diferentes alterações. Por exemplo, a terça maior que nos estimula naturalmente à alegria ou prazer, nos leva até as idéias de furor quando ela é mais enfática; a Terça menor que nos leva à ternura e à doçura, nos entristece, quando é muito fraca e débil.

... Disso nasce uma riqueza de idéias e beleza através da modulação. Disso nasce uma diversidade e uma energia admirável na expressão. Disso nasce, enfim, a faculdade de estimular os diferentes sentimentos com acordes semelhantes em diferentes tons. É preciso uma expressão majestosa ou grave? O tom Fa Maior e o Do maior, e os tons maiores com bemol os expressarão nobremente. É preciso uma expressão alegre, brilhante? Coloque La maior, Re maior e os tons maiores com sustenidos. É preciso uma expressão tocante, de compaixão, terna ou afetuosa? Coloque tons menores com bemol. O Sol maior e Do menor carregam a ternura na alma. O Fa menor carrega o lúgubre e a dor. Numa palavra, cada tom, cada modo, tem a sua expressão própria que é necessário conhecer.

Em J.J. Quantz, na obra já referida, encontramos também uma série de indicações sobre o efeito das tonalidades.

Os tipos de peças lentas são variados. Algumas peças são muito lentas e melancólicas, enquanto outras são um pouco mais vivazes, portanto, mais prazerosas e agradáveis. Nos dois tipos, o tipo de execução depende grandemente da tonalidade na qual as peças foram escritas.

La menor, Do menor, Mi bemol e Fa menor expressam sentimentos melancólicos muito melhor que as outras tonalidades menores; o que explica porque os compositores empregam usualmente as tonalidades citadas para aquele propósito. As demais tonalidades maiores e menores, por outro lado, são usadas para peças prazerosas, cantabile e alegres.

Não há acordo sequer de que certas tonalidades, sejam maiores ou menores, têm efeitos individuais particulares. Os antigos eram da opinião que cada tonalidade tinha sua qualidade e sua expressão emocional particulares. Isto se dá porque as escalas dessas tonalidades não eram todas semelhantes uma vez que, por exemplo, o Dórico e o Frígio, duas tonalidades com a terça menor, diferem tanto que a primeira tem uma segunda maior e uma sexta maior na sua extensão, enquanto a segunda tem uma segunda menor e sexta menor - e porque ainda cada tonalidade tinha seu modo especial de cadência, essa opinião foi adequadamente justificada. Nos tempos recentes, contudo, quando as escalas de todas as tonalidades maiores e igualmente todas as de tonalidades menores são similares, a questão é se a mesma situação existe com relação às suas qualidades. Alguns ainda aceitam a opinião dos antigos, outros a repudiam, e asseveram que cada paixão pode ser expressada tão bem numa tonalidade como nas outras, sempre que o compositor possua talento suficiente. É verdade que aqueles têm exemplos para exhibir e provas que uma paixão tem sido expressa muito bem em uma tonalidade que não parece ser exatamente a mais adequada para isso. Mas quem sabe se a mesma peça não teria um efeito melhor se fosse escrita em outra tonalidade mais adequada ao motivo? Exemplos excepcionais não estabelecem uma regra universal nesse assunto. Eu poderia me alongar bastante nessa questão aqui. Mas gostaria de propor um teste baseado na experiência e na percepção individual. Por exemplo, transponha uma peça amplamente bem conhecida escrita em Fa menor para Sol, La, Mi e Re menor, ou transponha outra peça escrita em Mi maior para Fa, Sol, Mi bemol e Do maior. Se, então, essas duas

peças têm o mesmo efeito em cada tonalidade, os defensores dos antigos estão errados. Porém se achar que essas peças produzem um efeito diferente em cada tonalidade, procure tirar proveito dessa experiência ao invés de contestá-la. E quanto a mim, até ser convencido do contrário, creio na minha experiência que me assegura os diferentes efeitos de diferentes tonalidades.(...)⁴⁸

Nas tabelas a seguir está representada de forma sistemática a correspondência entre as tonalidades e os afetos, de acordo com cada um dos autores pesquisados.

⁴⁸ Quantz, *op. cit.*, Capítulo XIV, parágrafo 6, p. 164.

TABELA 1
CORRESPONDÊNCIAS ENTRE TONALIDADES E AFETOS - MODO MAIOR

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
<i>Do Maior</i>	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
<i>Re Maior</i>	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
<i>Mi Maior</i>	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
<i>Fa Maior</i>	Generoso	Prazeroso	Majestoso	—
<i>Sol Maior</i>	Amoroso	Prazeroso	Afetoso	Doce, alegre
<i>La Maior</i>	Brilhante	Alegre	Brilhante	—
<i>Si b Maior</i>	Magnífico	Alegre	Intempestivo	—
<i>Mi b Maior</i>	Choroso	Cantabile	—	—

TABELA 2
CORRESPONDÊNCIAS ENTRE TONALIDADES E AFETOS - MODO MENOR

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
<i>Do Menor</i>	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
<i>Re Menor</i>	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
<i>Mi Menor</i>	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
<i>Fa Menor</i>	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	—
<i>Sol Menor</i>	Encanto	Terno	Afetoso	Magnífico
<i>La Menor</i>	Honroso	Melancólico	—	—
<i>Si Menor</i>	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

ORNAMENTOS E AFETOS

Outro elemento musical a se considerar são os ornamentos. Utilizados através de uma notação musical precisa e de acordo com as convenções musicais da época, a sistematização dos ornamentos como meio de expressão dos afetos, pelo nível de detalhe a que chega, é mais uma indicação significativa da importância dada pelos músicos e teóricos musicais à formulação das regras para a expressão dos afetos na música.

Quantz aborda este assunto na sua obra já citada:

(...) A adição de ornamentos com os quais você procura adornar e também acentuar uma ária ou melodia deve ser também ajustada adequadamente. Tais ornamentos, sejam essenciais ou improvisados, nunca devem contradizer os sentimentos predominantes na melodia principal, de maneira que a melodia sustentada e prolongada não se confunda com uma melodia brincalhona, prazerosa, alegre e vivaz; o enérgico confundido com o encantador etc. As apogiaturas conectam a melodia e aumentam a harmonia, os trillos e outros pequenos ornamentos tais como meio-trillos, mordentes, grupetos e battemens, avivam-nas. A alternância de Piano e Forte realça algumas notas, e para outras desperta ternura(...), idéias distintas e agradáveis no Allegro não precisam ser arrastadas, ligadas ou atacadas com muita suavidade.⁴⁹

⁴⁹ *Idem-ibidem*. Capítulo XI, parágrafo 15, p. 125.

Em relação ao Adagio, o autor formula as seguintes sugestões:

Se no conjunto o Adagio é muito melancólico, como é usualmente indicado pelas palavras Adagio di molto ou Lento assai, ele deve ser ornamentado mais com notas ligadas do que com saltos extensos ou trillos, pois estes últimos incitam em nós a **alegria**, enquanto aqueles movem em nós a **melancolia**. Todavia, os trillos não devem ser totalmente evitados, afim de que o ouvinte não embale no sono; é preciso variar a melodia de modo que provoque melancolia em um momento e a subjugue em outro.⁵⁰

Quantz apresenta igualmente para o Allegro indicações quanto à utilização correta dos ornamentos:

No Allegro, assim como no Adagio, a melodia deve ser ornamentada mais agradavelmente por appoggiaturas, e por outros ornamentos essenciais que a paixão do momento exige. A **majestuosidade** admite poucas adições, contudo as que são apropriadas devem ser executadas em um estilo elevado. O **encanto** requer appoggiaturas, notas ligadas e uma expressão delicada. **Alegria**, de outro lado, demanda trillos terminados com precisão, mordentes e uma execução jocosa.⁵¹

Francesco Geminiani (ca.1687-1762) foi um dos mais eminentes violinistas de sua época. Publicou a obra *The Art of Playing on the Violin* em

⁵⁰ *Idem-ibidem*. Capítulo XIV, parágrafo 8, p. 165.

⁵¹ *Idem-ibidem*. Capítulo XII, parágrafo 26, p. 134.

1751 em Londres. Na obra deste autor encontramos também orientações específicas a respeito da utilização dos ornamentos e a maneira como deveriam ser executados, de acordo com os respectivos afetos.

Geminiani faz uma lista de ornamentos, classificando-os conforme sua propriedade para representar determinados afetos, indicando as maneiras apropriadas de execução de acordo com as convenções da música italiana da época.⁵²

PLAIN SHAKE (trinado) - O trinado é apropriado para movimentos rápidos; pode ser feito sobre qualquer nota, observando-se que se deve passar imediatamente para a nota seguinte.

TURNED SHAKE (trinado com terminação) - O trinado com terminação, rápido e longo, é ideal para representar **alegria**; mas se realizado curto e a nota for sustentada na sua duração, pode produzir algumas das mais ternas paixões.

SUPERIOR APOGIATURA (appoggiatura superior) - A “apoggiatura” superior pode representar **amor, afeto, prazer** etc. Deve ser bem longa, sustentando-a mais que a metade do tamanho ou tempo da nota (principal) a qual ela pertence, observando a messa di voce e reforçando um pouco o arco quando em direção ao final. Se realizada curta, perderá muitas das qualidades citadas, tendo, entretanto, sempre um efeito agradável, podendo ser adicionada em qualquer nota.

INFERIOR APOGIATURA (appoggiatura inferior) - Tem as mesmas qualidades da precedente, exceto que é muito mais confinada, podendo somente ser utilizada quando a melodia é

⁵² Sobre Geminiani cf. Fiaminghi, Luís Henrique. “Violino & Retórica”. Monografia de especialização, UF Ouro Preto, 1995.

ascendente em intervalo de segunda ou terça, observando-se a realização de um mordente (beat) na nota seguinte.

HOLDING A NOTE (nota sustentada) - É necessário usá-la freqüentemente porque ao fazermos uso contínuo de mordentes e trinados, sem às vezes permitir que a nota pura seja ouvida, a melodia torna-se demasiadamente diversificada.

SWELLING AND SOFTENING THE SOUND (messa di voce) - Estes dois elementos devem ser usados um depois do outro; produzem grande beleza e variedade na melodia e, empregados alternativamente, são apropriados para qualquer expressão e andamento.

PIANO AND FORTE - São ambos extremamente necessários para produzir a intenção da melodia; como toda boa música deve ser composta como imitação de um discurso, estes dois elementos são aplicados para produzir os mesmos efeitos que um orador faz ao levantar e abaixar sua voz.

ANTECIPATION (antecipação) - A antecipação foi inventada com a finalidade de variar a melodia, sem alterar sua intenção; quando é realizada com um mordente ou trinado, acrescentando-se a messa di voce, terá um grande efeito, especialmente se observado o seu uso quando a melodia é ascendente ou descendente em intervalo de segunda.

SEPARATION (separação) - A separação é somente designada a dar variedade para a melodia, e é mais apropriada quando a melodia ascende uma segunda ou terça, ou quando é uma segunda descendente; então, não será incorreto acrescentar um mordente, com messa di voce, e fazer uma appoggiatura na nota seguinte. Por este meio, a **ternura** é expressa.

BEAT (mordente) - É próprio para representar diversas paixões, como, por exemplo: tocado com força e continuamente longo, produz o efeito de **fúria, raiva, resolução** etc.; tocado menos forte e mais curto produz o efeito de **alegria, satisfação** etc.; mas se tocado bastante suave e com messa di voce denota então **horror, medo,**

lamentação etc.; executando-o curto e com suave messa di voce
pode representar afeição e prazer.⁵³

⁵³ *Apud*: Fiaminghi, *op. cit.*, Capítulo 5, pp. 64-65.

CAPÍTULO III

O compositor François Couperin insere-se neste trabalho por ser um compositor bastante representativo de sua época, permitindo uma aplicação da abordagem aqui sugerida, por intermédio da investigação de sua obra.

FRANÇOIS COUPERIN, LE GRAND (1668-1733)

François Couperin, filho único de Charles Couperin e de Marie Guérin, nasceu em Paris, a 10 de novembro de 1668, e morreu em Paris em 12 de setembro de 1733. Descendia de uma tradicional dinastia de músicos, que ocuparam a função de organista da igreja de Saint-Gervais, desde 1655 até 1826.

Os membros da família Couperin, bem como seu grau de parentesco e o período em que ocuparam a função de organista em Saint-Gervais, são os seguintes:⁵⁴

Louis Couperin	1655-1661
Charles Couperin.....	1661-1679
(irmão de Louis)	
François Couperin I.....	1679-1689
(irmão de Louis)	

⁵⁴ Bouvet, Charles. *Les Couperin*. Paris, Librairie Delagrave, 1919, p. 13.

François Couperin, Le Grand.....	1689-1733
(filho de Charles)	
Nicolas Couperin.....	1733-1748
(filho de François I)	
Armand-Louis Couperin	1748-1789
(filho de Nicolas)	
Pierre-Louis Couperin.....	1789-?
(filho de Armand-Louis)	
Gervais-François Couperin	1789-1826
(segundo filho de Armand-Louis)	

François Couperin, Le Grand, foi nomeado professor dos filhos do rei, em 1694, e, depois de 1701, tornou-se por nomeação oficial “Claveciniste du roi Luis XIV”.

François Couperin foi exímio organista, cravista e compositor, contribuindo para o desenvolvimento de técnicas e fundamentação do estilo Barroco. A importância dessa contribuição já aparece na adjetivação que seu nome ganhou: “*François Couperin, Le Grand*”. Trabalhou como organista oficial na igreja de Saint-Gervais e na corte do referido período. A partir de suas investigações o mundo musical de seu tempo ganhou sustentação para novas realizações em termos de interpretação e coloração sonora.

Suas inovações passam pelo campo estilístico, na tentativa de combinação e reunião dos gostos francês e italiano, cuja polaridade atravessou

toda a história da música barroca. A França e a Itália viviam um processo de delimitação nacional e crises políticas. Havia mentalidades opostas que vieram desembocar em diferenças artísticas. Observam-se, assim, certas características no estilo italiano que demonstram suas alegrias e tristezas, espontaneidade, sentimentalismo, informalidade e boa dosagem de sua personalidade extrovertida; enquanto o estilo francês contém formalidade, a personalidade controlada, uma certa frieza e lucidez. Couperin, na sua obra *Les Goûts Réunis* (1724), consegue sintetizar os dois estilos de forma magistral, pois envereda pela voluptuosidade musical italiana, mantendo-se francês na precisão e na austeridade.

A obra de Couperin é formada pelo conjunto abaixo:

1690	<i>Messes d'orgue</i>
1690-1695	<i>Premières sonates en trio</i>
1697	<i>Motet Laudate Pueri. Air sérieux (éd.)</i>
1701	<i>Air à boire (éd.)</i>
	<i>Psalmes Lauda Jerusalem</i>
1702	<i>Psaume Mirabilia Testimonia</i>
1703	<i>Quatro versículos do motet (Tabescere)</i>
1704	<i>Psaumes Benedixisti et Convertere</i>
	<i>Sete versículos do motet</i>
1705	<i>Psaume Qui regis</i>
	<i>Sete outros versículos do motet, Air Gracieux</i>

- 1706 *Építaphe du paresseux*
- 1710 *La Sultane, sonata en quatuor.*
Cantates profanes
- 1711 *Trio en dialogue, Brunette, paródia sobre les Solitaires*
- 1713 *Premier livre de Clavecin*
Leçon de Ténèbres
- 1714-1715 *Leçon de Ténèbres du mercredi*
Concerts royaux
- 1716 *Art de toucher le clavecin*
Second livre de clavecin
- 1717 *Art de toucher le clavecin (2ª edição)*
- 1722 *Troisième livre de clavecin*
Concert Royaux
- 1724 *Les Goûts-Réunis e o Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*
- 1725 *Apothéose de Lulli*
- 1726 *Les Nations, sonate en trio*
- 1728 *Pièces de viole*
Um motet - Concert spirituel
- 1730 *Quatrième livre de pièces de clavecin*
- 1730-1733 *Airs de clavecin* ⁵⁵

⁵⁵ Citron, Pierre. *Couperin*. Paris, Solfèges, 1956, pp. 180-187.

FRANÇOIS COUPERIN: PIÈCES DE CLAVECIN

São peças para teclado de François Couperin, contidas em quatro volumes apresentadas da seguinte maneira:

Le Premier Livre de Pièces de Clavecin (1713)

Pièces de Clavecin / composées par Monsieur Couperin / Organiste de la Chapelle du Roy / Et gravée par du Plessy / Premier Livre / Avec privilège de Sa Magesté / 1713. (Dedicacé à Monsieur Payet de Villers.)

Le Second Livre de Pièces de Clavecin (1716)

Second Livre de Pièces de Clavecin / composées par Monsieur Couperin / Organiste de la Chapelle du Roy Ordinaire / De la Musique de la Chambre de Sa Majesté / et cy-devant Professeur-maitre de Composition / et d'accompagnement de feu Monseigneur / Le Dauphin Duc de Bourgogne / Gravé par du Plessy à Paris / Chez l'Auteur / Avec privilège du Roy. / (Dedicacé à Monsieur Prat, receveur général des Finances de Paris.)

Le Troisième Livre de Pièces de Clavecin (1722)

Troisième Livre de Pièces de Clavecin / composées par Monsieur Couperin / Organiste de la Chapelle du Roy Ordinaire / De la Musique de Sa Chambre et cy-devant / Professeur-maitre de Composition et d'accompagnement de Monseigneur le Dauphin / Duc de Bourgogne, Père de Sa Majesté / A Paris / Avec privilège du Roy / 1772.

Le Quatrième Livre de Pièces de Clavecin (1730)

Quatrième Livre de Pièces de Clavecin / Par Monsieur Couperin / Organiste du Roy / Gravé par du Plessy / Paris / 1730 / Avec privilège du Roy.

Couperin agrupou suas peças para cravo em conjuntos que denominou *Ordres* (ou suites, segundo o costume da época). A escolha do termo *Ordre* por Couperin nunca foi completamente explicada. Do mesmo modo que as suites, as *Ordres* justapõem danças, peças descritivas ou de inspiração variada, escritas na mesma tonalidade, ou pelo menos em tonalidades próximas. Esta maneira de ordenar as peças não obriga a execução das *Ordres* em sua totalidade, podendo o intérprete agrupá-las de maneira individual.

No plano tonal, a estrutura de cada uma das peças, de um modo geral, apresenta: Tônica, dominante, Tônica, terminando sobre uma cadência perfeita na Tônica.

Há alternância de peças em compassos binários e ternários, bem como alternância de peças lentas e vivas, moderadas e movimentadas.

O conteúdo dos *Livres* é o seguinte:

PREMIER LIVRE

Premier ordre - 18 peças

Allemande L'Auguste - Première Courante - Seconde Courante -
Sarabande La Majestueuse - Gavotte - Gigue La Milordine - Menuet - Les
Silvains - Les Abeilles - La Nanète - Sarabande Les Sentimens - La Pastoréle -
Les Nonêtes - Gavotte La Bourbonnoise - La Manon - L'Enchanteresse - La
Fleurie ou la tendre Nanette - Le Plaisirs de Saint Germain en Laye

Seconde ordre - 23 peças

Allemande La Laborieuse - Première Courante - Seconde Courante -
Sarabande La Prude - L'Antonine - Gavotte - Menuet - Canaries - Passepied -
Rigaudon - La Charoloise - La Diane - La Terpsicore - La Florentine - La Garnier
- La Babet - Les Idées Heureuses - La Mimi - La Diligente - La Flateuse - La
Voluptueuse - Les Papillons

Troisième ordre - 13 peças

Allemande La Ténébreuse - Première Courante - Seconde Courante -
Sarabande La Lugubre - Gavotte - Menuet - Les Pèlerines - L'Espanolète - Les
Regrets - Les Matelotes Provençales - Chaconne La Favorite - La Lutine

**Quatrième ordre - 4 peças, porém Les Bacanales é formado de 3 peças
diferentes.**

La Marche des Gris-vêtus - Les Bacanales - La Pateline - Le Réveil-matin

Cinquième ordre - 14 peças

Allemande La Logivière - Première Courante - Seconde Courante -
Sarabande La Dangereuse - Gigue - La Tendre Fanchon - La Badine - La
Bandoline - La Flore L'Angélique - La Villers Les Vendangeuses Les Agréments -
Les Ondes

DEUXIÈME LIVRE

Sixième ordre - 8 pièces

Les Moissonneurs - Les Langueurs-Tendres - Le Gazoüillement - La
Bersan - Les Baricades Mistérieuses - Les Bergeries - La Commère - Le
Moucheron

Septième ordre - 5 pièces, parém Les Petits Ages, é uma suite de 4
pièces différentes

La Ménétou - Les Petits Ages: La Muse Naissante, L'Enfantine,
L'Adolescente, Les Délices - La Basque - La Chazé - Les amusemens

Huitième ordre - 10 pièces

La Raphaële - Allemande L'Ausonéne - Première Courante - Seconde
Courante - Sarabande L'Unique - Gavotte - Rondeau - Gigue - Passacaille - La
Morinète

Neuvième ordre - 10 pièces

Allemande à deux Clavecins - La Rafrâichissante - Le Charmes - La Princesse de Sens - L'Olimpique - L'Insinüante - La Séduisante - Le Bavolet-flotant - Le Petit-deüil, ou les trois Veuves - Menuet

Dixième ordre - 7 peças, porém La Triomphante divide-se em 3 peças diferentes

La Triomphante - La Mézangère - La Gabriële - La Nointéle - La Fringante - L'Amazône - Les Bagatelles

Onzième ordre - 5 peças, porém a suite Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise possui 5 atos

La Castelane - L'Etincelante ou La Bontems - Les Graces Naturéles - Le Zénobie - Les Fastes de la grande Mxnxstrxndxssx

Douzième ordre - 8 peças

Les Juméles - L'Intîme - La Galante - La Coribante - La Vauvré - La Fileuse - La Boulonoise - L'Atalante

TROISIÈME LIVRE

Treizième ordre - 5 peças, porém Les Folies Françoises ou Les Dominos é composta de 12 couplets

Les Lis naissans - Les Roseaux - L'engageante - Les Folies françoises ou
Les Dominos - L'âme-en peine

Quatorzième ordre - 7 peças

Le Rossignol-en-amour - Double du Rossignol - La Linote éfarouchée -
Les Fauvètes Plaintives - Le Rossignol Vainqueur - La Julliet - Le Carrilon de
Cithére - Le Petit Rien

Quinzième ordre - 8 peças

La Régente ou la Minerve - Le Dodo ou L'amour au Berceau - L'évaporée
- Muséte de Choisi - Muséte de Taverni - La Douce et Piquante - Les Vergers
fleüris - La Princesse de Chabeüil ou La Muse de Monaco

Seizième ordre - 7 peças

Les Graces incomparables ou La Conti - L'himen Amour - Les Vestales -
L'aimable Thérèse - Le Drôle de Corps - La Distraite - La Létiville

Dix-septième ordre - 5 peças

La Superbe ou la Forqueray - Les Petits Moulins à Vent - Les Timbres -
Courante - Les Petites Chrémières de Bagnolet

Dix-huitième ordre - 7 peças

Allemande La Verneüil - La Verneüillète - Sœur Monique - Le Turbulent
- L'atendrissante - Le Tic-Toc-Choc ou Les Maillotins - Le Gaillard Boiteux

Dix-neuvième ordre - 7 peças (Les Calotins et Les Calotines ou La Pièce
à tretous são 2 peças distintas.

Les Calotins et les Calotines ou la Pièce à tretous - Les Calotines -
L'ingénuë - L'Artiste - Les Culbutes Ixcxbxnxs - La Muse Platine - L'enjouée

QUATRIÈME LIVRE

Vingtième ordre - 9 peças

Air dans le goût polonois - La Princesse Marie - La Boufonne - Les
Chérubins ou L'aimable Lazure - La Croûilli ou La Couperinète - La Fine
Madelon - La douce Janneton - La Sezile Les Tambourins

Vingt et unième ordre - 5 peças

La Reine des Coeurs - La Bondissante - La Couperin - La Harpée - La
Petite Pince sans rire

Vingt-deuxième ordre - 8 peças

Le Trophée - Premier Air pour la suite du Trophée - Deuxième Air - Le point du jour - L'Anguille - Le Croc-en-Jambe - Menuets croisés - Les tours de Passe-passe

Vingt-troisième ordre - 5 peças

L'Audacieuse - Les Tricoteuses - L'Arlequine - Les Gondoles de Délos - Les Satires

Vingt-quatrième ordre - 8 peças

Les Vieux Seigneurs - Les Jeunes Seigneurs - Les Dars homicides - Les Guirlandes - Les Brinborions - La Divine Babiche ou Les Amours badins - La Belle Javotte autre fois L'Infante - L'Amphibie

Vingt-cinquième ordre - 5 peças

La Visionnaire - La Misterieuse - La Monflambert - La Muse Victorieuse - Les Ombres Errantes

Vingt-sixième ordre - 5 peças

La Convalescente - Gavote - La Sophie - L'Epineuse - La Pantomime

Vingt-septième ordre - 4 peças

L'Exquise - Les Pavots - Les Chinois - Saillie

No seu *Premier Livre* estão ordenadas de maneira tradicional quatro de cinco “ordres”, que começam por um grupo homogêneo de danças: Allemande, 2 Courantes, Sarabande. Quase todas terminam por uma peça em forma de Gigue.

No seu *Second Livre* não existe mais a preocupação em ordenar de maneira tradicional as suites. A unidade está em freqüentes cromatismos na harmonia, o que era raro na época de Couperin.

Nos *Troisième* e *Quatrième Livres*, Couperin afirma seu estilo, atingindo um ideal de perfeição, movendo as melodias com uma surpreendente sensibilidade, com ricas modulações, variações rítmicas, traçando uma “*Profonde et nostalgique géométrie du mystère*”, como diz Roland Manuel (1936).⁵⁶

EXECUÇÃO DAS PEÇAS

Vários compositores preocuparam-se em deixar claras suas idéias, com indicações para execução de suas obras. Couperin fornece uma tabela com

⁵⁶ *Apud: Citron, op. cit., P. 120.*

explicações dos ornamentos e signos que deverão ser cuidadosamente respeitados pelos intérpretes, e indica:

*Je renvoie le lecteur aux pages 74 et 75 de mon premier livre pour le reste des agréments qui servent au jeu; au moins dois-je assurer que ces principes sont absolument nécessaires pour parvenir à bien exécuter mes pièces.*⁵⁷

E reafirma:

*... C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes Pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées...*⁵⁸

⁵⁷ *L'Art de toucher le clavecin*, Edition Breitkopf, p. 18.

⁵⁸ Prefácio do *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*. “Fico sempre dolorosamente surpreendido (depois de todo cuidado que tive para indicar todos os ornamentos apropriados na minha música....) ao ouvir minhas peças executadas por pessoas que as aprenderam sem se darem ao trabalho de seguir as minhas instruções. Essa negligência é imperdoável, pois a escolha dos ornamentos não é apenas uma questão de preferência pessoal. Portanto, declaro que as minhas peças devem ser executadas exatamente como indiquei, sem nenhum acréscimo ou omissão; pois, de outra maneira, jamais irão produzir a devida impressão nas pessoas de bom gosto.” Tradução de Mariana Czertok. Dart, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, pp. 89-90.

EXPLICATION DES AGRÉMENTS ET DES SIGNES

Explicação dos ornamentos e dos sinais

gnc

Le

Pince - simple

Pincé - double

Perc de voix simple

Perc de voix double

Perc de voix coulé

Tremblement appuyé et lié

Tremblement ouvert [∞]

Tremblement fermé

Tremblement lié sans être appuyé

Tremblement détaché

Liaisons

Signes pour marquer les notes qui doivent être liées et coulées

Accent

Arpègement en montant

Arpègement en descendant

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée.

Pincés diésés, et bémolisés

Pince continu

Tremblement continu

Tierce coulée en montant

Tierce coulée en descendant

Aspiration

Suspension

Double

Double

Unisson

* Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite et dans la main gauche (ce qui suppose un Unisson), il faut que l'une et l'autre main touchent la note comme cy-dessus.

Em *L'Art de Toucher le Clavevin*, publicado em 1716, antes do *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, Couperin apresenta as indicações para a execução mais adequada dos ornamentos e signos, bem como os princípios de acentos, dedilhados, o "*touché*", a rítmica e a maneira de se tocar em público. Ele apresenta no prefácio da obra citada certas questões extremamente importantes sobre a técnica do cravo:

...Até hoje, parecia quase impossível sustentar que o cravo pudesse soar de maneira expressiva, mas isto pode ser conseguido através da aspiração e da suspensão - uma nota tocada atrasada, que corresponde a um crescendo em um instrumento de cordas e é pouco usada, a não ser em peças lentas e ternas. A aspiração - uma nota cessada antes corresponde a um diminuendo, e deve ser menos brusca numa peça lenta do que numa peça rápida. O mordente longo no cravo corresponde a um vibrato num instrumento de arco. Todo tipo de *apoggiatura* deve ser tocado no tempo, não antes dele ["Você demora mais na preparação do que na nota para a qual a preparação é feita". J.E. Galliard, 1724]. Mas o "*Coulé*", usado na maioria das vezes para preencher as lacunas em uma cadeia de terças descendentes, é tocado antes do tempo e ligado à nota que vem em seguida. Os trinados devem sempre começar pela nota superior e aumentar de velocidade ao se aproximarem do fim, embora a graduação de velocidade deva ser imperceptível. Não comece os trinados cedo demais. Peças lentas devem ser tocadas ao cravo um pouco mais rápido do que seriam em outros instrumentos. Os prelúdios devem ser tocados com liberdade e com bastante *rubato*, a não ser quando aparece a palavra *mesuré*; neste caso, devem ser tocados no tempo estrito. A diferença entre esses dois estilos é parecida com a distinção entre poesia e prosa...

Parece-me que existem na notação que usamos na França erros que são algo semelhante aos erros de pronúncia da língua francesa. O que vemos não corresponde ao que ouvimos e, em consequência, os estrangeiros não tocam tão bem a nossa música quanto nós a deles. A música italiana, por exemplo, tende a ser abstrata e a nossa - tanto para violino como para viola ou cravo - tenta expressar algum estado de espírito definido, indicado por meio de uma palavra como *tendrement* (ternamente) ou *vivement* (vivamente). O bom aluno pode ser julgado por sua habilidade em compreender, de pronto, o estado de espírito próprio de cada peça musical. Os italianos escrevem as suas músicas com o valor real das notas, mas nós não. Eles tocam uma sucessão diatônica de colcheias de maneira uniforme, enquanto nós sempre fazemos a primeira colcheia de cada par durar um pouco mais que a segunda. Essa desigualdade deve ser mais pronunciada em uma peça alegre do que triste. Mas existem ocasiões em que não devem ser usadas. Uma delas é indicada por uma ligadura sobre cada par, tendo a segunda nota um ponto: isto significa que a segunda nota deve ter duração mais longa do que a primeira. Outra é quando todas as notas levam pontos: isso não significa que todas devem ser tocadas *staccato* mas sim com perfeita uniformidade. As músicas rápidas (alemandas, por exemplo); as notas repetidas ou disjuntas; as notas iguais em todas as outras músicas que não sejam francesas; mais de duas notas ligadas num tempo; notas misturadas com notas mais curtas: todas elas devem ser tocadas de maneira igual. As palavras *notes égales* ou *mesuré* são usadas para indicar a mesma coisa.⁵⁹

⁵⁹ Dart, Thurston, *op. cit.*. Pp. 95-97. O trecho citado é uma forma parafraseada da versão original: Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1933, pp. 14-21. Tradução de Mariana Czertok.

OS TÍTULOS DAS PEÇAS

Os títulos das peças são muito originais e sugerem elementos que constituem uma investigação no plano das idéias e dos sentimentos humanos. No prefácio do *Premier Livre*, Couperin escreveu: [Sempre tive um objetivo ao compor estas peças; ocasiões diferentes me levaram a elas. Os títulos correspondem às idéias que eu tive; não há necessidade de explicar sobre isso. / J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres r'pondent aux idées que j'ay eües; on me dispensera d'en rendre compte.../60]

É comum nos estudos sobre François Couperin, especialmente no que se refere às *Ordres*, julgar-se os títulos das peças como indicações puramente subjetivas, sendo desnecessário ao intérprete fixar-se nesses títulos. Até mesmo especialistas em Couperin defendem este tipo de julgamento. Kenneth Gilbert por exemplo, afirma: [*Il ne faut pas que l'exécutant attache trop d'importance au sens littéral des titres.*⁶¹ / Não é preciso que o executante atribua importância demasiada ao sentido literal dos títulos.]

Tendo-se em vista a dimensão da obra musical de François Couperin e a importância da “doutrina dos afetos” para os músicos e compositores de sua época, torna-se necessário que concentremos um pouco mais de atenção sobre o

⁶⁰ *Premier Livre*, Le Pupitre, pt. XIV.

⁶¹ Gilbert, K. Introdução In: Couperin, François. *Pièces de Clavecin. Premier Livre*. Le Pupitre, Paris, 1974, p. 10. Em obra introdutória recentemente editada no Brasil, reproduz-se a mesma opinião. (In: Cerqueira Leite, Rogério. *Um roteiro para música clássica*, São Paulo, Livraria 2 Cidades, 1992, p. 204).

sentido dos títulos de pelo menos algumas das *Pièces de Clavecin* do referido autor.

Os títulos descritivos, bem como seu caráter musical, possibilitaram uma classificação, identificando vários elementos distintos, tais como: *Danses, Portraits, Satires, Allégories, Bergeries, Nature, Jeux, Sentiments, Regions, Peuple*.⁶² Examinaremos mais detidamente cada um deles.

Danses

Danças tradicionais do Período Barroco.

Contém: 1 allemande; 11 courantes; 5 gavottes; 2 gigue; 5 menuets; 1 passe-pied; 1 passacaille; 1 rigaudon; 1 rondeau.

Portraits

Portraits, ou retratos, que tem o objetivo de prestar homenagens; é o motivo mais freqüente de suas peças. Exemplos de títulos: La Princesse Marie, La Princesse de Chabeuil, La Couperin, Soer Monique, La Garnier.

⁶² Shlomo, Hofman. *L'Ouvre de Clavecin de François Couperin, Le Grand*. Paris, Ed. A. & J. Picard & Cie, 1961, pp. 26-29.

Satires

São temas pitorescos e satíricos. Exemplos: Les Vieux Galans, La petite Pince-sans-rire, les Folies françoises ou les Dominos, les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise.

Allégories

Trata de personagens mitológicos, ou motivos que evocam costumes da época. Exemplos: La Terpsicore, Carrillon de Cithère, le Bavolet-flotant, la Diane.

Bergerie

Outro gênero pictórico, poético e pastoral. Exemplos: La Pastoralle, les Brunes, la Fleurie.

Nature

Fala da natureza, das flores, dos pássaros, de pequenos animais. Exemplos: Rozeaux, La linote éfarouchée, Les Coucous Bénévoles, Les Abeilles.

Jeux

São os jogos e divertimentos de salão, das ruas e da corte. Exemplo: Tours de passe-passe, la Pantomime.

Sentiments

São peças que exprimem os sentimentos humanos. Exemplos: Les Regrets, Le Désespoir, la Jalousie taciturne, L'Espérance.

Peuple

Peças que falam de trabalhadores, personagens populares. Exemplos: Les Tricoteuses, Les Pèlerines, les Maillotins.

Régions

Peças que mencionam certos lugares, países ou regiões; e danças do folclore popular. Exemplo: La Boulonoise, la Bourbonnoise, l'Italienne.

CAPÍTULO IV

ELEMENTOS MUSICAIS QUE EXPRESSAM AFETOS NAS “PIÈCES DE CLAVECIN” DE FRANÇOIS COUPERIN

Procuraremos desenvolver neste capítulo uma análise musical diferenciada da ótica contemporânea, que vai ao encontro da linguagem fixada no Barroco. Se a música barroca tem a qualidade de provocar emoções ou afetos, buscaremos levantar os elementos da música (acordes, passagens, ornamentos etc.), consonantes com esta finalidade.

Dedicamos, assim, não simplesmente um olhar à gramática, regras e estruturas musicais, mas também à retórica, procurando manifestações das relações entre música e afeto. Pretendemos com isso demonstrar a hipótese de que as regras apontadas pelos tratadistas do barroco estão presentes em composições de Couperin e correspondem às intenções dessas composições.

Para tanto, foram selecionadas peças do grupo *Les Sentiments*, segundo a classificação de Hofman Shlomo,⁶³ apresentada no 3º capítulo desta dissertação. Esta escolha se deve aos títulos dados a essas peças, que designam diretamente sentimentos ou afetos, e também são os que mais se aproximam das classificações das paixões sugerida por Descartes.

Selecionamos as seguintes peças:

⁶³ Shlomo, op. cit., pp. 26-29.

<i>L'Auguste</i> (Altivez)	Livro I	Ordre 1
<i>L'espérance</i> (Esperança)	Livro III	Ordre 13
<i>Le Désespoir</i> (Desespero)	Livro III	Ordre 13
<i>La Jalousie Taciturne</i> (Ciúme)	Livro III	Ordre 13
<i>L'enjouée</i> (Alegria)	Livro III	Ordre 19
<i>Les Regrets</i> (Tristeza)	Livro I	Ordre 3
<i>Les Sentiments</i> (Amor)	Livro I	Ordre 1

A análise das peças acima mencionadas será desenvolvida da seguinte forma:

1 - Definição do afeto, segundo Descartes, conforme o **Tratado das Paixões da Alma**.

2 - Estrutura harmônica: Esta análise harmônica baseia-se na linha de análise de Felix Salzer apresentada na obra **Structural Hearing**⁶⁴. A partir de um levantamento dos pontos principais da harmonia, chega-se à redução da peça, de forma que ao se tocar esta estrutura harmônica tem-se a idéia de seu conjunto sonoro. Algumas notas foram acrescentadas para complementar a harmonia; a escrita de notas brancas e pretas não tem aqui um sentido rítmico mas uma demarcação dos acordes mais importantes.

Notação utilizada:

O 1º e 5º graus da tonalidade

⁶⁴ Salzer, Felix. **Structural Hearing - Tonal coherence in Music**. New York, Dover Publications, 1961.

- demais graus
- notas da linha do baixo
- () numeração dos compassos
- I acorde fundamental maior
- i acorde fundamental menor
- V acorde do 5º grau (dominante)
- ∇ acorde diminuto (dominante sem fundamental)
- V - acorde do 5º grau menor

3 - Identificação dos elementos musicais que expressam afetos: a partir da tonalidade, ritmo, harmonia, intervalos, ornamentos, forma, e figuras retóricas. Todos os elementos foram levantados nos capítulos anteriores.

L'AUGUSTE (ALTIVEZ, ORGULHO)

LIVRO I - ORDRE 1

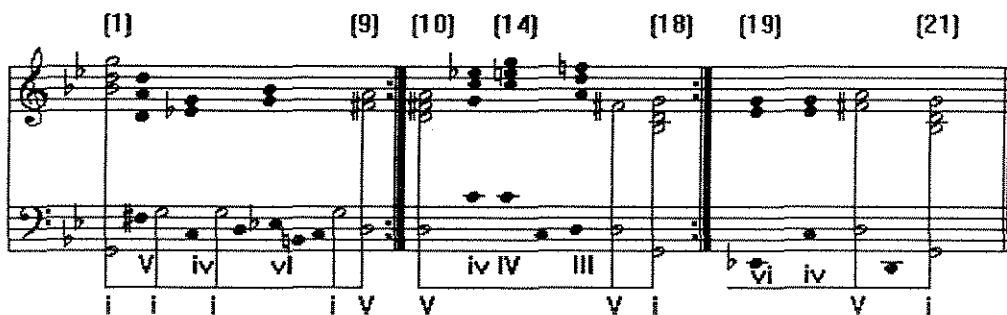
DESCRIÇÃO DO AFETO

Todos os que formam boa opinião de si próprios ou qualquer outra causa, seja qual for, não têm uma verdadeira generosidade, mas simplesmente orgulho.

Descartes, artigo. 157

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 1



TONALIDADE

Sol Menor (com características modais (dórico), em virtude do aparecimento do mi bequadro, nos compassos 13 e 14).

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

A tonalidade de sol menor expressa o severo e magnífico, no estilo pomposo e majestoso. (Charpentier)

Ela une a seriedade a uma alegre graciosidade. (Mattheson)

FORMA

A forma da peça é binária: T D : || : D T: ||

Esta peça é uma Allemande majestosa.

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

A Allemande é uma dança que tem caráter sério. (Mattheson, 1739, livro 2, p. 741 da obra *Der Vollkommene Capellmeister*)

A Allemande L'Auguste rende uma homenagem ao rei Luis XIV ; assim apresentado no prefácio do *l'Art de Touche le Clavecin*, quando se refere ao L'Auguste.

As peças majestosas são consonantes. (Rameau)

Predominância dos movimentos ascendentes, caracteriza a idéia da altivez. (Mattheson)

RITMO

O ritmo majestoso, apresenta-se na música, por figuras pontuadas e sustentadas com pequenos movimentos rápidos. (Quantz)

Figura 2



LES SENTIMENTS (AMOR)
LIVRO I - ORDRE 1

O amor é uma emoção da alma, que nos incita a unir-nos voluntariamente aos objetos que parecem ser-nos úteis. Quando uma coisa se apresenta como boa em relação a nós, sendo útil, isso desperta o amor. Distinguem-se duas espécies de amor, uma chamada amor de benevolência, isto é, que incita a querer bem ao que se ama, outra amor de concupiscência, isto é, que faz desejar a coisa que ama.

Descartes, artigo 79

A palavra *Sentiment* em francês tem uma conotação de simpatia, ou sentimento pelo outro, por isso relacionamos o título com a qualidade do Amor.

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 3

The musical score for 'LES SENTIMENTS (AMOR)' is presented in a two-staff format (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers [1], [2], [3], [8], [9], [13], [15], [17], [18], [19], [23], and [24] indicated above the staff. The harmonic structure is detailed by Roman numerals placed below the staff: I, VI, IV, V7/V, V, V, V7/II, II, IV, V, I. The notation includes various chord symbols and melodic lines for both hands.

TONALIDADE

Esta peça está escrita em Sol Maior.

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

A tonalidade sol maior, “expressa o amoroso, o insinuante e apaixonado, refere-se, aos enamorados, às paixões e as experiências amorosas”. (Mattheson)

A tonalidade sol maior é conveniente às canções afetuosas. (Rameau)

FORMA

A forma é binária: T D : || : D T : ||

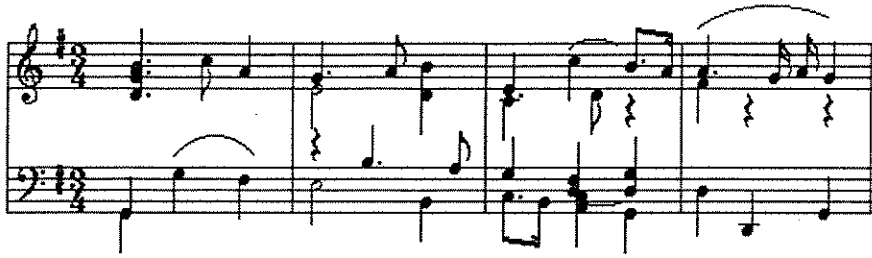
O compasso é ternário, sendo que o segundo tempo é mais acentuado.

Tem a forma de Sarabanda, é uma dança que tem caráter ambicioso, ou seja, relativo ao desejo e à conquista. (Mattheson)

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

Intervalos ligados, têm sua representação no sentido de expansão e acolhimento do amor. Isto pode ser notado na música como um todo. (Quantz)

Figura 4



A expressão geral da melodia é suave e agradável. (Quantz e Marpurg)

A harmonia consonante predomina nas peças amorosas. (Marpurg)

ORNAMENTOS

Predominância das Appoggiaturas que representam o amor. (Geminiani)

Encontramos similitudes do discurso musical sobre o amor em outras peças de Couperin, tais como: *L'Himen-Amour* e na peça *Le Roussignol-en-Amour*.

L'ESPÉRANCE (ESPERANÇA)
LIVRO III - ORDRE 13

A esperança é uma disposição da alma para se persuadir de que sucederá o que se deseja, disposição causada pela mistura da alegria com o desejo. Quando a esperança é tão forte que expulsa completamente o receio, nesse caso muda de natureza e chama-se confiança.

Descartes, artigo 165

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 5

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (12) (13) (14) (15) (16)

i V6 i V6 V iv V6 i V6 V iv i6₄ V i

TONALIDADE

A peça está em si menor.

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

Si menor tem uma característica melancólica. (Charpentier)

Porém, dentro do si menor, a voz superior desenvolve a sua linha melódica de maneira a não permitir (exceto no último compasso) identificar a

tonalidade de si menor. Essa linha lembra re maior, produzindo o efeito de alegria moderada, o que se aproxima da idéia de alegria apresentada na descrição acima, de Descartes.

Figura 6



Devemos ressaltar que Mattheson apresenta o sentido de alegria como característico da tonalidade re maior. Podemos assim apontar para esta combinação (re maior - si menor) na formação da idéia de alegria moderada.

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

Os intervalos nesta contraposição são de terças maiores e terças menores, que alternam alegria e tristeza, expressando, segundo Descartes um sentido moderado da alegria.

Mattheson sugere a saudade ou a lembrança como um elemento incentivador para o sentimento de esperança; a frase que aparece no início na voz superior retorna no percurso da peça dando a idéia de retorno continuado.

LE DÉSESPOIR (DESESPERO)
LIVRO III - ORDRE 13

O extremo receio de não se obter o que deseja transforma-se em desespero, o qual, representando a coisa como impossível, extingue completamente o desejo, que incide apenas sobre as coisas possíveis.

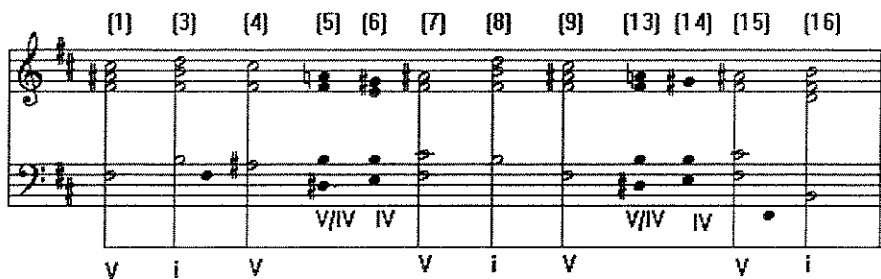
Descartes, artigo 166

Antes da análise do discurso musical, podemos observar, que no **Tratado das Paixões da Alma**, de Descartes, os afetos esperança e desespero estão analisados no mesmo artigo, em virtude do desespero só se apresentar como uma desarticulação da esperança, por extinção do desejo.

Em Couperin, observamos que no discurso musical, a esperança e o desespero estão na mesma tonalidade (si menor).

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 7



TONALIDADE

Si menor (com característica modal (dórico) que se dá em virtude do aparecimento do acorde si maior com sétima (V/IV), resolvendo em IV maior).

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

Si menor possui uma característica melancólica. (Charpentier)

É mal humorada e melancólica. (Mattheson)

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

A melodia tem predominância de intervalos de segunda, caracterizando motivos que representam “movimento” e “pressa” indicando uma angústia própria do desesperado.⁶⁵

Figura 8

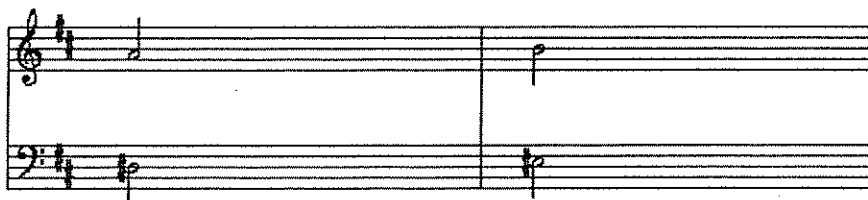


Presença de fortes dissonâncias na harmonia marcam o desespero.

(Rameau) Encontramos quintas diminutas, nos compassos 5, 6, 13 e 14.

⁶⁵ JANK, Helena, “J.S. Bach - Variações Goldberg - Um guia para a formação do homem completo”. Tese de doutoramento, Unicamp, Campinas, 1988, p. 88.

Figura 9



ORNAMENTOS

Há uma expressão musical indicada para a representação do desespero, que são os "sons quebrados". (Marpurg)

Este sentido está presente na peça quando aparecem trinados rápidos, que desestruturam a continuidade da melodia.

Figura 10



LA JALOUSIE TACITURNE (CIÚME)
LIVRO III - ORDRE 13

O ciúme é uma espécie de receio, ou seja, disposição da alma para se persuadir de que a coisa desejada não sucederá, porém esse receio se relaciona com o desejo de conservar a posse de qualquer bem... Esta paixão refere-se apenas a suspeitas e desconfianças.

Descartes, artigos 167-169

“La Jalousie Taciturne” dá-nos um significado de “ciúme contido”, em silêncio, num processo de solidão, reflexão e ausência.

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 11

The musical score for 'La Jalousie Taciturne' is presented in two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures numbered 1 through 16. Below the staves, Roman numerals indicate the harmonic structure. The sequence of chords is: i (measure 1), V (measure 2), i (measure 3), V (measure 4), V/IV (measure 5), IV (measure 6), V (measure 7), i (measure 8), V (measure 9), V/IV (measure 10), IV (measure 11), V (measure 12), i (measure 13), V (measure 14), i (measure 15), and V (measure 16). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

TONALIDADE

Si menor (com características modais (modo dórico). Esta característica modal se dá em consequência do acorde mi maior no 6º e 14º compassos.

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

A tonalidade si menor caracteriza-se por uma indisposição e melancolia.

(Mattheson)

Si menor é solitário e melancólico. (Charpentier)

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

Sua linha melódica caminha em sentido descendente, no registro grave, dando um sentido melancólico, grave.

Figura 12



As linhas cromáticas no baixo dão um sentido de sofrimento do coração.

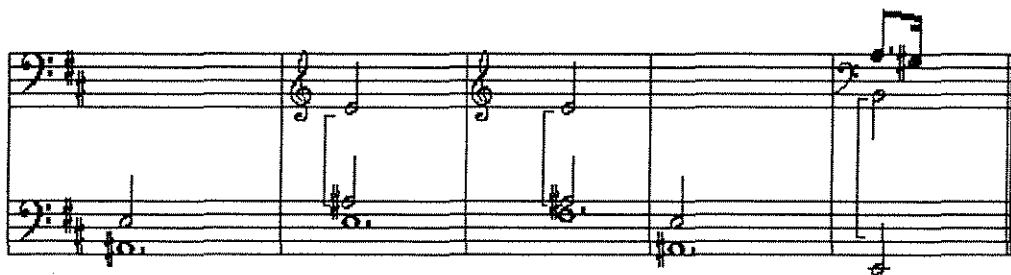
(Rameau)

Figura 13



O elemento fastidioso, que produz uma certa indisposição, conforme Descartes sugere no *Compendium Musicae*, está expresso no intervalo de **Quinta diminuta** no baixo (dissonância forte), nos compassos 2 (1º tempo), 6 (2º tempo), 7 (3º tempo) e 10 (1º tempo) e no 14º compasso (1º tempo) a falsa quinta.

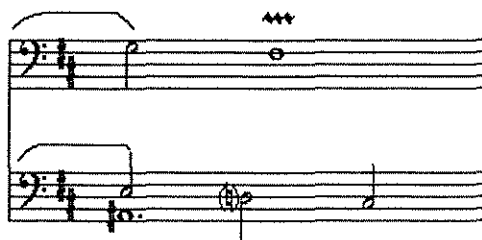
Figura 14



No 1º tempo do segundo compasso e no 1º tempo do décimo compasso, entre as vozes extremas, encontramos uma dissonância de sétima, que normalmente está ligada à situação de inquietação, medo e comoção.⁶⁶

⁶⁶ JANK, op. Cit., cap. X, p.104.

Figura 15



L'ENJOUÉE (ALEGRIA)

LIVRO III - ORDRE 19

Alegria, uma agradável emoção da alma, resultado das impressões do cérebro, consistindo no gozo do bem, sendo da opinião que se tem de possuir algum bem, para se resultar na alegria.

Na alegria, o pulso é igual ou mais rápido que normal, mas não tão amplo como no amor. O calor agradável não se sente apenas no peito, mas espalha-se por toda superfície do corpo, com o sangue que a ela acorre em abundância. Todavia, perde-se algumas vezes o apetite, por ser a digestão mais difícil do que habitualmente. Assim, a alegria torna a cor do rosto mais viva e mais rubra, porque abrindo as comportas do coração, faz correr mais depressa em todas as veias o sangue, o qual tornado mais quente, enche moderadamente todas as partes do rosto, o que lhe dá um ar mais sorridente e mais alegre.

Descartes, artigos 91, 99, 115

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 16

The musical score for Figure 16 is written in G major (one sharp) and consists of two systems. The first system contains measures 1, 8, 8, and 16. The second system contains measures 16, 20, 21, and 32. Roman numerals are placed below the notes to indicate the harmonic structure. In the first system, the progression is I, V, V, I. In the second system, the progression is i, V, V, III, III, iv, IV, V, V, I.

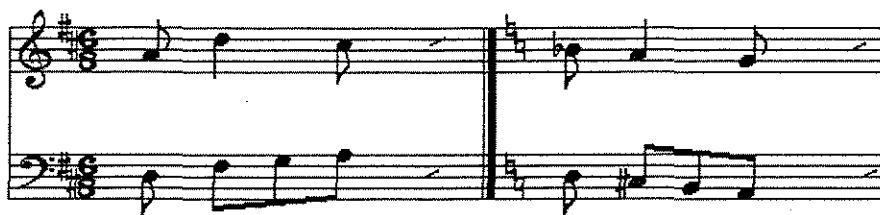
TONALIDADE

Re maior (oscilando para re menor na segunda parte.)

CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

Podemos observar nos diversos autores estudados neste trabalho um consenso quanto à tonalidade de re maior como sendo apropriada para peças alegres, conforme demonstra a Tabela 1 (Correspondências entre tonalidades e afetos - na página 54).

Figura 17



ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

As tonalidades de Re maior em contraposição com re menor nos indica uma alegria comedida, algo mais contido.

A harmonia é consonante, o que aborda a representação da alegria.

(Marpurg)

Os intervallos de terças e sextas são mais agradáveis e alegres. (Descartes

- Compendium Musicae)

A terça maior estimula-nos à alegria. (Rameau)

Observamos em L'Enjouée, na primeira parte da música várias passagens de terças e sextas maiores entre as vozes.

Figura 18



RITMO

Ritmicamente, há um movimento de expansão, caracterizado por colcheia seguida de semínima (síncopa); a Alegria e a expansão da alma. (Mattheson)

ANDAMENTO

A indicação de andamento Trés Gayement é apropriada para músicas de caráter alegre. (Quantz)

ORNAMENTOS

Mordentes curtos aparecem insistentemente, produzindo efeito de alegria. (Geminiani).

Figura 19



LES REGRETS (TRISTEZA, PESAR)

LIVRO I - ORDRE 3

A tristeza é uma languidez desagradável, provocada pelo transtorno que a alma sofre com o mal ou com a privação. Na tristeza o pulso é fraco e lento, sentindo-se em volta do coração laços que o apertam e um frio que o gela, comunicando essa frialdade ao resto do corpo; apesar disso, tem-se por vezes bom apetite. Na tristeza as aberturas do coração são muito apertadas pelo pequeno nervo que as cerca, e o sangue das veias não sofre qualquer agitação: por isso vão muito pouco para o coração. E, todavia, as passagens por onde o suco dos alimentos corre do estômago e dos intestinos para o fígado ficam abertas: por isso, o apetite não diminui, exceto no ódio. A tristeza, contraindo os orifícios do coração, obriga o sangue a correr mais lentamente pelas veias; este, mais frio e espesso, não necessita ocupar nelas tanto espaço: de modo que, entrando nas veias mais largas, que são as mais próximas do coração, deixa-as mais afastadas; e, como destas as mais visíveis são as do rosto, este parece pálido e descarnado, principalmente quando a tristeza é grande.

Descartes, artigos 92, 100, 105, 116 (tradução de Newton de Macedo)

O pesar é também uma espécie de tristeza, particularmente amarga, por se unir sempre a qualquer desespero e à lembrança do prazer que o gozo nos deu; porque nunca lamentamos senão os bens de que gozamos, bens de tal modo perdidos que não alimentamos nenhuma esperança de os recuperar no momento em que lamentamos. Do bem passado resulta o pesar de o ter perdido, que é uma espécie de tristeza.

Descartes, artigo 209

ESTRUTURA HARMÔNICA

Figura 20

Figure 20 displays a musical score with 13 numbered measures, each with a corresponding harmonic analysis below the staff. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The harmonic analysis is as follows:

- Measure 1: I
- Measure 2: V
- Measure 3: IV, V⁷/_{IV}, IV, III, Vⁱⁱ/_{III}
- Measure 4: V
- Measure 5: I
- Measure 6: V
- Measure 7: iv6, V-, V/_V, V/_{IV}, V₆/₅, V⁷/_{IV}
- Measure 8: V₆/₅, V/_V, V-, I₆, V/_V, V-
- Measure 9: I
- Measure 10: IV, V/_{III}, III, V⁷/_{IV}, V/_V, V-
- Measure 11: I
- Measure 12: V/_V, V
- Measure 13: I

The image shows a musical score for two systems of music in D minor. The first system contains measures 14 and 15, and the second system contains measures 16, 17, 18, and 19. Roman numerals are provided below the bass staff for each measure.

System 1:

- Measure 14: Treble staff has a half note D4, a half note E4, and a half note F4. Bass staff has a half note D3, a half note E3, and a half note F3. Roman numerals: iv, ♯, I, V, I.
- Measure 15: Treble staff has a half note G4, a half note A4, and a half note Bb4. Bass staff has a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. Roman numerals: I, V, I.

System 2:

- Measure 16: Treble staff has a half note C5, a half note D5, and a half note E5. Bass staff has a half note C4, a half note D4, and a half note E4. Roman numerals: V, III, iv, III6, I.
- Measure 17: Treble staff has a half note F5, a half note G5, and a half note A5. Bass staff has a half note F4, a half note G4, and a half note A4. Roman numerals: I, iv, V.
- Measure 18: Treble staff has a half note Bb5, a half note C6, and a half note D6. Bass staff has a half note Bb4, a half note C5, and a half note D5. Roman numerals: V, III, iv, V.
- Measure 19: Treble staff has a half note E5, a half note F5, and a half note G5. Bass staff has a half note E4, a half note F4, and a half note G4. Roman numerals: I.

TONALIDADE

Do menor.

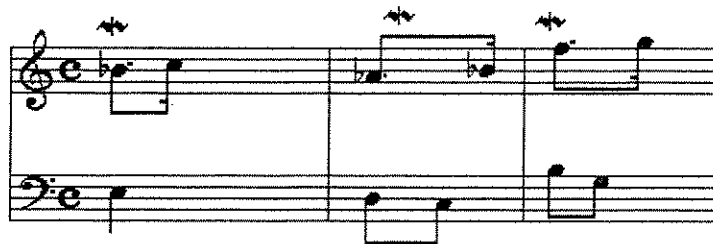
CARACTERÍSTICAS DA TONALIDADE

Os tratadistas e teóricos formam consensualmente uma relação entre a tonalidade de dó menor e o sentimento de tristeza. (Tabela 1 - Correspondências entre tonalidades e afetos)

ELEMENTOS RETÓRICO-MUSICAIS

Dissonâncias, ocorrendo ocasionalmente, dão um sentido um pouco agressivo e amargo. (Rameau)

Figura 21



A linha do Baixo no movimento descendente caracteriza o próprio pesar como sentimento grave e melancólico.

Figura 22



RITMO

Os desenhos rítmicos formados por colcheia pontuada/semicolcheia/apoggiatura seguida de colcheia/semicolcheias em movimento descendente, caracterizam desânimo e pesar. (Quantz)

Figura 23



ANDAMENTO

“Languissamment”: O conjunto das representações afetivas da tristeza estão intimamente correlacionadas com o andamento da peça. (Quantz)

ORNAMENTOS

Appogiaturas.

A presença constante de appogituras dá a idéia de suspiros e lamentos.

(Marpurg)

Figura 24



As peças *La Ténébreuse* e *La Lugubre* têm a mesma tonalidade de do menor e apresentam características semelhantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa procuramos esboçar um procedimento para a abordagem da música barroca, como linguagem que expressa os afetos.

Esta perspectiva enfrentou uma dificuldade inicial que reside no subjetivismo intrínseco ao tratamento desse tema. Dito de outra forma, as relações entre as regras do discurso musical, enquanto tal, e suas qualidades singulares de estimular ou exprimir determinados sentimentos humanos são estabelecidas pelos diversos tratadistas aqui enfocados, nos limites e nos termos da cultura e da mentalidade de sua época.

Não poderíamos colocar em foco a questão da validade objetiva das afirmações dos tratadistas estudados, pois isso levaria à necessidade de enfrentar de um modo demasiado amplo o problema das relações entre música e sentimentos, tema cuja complexidade foge aos limites de um estudo histórico, como o proposto aqui, e que caberia principalmente à Psicologia discutir.

A meta deste trabalho resumiu-se ao resgate e sistematização das idéias sobre os afetos e paixões, através das quais se torne possível um conhecimento mais aproximado do sentido da música histórica.

Com a pesquisa dos elementos e figuras musicais buscamos delinear um campo mais amplo da análise musical, passando do registro conceitual para a análise concreta e fixando as relações entre esses dois níveis.

Delimitamos como objeto de análise algumas peças para cravo de François Couperin, buscando enfatizar a ligação entre o significado dos títulos dessas peças e o conteúdo dos elementos musicais presentes. Podemos afirmar, no que diz respeito ao compositor e às peças escolhidas, a pertinência e adequação da problemática da teoria dos afetos, confirmando o princípio de que os elementos e formas musicais presentes nas mesmas detêm uma correspondência com as intenções expressivas enunciadas nos títulos. A música de Couperin é uma música que fala, tem um discurso, e isso podemos verificar nos elementos da sua própria construção retórico-musical.

Nem sempre os compositores e os intérpretes estão conscientes dos princípios retóricos que fundamentam a música antiga, cujo conhecimento nos dá melhor compreensão desta música e fornece instrumentos para a melhoria da prática daqueles profissionais. Nisso reside a riqueza da investigação histórico-musical.

Por fim, só podemos esperar que outras pesquisas se desenvolvam na mesma direção, abordando a totalidade da obra de Couperin e das de outros compositores do barroco, verificando e desenvolvendo, de forma mais ampla a hipótese aqui esboçada.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. O Óbvio e o Obtuso. Edições 70, Lisboa, 1982.
- Artes-Tonal/Atonal, in: Enciclopédia *Enaudi*, Tomo 3. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- BOUVET, Charles. **Les Couperin**. Paris, Librairie Delagrave, 1919.
- BUELOW, George J. "Rhetoric and Music", "Musical Figures", "Affections", in: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Washington, Macmillan, 1980.
- BUKOFZER, M. **Music in the Baroque Era**. Nova York, W.W. Norton & Cia Inc., 1947.
- CERQUEIRA LEITE, Rogério. **Um Roteiro para Música Clássica**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1992.
- CITRON, Pierre. **Couperin**. Paris, Solfèges/Éditions du Seuil, 1956.
- COUPERIN, François. **L'Art de Toucher le Clavecin**. Wiesbaden, Breit Kopf, 1933.
- _____. **Pièces de clavecin**. Paris, Le Pupitre, Heugel, 1972.
- COUTO E SILVA, Paulo do. **Da Interpretação Musical**. Porto Alegre, Globo, 1960.
- DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São paulo, Martins Fontes, 1990.
- DESCARTES, René. **As Paixões da Alma**. Tradução, prefácio e notas de Newton de Macedo, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1976.
- _____. **Compendium of music**. Tradução de Walter Robert. EUA, American Institute of Musicology, 1961.
- FIAMINGHI, Luís Henrique. **"Violino & Retórica"**. Monografia de especialização, UF Ouro Preto, 1995.
- GEMINIANI, Francesco. **"The Art of Playing on the Violin"**, edição fac-símile (Londres, 1751), editado com uma introdução de BOYDEN, D. Oxford University Press, 1970.
- GILBERT, K. Introdução in: **Couperin, François. Pièces de Clavecin**. Premier Livre. Paris, Le Pupitre, 1974, p. 10.
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo, Perspectiva, 1988.

- HOFMAN, Shlomo. *L'Oeuvre de Clavecin de François Couperin Le Grand*. Paris, A. & J. Picard, 1961.
- JANK, Helena. *"J.S. Bach - Variações Goldberg - Um guia para a formação do homem completo"*. Tese de doutoramento, Unicamp, Campinas, 1988.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre, Movimento, 1923.
- MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo, 1713.
- _____. *Der Vollkommene Capellmeister*. Tradução e comentário de Harriss Ernest, EUA, UMI - Dissertation Services, Michigan, 1993.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. Nova Jersey, Prentice-Hall, 1981.
- PERSONE, pedro. "Sobre a 'Teoria das paixões da Alma' e o discurso Musical nos séculos XVII e XVIII". In: Revista *Cadernos de Estudo - Análise Musical* - 4 . São Paulo, Atravez, 1991.
- PIRRO, André. *Descartes et la Musique*. Paris, Librairie Fischbacher, 1907.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the Flute*. Londres, Faber and Faber, 1966.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'Harmonie*. Madri, Arte Tripharia, 1984.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música - da Idade Média a Beethoven*. Rio de janeiro, Zahar, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ecrits sur la musique*. paris, Stock Musique, 1979.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing Tonal Coherence in music*. Nova York, Dover Publications, Inc., 1982.
- SHLOMO, Hofman. *L'Ouvre de Clavecin de François Couperin, Le Grand*. Paris, A. & J. Picard & Cie, 1961.
- SHURMANN, Ernest F. *A Música como Linguagem: Uma abordagem histórica*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- SILVEIRA, Lígia Fraga. "As concepções médicas e morais na filosofia de Descartes". Tese de doutoramento do Departamento de Filosofia da USP/SP, 1985.
- SOUZA, Jeferson de Oliveira. *"Estética Musical: Descartes e Rousseau"*. UF São Carlos/SP, 1993.
- THIEME, Ulrich. *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock*. Alemanha, Moeck Verlag, 1984.
- ZARLINO, Gioseffo. *On the modes - Le Istitutioni Harmoniche, 1558*. New haven and London, Yale University Press, 1983.

DISCOGRAFIA

- COUPERIN, François. Premier livre de Clavecin. Kenneth Gilbert, Harmonia Mundi, HMA 190351-53, 1989.
- COUPERIN, François. Second Livre de Pièces de Clavecin. Blandine Verlet, Astrée, E 7754, 1986.
- COUPERIN, François. Troisième Livre de Pièces de Clavecin. Blandine Verlet, Astrée, E7757, 1987.
- COUPERIN, François. Troisième Livre de Pièces de Clavecin. Christophe Rousset, Harmonia Mundi, HMC 901442-44, 1993.
- COUPERIN, François. Quatrième Livre de Pièces de Clavecin. Christophe Rousset, Harmonia Mundi, HMC 901445-46, 1994.
- COUPERIN, François e outros autores. Le concert des oiseaux a Versailles. Jean-Patrice Brosse, Disques Pierre Verany, PV 787051, 1987.

PARTITURAS

COUPERIN, François. **Pièces de clavecin, premier livre.** Paris, Le Pupitre, Heugel, 1972.

COUPERIN, François. **Pièces de clavecin, second livre.** Paris, Le Pupitre, Heugel, 1972.

COUPERIN, François. **Pièces de clavecin, troisième livre.** Paris, Le Pupitre, Heugel, 1972.

COUPERIN, François. **Pièces de clavecin, quatrième livre.** Paris, Le Pupitre, Heugel, 1972.

ANEXOS

PARTITURAS DAS PEÇAS ESCOLHIDAS PARA ANÁLISE

PREMIER ORDRE

Allemande l'Auguste

3

1.

2.

REPRISE

12

15

17

1. 2.

19

2.

Petite Reprise

Fin

Les Sentimens

Sarabande

Tres tendrement

This musical score is for a piece titled "Les Sentimens" in the form of a "Sarabande". The tempo/mood is indicated as "Tres tendrement". The music is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems, with measures numbered 5, 10, and 15 at the beginning of each system. The first system (measures 1-4) features a delicate melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody, leading into a section labeled "REPRISE" (measures 9-10). The third system (measures 11-14) features a more active melody, leading into a section labeled "Petite Reprise" (measures 15-18). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano).

20

Musical score for piano, measures 20-23. The score is written for two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various ornaments (wavy lines) and slurs. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin" in the right margin, accompanied by a circled cross symbol.

L'espérance

sous le Domino Vert

Gayement

4^e COUPLET

4

8

12

La Frénésie, ou le Désespoir

Marche sous le Domino noir

Tres vite

12^e COUPLET

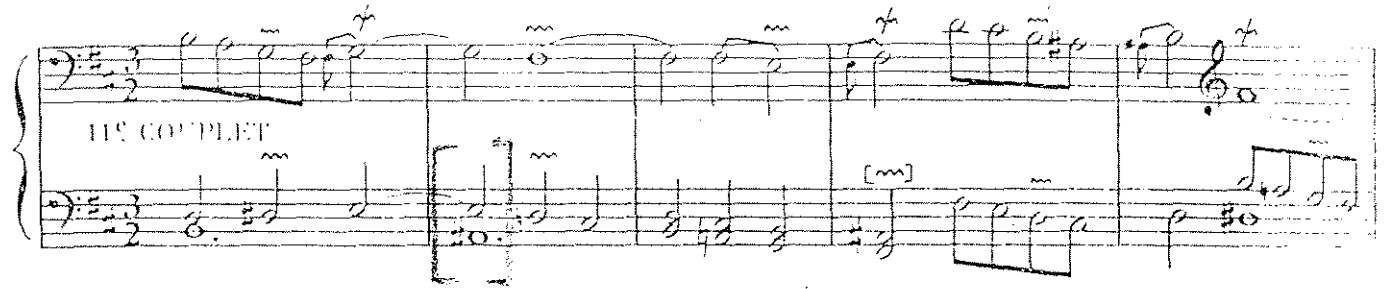
The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Tres vite'. It consists of four systems of staves. The first system begins with the instruction '12^e COUPLET'. The music features a driving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both characterized by rapid sixteenth-note passages. The key signature has one sharp (F#). The score concludes with a double bar line and the word 'Fin'.

La Jalousie Taciturne

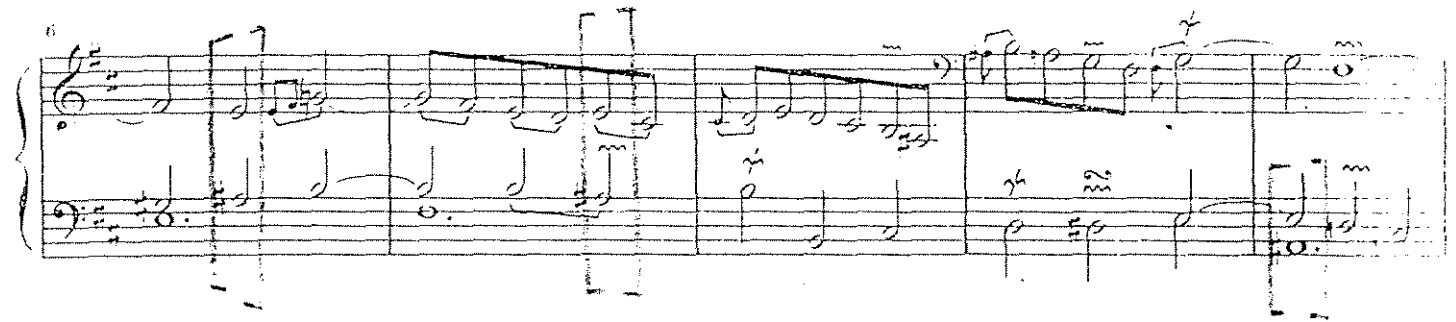
sous le Domino gris de moure

Lentement, et mesuré

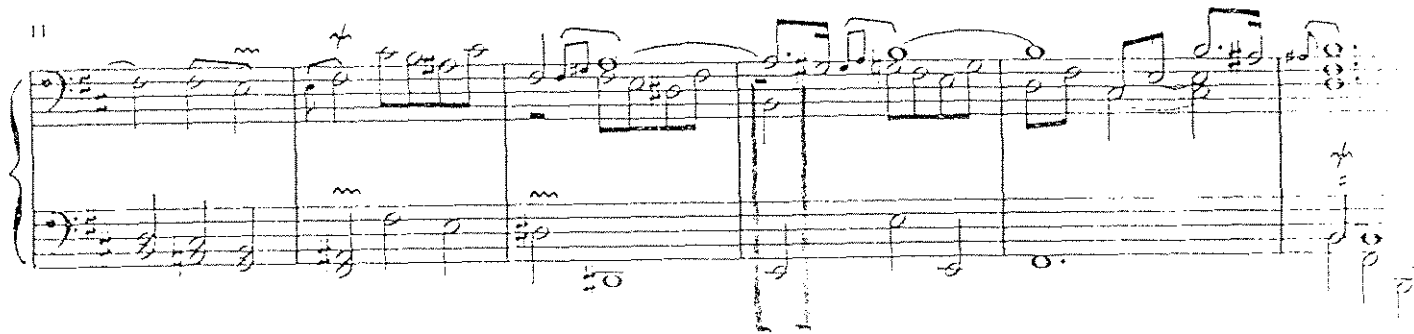
11^{er} COUPLET



6



11



L'enjouée

Tres gayement

[PREMIERE PARTIE]

REPRISE

12

The musical score is written for piano in 8/8 time, marked 'Tres gayement'. It consists of four systems of staves. The first system is labeled '[PREMIERE PARTIE]'. The second system begins with a measure number '4'. The third system begins with a measure number '8' and is labeled 'REPRISE'. The fourth system begins with a measure number '12'. The score features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with a 'z' symbol. The key signature has two sharps (F# and C#).

Un peu plus tendrement

SECONDE PARTIE

20

REPRISE

25

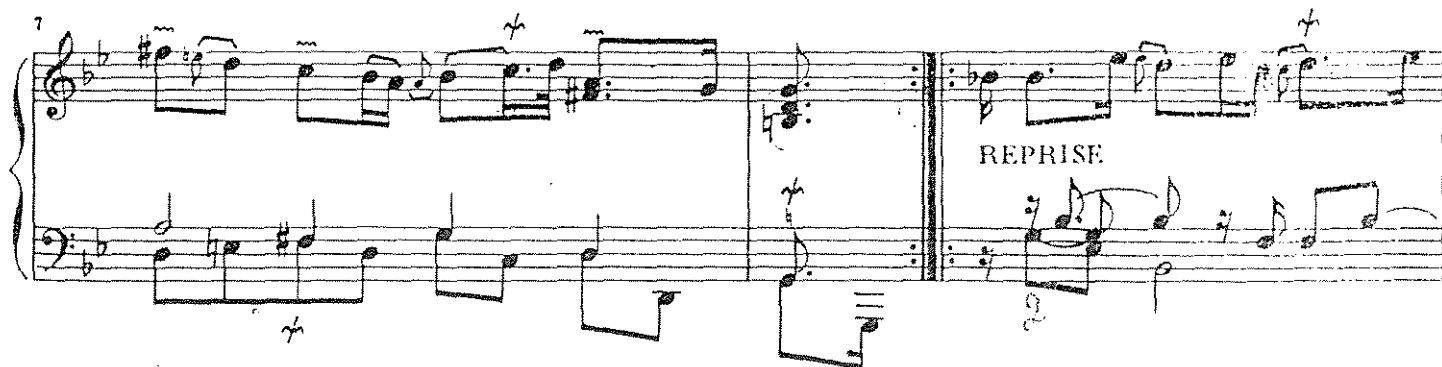
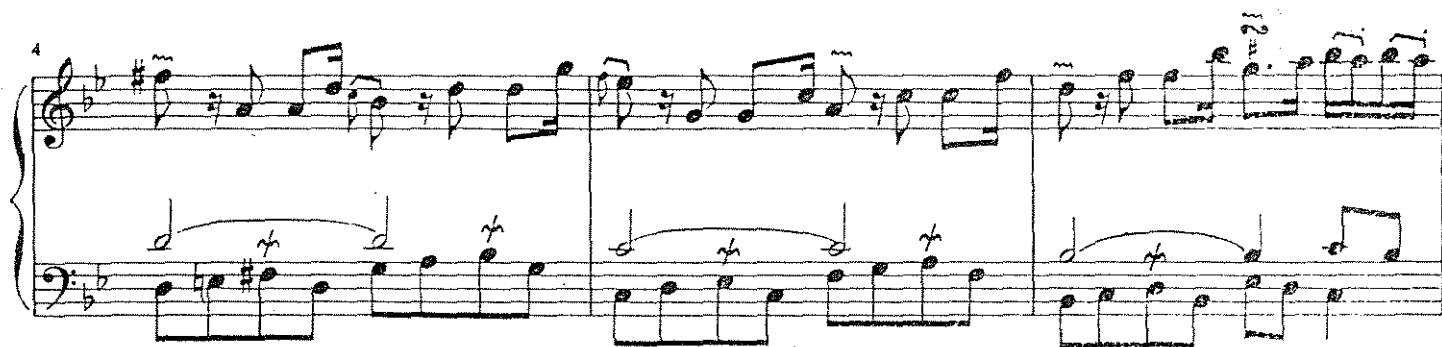
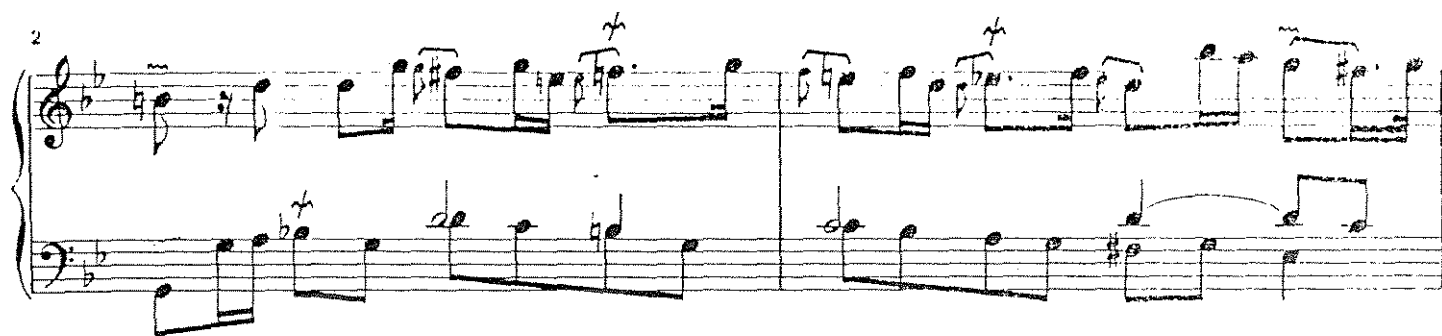
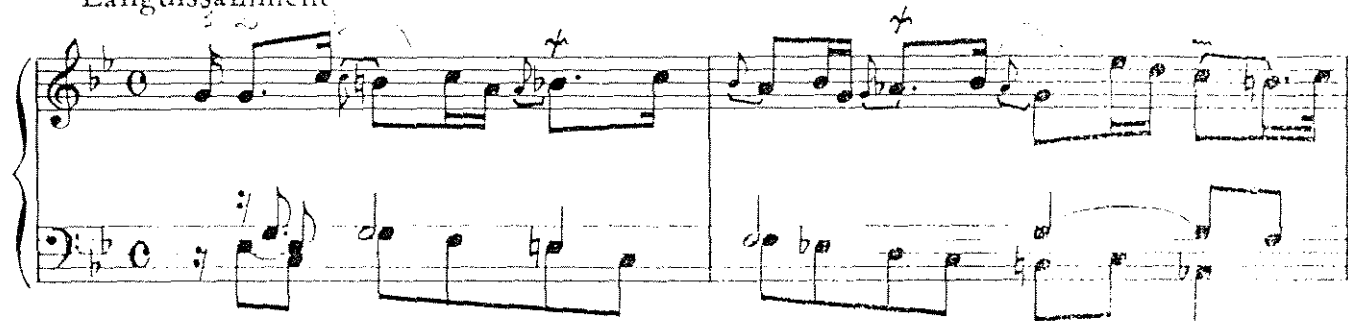
29

Fin

FIN

Les Regrets

Languissamment



REPRISE

Handwritten: *mailed*

Handwritten: *mailed*

Measures 9-10. Treble and bass staves. Treble staff has a handwritten *mailed* above measure 10. Bass staff has a handwritten *mailed* above measure 10.

Measures 11-12. Treble and bass staves. Treble staff has a handwritten *mailed* above measure 12. Bass staff has a handwritten *mailed* above measure 12.

Measures 13-14. Treble and bass staves. Treble staff has a handwritten *mailed* above measure 14. Bass staff has a handwritten *mailed* above measure 14.

Measures 15-16. Treble and bass staves. Treble staff has a handwritten *mailed* above measure 16. Bass staff has a handwritten *mailed* above measure 16.

Measures 17-18. Treble and bass staves. Treble staff has a handwritten *mailed* above measure 18. Bass staff has a handwritten *mailed* above measure 18. The word "Fin" is written at the end of measure 18.