

Preludes de M. Couperin.

1
2

**"A INTERPRETAÇÃO DAS
OBRAS 'NON MESURÉS
PARA CRAVO, EXPLICADAS
SEGUNDO AS LEIS DA
RETÓRICA"**

3
4

Pedro Persone

5
6



P432i
29242/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**“A INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS ‘NON MESURÉS’ PARA CRAVO,
EXPLICADAS SEGUNDO AS LEIS DA RETÓRICA”**

PEDRO PERSONE

CAMPINAS, 1996

Este exemplar é a redação final de tese
defendida por Pedro Guilherme
Personé.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

16/11/96.
Valter Silva

1620602

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**“A INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS ‘NON MESURÉS’ PARA CRAVO,
EXPLICADAS SEGUNDO AS LEIS DA RETÓRICA”**

PEDRO PERSONE

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

Campinas, 1996

Banca Examinadora

Walter Loub

Mariny Plant

W. D. Zanin

Campinas, 31 de Agosto de 1996

À

Dr. Celso Charuri

À minha Orientadora
Helena Jank
&
À minha família
que puderam treinar a
Paciência durante estes anos...

O homem pretende ser imortal e para isso defende princípios efêmeros.

Um dia, inexoravelmente, descobrirá que para ser imortal deverá defender Princípios Absolutos. Neste dia morrerá para a carne, efêmera, e viverá para o Espírito, Eterno. Será Imortal.

(SUMÁRIO)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma conexão entre as obras “non mesurés” e a retórica.

As obras “non mesurés” são divididas em duas categorias : os Prelúdios que são obras de escrita não mensurada e de performance não mensurada e obras de escrita mensurada de performance não mensurada (Plainte, Tombeaux, Lamenti, etc.). Os Prelúdios eram obras compostas para iniciar um agrupamento de peças, tais como as suites. A princípio tinha a função de verificar o instrumento - afinação e regulação. Com o desabrochar da música francesa no século XVII os prelúdios foram crescendo em importância e se tornaram - por não possuírem uma forma rígida - um porto seguro para a fantasia dos compositores. Entretanto nada do que foi escrito deixava de ter uma “mensagem”. Por estar essa “mensagem sempre presente e por ser a retórica um dos pilares da cultura daquele período, a conexão entre as duas foi inevitável.

Os Plaintes, Tombeaux e Lamenti, eram peças do estilo representativo. Como era comum na época, obras representativas eram escritas da maneira tradicional, mas eram interpretadas “senza battuta”, isto é sem observar nenhuma mensuração, ou compasso.

Assim, o que regia tais interpretações eram as leis da retórica. Esta é a nossa proposta, mostrar como fazer a conexão entre estas duas artes.

SUMMARY

This work presents a connection between unmeasured works and rhetoric.

The unmeasured works are divided into two classes : Preludes - which are unmeasured written works and unmeasured performance, and unmeasured performance of unmeasured written works (Plaintes, Tombeaux, Lamenti, etc.). The Preludes were works composed to start a group of pieces, as the suites. At the beginning their function was to verify the instrument - tuning and regulation.

With the blooming of French music during the XVII century, the Preludes improved in concern and became - 'cause they don't have a strict form - a safe refuge for the composers' fantasies.

Nevertheless all the composed works had story to tell. As the story was always present and the rhetoric was one of the culture sustainers of that time, the connection between both was unavoidable.

The Plaintes, Tombeaux e Lamenti were works of "Genere Rappresentativo". Frequently the representative works, at the time, were written in a traditional manner but they were played "senza batuta", that's to say, without any mensuration or compass.

So, it was the rhetoric what guided those performances.

My proposal is to bring up the connection between these two arts - music and rhetoric.

RÉSUMÉ

Ce travail présente une connexion entre les Œuvres "non mesurées" et la rhétorique.

Ces Œuvres sont divisées en deux catégories: les Préludes qui sont des oeuvres d'écriture non mesurée et de performance non mesurée, et les oeuvres d'écriture mesurée et de performance non mesurée (Plaintes, Tombeaux, Lamenti, etc.). Les Préludes étaient des oeuvres composées pour initier un groupement de pièces comme les Suites. En principe, il a avaient la fonction de vérifier l'instrument, réglage et accordage. Avec l'épanouissement de la musique française au XVII ème siècle, les préludes ont gagnés de l'importance et sont devenus - à partir du moment qu'ils n'ont pas de forme rigide - un refuge pour la fantaisie des compositeur. Pourtant, rien de ce qui a été écrit, n'a laissé de porter un "message". Etant ce "message" toujours présent, et la rhétorique étant un des pilier de la culture de l'époque, la connexion entre les deux a été inévitable.

Les Plaintes, Tombeaux et Lamenti, étaient des pièces de style représentatif. Comme il était fréquent à l'époque, les oeuvres représentatives étaient écrites de manière traditionnelle, mais étaient interprétées "senza battuta", c'est à dire sans observer aucune mesure.

Ainsi, de telles interprétations étaient conduites par les lois de la rhétorique.

C'est notre proposition de montrer comment faire la connexion entre ces deux arts.

ÍNDICE

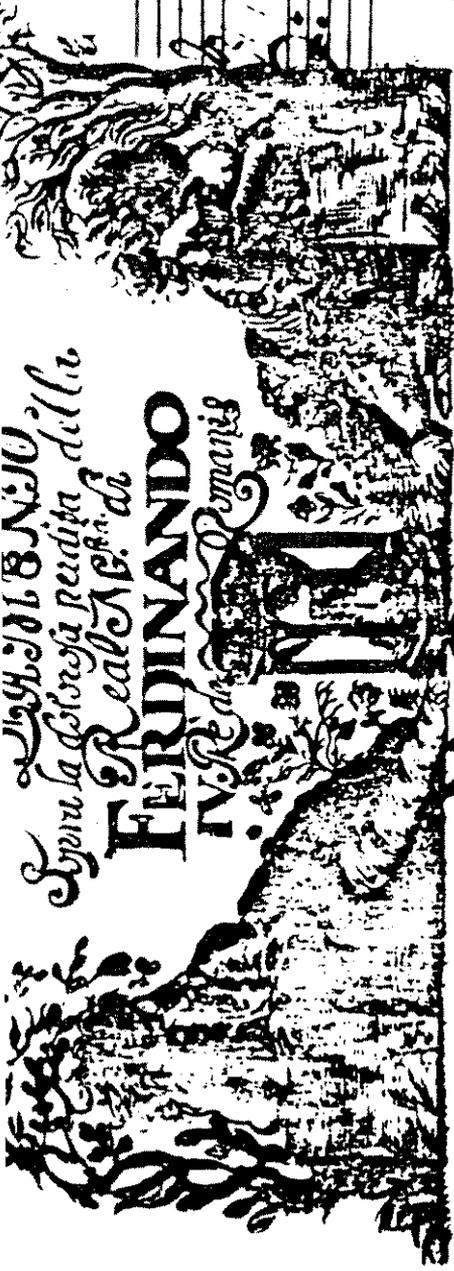
Dedicatória	IV
Agradecimentos	V
RESUMO	VIII
SUMARY	IX
RÉSUMÉ	X
<i>Introdução</i>	1
CAPÍTULO 1	6
Ferramentas Básicas para Leitura de Obras 'Non mesurés'.	6
CAPÍTULO 2	25
Visão Geral da Retórica Clássica	25
CAPÍTULO 3	56
Introdução à	56
"DE PASSIONIBUS ANIMÆ"	56
CAPÍTULO 4	66
RETÓRICA MUSICAL	66
Lista de figuras segundo catalogação do Dr. Georg J. BUELOW.	75
-A. Figuras de Repetição Melódica	76
-B. Figuras Baseadas em Imitação Fugal	79
-C. Figura Formadas por Estruturas Dissonantes	79
-D. Figuras de Intervalo	81
-E. Figuras Hypotyposis	82
-F. Figuras Sonoras	83
-G. Figuras Formadas por Silêncios	84
<i>Capítulo 5</i>	86
ANÁLISE RETORICO-MUSICAL	86
<i>Conclusão</i>	102
BIBLIOGRAFIA	105
APÊNDICE 1	117
Johann Jakob FROBERGER (1616-1667)	117
Gigue, Suite XX, (Memento Mori)	117
APÊNDICE 2	119
Catalogação Cronológica das Obras "non mesurés"	119

<i>APÊNDICE 3</i>	150
Monsieur de SAINT LAMBERT	150
LES PRINCIPES DU CLAVECIN, 1702	150
<i>APÊNDICE 4</i>	155
Howard FERGUSON	155
Keyboard Interpretation from 14th to 19th Century: An Introduction.	155
<i>APÊNDICE 5</i>	157
Nicolas LEBÈGUE (1630-1702)	157
ŒUVRE DE CLAVECIN	157
<i>APÊNDICE 6</i>	159
François COUPERIN (1668-1733)	159
“L’ART DE TOUCHER LE CLAVECIN”, 1717	159

1781
Sopr la storia perduta della

FERDINANDO

IV. Re de Romanis



Musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together.

Musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several measures of rests and some notes with accidentals.

Musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several measures of rests and some notes with accidentals.

Introdução

"Still another dubious aspect of the performance practice awareness has been the tendency to seek historical justification for every detail of interpretation. 'If a contemporary theorist didn't say it, then you can't do it'. Well, you can; but then somebody is likely to announce that you're wrong. The difficulty with over-reliance on past authority, of course, is that it gives rise to an anxious dogmatism. 'what are the rules? How do I apply the in this measure and the next? If I do apply them, am I being authentic?' Again, as in the case of the composer's intention, we can never fully know what early performance were like. If we require written documentation for everything - or if we hope by invoking it to avoid criticism altogether - we shall simply have to stop playing. (I have heard this recommendation put forward in all seriousness). And then, if we do follow every single known precept of performance (first painstakingly

reconciling all of the contradictory sources), what do we do next year, when another treatise is discovered? Such finds give rise to the changing fashions in historical performance that clearly mark them as artifacts of our own day. The modern pop music term 'flavor of the week' comes to mind."

Ross W. DUFFIN¹

Dentro do específico mundo da música erudita, um reduzido número de músicos se dedicam, no Brasil, à pesquisa da música antiga. Que a maioria entende ser a música feita na idade média, na renascença e encerrando no barroco. Hoje como as pesquisas avançaram muito, é impossível considerar música antiga só os três períodos citados. Uma das maiores autoridades em música antiga no mundo é, sem dúvida, Nikolaus Harnoncourt -que iniciou seus trabalhos nos idos de 1950 em Viena. Harnoncourt entende por música antiga toda a música feita antes de nosso tempo. Assim, Beethoven, Schubert, Schumann também são música antiga.

Aqui começam os desentendimentos! E cada um discute para ganhar! Quando será que este erro filosófico deixará de freqüentar as mentes dos "especialistas"? Quando será que estes mesmos "especialistas" deixarão de discutir por suas vaidades para realmente dar algo para o meio? É preciso vencer-se; é preciso discutir, sim, mas para construir especialistas de fato no assunto real e não especialistas em vaidades que sempre querem ser "o maior",

¹ DUFFIN, Ross W. "Performance Practice: *Que me veux tu?* What do you want from me? *Early Music America*, 1, 1, fall 1995, p. 27

“o melhor”, “o mais entendido” em tal ou tal assunto. A filosofia nos ensina que que neste mundo relativo cada um tem parte de uma verdade relativa. Ora, então brigamos por uma parte de uma verdade que nem absoluta é? E se juntarmos minha pequena parte da verdade com a do outro e do outro, ou seja à comunidade científica? Mesmo assim não teremos chegado à Verdade Absoluta, mas teremos praticado harmonicamente a união. Com tal união, quem sabe não podemos atingir num relance que seja o néctar que tal instantâneo vislumbre da Verdade nos propicia?

Pelo mesmo motivo exposto no parágrafo acima, foi que dei início a tal pesquisa. muito se falava na “Teoria dos Afetos” do barroco. O assunto porém era envolto numa aura de mistério profundo como se as vestais do templo chamassem os mais terríveis guardiães em defesa de tal conhecimento. Tal conhecimento semelhante ao da “hermética” ciência do dedilhado antigo. Este disseminado como a oitava maravilha do mundo e somente em poder daqueles altos iniciados que só poderão ensinar tal maravilha aos discípulos que se tornarem dignos seguindo sua mutável corte. Ora, este conhecimento esta nos livros qualquer um pode ter acesso. Assim como qualquer um pode ter acesso, qualquer um poderá ter o entendimento errôneo ou não do mesmo texto (entendimento errôneo devido ao conhecimento insuficiente da língua em que o tratado foi escrito, ou mesmo por falta de uma cultura mais ampla, ou o que é mais comum: a falta de conhecimento filosófico que não permite um livre encadeamento de idéias). Isto é, estamos tratando com especialistas humanos. Como humanos sujeitos a falhas, erros, mal entendidos e mortais. Sim morrerão!(Todos morreremos e os vermes irão comer o que restou..). E se não dividem seus anseios, seus conhecimentos, seus medos, não evoluirão e nem ajudarão os o cercam a evoluir - mais rápido, pois inevitavelmente evoluirão.

Então, todos se referiam a *mística* “teoria dos afetos” mas não explicavam. comecei minha pesquisa com o material que me foi possível encontrar. Logo em seguida, este material me levou à primeira fonte que foi o “Tratado das Paixões

da Alma” de René Descartes (1596-1650). Este é o texto fundamental para o entendimento das paixões e sua aplicação na música.

Juntar as paixões com a música exigia um catalisador. Não era simplesmente tomar a música e saber quais eram as paixões, faltava algo que desse liga. Algum tempo depois o catalisador chegou às minhas mãos: Retórica de Aristóteles. A ele se seguiu “Institutio Oratoria” de Quintiliano.

Já com tais obras foi possível conectar as duas artes, mas tive a oportunidade de adquirir o “Der Vollkommene Capellmeister” de Johann Mattheson e posteriormente “Musica Poetica” de Joachim Burmeister.

A crescente discussão em torno da “Autenticidade” levou-me a um maior cuidado no que diz respeito à performance. O que é uma performance autêntica? Quais os parâmetros para saber se estou respeitando as intenções dos compositores? Até que ponto vale a pena uma performance musicologicamente correta - se isto for prejudicar a livre fantasia do interprete?

O resultado está nas páginas seguintes. Foi feito ao longo destes anos, não sem sacrifício. Fiz o que me foi possível, com humildade, dentro de meus limites. Espero que esta contribuição possa ser agradável e útil a todos os que buscam a linguagem do período barroco e, principalmente, àqueles que forem trabalhar em seu repertório as fantásticas obras “non mesurés”.

Pièces de Clavecin

Composées par J. Henry d'Anglebert
Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy
Avec la maniere de les Jouer.

Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres airs
de Monsieur de Lully mis sur cet Instrum^t.

Quelques Fugues pour l'Orgue.

Et
les Principes de l'accompagnement.

Livre premier.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Paris Chez l'Autheur Rue S^t Honoré pres S^t Roch

DISSERTAÇÃO

**“A INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS ‘NON MESURÉS’ PARA CRAVO SEGUNDO
AS LEIS DA RETÓRICA”.**

CAPÍTULO 1

Ferramentas Básicas para Leitura de Obras 'Non mesurés'.

Antes de iniciar a observação dos aspectos retórico-musicais das obras objeto de minhas pesquisas, considero de extrema importância apresentar um estudo introdutório às obras "non mesurés".

Este trabalho focaliza inicialmente os Prelúdios, que são obras de escrita "non mesuré". Mais tarde serão discutidas obras de escrita mensurada com performance não mensurada ("Tombeaux", "Lamenti", "Plaintes" e "Meditations").

Dessa forma, a seqüência é a seguinte:

1. Introdução aos "Préludes 'non mesurés'" e suas ferramentas básicas para leitura.
2. Leitura de bibliografia especializada sobre Retórica Musical e estudo das "Figuræ".
3. Aplicação dos elementos analisados às obras "non mesurés".
4. Catalogação cronológica das obras "non mesurés"

QUE SÃO OS "PRÉLUDES 'NON MESURÉS'"

As obras conhecidas como "non mesurés" incluem Prelúdios (sem medida ou sem métrica), "Tombeaux", "Lamenti", "Plaintes" e "Meditations". Estes últimos, apesar de terem uma métrica, devem ser interpretados "avec discretion" e "sans observer aucune mesure"¹.

Os prelúdios "non mesurés" representam uma das manifestações mais fascinantes da produção musical desde 1600. São encontrados em muitas edições e manuscritos para cravo do século XVII, bem como do início do XVIII².

Muito tempo depois da composição dessas obras encontramos no verbete "Prélude" do "Dictionnaire de Musique" de Jean Jacques ROUSSEAU³ a seguinte definição:

"Prelúdio- Peça de Sinfonia que serve de introdução e preparação a uma obra de música. Assim as Aberturas (Ouvertures) de ópera são prelúdios como, também, os Ritornellos que são muito freqüentes no começo de cenas ou monólogos. Prelúdio é, ainda, um desenvolvimento da melodia que passa pelos

¹ O termo "avec discretion" se tornou um "signo-sinal" para a execução não mensurada. Na Gigue da Suite XX (Memento Mori) de J.J.FROBERGER (1616-1667) encontramos, no compasso nº 18, o termo "avec discretion" e nos damos conta de que a escrita muda radicalmente (vide apêndice 1). O primeiro a usar tal termo foi Froberger.

Johann Jakob Froberger se tornou organista-assistente da corte imperial de Viena no ano de 1637. Logo em seguida recebeu uma bolsa para estudar com Frescobaldi em Roma. Froberger permaneceu ali até 1641. Com certeza ele teve contato com a música do célebre Claudio MONTEVERDI (1567-1643). Este último, em seu 7º livro de Madrigais escreve duas peças singulares:

- "Se i Languidi miei Sguardi" (Lettera Amorosa)

- "Partenza Amorosa".

A primeira tem a seguinte indicação: "Lettera Amorosa a voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta".

A partir da idéia de interpretação do "genere rappresentativo" ser "senza battuta", surge a tradução em um "Tombeau", que é, indiscutivelmente, uma peça do "genere rappresentativo", do termo "senza battuta" por "sans observer aucune mesure". Pela semelhança entre essas obras podemos supor que avec discretion sugere uma performance "non mesuré".

² Mesmo depois da fase de criação de tais obras, no final do século XVIII alguns compositores escreveram obras "non mesurés". Entre eles Claude-Benigne BALBASTRE (1727-1799) e Jan Ladislav DUSSEK (1760-1812). Entretanto por não as características básicas da escrita que ora focalizamos, não estão inseridos neste trabalho

³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, (1712-1778) Dictionnaire de Musique, Paris, 1768, facsimile: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969

principais acordes da tonalidade para anunciar (a suite de peças) e verificar se o instrumento está afinado, etc."

E continua no verbete "Preludiar":

"Consiste em cantar ou tocar uma peça de fantasia improvisada de maneira irregular e curta, passando pelos tons essenciais da tonalidade, seja para estabelecer (a tonalidade), para dispor sua voz, ou para bem colocar as mãos sobre o instrumento antes de começar uma obra musical. Mas é ao órgão e ao cravo que a Arte de Preludiar é mais notável: trata-se de compor e improvisar peças carregadas de tudo o que a música tem de mais interessante em desenho, em fuga, em imitação, em modulação e harmonia. É, sobretudo, preludiando que os olhos dos críticos⁴ lhes impõem com o papel; preludiando dão brilho a essas sábias representações que movem todos os ouvintes. Aqui não é suficiente ser um bom compositor, ou dominar bem o teclado, ou ter as mãos boas e bem exercitadas, mas deve abundar o fogo do gênio e o espírito inventivo que fazem encontrar e desenvolver os temas mais favoráveis à harmonia e mais agradáveis aos ouvidos. Através desta grande arte de preludiar brilham excelentes tecladistas tais como os senhores Clavière e Daquin, superados, no entanto, pelo Príncipe de Ardou, embaixador de Nápoles, que, pela vivacidade de invenção e força de execução surpreende os mais ilustres artistas e provoca, em Paris, a admiração dos 'Connoisseurs'".

Thomas Mace⁵, escreveu em 1676 - embora tratando de prelúdios para alaúde- algo que bem poderia servir para descrever o objeto de nosso estudo: "O prelúdio é, comumente, uma peça de estilo feroz-confuso-disforme, de toque intrincado na qual nenhuma forma perfeita ou uniformidade podem ser percebidas; um acaso, uma movimentação ascendente e/ou descendente, de um registro para outro. É geralmente tocado para se experimentar o instrumento e verificar a afinação".

⁴ Pode-se notar uma certa ironia no texto de Rousseau ao se referir aos "olhos dos críticos" e não aos seus ouvidos.

⁵ MACE, Thomas (ca.1612-ca.1706), "Musick's Monument, London, 1676, facsimile, New York, Broude Brothers, 1966.

É uma peça independente que precede outro movimento de uma obra maior, como por exemplo, a suite.

Por muito tempo se pensou que os prelúdios para cravo tinham sua origem nos similares para alaúde. Hoje, podemos afirmar⁶ com mais segurança que sua origem está nas "Toccatas" e "Tombeaux" para cravo.

Obras "senza battuta" eram comuns antes do século XVII e eram conhecidas como: "Intonazione, Toccata, Ricercare, Preludio". Apesar de sua notação ser a convencional, eram interpretadas livremente. A escrita "non mesurés" foi absorvida pelos cravistas das obras para alaúde. Escreveu-se, também, com notação "non mesuré" para a viola da gamba. Mas, apesar das similaridades, os prelúdios "non mesurés" para o cravo são um fenômeno à parte dos exemplos para alaúde ou gamba.

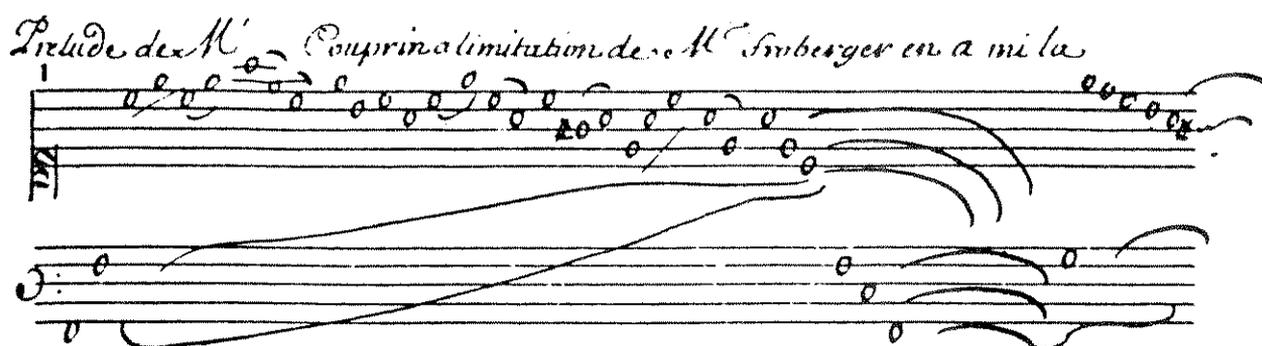
Johann Jakob FROBERGER (1616-1667) estudou na Itália com Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643)- o grande estruturador da Toccata- e em suas muitas viagens, levou à França, a Toccata com suas alternâncias entre o "Stil Fantastico"⁷ e seções contrapontísticas.

Um dos compositores mais significativos de Prelúdios não mensurados foi Louis COUPERIN (1626-1661). Muito amigo de Froberger, Couperin foi também quem escreveu o maior número de obras nesse estilo. Suas peças chegaram até nós principalmente em dois manuscritos: Manuscrit de Parville (Berkeley) e Manuscrit Bauyn (Paris).

No manuscrito de Parville encontramos um prelúdio cujo título nos revela uma das principais fontes inspiradoras de Couperin: "Prélude de Mr. Couprin (sic) alimitation (sic) de Mr. Froberger en a mi la".

⁶ Segundo os estudos de Davitt MORONEY em COUPERIN, Louis (1626-1661), Pièces de Clavecin, Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1985 e PREVOST, Paul, "Le Prélude non mesuré pour Clavecin en France dans la seconde moitié du XVIIe. siècle" (tese de doutorado), Universidade de Estrasburgo, Instituto de Musicologia, 1982.

⁷ Há uma corrente de musicólogos que defende a idéia de que o "Stil Fantastico" se aplica às obras alemãs e não às italianas.

Ex. 1- Louis Couperin: Prelúdio nº 6 em Lá menor⁸

Dois outros autores que seguem, em ordem de importância, a Louis Couperin, são Jean-Henry D'ANGLEBERT (1628-1691) e Nicolas LEBÈGUE, ou LE BÈGUE (1630-1702).

As obras de L. Couperin chegaram até nossos dias apenas em forma de manuscrito. As de D'Anglebert em manuscrito e em edição impressa. As de Lebègue somente em edição impressa.

A notação desses fantásticos prelúdios de Couperin, por sua singularidade, tem causado confusão na interpretação, pois apresentam uma seqüência de semibreves sem qualquer indicação rítmica, sendo que os únicos guias para ordenar sua forma de execução são a posição das semibreves - confusa, também - e um intrincado sistema de linhas retas e curvas.

Deve-se ter em mente, com muita clareza, a diferença entre "notação não mensurada" e "performance não mensurada". No primeiro caso o intérprete deve decodificar uma forma de escrita incomum e chegar, através dela, a uma performance não mensurada. No segundo caso o intérprete lê conforme os padrões convencionais, mas executa "avec discretion".

Muitos prelúdios estão ligados, como já dissemos anteriormente, à "Toccata" italiana. A famosa clavecinista Elizabeth JACQUET DE LA GUÉRRE (1659-1729) deu o título de "Tocade" a um de seus prelúdios:

⁸ Usarei o sistema de colagem para ilustrar o texto - uma vez que ao utilizar uma cópia da partitura original estaremos mais próximos da intenção do compositor. Os exemplos mais extensos serão apresentados ao final.

Ex 2- Elizabeth Jacquet de la Guérre: Prelúdio nº 4 em Fá maior



Os prelúdios "non mesurés" que tem sua origem na "Tocata" são, possivelmente, a única elaboração francesa desta forma italiana. Sua interpretação hoje é tão problemática quanto o foi em seu tempo⁹.

Por esta razão os compositores, depois de Louis Couperin, tentaram, cada vez mais, tornar inteligível sua escrita. Seu sobrinho François COUPERIN (1668-1733), justificando a escrita mensurada de seus prelúdios, escreve nas "Observations" de seu tratado sobre a arte de tocar cravo: *"Uma das razões pela qual mensurei estes prelúdios, foi a facilidade que se encontrará seja para ensiná-los ou para aprende-los"*¹⁰.

A notação em semibreves, como encontramos em Louis Couperin, é a escrita comum aos manuscritos, pois estes eram usados por seus compositores ou por intérpretes profissionais. Assim, se naquele tempo essa música era de difícil execução, hoje, com a distância temporal e, com o agravante da influência de todo o pensamento musical do século XIX, há que se resgatar essa linguagem.

⁹ Esta dificuldade fica claramente comprovada pelo artigo de Bruce Gustafson, "A Letter from Mr. Lebègue concerning his Preludes" onde ele apresenta e comenta a carta de Lebègue a um escocês que comprara seu livro e estava confuso com a notação. Aqui transcrevo um trecho da carta de Lebègue: "... Il faut sçavoir, premierement qu'il faut toucher toutes les notes les unes après les autres...; Le petit cercle qui prend de la note d'en bas et qui continue jusqu'a celle d'en haut, signifie qu'il faut tenir toutes les notes que ledit cercle entoure sans en quitter pas une après que vous les avez touché, et cela pour conserver l'harmonie; quand après un grand accord vous trouverez des tenues ou cercles, et qu'une autre roulera et se promenera, C'est a dire qu'il faut toujours tenir le dit accord pendant cela".

¹⁰ COUPERIN, François (1668-1733) "L'Art de Toucher le Clavecin, Paris, 1717, pág. 60 facsimile, New York, Broude Brothers, 1969.

Alguns cravistas, naturalmente, intuem sobre o que fazer com tais seqüências de semibreves. A grande maioria, porém, frente a uma escrita que foge aos padrões convencionais, entra em pânico ou tenta ignorar essas obras.

É para os últimos que dirijo minha pesquisa. Minha proposta é codificar as diversas "figuræ" e, como num dicionário, catalogá-las para facilitar a interpretação dessas obras "herméticas"

Para tanto, conto com a observação do que foi o aumento quantitativo da música impressa para cravo em fins do século XVIII. Com a vendagem da música em partituras impressas, os "préludes 'non mesurés'" saíram do círculo de seus compositores. Sabedores de que os futuros intérpretes-via-imprensa não teriam o privilégio de uma orientação verbal dos autores, deu-se início à busca por novas maneiras de notar que ajudassem os intérpretes.

Nicolas Lebègue foi o primeiro a tentar uma nova escrita em seu livro de "Pièces de Clavecin",¹¹ e, comenta em seu prefácio sobre a "grande dificuldade" em notar esses prelúdios de maneira inteligível sem destruir a natureza musical específica dessa arte de preludiar¹².

Estilisticamente os "Préludes 'non mesurés'" podem ser enquadrados em duas categorias diferentes segundo suas origens:

-TOCCATA - Frescobaldi-via-Froberger, (vide nota 1).

-TOMBEAU - Forma de Allemande - peça em honra a um amigo, patrono ou mestre já falecido. Pode ser, também, um "Lamento" por algum fato desagradável ocorrido.

Toccata: Prelúdio dividido em 3 partes, sendo que a 1ª e a 3ª são não mensuradas, portanto relativas ao "Stil Fantastico". A parte intermediária é eminentemente contrapontística.

¹¹ LEBÈGUE, Nicolas (1630-1702), Œuvres de Clavecin, Monaco, Editions de L'Oiseau Lyre, 1956.

¹² Vide prefácio anexo.

Tombeau: Prelúdio em uma única parte que segue exemplos de obras como o "Tombeaux de Mr. de Blancheroche"(sic) de Froberger¹³

Mas esta maneira de escrever um lamento pode não estar necessariamente relacionada a ocorrência de uma morte. Encontramos em Froberger uma "allemande" intitulada : "Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion"¹⁴. Ou, ainda na obra do mesmo autor, um "Memento Mori" que porta o título: "Meditation faict sur ma Mort future, laquelle se joue lentement avec discretion". (vide exemplos na Catalogação Cronológica)

OS SIGNOS DA ESCRITA "NON MESURÉ"

1- A Notação

A leitura da notação não mensurada requer considerável atenção aos detalhes, pois as convenções dessa notação são "anormais". Entretanto, há convenções: sem as quais a notação seria incompleta!

Louis Couperin buscou um sistema que reunisse informações precisas e que, ao mesmo tempo deixasse livre a fantasia do executante, ou seja, os elementos espontâneos. Nesse ponto ele se decidiu pela notação francesa para alaúde e traduziu-a para semibreves com alturas determinadas em lugar da escrita em tablatura daquele.

¹³ Froberger escreveu esta "Elegia" em honra à memória do alaudista Charles Fleury de Blancrocher de que Froberger era "Optimus Amicus". Blancrocher caiu de uma escada, em Paris, vindo a falecer nos braços de Froberger. Louis Couperin também dedica um "Tombeau" ao famoso alaudista. Na obra de Froberger pode-se ler junto ao título as seguintes palavras : "Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure".

¹⁴ Na travessia Calais-Dover, Froberger foi roubado no navio, conseguiu alcançar a capital inglesa, onde se hospedou em casa de um amigo; para obter algum dinheiro, empregou-se como "foleiro" para um organista de excelente qualidade. Tão bela era sua interpretação que Froberger, embevecido pela música, esqueceu-se de acionar o fole durante a execução no meio do culto. Resultado: foi expulso com - literalmente - "um pontapé no traseiro". Ao retornar à casa do amigo, sentou-se à espineta e escreveu a Suite.

Ex. 3- Charles Mouton: "La Promenade. Piélude".

18

La Promenade. Prélude.

2- AS LINHAS CURVAS : "TENUES"

Para iniciar a exposição das linhas retas e curvas encontradas nos "Préludes", recorro a informações dadas por Colin TILNEY e Davitt MORONEY¹⁵ em seus prefácios aos livros: "The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord" e "Louis Couperin 'Pièces de Clavecin'".

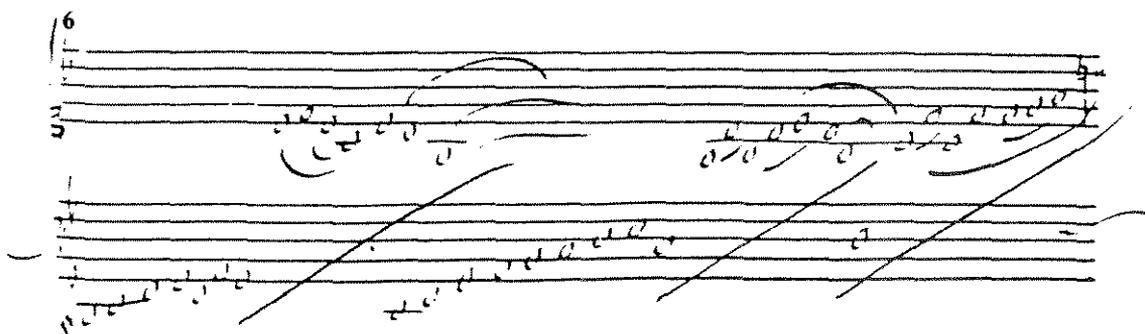
Moroney afirma: "As curvas não são linhas de ligadura, nem de ligação; elas devem ser chamadas de 'TENUE'".(vide explicação adiante)

Por linha de ligadura entende-se uma linha curva unindo duas notas da mesma altura, sendo que a segunda não deve ser tocada novamente, e sim,

¹⁵ MORONEY, Davitt prefácio para: COUPERIN, Louis, (1626-1661) "Pièces de Clavecin", Monaco, Editions de L'Oiseau-Lyre, 1985 e
TILNEY, Colin, "The Art of the Unmeasured Preludes for Harpsichord. France 1660-1720" London, Edition Schott, 1991.

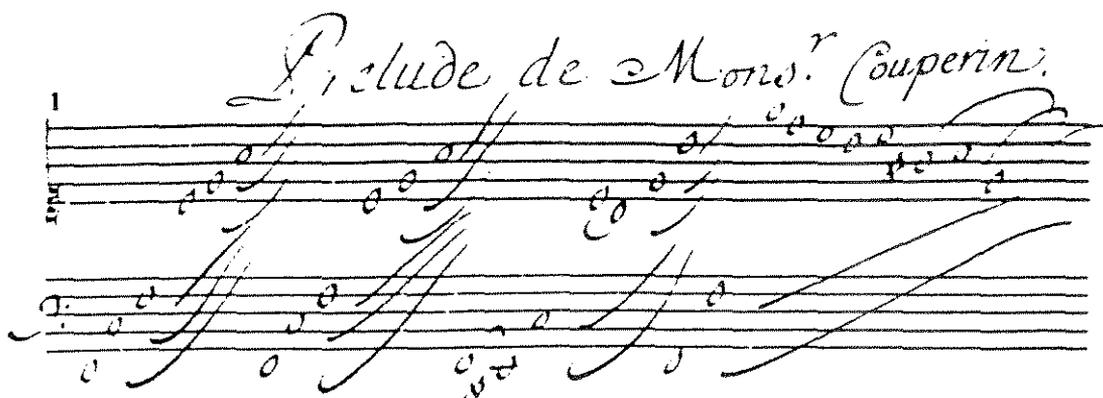
sustentada por mais aquele tempo ou fração de tempo determinado por esta. Este tipo de linha nunca ocorre nos prelúdios "non mesurés". Por isso, o termo não pode ter lugar na música não mensurada. Nos prelúdios, cada nota, mesmo estando ligada a uma outra da mesma altura, deve, obrigatoriamente ser tocada.

Ex. 4- Louis Couperin: Prelúdio nº 3 em sol menor.



Outra palavra muito usada pela maioria dos analistas de obras "non mesurés" é "slur", traduzido por mim como linha de ligação. Isto quer dizer uma linha curva contendo muitas notas de diferentes alturas que formam uma frase musical. Muitas linhas curvas em Couperin, relacionam-se a uma única nota e não a um grupo de notas. Por isso, não podem ser chamadas de linha de ligação.

Ex. 5- Louis Couperin: Prelúdio nº 7 em lá menor.



As palavras francesas para linha de ligadura e linha de ligação são "TENUE" e "LIAISON"¹⁶. Vale notar que, ao referir-se ao acima citado, Lebègue, em sua famosa carta a seu correspondente escocês¹⁷, menciona "tenue ou cercle" para ambas as formas.

Neste ponto é essencial que examinemos o verdadeiro significado destas duas palavras na época da composição dos prelúdios. Logo na passagem do século, em 1702, um autor conhecido por Monsieur de Saint-Lambert nos descreve em seu livro "Les Principes du Clavecin"¹⁸, no capítulo VI:

"De la Tenue"- "...Obtém-se uma outra composição de valores (além do ponto de aumento) com uma figura que se chama "tenue", a qual altera o valor natural das notas, ainda mais que o ponto, pois aumenta apenas a metade do seu valor real; a tenue pode aumentar o dobro, o triplo, a metade, um quarto ou meio quarto (sic). Enfim, por meio da tenue dá-se as notas o valor que se quer..."

Continuando, no capítulo VII:

"De la Liaison"- "... A liaison por sua figura e seu uso, se parece muito com a tenue. Ela encadeia várias notas juntas, aumentando com isto seu valor, porém com a diferença que a tenue não liga senão notas do mesmo grau, e a liaison, ao contrário, não liga senão notas assentadas sobre diferentes graus..."¹⁹

Com isto concluo que, mesmo sem indicar com a reescrita da mesma nota (ou altura), a "tenue" nos mostra, nos prelúdios, até onde a nota deve ser

¹⁶ É importante ressaltar que a "tenue" em se tratando dos "Préludes non mesurés" não tem o mesmo significado moderno, ou mesmo contemporâneo a tais obras.

¹⁷ Já transcrita em nota anterior.

¹⁸ SAINT LAMBERT, Monsieur de, "Les Principes du Clavecin", Paris, 1702, facsimile, Genève, Minkoff Reprint, 1974.

¹⁹ "Chapitre VI/ de la Tenue & Chapitre VII/ de la Liaison" ver na íntegra cópia anexa no apêndice 3

sustentada, livre de um valor métrico e sem necessidade de rescrever a nota a ser prolongada.

Esta linguagem é confirmada na escrita para alaúde pelo texto de Charles Mouton no prefácio de seu livro "Pièces de Luth sur différents Modes"²⁰: "A linha que vai de uma letra a outra (na Tablatura), seja no baixo ou na voz superior, do começo da linha até seu final, chama-se 'tenue'".

As "tenues" tem como função principal indicar quais notas devem ser sustentadas e por quanto tempo. Sua posição exata do iniciar até o finalizar, tem maior importância que sua curvatura.

Como função secundária poderíamos encarar como uma ajuda para esclarecer a seqüência de notas a serem tocadas e não tem uma função alternativa, mas um aspecto complementar.

Nesta forma de "tenues" 3 fatores podem ser percebidos:

1-Indicando notas sustentadas:

Aqui temos linhas curvas desempenhando seu papel fundamental: indicar quais notas permanecem sustentadas e até onde, ou melhor, até qual evento musical.

Ex. 6- Louis Couperin: Prelúdio nº 3 em sol menor



²⁰ MOUTON, Charles, "Pièces de Luth sur Différents Modes. premier & deuxième livres, Paris, ca. 1698, facsimile, Genève, Minkoff Reprint, 1978.

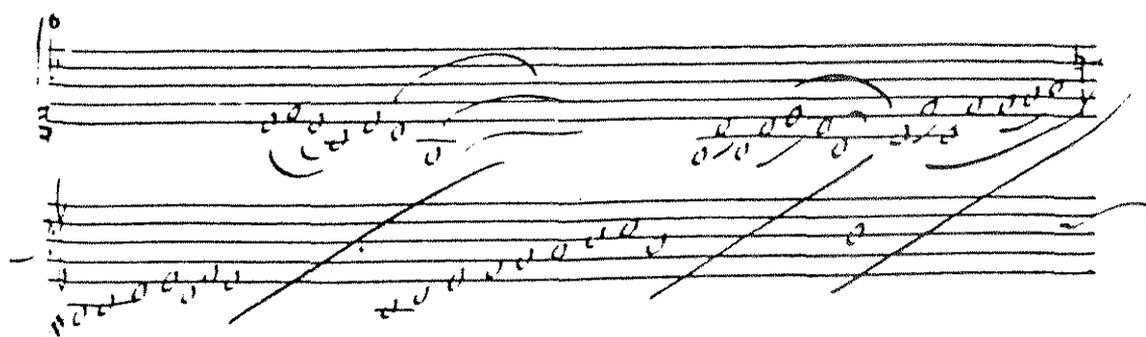
Ex. 7- Nicolas Lebègue: Prelúdio nº 1 em ré menor

Ex. 8- Jean-Henry D'Anglebert: Prelúdio nº 3 em ré menor

2-Indicando a ordem dos acontecimentos:

Encontramos no Prelúdio nº 3, linha 6, o início da escala na clave de fá coincidindo com o final do arpeggio e não simultaneamente. Isto quer dizer que mesmo que a escala esteja escrita embaixo das 3 últimas notas do arpeggio ela só deve ter início quando tal arpeggio terminar, pois há uma linha divisória entre os dois eventos.

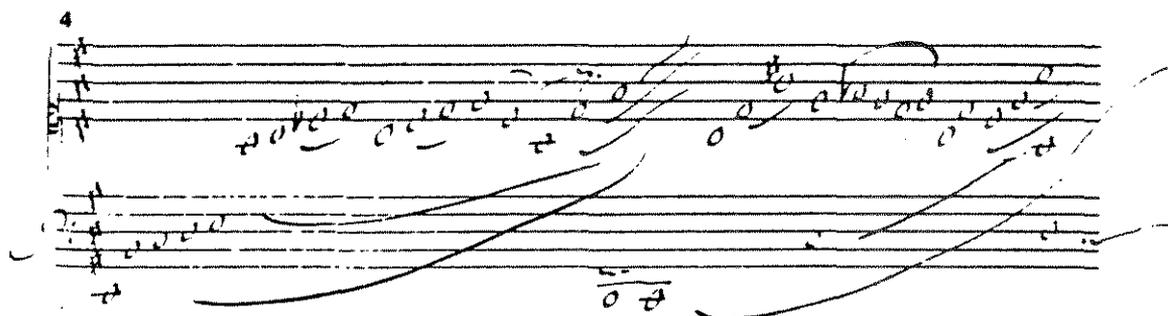
Ex 9- Louis Couperin: Prelúdio nº 3 em sol menor



3-Isolando uma idéia de outra:

Podemos notar no Prelúdio nº 8, linha 4, a nítida separação de duas idéias.

Ex 10- Louis Couperin: Prelúdio nº 8 em Lá maior



AS LINHAS RETAS

Estas linhas tem por função básica esclarecer-nos sobre a ordem dos acontecimentos. Lebègue é quem utiliza com mais freqüência este signo na notação de seus prelúdios. São barras desligadas de qualquer nota, umas com inclinação obliqua, outras na posição vertical. Estas linhas não devem ser confundidas com barras de compasso, mas servem para distinguir grupos de

notas de maneira que as harmonias possam ser entendidas até visualmente. Couperin também usou estas linhas porém com menor freqüência que Lebègue.

Nos manuscritos, essas linhas são displicentemente grafadas. Isto a primeira vista pode nos confundir: Estamos diante de uma linha reta meio torta, ou de uma linha levemente curva?

Estas linhas podem ser encaradas como sinais de separação de notas ou de harmonias.

As linhas retas também podem apresentam-se de 3 maneiras diferentes:

1- As que são iguais a barras de compasso, porém sem nunca cruzarem o espaço em branco entre as pautas.

Nos prelúdios de Couperin, indicam que o acorde ou nota seguinte é de extrema importância, ou seja, ritmicamente é um "tempo forte". Com isso pode-se argumentar que tem *quase* uma função de barra de compasso.

Ex 11 Louis Couperin: Prelúdio nº 1 em ré menor



D'Anglebert usa estas linhas para indicar que o acorde precedente é final de uma frase, marcando o fim de uma pequena seção. Este sinal aparece muito na edição impressa, mas nunca no manuscrito.

Ex 12 Jean-Henry D'Anglebert: Prelúdio nº 1 em Sol Maior



Ainda que sutil, esta distinção é de extrema importância para o executante.

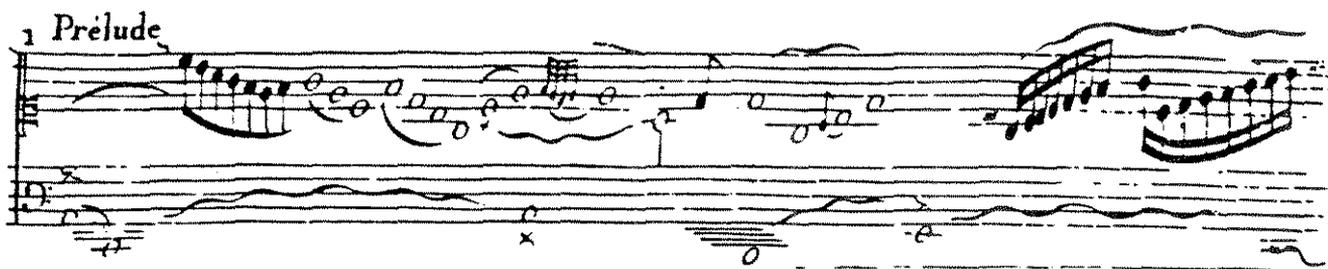
2- Outro caso de linhas retas verticais ocorre quando a linha está exatamente acima ou abaixo de uma certa nota. Sugere, então, que a nota sobre a qual esta grafada tem um forte acento, que na maioria das vezes é confirmado harmonicamente.

Ex. 13 Louis Couperin: Prelúdio nº 10 em Do maior



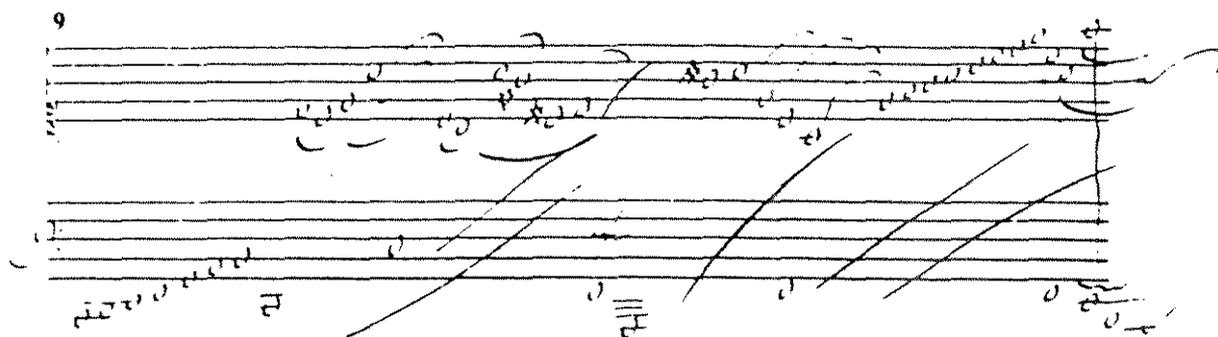
Curiosamente Louis-Nicolas CLÉRAMBAULT (1676-1749), em seu livro de 1704, usa uma linha pontilhada para o mesmo fim.

Ex. 14 Louis-Nicolas Clérambault: Prelúdio nº 1 em Do maior



3- Finalmente, há as linhas retas verticais que ocorrem entre duas notas²¹.

Ex. 15 Louis Couperin: Prelúdio nº 10 em Do maior



²¹ Para se justificar seu uso é necessário lembrar da primeira regra que Lebègue indica a seu correspondente escocês: "...É necessário saber, *primeiramente*, que se deve tocar todas as notas umas após as outras..." Numa performance eminentemente "arpegée", há que se indicar quando ocorre um evento "plaquée". Isto sugere um "unissono rítmico", como comenta Moroney, e é um detalhe da máxima importância.

Ex 16 Elizabeth Jacquet de La Guérre: Prelúdio nº 2 em sol menor

Ex. 17 Jean-Henry D'Anglebert: prelúdio nº 1 em Sol maior

Neste caso, também, Clérambault usa uma linha pontilhada.

Ex. 18 Louis-Nicolas Clérambault: Prelúdio nº 1 em Do maior



Mignard/Vermeulen, portrait de D'Anglebert

PEQUENO COMENTÁRIO SOBRE EDIÇÕES IMPRESSAS

No que se refere aos prelúdios impressos, vemos que a notação de Lebègue usa todos os valores: da semibreve à semicolcheia, bem como com notas pontuadas. Vários sinais de ornamentação são incluídos.

Lebègue nos diz no prefácio a suas peças para cravo²² que os acordes iniciais devem ser tocados rapidamente. Esta idéia é semelhante à exposta no prefácio de “Primo Libro di Toccate” de G. Frescobaldi, Roma, 1637²³. Este último explica que ao cravo, devido à pouca duração (ou sustentação) sonora, o melhor recurso é o que ele chamou de “L’arte de non lasciar voto l’istromento”, ou seja, a arte de não deixar o instrumento (especificamente o cravo) vazio (sem som). Para tanto o cravista deve fazer aumentar a duração das notas por seqüências de acordes quebrados, “batteries”, “acciacature”, etc.

A notação de D’Anglebert é a que permite uma decodificação mais fácil pelo o intérprete. Na edição de suas obras a fluência musical é, até mesmo visualmente, tão elegante quanto nos prelúdios de Louis Couperin, nos quais as idéias musicais não são interrompidas, como na obra de Lebègue. D’Anglebert utiliza semibreves para harmonias e “notas pretas” para passagens melódicas.

²² Obra citada.

²³ FRESCOBALDI, Giorolamo, Das Erst Buch der Toccaten, Partiten, usw., 1637, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1949.

CAPÍTULO 2

Visão Geral da Retórica Clássica

"... Este autor achou problemático o ensino do pensamento musical do Barroco por serem seus estudantes totalmente despreparados para os aspectos não musicais dos conceitos. A verdadeira terminologia da Retórica é uma linguagem nova que o estudante deve aprender antes de se aprofundar no estudo da teoria musical barroca..."

Dr. George J. BUELOW¹

Introdução à Retórica Clássica



Arte Retórica, foi elaborada séculos atrás e caiu no esquecimento durante o século XIX, quando foi substituída pelo estudo da literatura. O termo retórica desperta uma diversidade de entendimentos. Graças ao mau uso pelos políticos modernos, por exemplo, a retórica passou a ter conotação pejorativa.

Retórica está associada à elaboração de composições literárias, à descrição, com figuras de linguagem sempre muito floridas, bem como à noção de vazio, ou de linguagem bombástica e carregada, sem nenhum significado.

¹Dr. Georg J. BUELOW, in NOTES, XXX, 2, 1973, p.251

Para termos uma idéia melhor do verdadeiro sentido, um rápido exame lingüístico nos esclarece que a raiz "RE" significa dizer, esta é associada a palavra grega "RHEMA" mais o verbo grego "EIRO" que significa "eu digo". Nosso termo - Retórica - deriva do adjetivo feminino grego "RHETORIKE"-este uma elisão de "RHETORIKE TECHNE" que significa "A Arte do Orador", que remete à clássica definição de retórica como a "ARTE DE BEM FALAR".

Com a retórica usa-se o discurso em sua forma mais plena e total, direcionando-o ao objetivo de convencer ou usar de persuasão junto a uma audiência para influenciar seu pensamento ou ação da maneira intentada.

Retórica, enquanto discurso persuasivo, é muito comum em nossos dias e os componentes físicos da fala são tão importantes quanto os intelectuais. Por componentes físicos da fala entendo o valor fônico do material verbal utilizado, modalidade de declamação, pronúncia, mímica facial e gestos.

Para que se efetue uma manifestação da Arte Retórica são necessários os seguintes elementos: um orador - com domínio técnico da retórica -, uma audiência e uma questão provável. Para dominar a Arte Retórica há que se dominar as cinco partes do discurso, que são:

(latim)	(grego)
INVENTIO	HEURESIS
DISPOSITIO	TAXIS
ELOCUTIO	LEXIS ou HERMENEIA ou PARASIS
MEMORIA	MNEME

PRONUNTIATIO HYPOKRISIS

Renato Barili, em seu livro "Retórica"², nos apresenta a questão que no decorrer dos tempos foi a tônica dos detratores da retórica: "*Será justo utilizar os atrativos acústicos e gestuais da fala, ou deveria esta contar apenas com os poderes noéticos da comunicação?*"

Os conteúdos dos quais o discurso retórico se ocupa são comuns, afirma Barili, bem como o público a que ele está endereçado, uma vez que as questões tratadas pela retórica interessam a todos enquanto público de homens dotados de faculdades, sentimento e impulsos comuns. Acredito, portanto, ser oportuno apresentar três metas que devem estar contidas num discurso:

1-**DOCERE**- transmissão de noções intelectuais;

2-**MOVERE**- atingir o sentimento do público pela emoção;

3-**DELECTARE**- manter viva a atenção do público e estimulá-lo a seguir uma linha de raciocínio.

Barili justifica o uso **total** da comunicação, por dirigir-se **não** a mentes superiores ou **espíritos puros**, mas a homens comuns, sujeitos ao cansaço e ao tédio, sem disposição a raciocínios difíceis sempre carregados de seriedade, onde nunca se encontra lugar para o vôo da imaginação ou uma pequena dose de comicidade.³

² BARILI, Renato, "Retórica", Lisboa, Editorial Presença, 1979, pág. 7

³ "*Público comum, de homens "como todos nós", que participam com a sua comum dotação humana de faculdades, sentimentos, impulsos, sobre os quais, por conseguinte, será oportuno intervir com uma instrumentação que seja, também ela, global e pluri-significativa.*"

PARTITIONES ORATORIÆ

I- INVENTIO

É o termo latino para "invenção" ou "descoberta". Como já foi dito anteriormente, o objeto do discurso é todo e qualquer sujeito, pois a retórica não tem um tema determinado.

O trabalho do orador, a cada fala, é um novo desafio, já que ele deve encontrar o argumento mais adequado que dará sustentação a um tema ou idéia a ser exposto.

Cícero nos diz que o orador que possuir um apurado senso intuitivo estará em grande vantagem sobre os outros, pois sua intuição o fará encontrar os argumentos mais apropriados para mover a alma do ouvinte. Na falta desse dom especial, um orador deverá recorrer, com método, a algum sistema para encontrar argumentos. Aristóteles nos ensina que há dois tipos de argumento, ou seja, meios de persuasão disponíveis ao orador:

1- ATECHNOI PISTEIS- meio de persuasão não artístico, ou não técnico.

Este caso não faz parte da Arte Retórica. O orador não busca o "inventio", e sim, usa, simplesmente, os meios já disponíveis. Aristóteles nos mostra cinco tipos de evidências não artísticas:

... e isto precisamente porque a comunicação retórica se dirige não a mentes superiores, a espíritos puros, mas a homens de carne e osso, sujeitos portanto ao cansaço e ao tédio, vulneráveis a raciocínios demasiado difíceis e "cerrados", isto é, em que não é deixado qualquer lugar para a imaginação: em que tudo é tensão fervorosa, esforço intelectual, sem nunca permitir uma abertura oportuna à dis-tensão, e ao seu resultado mais directo, a comicidade." Barili, obra citada, p.9

- 1.1- Leis
- 1.2- Testemunhos
- 1.3- Contratos
- 1.4- Torturas
- 1.5- Juramentos

2- TECHNOI PISTEIS- meio persuasivo por provas artísticas.

Neste caso encontramos as provas artísticas - estas sim, relativas à Arte Retórica. Aqui estão divididas em três categorias:

2.1- LOGOS- Racional

- Exercitando a primeira categoria - o apelo racional - o orador trabalha com a razão ou com o entendimento da platéia. Ele está debatendo. Quando debatemos razonamos dedutiva e intuitivamente, ou seja, chegamos a conclusões através de declarações afirmativas ou negativas; ou fazemos generalizações após observarmos um certo número de fatos análogos.

Em lógica, o modo dedutivo é comumente chamado de silogismo. Em retórica, o equivalente a silogismo é "enthymeme" e o exemplo da lógica, em retórica, é indução total.

2.2- PATHOS- Emocional

-O segundo modo de persuasão é o apelo emocional. Desde que somos por natureza animais racionais, deveríamos estar aptos a tomar decisões pela razão, mas somos dotados de livre arbítrio e muitas vezes somos dominados mais pela emoção que pela razão.

Aristóteles em seu tratado sobre a arte de bem falar⁴ manifestou o desejo de que tal arte pudesse ser trabalhada exclusivamente pela razão.

⁴ ARISTÓTELES, "Arte Retórica e Arte Poética", Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

Entretanto, por reconhecer a natureza humana, sabia que o homem pode ser levado a fazer ou aceitar algo pela emoção. Por isso ele nos diz que a retórica é a "arte de descobrir todos os meios de persuasão", e abre espaço em seu tratado para uma investigação sobre as formas de tocar a emoção. Ele devotou a maior parte do Livro II da "Retórica" à análise das principais emoções humanas. Este estudo foi retomado por Descartes no século XVII.

Se o orador ia lidar com as emoções, deveria saber como eram tais emoções e como poderiam ser estimuladas.

2.3- ETHOS- Ético

-O apelo ético é o terceiro modo de persuasão. Ele flui do caráter do orador, especialmente se tal caráter é evidenciado pela própria fala. Um orador que já tem a simpatia de sua audiência e cria a impressão de que é um homem inteligente, benevolente e honrado, conquista também a confiança do seu público. Aristóteles acredita ser o apelo ético a forma mais potente de persuasão.

Toda a técnica do orador em atingir o intelecto e mover o afeto de uma audiência pode se tornar infrutífera se o público não o tem em simpatia e não acredita nele.

Cícero e Quintiliano insistem na extrema necessidade de alto caráter moral do orador.

O método que os retóricos clássicos legaram para ajudar um orador a descobrir o sujeito para os três modos de apelo eram os tópicos. "Tópico" vem da palavra grega "TOPOI" e de sua relativa latina "LOCI". TOPOI ou LOCUS significam "lugar" ou "região" (igual a Topografia ou Local).

Em retórica, tópico é um lugar, um depósito ou um tesouro ao qual se recorre para encontrar o que dizer sobre dado sujeito. Um tópico é a linha de argumento que sugere o material do qual as provas são tiradas.

Aristóteles distingue dois tipos de tópicos:

1- Tópico especial- IDIOI TOPOI ou EIDE -é a classe de argumentos próprios para tipos particulares de discurso por exemplo, aqueles usados para julgamentos em cortes ou para cerimoniais.

2- Tópico comum- KOINOI TOPOI é um estoque relativamente limitado de argumentos usados para qualquer ocasião ou tipo de oração.

Aristóteles enumera quatro tipos de tópicos comuns:

- 1- Mais ou Menos (tópico de grau)
- 2- Possível ou Impossível
- 3- Fato passado ou Fato futuro
- 4- Grandeza ou Pequenez (tópico de tamanho para diferenciar de tópico de grau).

II-DISPOSITIO

A segunda parte da retórica é "Dispositio", que pode ser traduzido por "disposição", "organização" ou "arranjo". Esta é a parte da retórica que diz respeito ao arranjo efetivo e ordenado das divisões do discurso.

Tendo as idéias ou argumentos já definidos, há o problema de seleção, distribuição e organização do material. De forma bastante simples podemos dizer que um discurso deve ter início, meio e fim, ou melhor, exposição, desenvolvimento e conclusão. Os retóricos fazem a divisão do discurso de forma mais específica e funcional.

Aristóteles sustenta a tese de que só há duas partes essenciais na oração: proposição e prova do caso. Na prática, os oradores colocam uma introdução e uma conclusão.

Os retóricos latinos dividem o discurso em seis partes:

II.1- EXORDIUM ou Introdução

II.2- NARRATIO ou Exposição do caso em discussão

II.3- DIVISIO ou Esboço dos pontos ou passos
de um argumento

II.4- CONFIRMATIO ou a Prova do caso

II.5- CONFUTATIO ou Refutação de argumentos
opostos

II.6- PERORATIO ou Conclusão.

III- ELOCUTIO

A terceira parte da retórica é "Elocutio". A palavra "elocutio" ou "elocução" significa para nós algo diferente do que significava para os retóricos clássicos. Eles entendiam "elocutio" como "estilo". Nós, hoje, associamos a palavra ao ato de falar.

A noção de falar está implícita no verbo latino que origina a palavra "LOQUI" = "FALAR", que deu origem a palavras tais como coloquial, eloquência, locutor, interlocutor, etc.

Partindo de elocutio enquanto estilo, e sabendo quanta discordância há nesse sentido, veremos os termos usados para os três níveis de estilo:

III.1- ESTILO SIMPLES, ou estilo baixo- ATTENUATA, SUBTILE;

III.2- ESTILO MÉDIO, ou forte- MEDIOCRIS, ROBUSTA;

III.3- ESTILO SUBLIME, ou florido- GRAVES, FLORIDA.

Quintiliano propõe que cada um desses estilos seja ligado a uma das funções que ele encontra na retórica:

-Estilo simples serve para a instrução- DOCENDI;

-Estilo médio serve para mover o afeto ou emocionar- MOVENDI;

-Estilo sublime serve para encantar- DELECTANDI.

Isto envolve uma discussão sobre a escolha das palavras com relação a certos aspectos como justeza, pureza (Por exemplo, a escolha de certas palavras nacionais em lugar de outras estrangeiras), precisão, simplicidade, clareza, adequação e ornamentação.

Uma grande atenção é dada à TROPOS e ESQUEMA (Schemata em grego).

Como tropos e esquemas são assuntos amplos, deixaremos para um capítulo posterior.

IV- MEMORIA

A quarta parte da retórica é "Memoria" e diz respeito à memorização da oração ou discurso. Entre todas as cinco partes da retórica, esta é a que recebe menor atenção em tratados históricos. A razão para tal descaso é que, provavelmente, há pouco a ser dito, teoricamente,

sobre o processo de memorização. A memória do orador deve ser treinada por exercício e prática constantes. E só isso poderá garantir domínio nessa área.

Sabe-se que tanto as escolas gregas quanto as Latinas dispensavam grande atenção a esta parte da retórica, e davam treinamento especial a seus alunos.

V- PRONUNTIATIO

A quinta parte é "Pronuntiatio", ou ação. Como no caso precedente - memória - a teoria da ação foi um tanto negligenciada em textos antigos, apesar dos retóricos reconhecerem a extrema importância da ação no processo persuasivo. Enquanto pouco se tratou sobre ação em livros, as escolas gregas e romanas dispensaram enorme atenção a esse item.

O maior orador grego - Demóstenes - quando perguntado sobre o ponto de maior importância na retórica repetia sempre "Ação, ação, ação".

O domínio da ação poderia ser adquirido não pela teoria, mas sim vendo a prática real e analisando a ação dos grandes oradores.

No estudo da ação encontramos o tratamento da voz e dos gestos. Eram feitas exaustivas análises sobre modulação vocal - com volume adequado, altura correta, ênfase - e sobre pausas e fraseado. Os oradores treinavam, ainda, o gestual - posição e postura do corpo-, o olhar e a expressão facial. Era um verdadeiro estudo de representação teatral.

A necessidade de tal estudo veio da conclusão de que muitas vezes discursos bem estruturados e elegantemente escritos caíam por terra e se tornavam ineficientes devida a uma ação inepta.

ESQUEMAS DE CONSTRUÇÃO E TROPOS

Sobre este assunto tratarei exclusivamente dos esquemas de construção, uma vez que os esquemas de palavras ocorrem com freqüência na poesia e raramente na prosa. Isto se justifica por ser nossa proposta um enfoque discursivo da música e não poético.

Uso o termo "esquema" no lugar de "figuras" (figuræ). Este último deixo para uso exclusivo das figuras musicais ou retórico-musicais.

A-ESQUEMAS DE CONSTRUÇÃO

1- Esquemas de balanceamento.

ANTÍTESE-(do grego ANTITHESIS, pelo latim antithese)

Justaposição de idéias contrastantes em estruturas paralelas.

Ex. "Era o porvir - em frente do passado,/ Á Liberdade - em face à escravidão".

A Antítese, quando devidamente dominada, pode produzir um efeito de clareza aforística e pode ganhar, para o orador, reputação de inteligência e bom senso. Antítese está relacionada ao tópico de dissimilaridade e ao dos contrários.

ISÓCOLO-(do grego ISOKOLON, lat. isocolon)

Período construído de membros iguais. É uma similaridade de tamanho (comprimento), com o mesmo número de palavras, o mesmo número de sílabas. Isto não deve ocorrer com frequência, pois nos aproxima do verso.

PARALELISMO-

Correspondência ou simetria entre duas ou mais coisas.

Similaridade de estrutura em um par ou série de palavras relativas, bem como frases ou sentenças. É um dos princípios da retórica e exige que coisas equivalentes sejam colocadas juntas em estruturas gramaticais coordenadas. Substantivo deve estar junto de substantivo, advérbio de advérbio, etc. Quando este princípio é ignorado não só a gramática é prejudicada, mas, principalmente, a coerência retórica destruída.

2- Esquema de ordem inversa das palavras ou do extraordinário.

ANACOLUTO-(do gr. ANAKOLOUTHUS, lat. anacoluthon)

Figura de sintaxe que consiste no emprego de um relativo sem antecedente, ou na mudança abrupta de construção. É a quebra da seqüência gramatical da frase numa construção irregular.

Ex.: "O forte, o covarde seus feitos inveja"

"Eu parece-me que o conheço".

ANÁSTROFE-(do gr. ANASTROPHE- inversão-, lat. anastrophe)

Inversão, mais ou menos forte, da ordem usual das palavras ou das orações. Demonstra um engenhoso desvio do padrão comum ou do arranjo das palavras. Por surpreender as expectativas, anástrofe pode ser um meio eficiente para chamar a atenção. Sabe-se que o início e o fim de uma sentença são os lugares de maior ênfase, por isso palavras aí colocadas recebem atenção especial.

Ex.: "Se morre descansa/ dos seus na lembrança"

"Ouviram do Ipiranga as margens plácidas/ de um povo heróico
o brado retumbante"

APOSIÇÃO-(do lat. appositione)

Ação ou efeito de apor. Em retórica é a colocação paralela de dois elementos coordenados, sendo que o segundo serve como explanação ou modificação do primeiro. É um método comum de

expansão da prosa. Se alguém reflete sobre sua própria experiência, aposições acontecerão ao falar de improviso.

Ex. "Homens desse tipo - jogadores, boêmios, gigolôs - gastam seus talentos em trivialidades".

PARÊNTESE-(do gr. PARENTHESIS, lat. parenthese)

Frase intercalada num período, ou períodos que se intercalam num texto, e que formam um sentido à parte. É usado como inserção de uma unidade verbal em posição tal que interrompe o fluxo sintático natural de uma sentença. O parêntese remete abruptamente a uma tangente, ainda que não seja gramaticalmente

necessário, tem grande efeito retórico, pois ouve-se, ainda que momentaneamente, um comentário pela voz do autor.

Ex. "Aquilo que outros ousam apresentar- falo como insensato-
 ouso-o também eu... São ministros de Cristo? Como insensato
 digo: muito mais eu." S.Paulo Cor. II, 11.

SÍNQUISE- (do gr. SYGCHYSIS- confusão- lat. synchysis)

Inversão drástica da ordem natural das palavras, que torna a frase obscura.

Ex.: "A grita se alevanta ao Céu, da gente";
 "meias para senhoras pretas"

3- Esquemas de Omissão

ASSÍNDETO- (do gr.ASYNDETON- disjunção-, lat.asyndeton)

Ausência de conjunções coordenativas entre frases ou entre partes da mesma frase. É a omissão deliberada das conjunções. Seu principal efeito é produzir a aceleração rítmica da sentença.(Vide Polissíndeto)

Ex.: "Vim, vi, venci"

Aristóteles observa que assíndeto é especialmente apropriado para concluir um discurso, pois aí, mais que em qualquer outro lugar, devemos produzir a reação emocional que tal esquema provoca. Ele conclui sua "Retórica" usando o assíndeto:

"Tendo dito, ouvistes, estais a par da questão, julgai."

ELIPSE-(do gr. ELLEIPSIS- omissão-, lat.ellipse)

Omissão deliberada de uma palavra ou de palavras que estejam implícitas no contexto. Pode ser encarado como um método de economia de expressão.

Ex.: "Todo homem é mortal, ora Sócrates é homem, logo..."

POLISSÍNDETO- (do gr. POLYSYNDETON)

Espécime de pleonasma que consiste em repetir uma conjunção o maior número de vezes do que o exige a ordem gramatical. É o uso deliberado de muitas conjunções. Usado para produzir ênfase especial. Contrário à aceleração do assíndeto, este esquema produz algo como um "rallentando" rítmico na oração.

Ex.: "Vim e vi e venci"

"Contra a destruição se aferra à vida, e luta/ e treme, e cresce, e brilha, e afia o ouvido, e escuta..."

ZEUGMA-(do gr. ZEUGMA- junção- lat. zeugma)

Figura pela qual uma palavra, expressa em determinada parte do período, é subentendida em outra(s) parte(s) posterior(es) ou anterior(es) àquela. É a omissão da palavra citada para não repeti-la.

Ex.: "Pedro ama o estudo, Maria, o trabalho"

"Vieira vivia para fora, para cidade, para a corte, para o mundo;

Bernardes para a cela, para si, para seu coração".

4- Esquemas de Repetição

ALITERAÇÃO-(de A + LITTERA (letra)+ AÇÃO)

Repetição de fonema(s) no início, meio ou fim de vocábulos próximos, ou mesmo distantes, desde que simetricamente dispostos em uma ou mais frases. Por ser um maneirismo, é pouco usado em prosa moderna. Entretanto, atualmente é muito usado para efeitos especiais em anúncios, slogans e muitas vezes para o humor.

Ex.: "Auriverde pendão de minha terra

que a brisa do Brasil beija e balança"

"Rara, rubra, risonha, régia rosa"

"na messe, que enlourece, estremece a quermesse"

ANADIPLOSE- (do gr. ANADIPLOSIS, lat. anadiplose)

Repetição de palavra(s) do fim de um período ou oração, no princípio do período ou oração seguinte.

Ex.: "...por sobre a areia corria, corria levando a flor"

"O dia surge todo de bruma, todo de bruma, todo de neve"

ANÁFORA-(do gr. ANAPHORA, lat. anaphora)

Repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases, de membros da mesma frase, ou de dois ou mais versos seguidos.

Ex.: "Vida que é o dia de hoje/ o bem que de ti se alcança/ou passa porque nos foge/ ou passa porque nos cansa."

"Ela não sente, ela não ouve, avança, avança!"

ANTIMETÁBOLE- (do gr. ANTIMETABOLE, lat. antimetabole)

Esquema que consiste em repetir, numa frase, palavras da anterior, mas em ordem diversa e com acepções diferentes.

Ex.: "Glutão não come para viver, vive para comer"

"A humanidade deve dar um fim à guerra, ou a guerra dará um fim à humanidade".

ASSONÂNCIA- (lat. assonantia)

Semelhança de sons. Repetições de sons vocálicos, precedidos ou seguidos de consoantes diferentes, valorizando sílabas de palavras adjacentes.

Ex. "Alerte de Laerte/Ophélie/est folie/et faux lis/aime-la/Hamlet".

CLÍMAX- (do gr. KLIMAX, lat. climax)

Apresentação de uma seqüência de idéias em andamento crescente ou decrescente. O esquema só pode ser considerado clímax quando é anadiplose contínuo e envolve três ou mais elementos. Do contrário é apenas um esquema de arranjo crescente e gradual ordenado.

Ex. "entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção"

"O convívio gerou a amizade, a amizade intensificou-se em amor, o amor exaltou-se em loucura".

DIÁCOPE- (do gr. DIAKOPE)

Esquema pelo qual se repete uma palavra, pondo outra ou outras de permeio.

Ex.: "as aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá".

"Dargo, o valente Dargo, a quem na guerra..."

EPANADIPLOSE- (do gr. EPANADIPLOSIS, lat. epanadiplose)

Repetição de uma palavra no começo e no fim de um verso ou de uma frase.

Ex.: "o homem é o lobo de outros homem"

"Rosa a desabrochar, botão de rosa".

EPANÁFORA- (do gr. EPANAPHORA, lat. epanaphora)

Repetição de palavra(s) no começo de versos ou de frases seguidas.

Ex. "Sonharei em Mariana,/ sonharei no trem de ferro,/ sonharei no Acaba-Mundo"

EPANALEPSE- (do gr. EPANALEPSIS, lat. epanalepse)

Repetição de palavra(s) no meio de frases seguidas.

Ex. "Divertem-nos a atenção os pensamentos, suspendem-nos a atenção os cuidados, prendem-nos a atenção os desejos roubam-nos a atenção os afetos".

"Ora ele sonha de noite dormindo, ora ele sonha de dia acordado".

EPANÁSTROFE- (do gr. EPANASTROPHE)

Repetição no começo de um período, de um membro de frase, ou de um verso, da(s) última(s) palavra(s) do período, do membro de frase, ou do verso antecedente, mas em ordem inversa.

Ex. "Perante a morte empalidece e treme, treme e empalidece perante a morte".

"Nuvens e aves, adeus! adeus feras e flores!"

EPÁNODO- (do gr. EPANODOS, lat. epanodos)

Repetição em separado de palavras que primeiro se proferiram ou escreveram juntas.

Ex. "A prudência é filha do tempo e da razão: da razão pelo discurso, do tempo pela experiência."

EPANORTOSE- (do gr. EPANORTHOSIS, lat. epanorthose)

Correção que o orador finge dar a uma palavra ou frase pronunciada.

Ex.: "Não um ladrão, mas sim um assassino".

EPÍSTROFE- (do gr. EPISTROPHE, lat. epistrophe)

Repetição de uma mesma palavra ou grupo de palavras ao final de frases sucessivas. Isto faz um enfático ritmo de pronúncia pela posição ao final de frases.

Ex.: "Morre uma flor, nasce outra flor."

"Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia/Assim! de um sol assim!"

EPIZEUXE- (do gr. EPIZEUXIS, lat. epizeuxe)

Esquema pelo qual se repete seguidamente a mesma palavra, para amplificar, para exprimir compaixão ou para exortar.

Ex.: "Deus, ó Deus..."

POLIPTOTO-(do gr. POLYPTOTON, lat. polyptoton)

Emprego, em um período, de uma palavra sob várias formas gramaticais.

Ex.: "nunca supus, nunca supunha que as flores fossem como são"

"Trabalhar, trabalhei, porém antes não houvesse trabalhado".

QUIASMO- (do gr. CHIASMOS- ação de dispor em cruz)

Esquema em que se repetem palavras invertendo-se-lhes a ordem. É uma disposição cruzada dos elementos que compõem dois sintagmas, em lugar de colocá-los em paralelos. Em paralelo seria: "amamos o bem, odiamos o mal". Em quiasmo assim: "amamos o bem, o mal odiamos".

Ex.: "Ignotas armas e tecidos ignotos cobriam-lhe o corpo".

SIMPLOCE-(do gr. SYMPLOKE- entrelaçamento- lat. simploce)

Esquema que consiste em principiar e/ou terminar frases pelas mesmas palavras.

Ex.: "O dia nasce da noite, o dia morre na noite".

"Eu vi a morta, Senhor!/ vi a morta - minha filha, noiva e irmã!/ vi o sorriso da morta,/ vi o

repouso e a beleza da morta!"

B- TROPOS

Tropo em grego significa "desvio". É quando se usa, em retórica, uma palavra ou expressão no sentido figurado.

ALUSÃO- (do lat. allusione)

Apreciação indireta de uma pessoa ou de um ato, por meio de referência a um fato ou personagem conhecidos. Pode-se explicar algo por meio dessa referência. A "indireta" e a "carapuça" são modos de alusão.

Ex. " O exército vencedor sofreu tantas baixas que não pôde continuar a lutar: seu general alcançara uma vitória de Pirro."

ANTANÁCLASE- (do gr. ANTANAKLISIS- repercussão- lat. antanaclase)

Este tropo está dentro da subdivisão "Trocadilho".

Consiste em usar palavras quase semelhantes no som, mas diferentes ou opostas no sentido, ou seja, é a exploração de uma palavra com sentidos diferentes.

Ex.: " Essas meninas têm olhos

esses olhos têm meninas

as meninas destes olhos

são meninas dos meus olhos".

ANTÍFRASE- (do gr. ANTIPHRAISIS, lat. antiphrase)

Emprego de palavra ou frase em sentido oposto ao verdadeiro. Diz-se o contrário do que se pensa, não por ironia, mas por esconjuro. Como no famoso caso em que o Rei de Portugal

mandou trocar o nome do Cabo das Tormentas por Cabo da Boa Esperança.

ANTIMÉRIA

É a substituição de uma parte da fala por outra.(Este tropo nem é citado nas fontes modernas de onde foram tirados os exemplos. Assim que tenha achado em futuras pesquisas adicionarei.)

ANTONOMÁSIA- (do gr. ANTONOMASIA, lat. antonomasia)

É a substituição de um nome próprio por um comum ou uma perífrase. Dante Tringale nos diz que "antonomásia" compreende dois casos:

1- Quando se usa o nome comum em lugar do próprio. Em vez de dizer Aristóteles, digo: "o filósofo" por razão de Aristóteles encarnar o mais alto grau de qualidade indicada pelo nome comum.

Ex.: "A Águia de Haia". (Rui Barbosa)

2- Quando se usa o nome próprio em lugar do comum. Em vez de dizer que uma pessoa é hipócrita digo: "é um Tartufo", por ser Tartufo um personagem que encarna a própria hipocrisia.

Ex.: "É um Cícero" para dizermos que a pessoa tem grande domínio da Oratória.

APÓSTROFE- (do gr. APOSTROPHE, lat. apostrophe)

Tropo que consiste em dirigir-se o orador ou o escritor, em geral (e não sempre) fazendo uma interrupção, a uma pessoa ou coisa real ou fictícia.

CACOFONIA- (do gr. KAKOPHONIA)

Quer dizer som desagradável (opõe-se a eufonia) e se dá pelo encontro de sons que formam ou não uma palavra inconveniente. Nem sempre se evita por ser um vício ou bem uma virtude de estilo.

Ex. "Ela tinha..."

"Homem de pouca fé".

CATACRÉSE- (do gr. KATACHRESIS)

Aplicação de um termo figurado por falta de um termo próprio. Tem dois significados distintos: pode ser uma figura semântica que se torna um termo comum, por necessidade vocabular, (Ex.: "pé de mesa", "pescoço da garrafa",

"folha de papel"), ou é uma imagem inadequada e atrevida (Ex.: "aterrissam na Lua", "embarcar no trem") que se torna linguagem comum.

(COMPARAÇÃO: vide SIMILE)

DIÉRESE-(do gr. DIAIRESIS, lat. diaerese) +SINÉRESE-(do gr. SYNAIRESIS-
contração- lat. synaerese)

Quando se encontram duas vogais dentro de uma mesma palavra ou são pronunciadas:

-como uma sílaba só: sinérese = pie-da-de

-como duas sílabas: diérese = pi-e-da-de.

EUFEMISMO-(do gr. EUPHEMISMOS)

Ato de suavizar a expressão duma idéia substituindo a palavra ou expressão própria por outra mais agradável, mais polida.

Ex.: "sofre do peito" em lugar de tuberculoso;

"idoso" em lugar de velho;

"descuidado" em lugar de grosseiro.

FIGURA ETIMOLÓGICA

É quando se associam palavras afins, ou melhor, da mesma família.

Ex.: "sonhar lindo sonho"

"viver uma vida admirável".

HIPERBIBASMO

Deslocamento do acento tônico de uma palavra, ou para a sílaba anterior (sístole) ou para a posterior (diástole).

Ex.: sístole-

"amavamos" em lugar de amávamos (ref. lat. Amabamus)

"pantano" em lugar de pântano

"Samária" em lugar de Samaria

diástole-

"murmurio" em lugar de murmúrio

"impia" em lugar de ímpia.

HIPÉRBOLE- (do gr. HYPERBOLE, lat. hyperbole)

Tropo que engrandece ou diminuí exageradamente a verdade das coisas. Anunciantes e adolescentes usam com freqüência.

Ex.: "Faz um século que não te vejo";

"mais rápido que o vento".

HIPOCORÍSTICO- (do gr. HYPOCHORISTIKOS - nome de carinho)

Manifestação de carinho na linguagem familiar. Divide-se em três categorias: Diminutivo, reduplicação ou abreviação.

Ex.: diminutivo-

"benzinho"

"queridinha"

reduplicação-

"Zezé" (Maria José)

"Bebé" (Isabella)

abreviação-

"Ró" (Rosa)

"Rô" (Rodrigo).

INTERROGAÇÃO RETÓRICA

É uma interrogação apenas formal, pois equivale a uma afirmação. É como uma afirmação com tom de pergunta, onde não se busca uma resposta, pois esta já é sabida.

Ex.: "Não foi Camões um grande poeta?"

IRONIA- (do gr. EIRONEIA- interrogação-, lat. ironia)

Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem. Na ironia é importante deixar claro que está sendo usado este tropo, e que não se trata de uma mentira. O caráter um tanto agressivo se revela pela possível etimologia de ironia, isto é, ira.

Ex.: "é um santo"

"belo serviço".

LITOTES- (do lat. litotes)

Modo de afirmação por meio da negação do contrário. Aqui a negação equivale a uma afirmação. Importante notar que aqui não há ironia.

Ex.: "nada mau" em lugar de está bom;

"não desgosto" em lugar de eu gosto;

"não está ruim" em lugar de está bom.

METÁFORA- (do gr. METAPHORA, lat. matephora) (vide símile)

Onde a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude da relação de semelhança subentendida. É como uma comparação implícita entre duas coisas de natureza diferente, mas que tenham algo em comum. É quase impossível tratar da metáfora sem se referir ao "símile". A diferença está na forma de se expressar. Quando se diz "ela é bela como uma rosa" ocorre o tropo "símile", e quando se diz "ela é uma rosa" ocorre uma metáfora. Na metáfora não aparecem as expressões gramaticais de comparação: qual, como, semelhante. Se tais expressões acontecem, com certeza estamos nos domínios do "símile". Ao lado da metáfora encontramos a PARÁBOLA, que é uma narrativa anedótica destinada a ensinar uma lição de moral.

Ex.: metáfora-

"David era um leão na batalha".

símile-

"David era como um leão na batalha".

METÁTESE- (do gr. METATHESIS- transposição-, lat. metathese)

Transposição de fonemas dentro de um mesmo vocábulo.

Ex.: "semper" em lugar de sempre;

"desvariar" em lugar de desvairar.

METONÍMIA- (do gr. METONYMIA, lat. metonymia)

Tropo que consiste em designar um objeto por uma palavra designativa de outro objeto que tem com o primeiro uma relação de contiguidade. Há uma relação de vizinhança, de interdependência entre ambas as coisas. Quando se diz "bebamos um Porto" há uma relação entre o vinho que ali se produz e a cidade onde o vinho é produzido. A metonímia se divide nas seguintes categorias:

Ex.: metonímia de causa e efeito-

"comem o pão com o suor"- não se come o pão por suar, mas pela sua causa, o trabalho.

"vivem do trabalho"- não se vive do trabalho e sim de seu resultado, o salário que permite

nossa sobrevivência.

metonímia da matéria e objeto-

"quem com ferro fere, com ferro será ferido"- o ferro aqui está no lugar de espada, ou seja, o material de que espada é feita.

"usou as porcelanas"- usou, na realidade, xícaras, pires e demais objetos que são feitos de

porcelana..

metonímia de continente e conteúdo-

"beber um copo d'água"- bebe-se apenas a água.

"São Paulo não pode parar"- quem se movimenta e não para são os habitantes.

metonímia de concreto e abstrato-

"Fugir da polícia"- isto é, dos policiais.

"a juventude é inconstante"- ou seja, os jovens.

metonímia de autor e obra, inventor e invento-

"ler Camões"- ou seja, ler os Lusíadas.

"um Ford"- é a marca de carro que derivou do nome de seu inventor.

metonímia de lugar e produto do lugar-

"beber um Madeira"- é beber um vinho produzido na Ilha dá Madeira.

"um Champanha"- o vinho feito na região de Champagne.

ONOMATOPÉIA- (do gr. ONOMATOPOIIA, lat. onomatopoeia)

Palavra cuja pronúncia imita o som natural da coisa significada.

Ex. "a fonte que bisbilha".

OXIMORO- (do gr. OXYMOROS)

Tropo que consiste em reunir palavras aparentemente contraditórias.

Ex.: "silêncio eloqüente";

"covarde valentia";

"inocente culpa";

"obscura claridade".

PARADOXO- (do gr. PARADOXON; lat. paradoxon)

Conceito que é ou parece contrário ao comum. Faz-se uma afirmação contrária à crença geral estabelecida. Não significa que o paradoxo seja falso como quando se afirmou que a terra é que gira ao redor do sol.

Ex. Tertuliano afirma que crê nos mistérios cristãos exatamente por serem absurdos.

Rousseau afirmava que a regra mais importante da Educação não consiste em ganhar mas

em perder tempo com o aluno.

PARONOMÁSE- (do gr. PARONOMASIA, lat. paronomasia)

Emprego de palavras semelhantes no som, porém diversas na significação. (vide trocadilho).

Ex.: "Todas nove nos braços o tomaram/criando-o co seu leite no seu leito";

"Há um pinheiro estático e extático".

PERSONIFICAÇÃO- (vide prosopopéia)

PRETERIÇÃO- (do lat. praeteritione)

Consiste em tratar-se de um assunto ao mesmo tempo que se afirma em que ele será evitado. Finge-se que vai calar, mas não se cala.

Ex.: "Não vou declarar agora que a conferência foi um fracasso";

"Não, não me referirei aos seus horrendos crimes".

PROSOPOPÉIA- (do gr. PROSOPOPOIIA- personificação, lat. prosopopoeia)

Tropo pelo qual se dá vida e, pois, ação, movimento e voz, a coisas inanimadas, e se empresta voz a pessoas ausentes ou mortas e a animais.

Ex.: "As plantas clamam por chuva".

SILEPSE- (do gr. SYLLEPSIS- ação de compreender- lat. syllepse)

Emprego de uma palavra no sentido próprio e no figurado, a um só tempo. A concordância é lógica e não gramatical.

Ex.: 1- Silépse de gênero: "Sua Majestade é bom",

2- Silépse de pessoa: "Escrevemos este trabalho", (nós = eu)

3- Silépse de número: "A multidão ... chegaram".

SÍMILE- (do lat. simile- semelhante)

(vide metáfora)

SINÉDOQUE- (do gr. SYNEDOCHE- comparação de várias coisas simultaneamente, lat. synecdoche)

Tropo que se funda na relação de compreensão e consiste no uso do todo pela parte, do plural pelo singular, do gênero pela espécie, etc., ou vice-versa. Sinédoque pode ser, então, particularizante ou generalizante.

Sinédoque particularizante: mortais = homem.

Sinédoque generalizante: as velas = navio.

Os principais tipos de sinédoque são:

Ex.: sinédoque do todo e da parte-

quando se usa o todo pela parte (mortais = homem) ou a parte pelo todo (vela = navio); meu teto = minha casa, comem leitoa = comer uma parte da leitoa.

sinédoque de espécie e gênero-

"põe o animal na sombra"- animal (gênero) = cavalo (espécie)

"A máquina partiu" máquina (gênero) = automóvel (espécie)

sinédoque do singular e plural-

"O inglês é pontual"

"O pobre suporta a fome".

SINESTESIA- (de sin+ gr. AISTHESIS- sensação- + ia)

Relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente. É um tipo especial de metáfora.

Ex.: "vozes azuis"

"avista-se o grito das araras"

"branca agonia".

TROCADILHO- (dim. de trocado)

Emprego de expressão trocada. É um jogo espirituoso de palavras para se fazer efeito e se consegue por diferentes caminhos, por exemplo: antanáclase (acima descrito), paronomásia

(acima descrito) ou por reunião de sílabas.

Ex.: por reunião de sílabas-

a. na mesma palavra, intraverbal:

"Quando o autor formula a crítica dela"

b. entre palavras seguidas, interverbal:

"Vi o Lino"

"É milho".

CAPÍTULO 3

Introdução à

"DE PASSIONIBUS ANIMÆ"

"ONDE NÃO HÁ PAIXÃO OU AFETO, NÃO HÁ VIRTUDE."

Johann Mattheson

D

ando seqüência ao estudo da retórica, focalizo aqui os textos sobre retórica musical. Deixarei as "FIGURÆ" para apresentá-las diretamente nas análises do próximo capítulo. Para um entendimento maior da retórica musical, acrescento uma breve explanação sobre o "TRATADO DAS PAIXÕES DA ALMA"¹ de Descartes.

Como ponto de partida me guiei pelo excelente e completo artigo do Dr. George J. Buelow² "Music, Rhetoric, and the concept of the affections: A selective Bibliography".

Ali são enumerados os principais livros e artigos sobre o assunto, divididos da seguinte forma:

- *Musical Sources Before 1800*

¹ DESCARTES, René (1596-1650), *The Philosophical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

² Dr Buelow é professor da Universidade de Indiana e o artigo citado encontra-se na revista "NOTES", XXX, 2, 1973.

- *Secondary Musical Sources*
- *Non-Musical Rhetorical Sources Before 1800*
- *Secondary Sources, Literature on Rhetoric and Oratory.*

As "PAIXÕES DA ALMA" (ou das "AFECÇÕES DA ALMA") e a "RETÓRICA" são inseparáveis. Desse estudo resultou meu artigo " Sobre a 'TEORIA DAS PAIXÕES DA ALMA' e o DISCURSO MUSICAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII".

Em meados do século XX, enquanto se "fazia", ainda, a música barroca com "roupagens" do fim do século XIX, surgiram eruditos alemães tentando provar a importância da retórica em relação à teoria musical e à estética dos séculos XVII e XVIII. Até então era importante se conseguir uma partitura revisada por gente como Mugelini, Souza Lima, entre outros, cujas "correções" não condiziam com a musicologia. Com isto muitos erros de interpretação foram se propagando e, infelizmente, se propagam até os nossos dias...

Com essas novas "idéias" surgiu o "URTEXT"³ e depois o "FACSIMILE"⁴. Estávamos iniciando a busca pelas "INTENÇÕES DO COMPOSITOR". Passamos por um período de "autenticidade", com o qual neste momento estamos rompendo⁵.

Entre os alemães que resgataram a retórica musical estão HANS-HEINRICH UNGER e ARNOLD SCHMITZ. Eles trataram da inter-relação de retórica da fala, das figuras musicais e das figuras musicais análogas.

³ O termo "Urtext" vem do alemão "Ur" original + texto. A idéia de um "texto original" foi criada por Günther Henle como uma resposta "musicologicamente correta" aos textos carregados por revisões, onde cada revisor resolvia "interpretar" as intenções dos compositores segundo sua visão particular. O "Urtext" tenta nos aproximar - numa edição moderna - àquilo que foi deixado pelo autor sem nenhuma interferência intermediária.

⁴ O facsimile é uma cópia fiel do autógrafo deixado pelo compositor. Temos ainda outra categoria de "facsimile" que é denominado "reprint". Este último é a cópia da primeira (ou de uma das primeiras) edição

⁵ Para um melhor entendimento deste processo é necessário recorrer ao livro "Authenticity and Early Music" editado por Nicholas Kenyon pela Oxford University Press.

O uso da terminologia retórica inclui não somente o conceito dos afetos, como também, toda a gama da linguagem técnica, tais como figuras, loci topici⁶ e, ainda, toda a transposição de formas da retórica para as formas musicais.

Todas estas idéias juntas criam um sistema musical que "racionaliza" as paixões e torna-se um pilar da estética musical do período barroco.

"DE PASSIONIBUS ANIMAE"

"...Pode-se dizer que aquilo que uma pessoa experimenta como exterior a seu corpo é para ela objetivo; aquilo que ela experimenta como pertencente ao seu corpo - ou ao seu interior - é para ela, subjetivo. Assim, humor ou emoção são subjetivos para quem os sente..."
MALCOLM BUDD⁷.

"Deixe o cantor ter uma bela voz com boa intonação, e bem suportado, deixe-o cantar com expressão, suave ou ruidosa, e em particular ele poderá expressar bem as palavras, assim elas poderão ser entendidas e acompanhe-as com gestual e movimentos, não só das

⁶ Vide Capítulo 3 item 2.3 no qual é explicado o significado de "Loci Topici" e Capítulo 5 item "Heuresis" no qual são enumerados os "LOCI"

⁷ BUDD, Malcolm, "Motion and Emotion in Music: How Music Sounds" in: British Journal of Aesthetics, 23, 3, 1983, p. 209. (trad. do autor)

mãos, mas de outros gestos que são ajudas eficazes para mover os afetos... E o Sr. Emílio aprovaria a troca de instrumentos de acordo com os Affeti do intérprete... Mudando de um Afeto a outro que lhe é contrastante - como tristeza para alegria, ferocidade para doçura, e assim moverá um auditório."

Emilio di CAVALIERI⁸

"Em Florença (...) estes entendidíssimos senhores me confortaram(...) e igualmente em Roma, onde(..) todos puderam dar bom testemunho quanto me alertar a continuar a empresa, dizendo-me que havia muito tempo não ouviam tanta harmonia de uma 'voce sola' sobre um simples instrumento de cordas, que tivesse tanta força de mover o afeto da alma quanto aqueles madrigais..."

GIULIO CACCINI⁹

"Além disso, é bem sabido que os virtuosi, particularmente aqueles da antigüidade têm tentado sempre atingir, através de música, os mesmos resultados que os mestres da Oratória...de fato, esta arte é capaz de conduzir pelo esboço da face, as emoções interiores do espírito... oratória tem totalmente em seu poder os espíritos de seus

⁸ CAVALIERI, Emilio di (ca. 1550-1602), Prefácio para "Rappresentazioni di Anima e di Corpo", Roma, 1660, in: MAC CLINTOCK, Carol, *Readings in History of Music Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, pp. 183-184. (trad. do autor).

⁹ CACCINI, Giulio (1545-1618), "Le Nuove Musiche", 1602, facsimile, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1983. (trad. do autor)

ouvintes e pode molda-los, como cera, em estados de tristeza, alegria, compaixão, ira ou cólera, amor e outras emoções... É particularmente notável como foram bem sucedidos os mestres na expressão de pensamentos e emoções.. Em minha opinião, você apresenta primeiro um certo affectus e tenta conduzir o ouvinte à paixão intentada..."

JOHANN KUHNAU¹⁰

René Descartes (1596-1650) foi o grande pensador a influenciar o barroco. Era amigo de Constantijn Huygens (1596-1687), compositor e diplomata holandês, e de Padre Marin Mersenne (1588-1648) autor do célebre "Harmonie Universelle" (1636). É interessante notar que a primeira obra do filósofo e matemático Descartes foi escrita em 1618 e se chama "COMPENDIUM MUSICAE" e a última é o "Tratado das Paixões da Alma" (1649). O compêndio trata exclusivamente de música e o tratado é indicado para o estudo das emoções e sua manifestação nas obras musicais. A influência cartesiana na música e no pensamento barroco era tanta que, ainda no século XVIII, podemos ler:

¹⁰ KUHNAU, Johann (1660-1722), Prefácio para "Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien, 1700, in "6 Biblical Sonatas for Keyboard", New York, Broude Brothers, 1953. (trad. do autor)

"(51.) de muita ajuda aqui é a doutrina dos temperamentos e emoções, sobre a qual DESCARTES é particularmente digno de estudo, uma vez que ele se refere muito à música. Esta doutrina nos ensina a fazer distinção entre as mentes dos ouvintes e as forças sonoras que os afetam".¹¹ Johann Mattheson

O "Tratado das Paixões da Alma" é o último trabalho de Descartes. Escrito em francês, editado e publicado na Holanda (Amsterdã) e na França (Paris) em 1649 - um ano antes de sua morte, ele foi escrito para a princesa Elizabeth da Bohemia, a Princesa Palatina (1618-1680), que era discípula de Descartes. Um mês antes da publicação do "Tratado das Paixões da Alma", Descartes chegou a Stockholm (outubro de 1649) a convite da rainha Cristina da Suécia.

Jules Simon diz em sua introdução às Paixões que "tudo em Descartes se baseia em três pontos":

- 1- A autoridade da Razão
- 2- Distinção entre Espírito e Corpo
- 3- A Contínua Criação.

Para o primeiro, Descartes estabelece a filosofia moderna; para o segundo, o espiritualismo moderno e para o terceiro estabelece a família dos filósofos-espiritualistas modernos, chamada Escola Cartesiana.

Wilhelm Dilthey (1833-1911) sintetiza bem quando nos diz: *"Descartes distingue destas duas classes de paixões, que estão condicionadas fisicamente e se referem ao corpo, percepções de estados que atribuímos à alma e que não referimos a causa imediatamente atuante; os sentimentos de cólera e de alegria podem ser provocados por objetos exteriores, mas não são referidos a estes como fazemos com as percepções sensíveis, se não que as apreendemos como estados anímicos internos. Isto é o que, em sentido estrito, denominamos paixões. Descartes define as paixões como as percepções ou sensações ou emoções da*

¹¹ MATTHESON, Johann (1681-1764), "Der Vollkommene Capellmeister. 1739, parte I, capítulo 3, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981. p. 104

alma que referimos a ela mesma e que são causadas ou reforçadas por movimentos dos espíritos animais".

Sobre "os sentimentos... podem ser provocados por objetos exteriores" podemos entender a música como um objeto exterior.

Para Descartes as paixões não só são causadas pelos "Espíritos Animais", mas são, também, mantidas e fortalecidas por eles. Enquanto não cessar a emoção, os espíritos animais continuarão agindo ou sustentando aquele medo, aquela tristeza, aquela dor, etc.

No "Tratado do Homem"¹² Descartes nos explica que *"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 rapidez extrema que o calor do coração dá a elas, deixam de ter a forma de sangue, e são chamadas 'espíritos animais'".*

"Mas o que há de mais notável é que todas as partes mais vivas e mais sutis do sangue que o calor rarefez no coração, entram incessantemente em grande quantidade nas cavidade do cérebro. E a causa que as conduz para aí, de preferência a qualquer outro lugar, é que todo o sangue saído do coração pela grande artéria toma seu curso em linha reta para esse sítio, e que, não podendo entrar todo, porque o lugar possui apenas passagens estreitas, só passam suas partes mais agitadas e mais sutis, enquanto que o resto se espalha por todos os outros locais do corpo. Ora, tais partes do sangue muito sutis compõem os espíritos animais, e não precisam, para tal efeito, receber qualquer modificação no cérebro, exceto a de serem separadas das outras partes menos sutis do sangue; pois o que se denomina aqui espíritos não são mais do que corpos e não tem qualquer outra propriedade, exceto a de serem corpos muito pequenos e se moverem muito depressa, assim como as partes da chama que sai de uma tocha, de sorte que não se detêm em nenhum lugar e, à medida que entram alguns nas

¹² DESCARTES, René (1596-1650), *The Philosophical Writings*", Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

*cavidades do cérebro, também saem outros pelos poros existentes na sua substância, poros que conduzem aos nervos e dai aos músculos, por meio dos quais movem o corpo em todas as diversas maneiras pelas quais este pode ser movido".*¹³ ("Tratado das Paixões da Alma" art. 10).

O tratado se divide em três partes e é composto de 212 artigos:

- PARTE I: (art.1-50) as paixões em geral e incidentalmente toda a natureza do homem;
- PARTE II: (art.51-148) o número e a ordem das paixões e explanação das 6 paixões primitivas;
- PARTE III: (art.149-212) as paixões específicas.

A Ordem e Enumeração das Paixões de Alma.

art. 53- Admiração;

art. 54- Estima ou Desprezo, Generosidade ou Orgulho, Humildade ou Baixeza;

art. 55- Veneração ou Desdém;

art. 56- Amor e Ódio;

art. 57- Desejo;

art. 58- Esperança, Temor, Ciúmes, 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;

¹³ Obra citada.

art. 64- Favor e Reconhecimento;

art. 65- Indignação e Cólera;

art. 66- Glória e Vergonha;

art. 67- Fastio, Pesar, Jovialidade (Alegresse).

art. 69- "mas o número das "paixões" que são simples e primitivas não é muito grande, pois passando em revista todas as que enumerei, pode-se facilmente notar que há apenas seis que são tais, a saber: Admiração, Amor, Ódio, Desejo, Alegria e Tristeza, e todas as outras compõem-se de algumas dessas seis, ou então são suas espécies..."¹⁴

AFECTUS EXPRIMERE

Quando começa a despontar a "Seconda Pratica"¹⁵, alguns tratados sobre Retórica já contêm conceitos que chamam a atenção para a semelhança entre "Arte de Falar" e a Música.

Um deles é o de Henry Peacham, the Elder (1576-1643), chamado "The Garden of Eloquence", Londres, 1577, que diz ser o efeito retórico na mente comparável a essa "doce e musical harmonia"¹⁶. Mas é seu filho, Henry Peacham, the son que afirma poder a música imitar a "SCHEMATA VERBORUM".

"Não tem a música suas figuras, da mesma forma que a Retórica? O que é um 'REVERT' senão Antístrofe? Seus 'REPORTS' senão doce Anáfora? Sua 'COUNTERCHARGE' de pontos, Antimetabole? Com infinitas outras da mesma natureza..."(H. Peacham, "The Compleat Gentleman, 1622). Com isso concorda Francis Bacon: " Há, na música, certas figuras, ou tropos, quase coincidentes com

¹⁴ Obra citada.

¹⁵ A "Seconda Pratica" foi termo usado no início do barroco para diferenciar a prática antiga (polifônica) de compor madrigais da nova forma homofônica que deu origem à linguagem barroca.

¹⁶ BUTLER, Gregory G., "Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources", in: The Musical Quarterly, 66, 1, 1980, pp. 57,58.

as Figuras de Retórica e com as afecções da mente e outras sensações". (F. Bacon, "Sylva Sylvarum, or A Natural Historie, Londres, 1627)¹⁷.

O compositor barroco acredita na forma imanente e no poderoso efeito da música. Ele acredita ser a música capaz de criar, aumentar e acalmar as emoções do público. Ela deve atrair por sua própria força, assim é dirigida diretamente à alma e de certa forma depende do público. Ela deve convencer, agitar, enfim, mover. E, movendo, ter as emoções do público sob certo domínio. Assim, pode ser considerada "Música Pathetica" graças ao seu poder mágico de agitar e mover o Pathos, ou seja, o apelo emocional.

O músico sabe que o ouvinte tem uma alma apaixonada e tenta calcular, antecipadamente, as reações emocionais desse ouvinte. Misturando teoria dos afetos, poder mágico, teoria dos temperamentos, características dos temperamentos, características dos tons a um perfeito discurso, mais uma inspiração pessoal, ele objetiva mover a alma do ouvinte. E, se é um bom intérprete, move desde a mais simples e doce ternura até o mais veemente e violento apelo guerreiro.

Então, sem necessariamente refletir ou conjecturar sobre o evento musical, o ouvinte se entrega, espontaneamente, às suas paixões. Sim, paixões no plural! Porque a música não era composta com o único objetivo de representar uma emoção particular, mas toda uma gama de paixões se mesclavam numa só peça.

¹⁷ Ibid. pp. 60, 61.

CAPÍTULO 4

RETÓRICA MUSICAL

"Instruções sinceras com a quais os amantes do teclado, em particular aqueles ávidos pelo estudo, aprendem de uma maneira correta não somente (1) a tocar com clareza a duas vozes, mas, também, com o progresso (2) a proceder corretamente com três vozes; ao mesmo tempo, a ter boas INVENTIONES próprias, e bem desenvolve-las; além disso adquirir um toque cantabile e desenvolver um forte gosto pela composição.

Feito por Joh. Seb. Bach, Capellmeister do Grão- Príncipe d'Anhalt-Cöthen A. D. 1723." JOHANN SEBASTIAN BACH¹,

Este trabalho apoia-se, como linha mestra nos livros: "DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER" de Johann Mattheson (1681-1764)² e "EINLEITUNG" do livro "THOROUGH-BASS ACCOMPANIMENT ACCORDING TO JOHANN DAVID

¹ BACH, Johann Sebastian, (1685-1750) Prefácio para "Two and Three-part Inventions, facsimile, New York, Dover Publications, 1968.

² O livro foi editado em 1739 e é, sem dúvida, um dos mais importantes tratados de música do século XVIII. Abrange todos os setores da criação musical. Sua abordagem sobre retórica musical é de extrema importância.

HEINICHEN" tradução e comentário do prof. Buelow³. Junto estava seu artigo "THE LOCI TOPICI and AFFECT IN LATE BAROQUE MUSIC: HEINICHEN'S PRATICAL DEMONSTRATION"⁴.

Como guia para o entendimento da linguagem de Mattheson pude contar com o artigo do prof. Lenneberg⁵.

MATTHESON acredita que a música é "o caminho mais direto à alma" por sua possibilidade de mover o espírito (LEBENSGEISTER) e seus afetos, por esse motivo, o músico deve saber o que são, como são, porque são, quantas são as emoções para, facilmente, poder atingi-las. Ele não se restringe às emoções primárias tais como alegria e tristeza, mas acredita que mesmo a inveja (que é uma composição de sete emoções diferentes) pode ser musicalmente expressa.

"(53) Onde não há paixão ou afeto, não há virtude. Quando nossas paixões são doentias devem ser curadas, não assassinadas".

Mattheson usa "afeto" em lugar de "afecção" e dá vários sinônimos que são usados em diferentes situações:

AFFEKT	afeto
LEIDENSCHAFT	paixão
PASSION	paixão
NEIGUNG	inclinação

³ BUELOW, George J., "Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen", Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.

⁴ BUELOW, George J., "The Loci Topici and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration", in: The Music Review, 27, 1966.

⁵ LENNENBERG, Hans, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" in: Journal of Music Theory, 2, 1958.

GEMÜTSNEIGUNG	afeição
BEWEGUNG	emoção
TEMPERAMENT	temperamento

O Discurso Musical e suas Divisões.

HEURESIS

O INVENTIO foi freqüentemente abordado pelos teóricos do barroco. Mattheson trata desse item no cap. IV da parte II do "DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER".

Inventio significa a invenção, a criação de algo ainda não ouvido. A arte da invenção é passível de ensino.

A "ARS INVENIENDI" abrange, entre tantas outras fórmulas musicais, a "ARS COMBINATORIA" e os " LOCI TOPICI".

Inventio requer inspiração e razão. A razão ordena a fantasia do compositor e previne a expansão extravagante dela. Cuida, também, da elaboração criativa do tema, que deve representar uma determinada paixão. É necessária uma reflexão racional para que a expressão musical de tal paixão não leve à pobreza de fantasia com figuras estereotipadas. Por outro lado, se a paixão for exposta de maneira demasiadamente intelectual faltará estímulo o ouvinte.

Se o INVENTIO é ensinável, o equilíbrio entre RATIO e PASSIO não pode ser ensinado, já que há tão grande diversidade da fantasia humana. Desta forma, a condição primordial é, de acordo com Mattheson, TALENTO!

*"Os primeiros fatores a serem considerados são: TEMA, MODUS, TACTUS, isto é, sujeito, tonalidade e métrica."*⁶

Aqui, diferente da Retórica Clássica é de extrema importância a "Ars Combinatoria" para a formação de uma frase musical, uma vez que o tema deve tocar o ouvinte pela beleza e inteligência na combinação dos três elementos primordiais.

Mais à frente Mattheson trata dos loci topici e afirma que são uma ótima ajuda à invenção em música, da mesma forma que na poesia e na retórica. Neste ponto ele nos remete a Johann David Heinichen (1683-1729) dizendo que este tratou os "Loci" com detalhes⁷.

No parágrafo 23 Mattheson fornece informações dos Loci⁸:

Locus Notationis,

Locus Descriptionis;

Locus Generis Et Speciei;

Locus Totius Et Partium;

Locus Causae Efficientis,

Locus Causae Materialis,

Locus Causae Formalis,

Locus Causae Finalis;

Locus Effectorum;

⁶ Mattheson obra citada, parte II, cap.4, par. 14, p.283

⁷ Mattheson obra citada, parte II, cap. 4, par. 21, p.285

⁸ Mattheson obra citada, parte II, cap. 4, par. 23, p. 285

Locus Adjutorum;

Locus Circumstatiarum;

Locus Comparatorum;

Locus Oppositorum;

Locus Exemplorum;

Locus Testimoniorum.

Em seguida explica cada um dos Loci. Apesar de isto parecer forçado, ele irá nos convencer que faz parte da doutrina da invenção. Os argumentos e vários exemplos seguem por todo o capítulo 4 com seus 85 parágrafos, porém não cabe aqui e agora sua transcrição.

Ainda tratando dos "Loci Topici", seguimos a indicação de Mattheson e chegamos ao "DER GENERAL-BASS IN DER COMPOSITION", Desden, 1728, pela tradução do prof. Buelow. Este livro contém não somente completíssimas instruções sobre a prática do Baixo Continuo, mas também importantes informações sobre a teoria e a prática da composição com especial ênfase do tratamento dos afetos.

Na "Introdução" de seu tratado lemos:

"... Que insondável oceano temos diante de nós, meramente na expressão de palavras e afetos em música. E quão deleitado é nosso ouvido se percebemos em uma composição bem escrita (de igreja ou outra música), como um habilidoso compositor intenta aqui e ali, mover as emoções de uma audiência através de sua refinada e intelectual expressão musical. Dessa forma encontra com sucesso a verdadeira proposição da música.

Apesar disso ninguém quer pesquisar profundamente essa bela retórica musical e criar boas regras. O que não se poderia escrever sobre gosto musical, invenção, acompanhamento e sua natureza, diferenças e efeitos?"

Heinechen sugere que se procure o afeto das palavras no INVENTIO ou "ARS INVENIENDI" exatamente como sugere a retórica clássica. INVENTIO é o primeiro degrau na construção de uma oração. O inventio musical era particularmente crucial para o compositor barroco que se via por vezes confrontando com poesias tolas e sem inspiração. Tais circunstância levaram Heinichen a procurar ajuda prática da invenção pelos Loci Topici. (Um plano retórico que ajuda o orador a descobrir um dado sujeito, ou seja idéias para discurso).

"..Por essa mesma razão nenhum compositor pode ser bem sucedido se acreditar que sua invenção se reduz apenas à útil arte combinatória. Por essa arte pode-se variar 4 notas 24 vezes e 5 notas 120 vezes, etc. Segundo a usual progressão aritmética.

Assim ele pode fazer 120 inventiones a partir de 5 notas, das quais somente 10 serão aproveitáveis e diferentes... porque é impossível encontrar a ternura da alma da música apenas com mudanças numéricas de notas mortas e, por outro lado, é mais necessário estimular a alma. ... Em verdade só metade do esforço e requerido para uma invenção musical se o compositor pode deduzir uma boa idéia de um texto musical dado (freqüentemente infrutífero).

Mas, para dirigir nossa imaginação, não há, acredito melhor complemento que os Loci Topici retórico. Mesmo com o mais desinspirado texto, alguém pode tomar das 3 fontes principais: ANTECEDENTIA, CONCOMITANTIA E CONSEQUENTIA TEXTUS, e examina-las, segundo o locus topicus, pensando cuidadosamente a proposta da palavra incluindo as circunstâncias relacionadas à pessoa, tempo, lugar, etc. Assim a inata imaginação natural (não estamos falando de disposições estúpidas) nunca falta para a expressão de idéias agradáveis, ou falando mais claramente, hábeis invenções." Heinichen.

TAXIS

No capítulo XIV da parte II do *Der Vollkommene Capellmeister* o autor trata da "Disposição, elaboração e da ornamentação da melodia".

"Primeiramente: Dispositio; ela é uma nítida ordenação de todas as partes e detalhes de uma melodia ou de uma composição melódica pela qual alguém conjectura ou delinea uma construção e faz um plano ou desenho para definir onde deve ser um quarto, uma sala, uma câmara, etc. A disposição musical difere da disposição retórica apenas pelo tema, sujeito ou objeto, por isso se observa essas seis partes prescritas a um orador que são: introdução, narração, discurso, corroboração, confutação e conclusão".⁹

Podemos notar que Mattheson divide o discurso da mesma forma que os latinos, em 6 partes:

EXORDIUM	ou introdução;
NARRATIO	ou exposição do caso em discussão;
DIVISIO	ou esboço do pontos ou passos do argumento;
CONFIRMATIO	ou prova do caso;
CONFUTATIO	ou refutação de argumentos opostos;
PERORATIO	ou conclusão;

Exordium - é o início de uma melodia. Aqui todo o propósito deve ser revelado, assim o ouvinte estará preparado e estimulado para a atenção.

Narratio - é a exposição, no qual o conteúdo discursivo é mostrado. Ocorre no início da peça e refere-se ao Exordium por meio de uma habilidosa conexão.

Propositio - Mattheson considera este item o verdadeiro discurso que traz o conteúdo resumido ou meta da oração musical.

⁹Mattheson, obra citada, parte II, capítulo 14, par. 4, pp.469, 470.

Propositio pode ser de dois tipos: simples ou composta.

Confirmatio - é a comprovação do discurso. Encontra-se na melodia com repetições bem concebidas usadas além da expectativa. A colocação repetitiva de certas idéias agradáveis com todos os tipos de ornamentações, ilustra o que dissemos acima.

Confutatio - é a dissolução das exceções e pode ser expressa por combinações na melodia, por citações ou refutações de aparecimento de idéias estranhas.

Peroatio - é o fim ou conclusão de nossa oração musical e deve produzir uma impressão especialmente enfática, até mais que todas as outras partes.

LEXIS, HERMENEIA OU PARASIS

Mattheson chama a clássica "ELOCUTIO" de "ELABORATIO" e diz que enquanto a invenção requer fogo e gênio, enquanto a disposição requer ordem e medida, a elaboração, por sua vez, requer sangue-frio e circunspecção.

Aconselha o compositor a *"ter calma e paciência na elaboração para que possa evitar erro por pressa ou mesmo caprichos extravagantes musicalmente vazios"*. Diz-nos, ainda, que é *"durante a elaboração que o compositor sofre de languidez, indolência e constrangimento. Isto, certamente será percebido pelo ouvinte."*

No parágrafo 39¹⁰ do mesmo capítulo Mattheson nos diz que *"nem todas as pessoas são capazes, nem todo tempo e horas suficientes para a boa elaboração: e muitos sentem como se estivessem fazendo algo hoje que lhes será adverso amanhã"*.

Raramente se encontra um mestre rico em invenção que elabore habilmente suas peças; por outro lado, o mais laborioso artista nem sempre é o mais miserável inventor. Em resumo: quem quer disponha bem já terá feito a metade para a elaboração. Só tomará pouco tempo e atenção, não uma grande

¹⁰Mattheson, obra citada, parte II, capítulo 14, par.39, p. 480

quantidade de trabalho. É muito pior se o último estiver em evidência que se não estiver presente.

Seguindo, Mattheson trata da Decoratio que é a ornamentação da obra. A ornamentação depende mais do julgamento sonoro e da habilidade do intérprete que da prescrição do autor da melodia. Pode-se ornamentar a melodia de alguém, uma vez que abundantes figuras ou tropos, se bem usados retoricamente, podem prestar grande serviço à música.

Ao contrário, uma ornamentação inadequada - com tropos de uma paixão diferente da melodia - pode destruir a mais bela canção. Podemos concluir que até para acrescentar ornamentos há que se dominar o conceito passional e retórico da peça.

MNEME e HYPOKRISIS (ou os domínios de interpretação)

Estas duas últimas partes do plano retórico não são tratadas por nosso autor, uma vez que se referem mais à "performance" que à criação pelo compositor.

Aqui com o bom entendimento das partes precedentes o interprete tem todos os elementos para bem se expressar.

Acredito que o interesse e o entendimento será maior se se relacionar com os reais objetos de minha atenção: obras "non mesurés".

Antes, porém, cabe-nos mostrar os esquemas, segundo a classificação do Dr. Buelow.

Lista de figuras segundo catalogação do Dr. Georg J. BUELOW.

Para a identificação das figuras baseio-me em Georg J. Buelow que cita as seguintes fontes:

- J. BURMEISTER- Musica Poetica (Rostock 1606)
- J. LIPPIUS- Synopsis Musicae Nova (Strassbourg, 1612)
- J. NUCCIUS- Musices Praticae (Neisse, 1613)
- J. THURINGUS- Opusculum Bipartitum (Berlin, 1624)
- J.A. HERBST- Musica Moderna Prattica (Frankfurt am Main, 1653) e Musica Poetica (Nuremberg, 1643)
- A. KIRCHER- Musurgia Universalis (Roma, 1650)
- C. BERNHARD- Tractatus Compositionis Augmentatus (MS)
- J.G. AHLE- Musikalisches Frühlings-, Sommer-, Herbst-, und Winter-Gespräche (Mühlhausen, 1695-1701)
- T.B. JANOVKA- Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae (Prague, 1701)
- J.G. WALTER- Praecepta der Musicalischen Composition (MS, 1708) e Muscalisches Lexicon (Leipzig, 1732)
- M.J. VOGT- Conclave Thesauri magnae Artis Musikae (Prague, 1719)
- J.A. SCHEIBE- Der Critische Musikus (Leipzig, 1745)
- M. SPIESS- Tractatus Musicus Compositorio-Practicus (Augsburg, 1745)
- J.N. FORKEL- Allegmeine Geschichte der Musik (leipzig, 1788-1801)

Dr. Buelow divide as figuras da seguinte forma:

A. FIGURAS DE REPETIÇÃO MELÓDICA

1. Anadiplosis (Vogt)- Repetição de uma melodia conclusiva no início de uma nova seção. (ver também nº 55)
2. Anaphora (Kircher) = Repetitio (Nucius)- A repetição de bloco melódico com diferentes notas em diferentes vozes (vide ex. 1). No entanto Thuringus limita sua definição somente à repetição da voz do baixo (vide ex. 5)
3. Auxesis (ver nº 4)
4. Climax (Nucius) = Auxesis (Burmeister)- Repetição de uma melodia na mesma voz uma 2ª acima (vide ex. 2), que é um caso especial de Synonymia (nº 17). Como Gradatio (nº 9) (Burmeister), um clímax contínuo em seqüência (vide ex. 3).
5. Complexio (Nucius) = Simploce (Kircher) = Epanalepsis(Gottsched) = Epanadiplosis(Vogt)- Repetição, desde o início, que ocorre ao final de uma melodia ou de toda uma seção musical do ritornello.
6. Epanadiplosis (vide nº5).
7. Epanalepsis(vide nº5).
8. Epistrophe(vide nº10).
9. Gradatio (vide nº 4).
10. Homioptoton(Kircher) = Epistrophe (Scheibe)- Repetição de uma seção conclusiva no final de outras seções
11. Hyperbaton (Scheibe)- A remoção de uma nota ou idéia musical da ordem esperada para salientar o texto.
12. Paronomasia (Scheibe)- repetição de uma idéia musical nas mesmas notas mas com novas adições ou alterações para dar ênfase (vide exx. 4 e 5).
13. Palilogia (Burmeister)- repetição de uma idéia melódica nas mesmas notas e na mesma parte (vide ex.5).

14. Polyptoton (Vogt)-Repetição de uma idéia musical em diferente registro ou voz (vide exx. 5 e 6).

15. Repetitio (vide nº 2).

16. Symploce (vide nº 5).

17. Synonymia (Walther)- Repetição de uma idéia melódica com notas diferentes na mesma parte (vide ex. 7).

Ex.1 Schütz: *Freset euch des Herren, ihr Gerechten; Symphoniarium sacrum 2a pars* (1647)

A
Sin-get, sin - get, sin-get dem

T
Anaphora I
Sin-get, sin - get,

B
Anaphora I
Sin-get, sin - get,

bc

Anaphora II
Herrn, sin-get dem Herrn,

Anaphora II Anaphora I
sin-get dem Herrn, sin-get, sin - get

Anaphora I Anaphora II
sin-get, sin - get, sin-get dem Herrn,

Ex.2 Carissimi: *Jonas, 'Miserunt ergo sortem'*

JONAS
Tol - li-te me et mit - ti-te in ma - re!

Climax
tol - li-te me et mit - ti-te in ma - re!

Ex.3 Bach: *Cantata no.78, Jesu der du meine Seele, 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten'*

Gradatio
ei - - - - -

Gradatio
(ei) - - - - -

len, wir

len mit

Ex.4 Viadana: *Exaudi me, Domine, Cento concerti ecclesiastici* (Venice, 1602)

Paronomasia

a pu-e-ro tu-o a pu-e-ro tu - -

- - - o

Ex.7 Schütz: *Ich liege und schlafe, Kleine geistliche Concerte, i* (1636)

Ich fürch-te mich nicht für viel Hun-dert-tau-sen-

Synonymia

- den. ich fürch-te mich nicht für viel

Ex.6 Bach: *Cantata no 65. Sie werden aus Saba alle kommen. 'Gold aus Ophir ist zu schlecht'*

Polyptoton

ob 1. 2

Polyptoton

B

Gold aus O-phir ist zu schlecht,

Polyptoton

bc

Polyptoton

Synonymia

Hun-dert-tau-sen-den. für viel Hun-dert-tau-sen-den,

Ex.5 Schütz: *Nun komm, der Heiden Heiland; Kleine geistliche Concerte, i* (1636)

Paliologia

S 1

Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den,

Paliologia

S 2

Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den, der Hei[den]

Paliologia

B 1

Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den, der Hei[den]

Paliologia

B 2

Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - - - - [den]

Paronomasia

Anaphora (Thuringus)

bc

B FIGURAS BASEADAS EM IMITAÇÃO FUGAL

18. Anaphora - Uma forma de fuga em que o sujeito é repetido em algumas mas não em todas as vozes. (vide nº 2).
19. Apocope- Imitação fugal em que a repetição do tema é incompleta em uma parte.
- 20 Fuga imaginaria -Canon.
21. Fuga realis. Imitação fugal regular.
22. Hypallage. Imitação fugal em movimento contrário.
23. Metalepsis. Fuga com dois sujeitos.

C FIGURA FORMADAS POR ESTRUTURAS DISSONANTES

24. Cadentiae duriusculae (Bernhard)- Dissonância inesperada ocorrendo antes das notas finais de uma cadencia (vide ex.8).
25. Ellipsis (Bernhard)- Omissão de consonância que geralmente é essencial e que altera a formação normal de uma suspensão ou notas de passagem (vide ex.9). De maneira mais geral (Scheibe), uma nova direção inesperada através de uma passagem que conduz a uma conclusão esperada.
26. Heterolepsis (Bernhard)- Um salto ou movimento gradual de uma consonância para uma dissonância, efetivamente a adoção de uma nota da segunda voz que coincide com uma outra como nota de passagem (vide ex.10).
27. Pleonasmus (Burmeister)- Uma abundância ou sobreposição de harmonias na formação de uma cadencia, entre preparação e resolução, é feita de Symblemas (vide nº 34) e Syncopes, acima de 2, 3 ou mais compassos (vide ex.11).
28. Prolongatio (Bernhard)- A extensão do valor normal de uma dissonância por uma suspensão ou notas de passagem (vide ex.12).

29. Syncope (Burmeister)- Suspensão.

30. Syncopatio catachrestica (Bernhard)- Ocorre quando uma suspensão falha em resolver segundo as regras (por exemplo descer uma 2ª) e ao invés de(a) resolver descendente, mas em outra dissonância, (b) é preparada na dissonancia ou (c) resolve de alguma outra forma de movimento melódico (vide ex.13).

Ex.8 Schütz: *Saul, was verfolgst du mich?*; *Symphoniarum sacrarum 3a pars* (Dresden, 1650)

Abruptio Cadentiae duriusculae

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

Ex.9 Peri: *Euridice*, 'Funeste piaggi'

ORFEO Ellipsis

Mentre con mes-ti ac-cen-ti Il per-du-to mio ben con

Ex.10 M.-A. Charpentier: *Dialogue entre Madeleine et Jésus*

MADELEINE Heterolepsis

Hei, hei mi-hi in-fe-lix Mag-da-le-na!

Ex.12 from Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (MS, see Hilse)

(a) Prolongatio

Prolongatio Prolongatio

(b) Prolongatio

Prolongatio Prolongatio

Ex.11 Lasso: *In me transierunt*, from Burmeister: *Musica poetica* (Rostock, 1606)

Pleonasmus sub triplici tactu

C (sem)per in con-spec-tu me-o sem-per

A me-o in con-spec-tu me-o sem-per

T1 con-spec-tu me-o sem-per

T2 [me]o in con-spec-tu me-o sem-per

B sem-per

[Syncoptes]

Ex.13 from Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (MS, see Hilse)

(a)

(b)

(c)

D. Figuras de Intervalo

31. Exclamatio (Walther)- Salto melódico ascendente por uma 6ª menor. Na pratica geral, entretanto, é qualquer salto maior que uma 3ª dissonante ou consonante, dependendo do caráter da exclamação. Como salto dissonante é por vezes chamado *Saltus duriusculus* (vide ex.14 e 15).
32. Inchoatio imperfecta ((Bernhard)- Um intervalo inicial que não é perfeito.
33. Interrogatio (Scheibe). Uma pergunta musical, um final melódico ou uma passagem harmônica terminando uma 2ª ou outro intervalo maior que a nota ou notas precedente (vide ex. 16). Também uma cadência frigia
34. Parrhesia (Kircher)- Uma falsa relação, a dissonância áspera, especialmente um trítono entre duas vozes. Mais especificamente, segundo Burmeister, uma mistura entre outras consonâncias de uma simples dissonâncias com o valor de meio tempo. Neste sentido Parrhesia é um caso especial de Maius symblema, uma dissonancia na segunda metade de um compasso no valor de uma mínima.
35. Passus duriusculus (Bernhard)- Isto ocorre (a) quando uma voz ascende ou descende por uma 2ª menor e (b) , mais comumente, quando uma voz se move por um intervalo muito grande ou muito pequeno para a escala (vide ex.17).
36. Pathopoeia (Burmeister). Movimento entre semitons fora da harmonia ou escala para expressar affectões como tristeza, medo e terror.
37. Saltus duriusculus (vide nº 31)

Ex.14 Bach: Cantata no.155. *Mein Gott, wie lang, ach lange*
vn I, 2

Exclamatio

Mein Gott, wie lang, ach lan-ge

Ex.15 Bach: Cantata no.1. *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

Saltus duriusculus

O Himmelsbrot, das weder Grab, Ge-fahr, noch

Parrhesia

Parrhesia

Parrhesia

Saltus duriusculus

Tod aus un-sern Her-zen rei-sen.

Parrhesia Parrhesia

Ex.16 Schütz: *St. Matthew Passion*

Interrogatio

THE DISCIPLES

Herr, bin ichs? Herr, bin ichs?

Herr, bin ichs? bin ichs, bin

Herr bin ichs, bin ichs, bin

Herr, bin ichs, bin ichs,

bin ichs, bin ichs, bin ichs?

ichs, bin ichs, bin ichs?

ichs, bin ichs, bin ichs?

bin ichs, bin ichs?

Ex.17 Bach: Cantata no.23. *Du wahrer Gott und Davids Sohn*

Passus duriusculus

S er - barm' dich mein, er - barm'

A er - barm'

bc Passus duriusculus

E. FIGURAS HYPOTYPOSIS

38. Hypotyposis (Burmeister)- Uma grande classe de figuras retórico-musicais, muitas sem nomes específicos, todas servindo para ilustrar palavras ou idéias poéticas e freqüentemente estressando a natureza pictórica das palavras. O termo retórico é mais acurado que as expressões comuns “madrigalismo” e “ilustração do texto”. Todas as seguinte figuras desta seção são da classe Hypotyposis.

39. Anabasis (Kircher)- Isto ocorre quando uma voz ou passagem musical reflete a conotação textual de “ascender” (vide ex.18).

40. Catabasis (Kircher)- O oposto de anabasis (vide ex.19).

41. Circulatio(Kircher)- A descrição musical de movimento circular ou de cruzamento (vide ex.20).

42. Fuga (Kircher)- No senso de voar, não como imitação fugal, uma figura ilustrando vôo, escapada, etc (vide ex.21).

43. Hyperbole, Hypobole (Burmeister)- Uma passagem melódica que excede o âmbito normal de um modo seja acima ou abaixo.

44. Metabasis (Spiess) = Transgressus (Bernhard)- O cruzamento de uma voz por outra.

45. Passagio. (vide nº 47)

46. Transgressus. (vide 44)

47. Variatio (Bernhard) = Passagio (Walther)- Uma passagem de embelezamento vocal enfatizando o texto, pode incluir formas de ornamentação melódica como *accento*, *cercar della nota*, *tremolo*, *trillo*, *bombo*, *groppo*, *circolo mezzo* e *tirata mezza*. Walther se refere a “amplificação musical de um texto”.

Ex.18 Bach: Cantata no.31, *Der Himmel lacht, die Erde jubilet*
Anabasis

So ste-he denn, du gott-er-geb-ne See-le, mit

Chri-sto geist-lich auf!

Ex.20 Bach: Cantata no.131, *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*
Circulatio

-bung, dass man dich fürch - te,

Circulatio = Anaphora (Thuringus)

Ex.19 Carissimi: *Jonas, 'Miserunt ergo sortem'*

Et prae-pa-ra - vit Do - mi-nus ce-tum gran-dem, ut

de - glu - ti - ret Jo - nam,

Ex.21 Cavaleri: *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*

A - ma il mon-dan pia-cer l'huom sag - gio ò

fug - ge? fug - ge?

F. FIGURAS SONORAS

48. Antitheton (Kircher)- Um contraste musical, para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo sucessivamente ou simultaneamente. Pode ser caracterizada contrastando registros de uma voz, ou idéias temáticas em textura contrapontísticas etc.

49. Congeries (Burmeister)- Isto ocorre quando uma acorde de 5-3 move-se para um acorde 6-3, que volta para um acorde de 5-3, para cima e para baixo. Burmeister define a figura como "uma acumulação de consonâncias perfeitas e imperfeitas, movimento que é permitido (pelas regras do contraponto)."

50. Fauxbordon (Burmeister)- Movimento paralelo entre vozes em 3^{as} e 6^{as}.
51. Mutatio toni(Bernhard)- A rápida mudança por razões expressivas (vide ex.22).
52. Noema (Burmeister)- Uma seção puramente homofônica, usualmente consonante, com polifonia, para ênfase textual. 4 tipos especiais podem ser distinguidos:
53. Analepsis. 2 Noemas imediatamente adjacentes.
54. Mimesis, 2 Noemas sucessivos, o segundo sendo numa altura diferente.
55. Anadiplosis. Uma Mimesis dupla
56. Anaploce. A repetição de um Noema, ouvido num coro A por um coro B enquanto o coro A está em pausa.

Ex.22 Schütz: *Saul, was verfolgst du mich?*: *Symphoniarum sacrarum 3a pars* (1650)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano 2 (S 2), the middle for Soprano 1 (S 1), and the bottom for Tenor 1 (T 1). The lyrics are: 'was ver - folgst du mich, was ver - folgst du mich, was ver - folgst du mich?'. The score includes two instances of 'Mutatio toni' (change of tone) indicated by brackets under the bass line.

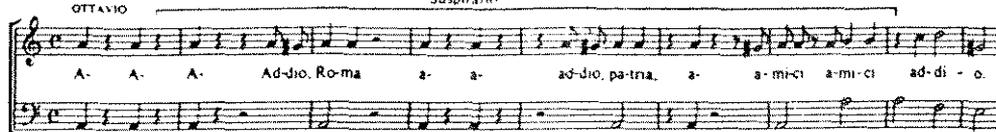
G. FIGURAS FORMADAS POR SILÊNCIOS

57. Abruptio (Bernhard) = Aposiopesis (Burmeister) = Homoioteleuton (Nucius) = Tmesis (Janovka)- Uma pausa geral ou silencio com uma textura musical onde o silencio não é esperado (vide ex.8).
58. Aposiopesis. (vide nº 57)
59. Homoioteleuton. (vide nº 57)

60. Suspiratio (Kircher)- Usualmente a quebra de uma melodia por pausas para ilustrar o texto (vide ex.23), está intimamente relacionado a todos as outras figuras retórico-musicais nesta classe.

61. Tmesis (vide nº 57).

Ex.23 Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*, Act 3 scene vi
OTTAVIO Suspiratio



A- A- A- Ad-dio, Ro-ma a- a- ad-dio, pa-tria, a- a- mi-ci a-mi-ci ad-di-o.

Capítulo 5

ANÁLISE RETORICO-MUSICAL

*“Para veres o mundo em um grão de areia
e o céu em uma flor silvestre,
segura a imensidade na palma da tua mão
e a eternidade em uma hora.”
William Blake, “Auguries of Innocence”, verso 1.*

Elizabeth-Claude JACQUET DE LA GUERRE (1666-1729) Prelúdio em ré menor (nº 1)

a- análise harmônica

b- análise retórico-musical

Louis COUPERIN (1626-1661) Prelúdio em Fá maior (nº 13)

a- análise harmônica

b- análise retórico-musical

Johann Jakob FROBERGER (1616-1667) “Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie”

a- análise harmônica

b- análise retórico-musical

Análise de um Prelúdio "toccata"
 Elizabeth Jacquet de la Guérre (1666-1729)
 Prelúdio nº 1 em ré menor

ré menor:

The musical score is written in D minor and consists of four systems of two staves each. The first system includes a key signature change to D minor and a tempo marking "NOUVEAU LENT". The notation includes chords with Roman numerals and figured bass symbols.

System 1: Treble clef: i^{7+} , i , i^6 , II , ii^{51} , V^7 , i , IV^7 , $\#$, Δ , V^7/IV , IV . Bass clef: i , i .

System 2: Treble clef: V^{70}/III , i^6 , V^7/IV , \ddot{V} , V^7/IV , \ddot{V} , V^7/IV , \ddot{V} , ii^7/IV , V^7/IV , V . Bass clef: i , i .

System 3: Treble clef: i^7 , V^7/IV , V , i , IV^6 , $\#$, V^7/III , III , VI , V^7/VII . Bass clef: i , i .

System 4: Treble clef: i , V , i , V^7 , i , i , i . Bass clef: i , i .

The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

EXORDIUM

22

CATABASIS

POLYPTOTON I

MUTATIO TONI

2

POLYPTOTON I

MUTATIO TONI

NARRATIO

3

POLYPTOTON I

4

POLYPTOTON II

5

INTERROGATIO

INTERROGATIO

6

DISPOSITIO

POLYPTOTON

7

POLYPTOTON III

8

POLYPTOTON III

CONFIRMATIO

91 Mouvement

CONFUTATIO

PERORATIO

EXCLAMATIO

Figuras identificadas:

- CATABASIS- Quando uma voz ou passagem musical tem uma conotação “descendente”.
- MUTATIO TONI- Mudança de tom afim de produzir efeitos expressivos.
- POLYPTOTON- Repetição de uma idéia melódica num registro ou voz diferente.
- INTERROGATIO- Pergunta musical.
- SALTUS DURIUSCULUS- Saltos dissonantes.
- EXCLAMATIO- Salto melódico de 6ª. Em geral saltos melódicos acima de 3ª seja consonante ou dissonante.

Análise de um Prelúdio "tombeau"

Louis Couperin (1626-1661)

Prelúdio nº 13 em Fá maior

FÁ MAIOR:

First system of musical notation. Treble clef: I, V⁵, I⁶, IV⁶, V, I⁶, V⁷/ii, ii⁶, V⁷/ii, ii, II⁷, iii. Bass clef: I, V⁵, I⁶, IV⁶, V, I⁶, V⁷/ii, ii⁶, V⁷/ii, ii, II⁷, iii.

Second system of musical notation. Treble clef: II⁷, V⁷/V⁷/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, V⁷/ii⁶, IV⁶/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, V⁷/ii, V⁷/ii. Bass clef: II⁷, V⁷/V⁷/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, V⁷/ii⁶, IV⁶/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, V⁷/ii, V⁷/ii.

Third system of musical notation. Treble clef: V⁷/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, ii^{3rd}, ii, V⁷, V⁷/ii, vi, V⁷/ii. Bass clef: V⁷/ii, V⁷/ii, ii, V⁷/ii, ii^{3rd}, ii, V⁷, V⁷/ii, vi, V⁷/ii.

Fourth system of musical notation. Treble clef: ii⁶, V⁷/ii, V⁷/ii, ii⁶, ii⁶, ii⁶, I, ii⁶, V⁷, V⁷, I⁶. Bass clef: ii⁶, V⁷/ii, V⁷/ii, ii⁶, ii⁶, ii⁶, I, ii⁶, V⁷, V⁷, I⁶.

Fifth system of musical notation. Treble clef: V, I. Bass clef: V, I.

EXORDIUM

13

PARONOMASIA

NARRATIO

2

SALTUS DURIUSCULUS

DIVISIO

3

CATABASIS

INTERROGATIO

4

Musical notation for the section labeled "INTERROGATIO". It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass line is simpler, with fewer notes. A vertical dashed line with the number "5" is positioned above the treble staff.

CONFIRMATIO

Musical notation for the section labeled "CONFIRMATIO". It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is more complex, with many beamed notes. The bass line is also more active. A vertical dashed line with the number "6" is positioned above the treble staff. Labels "SYNONIMIA I" and "POLYPTOTONI" are placed below the treble staff.

Musical notation for section 7. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is highly melodic and features many beamed notes. The bass line is also active. A vertical dashed line with the number "7" is positioned above the treble staff.

Musical notation for the final section. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is highly melodic and features many beamed notes. The bass line is also active. Labels "ANABASIS", "APOSIOPESIS", "PASSAGIO", and "POLYPTOTONI" are placed below the treble staff.

8

POLYPTOTON I

POLYPTOTON I

9

Detailed description: This system shows measures 8 and 9. Measure 8 contains a complex polyptoton with a '+' sign above the first group of notes. Measure 9 continues the polyptoton. The notation includes treble and bass staves with various note values and accidentals.

9

POLYPTOTON I

Detailed description: This system shows measure 9. It features a polyptoton with a 'p' dynamic marking below the notes. The notation includes treble and bass staves.

10

POLYPTOTON I

POLYPTOTON II

Detailed description: This system shows measures 10 and 11. Measure 10 contains a polyptoton with a 'p' dynamic marking. Measure 11 contains a second polyptoton. The notation includes treble and bass staves.

11

CONFUTATIO

INTERROGATIO

INTERROGATIO

Detailed description: This system shows measures 11 and 12. Measure 11 is labeled 'CONFUTATIO' and measure 12 is labeled 'INTERROGATIO'. The notation includes treble and bass staves with various note values and accidentals.

Musical score for measures 11 and 12. The score is written on two staves, treble and bass clef. Measure 11 is marked with a vertical line and the number 11. Measure 12 is marked with a vertical line and the number 12. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

PERORATIO

Musical score for measures 13 and 14. The score is written on two staves, treble and bass clef. Measure 13 is marked with a vertical line and the number 13. Measure 14 is marked with a vertical line and the number 14. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

CADENTIÆ DURIUSCULÆ

Musical score for measures 15 and 16. The score is written on two staves, treble and bass clef. Measure 15 is marked with a vertical line and the number 15. Measure 16 is marked with a vertical line and the number 16. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

Prelude de M^r Couperin. MS Bauyn. II f. 18 r.
Autre prelude du 6^e. MS Parville. p. 171.

Figuras identificadas:

- **PARONOMASIA**- Repetição de uma idéia musical com as mesmas notas, mas contendo algumas alterações para dar ênfase.
- **SALTUS DURIUSCULUS**- Saltos dissonantes.
- **CATABASIS**- Quando uma voz ou passagem musical tem uma conotação "descendente".
- **INTERROGATIO**- Pergunta musical.
- **SYNONIMIA**- Repetição de uma idéia melódica em notas diferentes na mesma voz.
- **POLYPTOTON**- Repetição de uma idéia melódica num registro ou voz diferente
- **ANABASIS**- Quando uma voz ou passagem musical tem conotação "ascendente".
- **APOSIOPESIS**- Pausa ou silêncio inesperado.
- **PASSAGIO**- Passagem musical que inclui formas de ornamentações tais como: accento, tremolo, batterie, acciacatura, etc.
- **CADENTIAE DURIUSCULAE**- Dissonância que ocorre antes das notas finais de uma cadência.

Análise de uma obra de escrita mensurada de performance não mensurada

Johann Jakob Froberger (1616-1667)

Plainte, ..., suite XXX

la menor:

EXORDIUM

Suite XXX.

Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lenteme PASSAGIO tion.

ACCELERATIO

NARRATIO

DIVISIO

ANABASIS

PATHOPOEIA

ANTECEDENTIA

SALTUS DURIUSCULUS

CONFIRMATIO

SUSPIRATIO

ANAPLOKE

Musical score for the first section, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four parts by wavy lines: ANABASIS, CATABASIS, ANAPLOKE, and CONFUTATIO. The ANABASIS section shows an ascending melodic line. The CATABASIS section shows a descending melodic line. The ANAPLOKE section is a single measure with a circled note. The CONFUTATIO section follows with a more complex melodic pattern.

Musical score for the second section, consisting of two staves (treble and bass clef). The section is labeled PERORATIO and is separated from the first section by a wavy line. It features a complex melodic line with many notes and rests, ending with a double bar line.

Figuras identificadas:

- ACCELERATIO- Efeito de aceleração métrica.
- PASSAGIO- Passagem musical que inclui formas de ornamentações como: accento, tremolo, batterie, acciacatura, etc.
- ANTECEDENTIA- Efeito de adiantamento de uma idéia musical. Normalmente deveria estar no tempo mas propositadamente está escrita antes.
- ANABASIS- Quando uma voz ou passagem musical tem conotação "ascendente".
- PATHOPOEIA- Movimento em semitons para expressar tristeza, medo ou terror.
- MIMESIS- Imitação.
- SALTUS DURIUSCULUS- Saltos dissonantes.
- SUSPIRATIO- suspiro musical realizado com efeitos de pausa.
- CATABASIS- Quando uma voz ou passagem musical tem uma conotação "descendente".
- ANAPLOKE-repetição de notas ou conjunto de notas musicais. É a afirmação de idéias iguais.

Conclusão

“Há, sem dúvida, um diapásão justo na natureza; há também um diapásão particular a cada ser. Se empregas outro, o que podes produzir? Apesar da justeza de todos os teus sons, segundo as relações da gama, não deixarão de ser falsos, pois o próprio diapásão o será.

Queres conhecer outra dificuldade? A música é a expressão sensível das ações superiores. Mas será ela perfeita, se não se aproximar da ordem e da justeza que estas ações tem entre si?

Por que são tão célebres as maravilhas da música dos antigos? Ela se adaptava aos canais; não surpreendia que por este meio descessem as virtudes. A imaginação e os sentidos aquecidos do músico lhe dariam esta vantagem? E, caso se mantenha longe dos canais, que recebe ele?...”

Louis-Claude de Saint-Martin,

“O Homem de Desejo”, cap. 112, Lyon, 1790.

PERORATIO

Nunca me esqueço do privilégio que tive quando, no primeiro Festival de Artes de Itu, pude compartilhar a classe de música de câmara barroca com o professor Immanuel Wilhelm da Universidade de Hartford.

Quando fui informado que teria que dividir tal matéria com um professor PhD e de uma certa idade achei que aquilo seria um transtorno. Pensei “um velho professor com suas velhas concepções de uma musicologia ‘fora de moda’. Enfim, seja o que Deus quiser!” Esse professor era digno de um profundo respeito por parte do Maestro Eleazar de Carvalho.

Chegou o dia da primeira aula em conjunto que ministrávamos juntos. Me lembro da agradável surpresa: ali estavam os alunos e professor Wilhelm começou a dizer: *“Só Deus tem a Verdade. Seria pretensão dizer que vou transmitir-lhes a verdade. No entanto, posso e devo transmitir o que pude ter*

como resultado de minha vivência musical ao longo desses anos.” E deu início a uma fantástica aula de Música.

No decorrer das aulas, num gesto possível somente àqueles que conhecem e praticam o Respeito e a Humildade, ele sempre me perguntava se eu tinha algo a acrescentar as suas observações.

Um belo dia ele pediu que um grupo de alunos fizesse determinado movimento de uma forma bem diferente do que foi pedido na última vez. Um dos flautistas de condições mais medianas e, coincidentemente, com uma atitude bastante dogmática reclamou: “Mas o senhor pediu exatamente o contrário na última aula!”. Professor Wilhelm disse: “*E daí? Hoje estou sentindo dessa forma. Esse é o resultado que quero hoje.*”

Com isso o “velho” professor me ensinava que as regras são flexíveis, uma vez que o mundo está em constante mudança.

Hoje, escrevendo a conclusão de minhas pesquisas, tudo isso me vem à mente. E como em retórica o fim é como o princípio, faço a conexão entre o texto apresentado na introdução e minha experiência com o “velho” professor.

A musicologia está em constante evolução. Sempre se descobre um novo tratado que possibilita a mudança das regras da interpretação da música histórica.

Voltando à citação inicial, Duffin reproduz uma das frases mais frequentes na boca daqueles ávidos pela autenticidade: *Se um teórico da época não escreveu, então você não pode fazer. Concluindo: sim você pode, mas daí virá alguém dizer que você está errado.* O que é certo e o que é errado? É certo aquilo que um *dogmatismo ansioso* determina? Deixemos os dogmas para a igreja. A musicologia é uma ciência e seu procedimento deve ser condizente com os de todo o segmento científico. Logicamente, a ciência vai nos dar elementos para o entendimento da obra, mas jamais substituirá a musicalidade que deve se manifestar durante a performance.

Neste momento me vem à mente a frase do guitarrista flamenco Paco de Lucia: “ *Eu tenho a técnica para poder me esquecer dela*”. Isto é profundo e reflete exatamente a postura que o “especialista em música antiga” deveria ter: conhecer o conjunto de regras, tratados, estilo etc. para poder, durante a performance, “esquecer” tudo e “fazer música” e - como dizem os retóricos-musicais dos séculos XVII e XVIII - mover a alma dos ouvintes. Se isto não acontece nossa interpretação vai ser sempre, no máximo, “interessante...”, e nunca ficará registrada no arquivo emotivo do ouvinte. Será lembrada como interessante, nada além.

Se eu me coloco numa postura de que “cada ser humano tem um diapasão próprio” - como dizia o “filósofo desconhecido” - saberei que isso acontece porque vivemos num mundo de diferenças e de diferentes. Só nos resta saborear as diferenças que cada um poderá vislumbrar do mesmo objeto.

Tendo a música como objeto, desenvolvem-se ferrenhas discussões, e a verdade de cada um será referente ao alcance de sua visão. As diferenças, ao invés de serem antagônicas, são complementares. Com tal postura teríamos todos uma percepção mais ampla do objeto, quando iluminado à luz de suas várias facetas.

Se eu simplesmente tenho o conhecimento das “regras” sempre haverá um esforço para aplicar-las. Tal esforço pode tirar a naturalidade da interpretação. Entretanto se eu sou tal conhecimento ele fluirá durante a performance e convencerá o ouvinte de todas as paixões intentadas. É a eterna luta entre ter e ser...

Parafraseando Aristóteles, encerro esta pesquisa com a frase final de sua “Retórica”: ***“Para terminar, o assíndeto fica bem aqui, para que tenhamos uma peroração e não um novo discurso: Tendo dito, ouvistes, estais a par da questão, julgai!”***

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES

Arte Retórica e Arte Poética
Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Essai sur la Vraie Maniere de Jouer des Instruments a Clavier
Paris, J.C. Lattès, 1979.

Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments
London, Eulenburg Books, 1985.

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

"Inventionen und Sinfonien" (N.B.A.)
Kassel, Bärenreiter Verlag, 1972.

"Two-and Three-part Inventions" - facsimile
New York, Dover Publications, 1968.

BALDWIN, Charles Sears

Ancient Rhetoric and Poetic
Westport, Greenwood Press, 1924.

BARILI, Renato

Retórica
Lisboa, Editorial Presença, 1979.

BATES, Carol Henry

"French Harpsichord music in the First decade of the 18th Century"
in: Early Music, vol. 17, May, 1989, 184-196.

BEAUSSANT, Philippe et al.

Rameau de A à Z
Paris, Librairie Arthème Fayard/ IMDA, 1983.

BEMETZRIEDER, Anton

Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie, 1771, facsimile.
New York, Broude Brothers, 1966.

BENOIT, Marcelle et al.

Melanges François Couperin
Paris, A. & J. Picard, 1968.

BENOIT, Marcelle

Versailles et les Musiciens du Roi - 1661-1733.
Paris, A. & J. Picard, 1971.

BONONCINI, Giovanni Maria (1670-1747)
Musico Pratico, 1673, facsimile.
Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969.

BRENET, Michel
Musique et Musiciens de la Vieille France
Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1977.

BROWN, Howard M., SADIE, Stanley, & al.
Performance Practice - Music after 1600
New York, W.W.Norton & Co., 1989.

BROWN, Leslie Ellen
"The Récit in the Eighteenth-Century Tragédie en Musique"
in: The Music Review, vol.45 n° 2, May, 1984.

BRUNOLD, Paul
François Couperin
Monaco, The Lyrebird Press, 1949.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio
Novo Dicionário da Língua Portuguesa
São Paulo, Editora Nova Fronteira, s.d.

BUDD, Malcolm
"Motion and Emotion in Music: How Music sounds"
in: British Journal of Aesthetics, 23, 3, 1983. 209-221.

"Motion and Emotion in Music: A Reply"
in: British Journal of Aesthetics, 27, 1, 1987. 51-54.

BUELOW, George J.
"Doctrine of Affections",
"Doctrine of Figures",
"Rhetoric and Music",
in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

"Music, Rethoric, and the Concept of the Affections: A selective bibliography"
in: NOTES, XXX, 2, 1973.250-259.

"The LOCI TOPICI and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's practical
Demonstration"
in: THE MUSIC REVIEW, 27, 1966. 161-176.

"Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen"
Ann Arbor, U.M.I Research Press, 1986.

BUKOFZER, Manfred F.
La Musique Baroque
Paris, J.C. Lattès, 1982.

BURMEISTER, Joachim (1564-1629)
Musical Poetics (Translated, with introduction and notes, by Benito Rivera)
New Haven, Yale University Press, 1993.

BUTLER, Gregory G.
"Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources"
in: *The Musical Quarterly*, 66,1,1980. 53-64.

"The Projection of Affect in Baroque Dance Music"
in: *Early Music*, vol. 12, May, 1984, 200-207.

CACCINI, Giulio (1545-1618)
"Le Nuove Musiche", 1602, facsimile.
Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1983.

"Le Nuove Musiche"
Madison, A.R. Edition, 1972.

CALDWELL, John
"Toccatà"
in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

CARTER, Tim
"On the Composition and Performance of Caccini's 'Le Nuove Musiche'
(1602)"
in: *Early Music*, May, 12, 1984, 208-217.

CÍCERO
Divisions de l'Art Oratoire. Topiques.
Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1960.

M.T.Ciceronis Orationes, Pars prima, De Signis...
Paris, Librairie Delalain Frères, 1913.

CITRON, Pierre
Couperin
Paris, Édition du Seuil, 1976.

CHAMBONIÈRES, Jacques Champion de (1601/2-1672) et al.

Manuscrit de Mademoiselle de La Pierre, Pièces de Clavecin, vers 1680, facsimile.

Genève, Minkoff Reprint, 1983.

CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas (1676-1749)

Premier Livre de Pièces de Clavecin, 1704, facsimile.

Genève, Minkoff Reprint, 1982.

Pièces de Clavecin

Monaco, Editions de L'Oiseau-Lyre, s.d.

COOPER, Robin

"Propositions pour un Modèle Transformationnel de Description Musicale"

in: Musique en Jeu, 1973, n° 10.

CORRETTE, Michel (1709-1795)

Le Maître de Clavecin, 1753, facsimile.

Bologna, Arnaldo Forni Editori, s.d.

COUPERIN, François (1668-1733)

L'Art de Toucher le Clavecin, 1717, facsimile.

New York, Broude Brothers, 1969.

L'Art de Toucher le Clavecin

Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1933.

COUPERIN, Louis (1626-1661) & al.

Manuscrit Bauyn, Pièces de Clavecin, vers 1660, facsimile

Genève, Minkoff Reprint, 1977.

COUPERIN, Louis (1626-1661)

Pièces de Clavecin

Monaco, Edition de l'Oiseau-Lyre, 1985.

Pièces de Clavecin

Paris, "Le Pupitre" Heugel & Cie., 1970.

CREVIER, J.B. Luiz

Preceitos de Retórica, facsimile.

Lisboa, Na Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1786.

D'ANGLEBERT, Jean-Henry (1635-1691)

Pièces de Clavecin

Paris, "Le Pupitre" Heugel & Cie., 1975.

DAVIES, Stephen

"Authenticity in Musical Performance"

in: *British Journal of Aesthetics*, 27, 1, 1987. 39-50.

"Is Music a Language of Emotions?"

in: *British Journal of Aesthetics*, 23, 3, 1983. 222-233.

Musical Meaning and Expression
Ithaca, Cornell University Press, 1994.

DECHAUME, Antoine Geoffroy
Le Langage du Clavecin
Luynes, Editions van de Velde, 1986.

DENIS, Jean (ca.1600-1672)
Traité de l'Accord de l'Espinette, 1650. facsimile.
New York, Da Capo Press, 1969.

DESCARTES, René (1596-1650)
Compendium Musicae / Compendium of Music
Musicological Studies and Documents, 8
Neuhausen, Hänssler Verlag, 1961.

The Philosophical Writings
Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

DOLMETSCH, Arnold
The Interpretation of the Music of Seventeenth and Eighteenth Centuries
Seattle, University of Washington Press, 1969.

DONINGTON, Robert
The Interpretation of Early Music
New York, St.Martin Press, 1974.

DUBOIS, J. et al. (grupo do Centre d'Etudes Poétiques. Université de Liège)
Retórica Geral
São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

DUFFIN, Ross W.
"Performance Practice: *Que me veux-tu?* Wath do you want from me?"
in: *Early Music America*, vol. 1, number 1, fall 1995, 27-36.

DUFOURCQ, Norbert, et al.
Recherches sur la Musique Française Classique, 1960
Paris, Editions A & J. Picard, 196.

DUROCHER
Pièces de Clavecin, facsimile, 1733
Genève, Minkoff Reprint, 1982.

FERGUSON, Howard

Keyboard Interpretation from Fourteenth to Nineteenth Century: An Introduction
Oxford, Oxford University Press, 1979.

"Prelude"

in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

FRESCOBALDI, Girolamo (1583-1643)

Das Erst Buch der Toccaten, Partiten, usw., 1637
Kassel, Bärenreiter Verlag, 1949.

Toccate, Libro I, 1637

Padova, G. Zanibon, 1978.

Toccate, Libro II, 1637

Padova, G. Zanibon, 1979.

FROBERGER, Johann Jakob (1616-1667)

Oeuvres Complètes pour le Clavecin, Tome I
Paris, 1 "Le Pupitre" Heugel & Cie., 1979.

Oeuvres Complètes pour le Clavecin, Tome II, vol. 1

Paris, "Le Pupitre" Heugel & Cie., 1989.

FULLER, David

"French Harpsichord Playing in the 17th Century - After Le Gallois"

in: Early Music, vol.4, January, 1976, 22-26.

GALLO, Ernest

The "Poetria Nova" and its Sources in Early Rhetorical Doctrine
's Gravenhage, Mouton en Co. N.V., 1971.

GASPARINI, Francesco

L'Armonico Pratico al Cimbalo, 1708, facsimile.

New York, Broude Brothers, 1967.

GERVAIS, Laurent

Methode pour L'Accompagnement du Clavecin, 1733. facsimile.

Bologna, Arnaldo Forni Editore, s.d.

GUSTAFSON, Bruce

French Harpsichord Music of the 17th Century - A Thematic Catalog of Sources with Commentary.

Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1979.

- HARNONCOURT, Nikolaus
Le Dialogue Musical
Paris, Editions Galimard, 1985.
- Le Discours Musical
Paris, Editions Gallimard, 1984.
- O Discurso dos Sons
Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- HOFMAN, Shlomo
L'Œuvre de François Couperin, le Grand - Etude Stylistique.
Paris, Edition A & J. Picard, 1960.
- HOTTETERRE, Jacques (1680-1762)
Principes de la Flûte Traversière, facsimile.
Kassel, Bärenreiter Verlag, 1973.
- KELLER, Hermann
Phrasing and Articulation, A Contribution to Rhetoric of Music.
New York, W.W Norton & Co., 1973.
- KENYON, Nicholas et al.
Authenticity and Early Music
New York, Oxford University Press, 1990.
- KIRBY, F.E.
A Short History of Keyboard Music
New York, Schirmer Books, 1966.
- KIRKPATRICK, Ralph
"On Re-reading Couperin's L'Art de Toucher le Clavecin"
in: Early Music, vol. 4, January, 1976, 3-11.
- KITE, Christopher
"The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord"
in: The Performer, July, 1993.
- KUHNAU, Johann (1660-1722)
"6 Biblical Sonatas for Keyboard" 1700
New York, Boude Brothers, 1953.
- LA GUÉRRE, Elizabeth Jacquet de (1666-1729)
Pièces de Clavecin
Paris, Le Pupitre, Heugel & Cie., 1986.
- LEBÈGUE, Nicolas (1630-1702)

Œuvres de Clavecin
Monaco, Editions de L'Oiseau-Lyre, 1956.

LENNBERG, HANS

"Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" I
in: Journal of Music Theory , 2, 1958, 47-84.

"Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" II
in: Journal of Music Theory , 3, 1958, 193-236.

LE ROUX, Gaspard (ca. 1660-1707)

Pièces de Clavecin, 1705, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1982.

MAC CLINTOCK , Carol (Selected, Translated and Edited by)

Readings in the History of Music Performance
Bloomington, Indiana University Press, 1982.

MALIGNON, Jean

Rameau
Paris, Editions du Seuil, 1969.

MALIPIERO, G. Francesco

L'Armonioso Labirinto da Zarlino a Padre Martini (1558-1774)
Milano, Rosa e Ballo Editori, 1946.

MARCHAND, Louis (1669-1732)

Pièces de Clavecin, (1er et 2nd Livres) 1703, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1982.

Pièces de Clavecin

Monaco, Editions de L'Oiseau-Lyre, 1987.

MARPOURG, Friedrich Wilhelm

Principes du Clavecin, 1756, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1974.

MARTINES, José Luis

"Doutrina do Afetos na Música" Barroca: A Emoção Pensada" (em Forma de
manuscrito. A ser publicado)

MATTHESON, Johann (1681-1764)

Der Vollkommene Capellmeister, 1739
Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1981.

MEIDNER, Olga Mac Dolnald

"Motion and emotion in Music"

in: *British Journal of Aesthetics*, 25, 4, 1985. 349-355.

MEW, Peter

"The Expression of Emotion in Music"

in: *British Journal of Aesthetics*, 25, 1, 1985. 33-42.

"The Musical Arousal of Emotions"

in: *British Journal of Aesthetics*, 25, 4, 1985. 357-361.

MORONEY, Davitt

"The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes"

in: *Early Music*, vol. 4, 1976, 143-151.

"Prélude non mesuré"

in: *The New Grove Dictionary of music and Musicians*.

NATTIEZ, Jean-Jacques, & al.

Semiologia da Música

Lisboa, Vega, s.d.

NATTIEZ, Jean-Jacques

"Trois Modèles Linguistiques pour l'Analyse Musicale"

in: *Musique en Jeu*, 1973, n° 10.

NEUMANN, Frederick

Essay in Performance Practice

Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1982.

Ornamentation in Baroque and Post-Baroque

Princeton, Princeton University Press, 1978.

NOILLE, Christine

"Bernard Lamy et la Musique"

in: *Revue de Musicologie*, vol. 76, 1990.

PALISCA, Claude V.

Baroque Music

Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1968.

PERSONE, Pedro

"Sobre a ' Teoria das Paixões da Alma' e o Discurso Musical nos Séculos XVII e XVIII"

in: *Cadernos de Estudo, Análise Musical*, 4, 1991.

PIRRO, André

Descartes et le Musique

Paris, Librairie Fischbacher, 1907.

Les Clavecinistes
Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1984.

PREVOST, Paul

"Le Prélude non mesuré pour Clavecin en France dans la seconde moitié du XVIIe. siècle" (tese de doutorado) Universidade de Estrasburgo, Instituto de Musicologia, 1982.

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)

Pièces de Clavecin
Kassel, Bärenreiter Verlag, 1972.

Pièces de Clavecin
Paris, Le Pupitre, Heugel & Cie., 1979.

Traité de l'Harmonie, 1722, facsimile.
Madrid, Arte Tripharia, 1984.

RANDEL, Don edited by

The New Harvard Dictionary of Music
Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

RANUM, Patricia

"Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: 17th Century French Sarabande"
in: Early Music, vol. 14, February, 1986, 22-39.

RIDLEY, Aaron

"Mr. Mew on Music"
in: British Journal of Aesthetics, 26, 1, 1986. 69-70.

ROSAND, Ellen

"Lamento"
in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

Dictionnaire de Musique, 1768, facsimile.
Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969.

QUINTILIANO

Oeuvres Complètes, Tome I & II
Paris, Garnier Frères, Libraires-Editeurs, s.d.

SAINT LAMBERT, Monsieur de

Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, 1707, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1974.

Les Principes du Clavecin, 1702, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1974.

Principles of the Harpsichord Playing by Monsieur de Saint Lambert
Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

SALAZAR, Aldolfo

"Descartes, Teórico de la Música"
in: *Heterophonia*, 92, 1986. 39-43.

SCHEIBERT, Beverly

Jean-Henry D'Anglebert and the Seventeenth-Century Clavecin School.
Bloomington, Indiana University Press, 1986.

SCHOTT, Howard

Playing the Harpsichord
London, Faber and Faber, 1971.

SCRUTON, Roger

"Programe Music"
in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

SIRET, Nicolas

Pièces de Clavecin, (1er. et 2nd Livres)ca. 1710 & 1719, facsimile.
Genève, Minkoff Reprint, 1982.

STREET, Alan

"The Rhetorico-Musical Structure of the 'Goldberg' Variations: Bach's Clavier-
Übung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian".
in: *Music Analysis*, 1987, 6: 1-2. 89-131.

TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando

"The Art of 'Not Leaving the Instrument Empty'"
in: *Early Music*, vol. 11, July, 1983, 299-308.

TARTINI, Giuseppe (1692-1770)

Traité des Agréments de la Musique, facsimile.
Celle, Hermann Moeck Verlag, 1961.

TIERSOT, Julien

Les Couperin (Paris, 1926)
Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1975.

TILMOUTH, Michael

"Plainte"
"Tombeau"
in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

TILNEY, Colin

The Art of the Unmeasured Preludes for Harpsichord, France 1660-1720.
London, Edition Schott, 1991.

TOFT, Robert

"Musicke a sister to Poetrie, Rhetorical Artifice in the Passionate Airs of John Dowland"

in: Early Music, May, 1984, 190-199.

TORRES MARTINES BRAVO, Joseph de

Reglas Generales de Acompañar, 1736, facsimile.
Madrid, Arte Tripharia, 1983.

TRINGALI, Dante

Introdução à Retórica

São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1988.

TROEGER, Richard

"Metre in Unmeasured Preludes"

in: Early Music, vol.11, July, 1983.

Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord
Bloomington, Indiana University Press, 1987, 340-345.

VARGA, A. Kibédi

Rhétorique et Sémiotique

Revue des Sciences Humaines, 201, 1, 1986. 105-117.

WELLS, Robin Headlam

"The Ladder of Love, verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute Songs"

in: Early Music, May, 1984, 173-189.

WILLIAMS, Peter

Figured Bass Accompaniment

Edinburgh, Edinburgh University Press, 1970.

"Interpreting one of Handel's Free Preludes for Harpsichord"

in: Early Music, vol. 13, November, 1985, 506-513.

APÊNDICE 1

Johann Jakob FROBERGER (1616-1667)

Gigue, Suite XX, (Memento Mori)

37

Le Cygne

APÊNDICE 2

Catlogação Cronológica das Obras "non mesurés"

Catlogação Cronológica das Obras "non mesurés"

Obras com escrita mensurada de performance "non mesuré":

Johann Jakob FROBERGER (1616-1667)

- "TOMBEAU fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche (sic) lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure", 1652.

Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure.

A musical score for a piece titled 'Tombeau' by Johann Jakob Froberger. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely for a lute or harpsichord. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a very slow tempo, with wide intervals and a focus on sustained notes and ornaments. The piece consists of several measures, with a dashed line indicating a continuation of the piece.

Louis COUPERIN (1626-1661)

- "TOMBEAU de Monsieur de Blancrocher", vers 1652.

Tombeau de M^r de Blancrocher

A musical score for a piece titled 'Tombeau de M. de Blancrocher' by Louis Couperin. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely for a lute or harpsichord. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a very slow tempo, with wide intervals and a focus on sustained notes and ornaments. The piece consists of several measures, with a dashed line indicating a continuation of the piece.

Johann Jakob FROBERGER (1616-1667)

-"LAMENTO sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di FERDINANDO IV, RÈ de dei Romani+c, (da SUITE VI, libro de 1656).

LAMENTO

[XII]

Sopra la dolorosa perdita della Real M^{te} di FERDINANDO IV. Rè de Romani +c.

-"LAMENTATION faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troieme (sic); e se joue lentement avec discretion", 1657

umentation faite sur la mort tres douloureuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troieme; et se joue lentement avec discretion. An. 1657.

-"MÉDITATION faict sur ma Mort future laquelle se joue lentement avec discretion", (da SUITE XX).

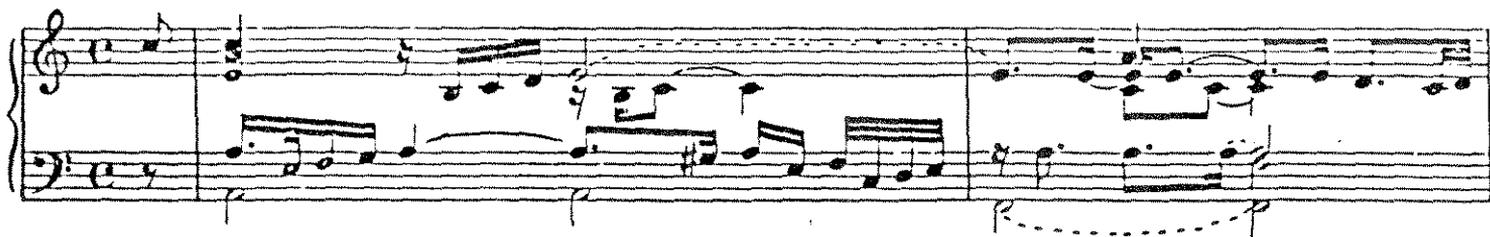
XX.

Allemande.

- "PLAINTE faite à Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion, (da SUITE XXX).

Suite XXX.

Plainte faite a Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion.



Jean-Henry D' ANGLEBERT (1635-1691)

- "TOMBEAU de Mr. de Chambonnières", (IVéme SUITE, 1689).

Tombeau de M^r. de Chambonnières

Fort lentement



3.2.2 - "PRÉLUDES 'NON MESURÉS'"

A - PRELÚDIOS DE LOUIS COUPERIN.

1-Ms Bauyn: Louis Couperin 1

Préludes de M^r Couperin.

Handwritten musical score for 'Préludes de M. Couperin'. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The score is written in a cursive, handwritten style.

2-Ms Bauyn: Louis Couperin 2

*Autre prélude de
M^r Couperin*

Handwritten musical score for 'Autre prélude de M. Couperin'. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The score is written in a cursive, handwritten style.

3-Ms Bauyn: Louis Couperin 3

Prélude de M^r Couperin

Handwritten musical score for 'Prélude de M. Couperin'. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The score is written in a cursive, handwritten style.

4-Ms Bauyn: Louis Couperin 4

Prelude de

Monsieur Couperin

5-Ms Bauyn: Louis Couperin 5

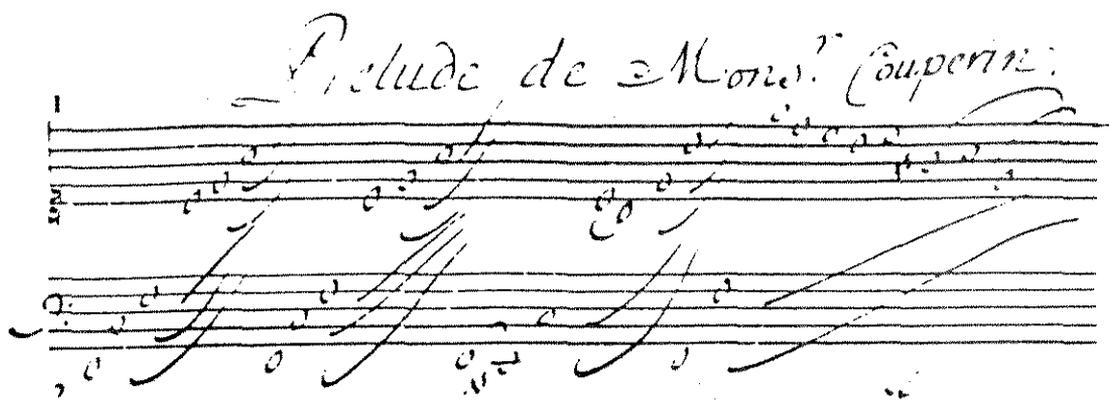
Prelude de Monsieur Couperin

6-Ms Bauyn: Louis Couperin 6

Prelude de Monsieur Couperin

7-Ms Bauyn: Louis Couperin 7

Prelude de Mons^r Couperin.



8-Ms Bauyn: Louis Couperin 8

Prelude de M^r Couperin.



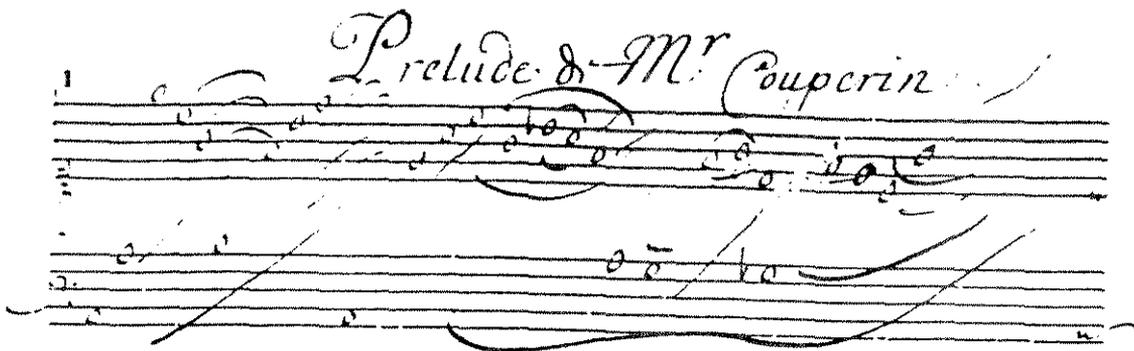
9-Ms Bauyn: Louis Couperin 9

Prelude de M^r Couperin.



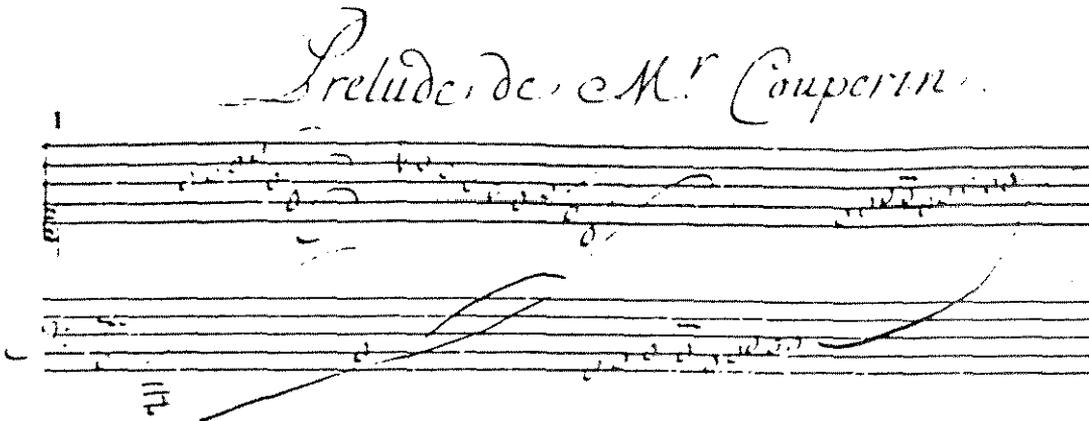
10-Ms Bauyn: Louis Couperin 10

Prelude de M^r Couperin



11-Ms Bauyn: Louis Couperin 11

Prelude de M^r Couperin



12-Ms Bauyn: Louis Couperin 12

Prelude de M^r Couperin



13-Ms Bauyn: Louis Couperin 13

Prelude
de M^r Couperin

14-Ms Bauyn: Louis Couperin 14

Prelude de M^r Couperin

1-Ms Parville: Louis Couperin 1

Prelude. Supprimé

2-Ms Parville: Louis Couperin 2

Prelude en D la ré grand. toccar

3-Ms Parville: Louis Couperin 3

Prelude compris en G ré sol. v. mol.

4-Ms Parville: Louis Couperin 6

Prelude de M^e Couperin, limitation de M^e Froberger en a mi la.

5-Ms Parville: Louis Couperin 7

Prelude, en a. mi la

6-Ms Parville: Louis Couperin 10

Prelude, en Sol ut Couprin.

7-Ms Parville: Louis Couperin 11

Prelude, Couprin.

8-Ms Parville: Louis Couperin 12

Prelude du c^o en sol mineur fa. b. mol Couperin

Handwritten musical score for 'Prelude du c^o en sol mineur fa. b. mol Couperin'. The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is in a cursive, handwritten style.

9-Ms Parville: Louis Couperin 13

Autre prelude du c^o

Handwritten musical score for 'Autre prelude du c^o'. The score is written on two staves. The upper staff features a melodic line with a key signature change indicated by a double bar line and a sharp sign. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The notation is in a cursive, handwritten style.

10-Ms Parville: Louis Couperin 14

Prelude en c^o mineur grand b. x

Handwritten musical score for 'Prelude en c^o mineur grand b. x'. The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is in a cursive, handwritten style.

11-Ms Parville: Louis Couperin 15

Prelude en Sol ré b mol (Couperin)

Handwritten musical score for 'Prelude en Sol ré b mol (Couperin)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a fluid, cursive style with many slurs and ties. The title is written in cursive above the first staff.

12-Ms Parville: Louis Couperin 16

Prelude en G ré sol (Couperin)

Handwritten musical score for 'Prelude en G ré sol (Couperin)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a fluid, cursive style with many slurs and ties. The title is written in cursive above the first staff.

B - PRELÚDIOS EM LIVROS IMPRESSOS

17- Nicolas Lebègue 1 (1677)

Prelude En d la re sol

Printed musical score for 'Prelude En d la re sol'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a clear, printed style with many slurs and ties. The title is written in cursive above the first staff.

18- Nicolas Lebègue 2 (1677)

Prelude En g re sol ut 27

19- Nicolas Lebègue 3 (1677)

Prelude En a mi la re

20- Nicolas Lebègue 4 (1677)

Prelude En e so la fa

21- Nicolas Lebègue 5 (1677)

Prelude En f. ut. fa

1

2

22- Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre 1 (1687)

Prelude

1

23- Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre 2 (1687)

Prelude

1

24- Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre 3 (1687)

1

Prélude

25- Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre 4 (1687)

1

Tocade

26- Jean-Henry D' Anglebert 1(a)

Prélude
D'Anglebert

22.

27- Jean-Henry D'Anglebert 1(b) (1689)

Prelude.

28- Jean-Henry D'Anglebert 2(a)

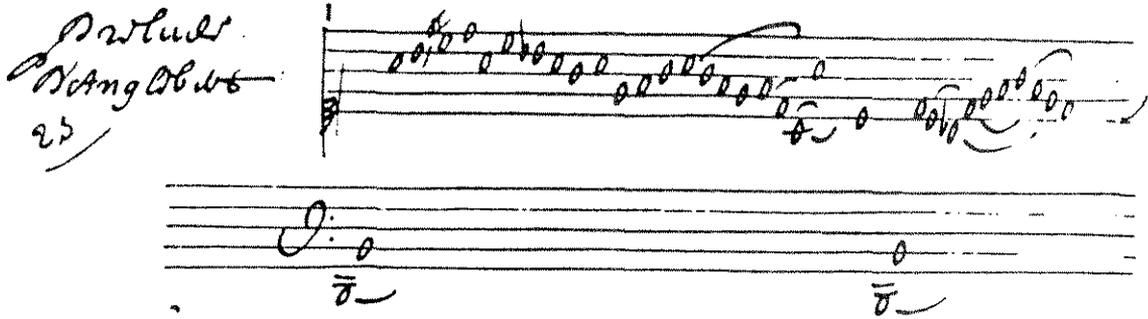
Prelude. D'Anglebert

29- Jean-Henry D'Anglebert 2(b) (1689)

Prelude.

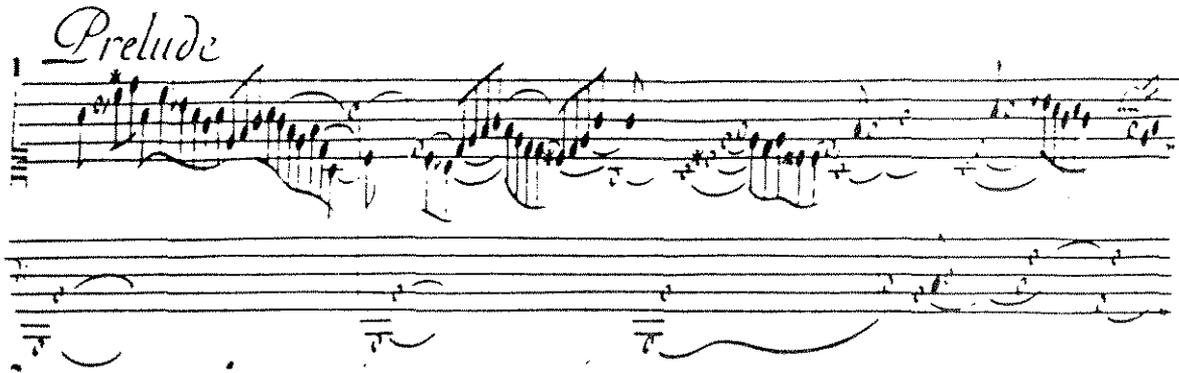
30- Jean-Henry D' Anglebert 3(a)

Prelude
H. Anglebert
25



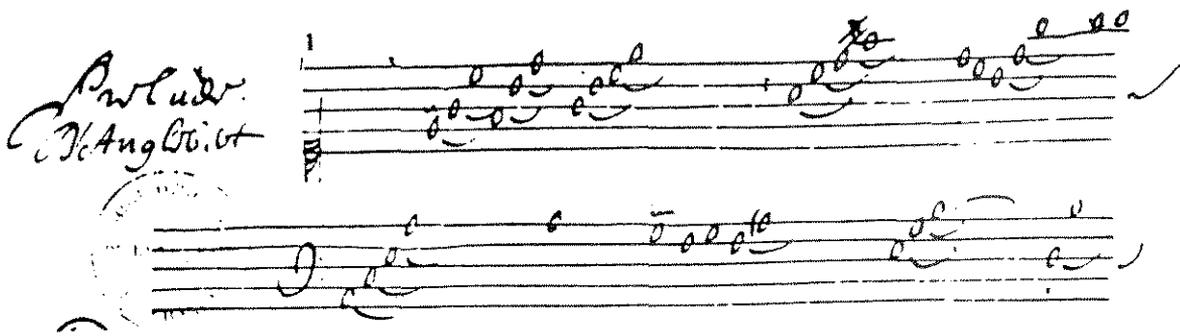
31- Jean-Henry D' Anglebert 3(b) (1689)

Prelude



32- Jean-Henry D' Anglebert 4(a)

Prelude
H. Anglebert



33- (o 4b não está incluído na edição impressa, só existe na versão acima).

34- Louis-Nicolas Clérambault 1 (1704)

1 Prélude

35- Louis-Nicolas Clérambault 2 (1704)

1 Augmentation de la Suite en C sol a-b mol

Prélude qui doit se jouer devant l'Allemande.

Forcément

36- Louis Marchand (1703)

1 Prélude

37- Gaspard Le Roux 1 (1705)

Prelude

Handwritten musical score for Gaspard Le Roux 1 (1705). The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a cursive, handwritten style, featuring a series of notes with stems and beams, interspersed with wavy lines. The lower staff begins with a bass clef and contains fewer notes, with wavy lines below it.

38- Gaspard Le Roux 2 (1705)

Prelude

Handwritten musical score for Gaspard Le Roux 2 (1705). The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a cursive, handwritten style, featuring a series of notes with stems and beams, interspersed with wavy lines. The lower staff begins with a bass clef and contains fewer notes, with wavy lines below it.

39- Gaspard Le Roux 3 (1705)

Prelude

Handwritten musical score for Gaspard Le Roux 3 (1705). The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a cursive, handwritten style, featuring a series of notes with stems and beams, interspersed with wavy lines. The lower staff begins with a bass clef and contains fewer notes, with wavy lines below it. There are some small numbers and symbols below the lower staff, including a '17' and a '4'.

40- Gaspard Le Roux 4 (1705).

Prelude

Musical score for Gaspard Le Roux's Prelude (1705). The score is written on two staves. The upper staff features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with longer note values, such as half and whole notes. The piece begins with a treble clef and a common time signature.

41- Jean-Philippe Rameau (1706)

Prelude

Musical score for Jean-Philippe Rameau's Prelude (1706). The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and several trills. The lower staff has a bass line with longer note values and some trills. The piece starts with a treble clef and a common time signature.

42- Nicolas Siret (1719)

Prelude.

Musical score for Nicolas Siret's Prelude (1719). The score is written on two staves. The upper staff features a melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and several trills. The lower staff has a bass line with longer note values and some trills. The piece starts with a treble clef and a common time signature.

43- Durocher (1733)

I



PIECES
DE CLAVECIN,
DE M. DUROCHER.

PREMIERE SUITE.

P R E L U D E.



C - PRELÚDIOS ANÓNIMOS DE FONTES MANUSCRITAS

44- Ms Berkeley La Barre 1

Prelude En delare



45- Ms Berkeley La Barre 2

1^o Prelude En C. Sol. ut

This musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with many slurs and ties. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with some chords and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many slurs and ties, mirroring the top staff. The notation is dense and appears to be a complex piece.

46- Ms Parville 1

Prelude C. sol. ut

This musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many slurs and ties. The notation is dense and appears to be a complex piece.

47- Ms Parville 2

Prelude f ut. fa.

This musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with many slurs and ties. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many slurs and ties. The notation is dense and appears to be a complex piece.

48- Ms Parville 3

Prelude: 9 12 14 15

Handwritten musical score for 'Prelude: 9 12 14 15'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values and rests. The notation is in a cursive, handwritten style.

49- Ms Parville La Barre

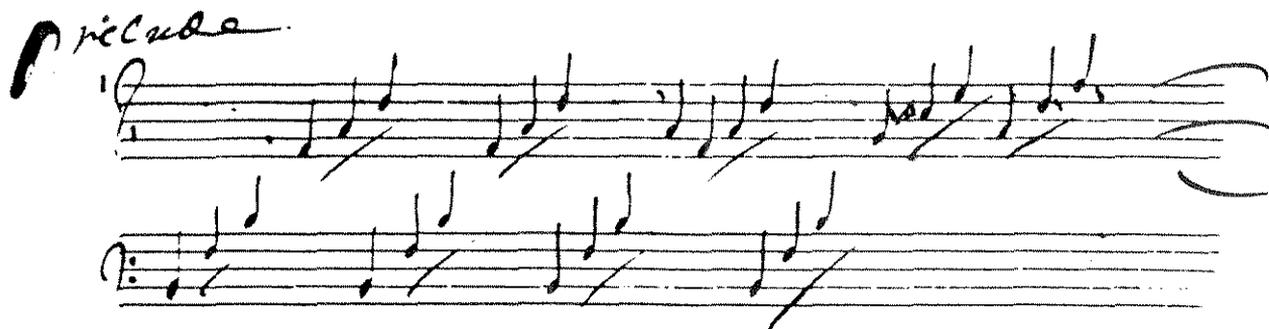
Prelude de Monsieur de la Barre

Handwritten musical score for 'Prelude de Monsieur de la Barre'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some rests and slurs. The notation is in a cursive, handwritten style.

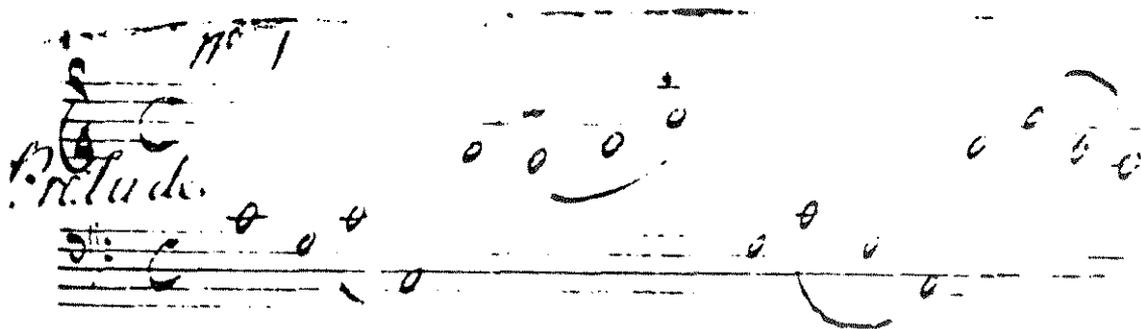
50- Ms Roper 1

Handwritten musical score for 'Ms Roper 1'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The notation is in a cursive, handwritten style.

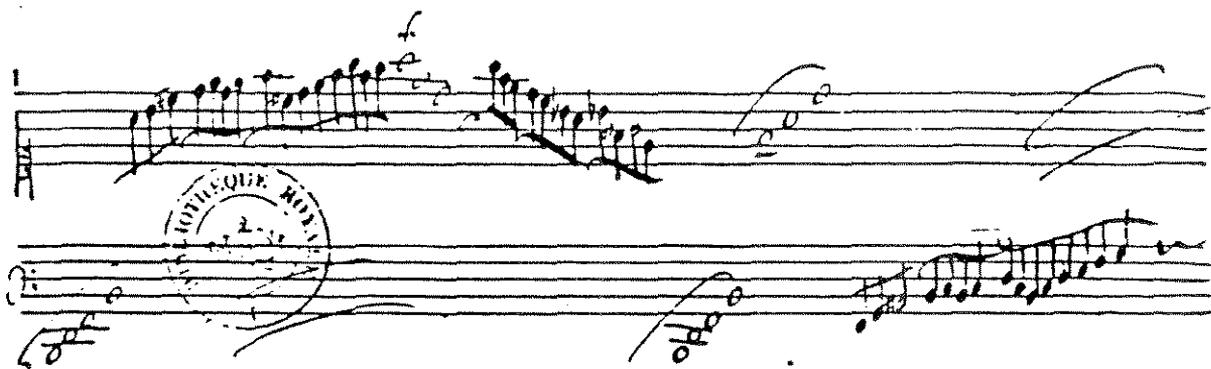
51- Ms Roper 2



52- Ms Bodleian E 426



53- Ms Boudault



54- Ms La Pierre 1

prelude

Handwritten musical notation for Ms La Pierre 1. The piece is marked 'prelude' in cursive. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and contains a melodic line with several slurs. The bass staff begins with a bass clef and contains a corresponding bass line. The notation is fluid and appears to be a sketch or a first draft.

55- Ms La Pierre 2

prelude, en code 200

Handwritten musical notation for Ms La Pierre 2. The piece is marked 'prelude, en code 200' in cursive. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and contains a melodic line with several slurs. The bass staff begins with a bass clef and contains a corresponding bass line. The notation is fluid and appears to be a sketch or a first draft.

56- Ms La Pierre 3

prelude

Handwritten musical notation for Ms La Pierre 3. The piece is marked 'prelude' in cursive. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and contains a melodic line with several slurs. The bass staff begins with a bass clef and contains a corresponding bass line. The notation is fluid and appears to be a sketch or a first draft.

57- Ms La Pierre 4

Prélude en d La ré

Handwritten musical score for 'Prélude en d La ré'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a fluid, cursive style with various note values and rests.

58- Ms La Pierre 5

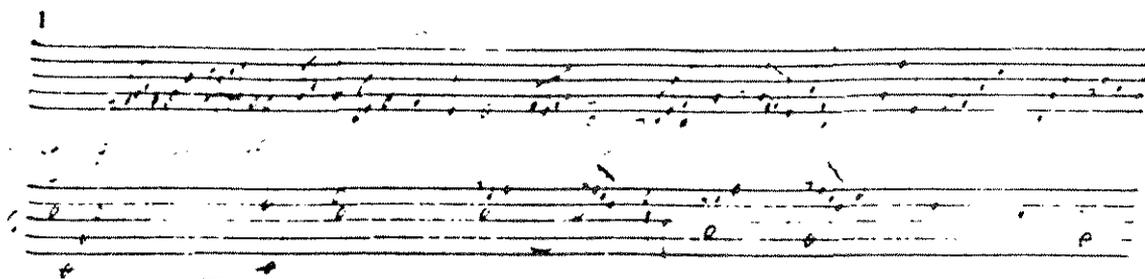
Prélude

Handwritten musical score for 'Prélude'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a fluid, cursive style with various note values and rests.

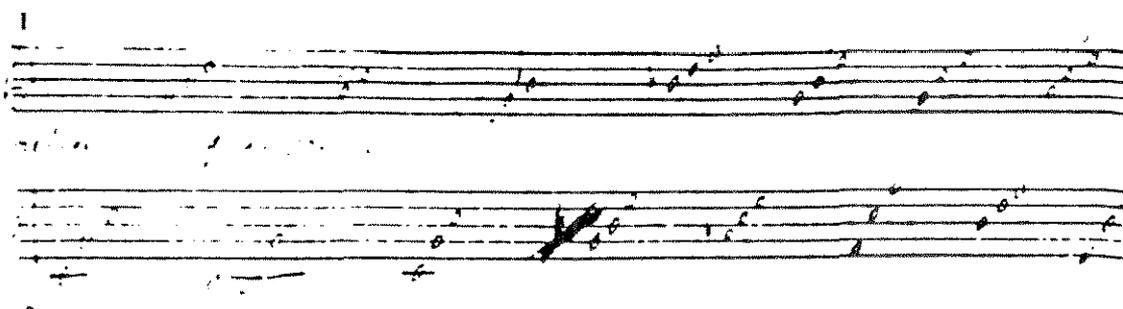
59- Ms Humeau 1

Handwritten musical score for 'Ms Humeau 1'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a fluid, cursive style with various note values and rests. There are some annotations and markings on the staves.

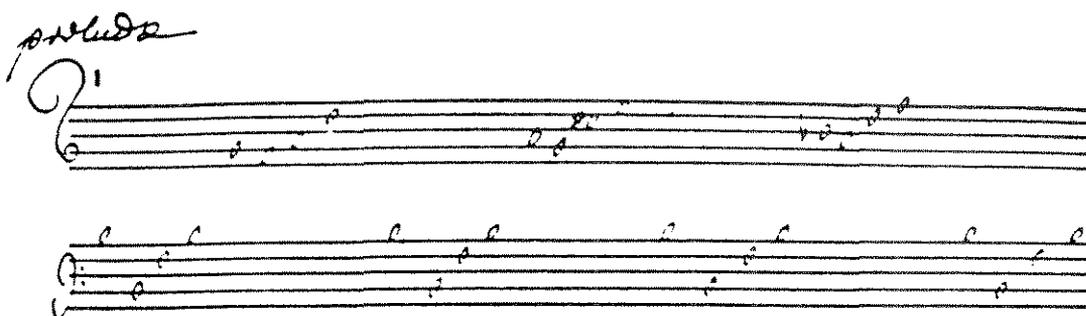
60- Ms Humeau 2



61- Ms Humeau 3



62- Ms Paignon 1



63- Ms Paignon 2

prelude en G. de sol y clave.

A handwritten musical score for a prelude in G major for guitar. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation is in a cursive, handwritten style.

64- Ms Saint-Georges

relucio

A handwritten musical score for a piece titled 'relucio'. It features two staves. The upper staff is filled with dense, rapid sixteenth-note passages, characteristic of a virtuosic or technically demanding piece. The lower staff contains a more rhythmic accompaniment with larger note values and rests.

65- Ms Forqueray

Prelude de Forqueray.

A handwritten musical score for a prelude by Jean-Baptiste Forqueray. The score is written on two staves. The top staff contains a series of sixteenth-note runs and chords, while the bottom staff has a simpler accompaniment. The notation is clear and legible.

66- Ms Rés 2671



N.B. Nossa numeração não segue aquela de Colin Tilney em seu Livro "The Art of the Unmeasured Preludes for Harpsichord" por estar faltando, neste livro, o Prelúdio de número 43 (de Mr. Durocher) de minha lista.

APÊNDICE 3

Monsieur de SAINT LAMBERT

LES PRINCIPES DU CLAVECIN, 1702

Capítulo VI: "De la Tenue"

Capítulo VII: "De la Liaison"

C H A P I T R E V .

D U P O I N T .

L'Usage du Point en Musique, est d'augmenter les Notes de la moitié de leur valeur naturelle, & on le met pour cet effet après la Note qu'on veut augmenter.

E X E M P L E .



Ces Notes dont la valeur est augmentée de la moitié par un Point, s'appellent Notes POINTÉES: Ainsi on dit une Ronde pointée, une Blanche pointée, une Noire pointée, une Croche pointée. La double Croche n'est jamais pointée. *Voyez les Remarques.*

Une Ronde pointée vaut {
 3. Blanches,
 6. Noires,
 12. Croches,
 24. Doubles Croches.

Une Blanche pointée vaut {
 4. Noires,
 6. Croches,
 12. Doubles Croches.

Une Noire pointée vaut {
 3. Croches,
 6. Doubles Croches.

Une Croche pointée vaut 3. Doubles Croches.

Lors qu'une Ronde est pointée, il faut lui donner la durée de six des temps dont j'ai parlé au lieu de quatre, parce qu'elle est augmentée de la moitié. La Blanche pointée en doit durer trois, & les autres Notes à proportion, ce que j'expliquerai plus particulièrement au Chapitre de la Mesure.

C H A P I T R E V I .

D E L A T E N U E .

Les Notes dont la valeur n'est pas augmentée par un Point, peuvent fort bien s'appeller Notes d'une valeur SIMPLE; & celles qui sont augmentées par un Point Notes d'une valeur COMPOSÉE; parce que les Notes ayant chacune leur valeur particulière qui se distingue par leur

figure; si on augmente cette valeur par un Point, c'est faire sans doute une Composition de valeur.

Mais il se fait une autre Composition de valeur par le moyen d'une figure qu'on appelle TENUE, laquelle varie encore plus que le Point la valeur naturelle des Notes: car

B i,

le Point n'augmente jamais une Note que de la moitié de sa valeur justement : & la tenuë l'augmente tantôt du double, tantôt du triple, tantôt de la moitié, tantôt du quart, & tantôt du demi-quart. Enfin, par le moyen de la Tenuë on fait des Notes de quelle valeur on veut, & ce n'est que pour cela qu'elle a été inventée. Voyez les Remarques.

La Tenuë s'appelle ainsi, parce qu'elle sert à attacher plusieurs Notes ensemble, & de toutes ces Notes n'en faire qu'une. Sa figure est telle qu'on la voit dans la démonstration qui suit. Elle se place entre les Notes qu'elle lie de la façon que cette démonstration l'expose.

Démonstration de la Tenuë & de son usage.

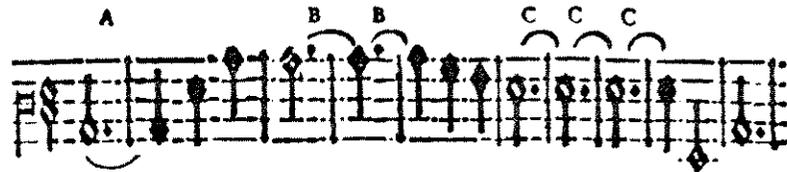


Les Notes que la Tenuë attache ensemble ne sont jamais assises sur differens degrez : c'est-à-dire qu'elle n'attache point un UT avec un RE, ou un MI, ny un FA avec un LA, ou un SI, mais elle attache toujours un UT avec un UT en même degre, un SOL avec un même SOL, &c. comme l'exemple cy-dessus le fait voir.

Si la Tenuë n'enchaîne que deux Notes ensemble, elle

ne se met qu'une fois A; si elle en enchaîne trois, elle se met deux fois B B; si elle en enchaîne quatre, elle se met trois fois C C C, &c.

EXEMPLE.



Plusieurs Notes attachées ensemble par une ou plusieurs Tenuës, ne doivent être regardées que comme une seule Note, à laquelle on doit donner la valeur de toutes celles qui se tiennent. Ainsi deux Noires attachées ensemble doivent être considérées comme une Blanche. Quatre Noires comme une Ronde, Deux Croches comme une Noire, &c.

La manière d'exprimer ces Notes, est de les toucher comme s'il n'y en avoit qu'une seule: Ainsi il faut donner à la première la valeur de toutes celles qui sont enchaînées avec elle, & ne point toucher les autres: ou pour dire la chose d'une autre façon. Après avoir touché la première de ces Notes enchaînées, il ne faut pas relever le doigt pour toucher les autres, mais garder toujours cette première jusqu'à ce que le temps qu'on auroit mis à toucher toutes les autres soit expiré.

CHAPITRE VII.

DE LA LIAISON.

LA Liaison par sa figure & par son usage, a beaucoup de ressemblance avec la Tenuë. Elle enchaîne comme celle-cy plusieurs Notes ensemble, & augmente leur valeur par cet enchaînement; mais avec cette différence

que la Tenuë ne lie jamais que des Notes en même degre, & que la Liaison au contraire ne lie que des Notes assises sur differens degrez, comme on le voit par la démonstration qui suit.

Démonstration de la Liaison & de son usage.



De plusieurs Notes enchainées par une Tenuë , on ne touche que la première , qu'on garde autant de temps qu'on en consumerait à toucher toutes les autres , ainsi que nous l'avons dit au Chapitre précédent ; mais il n'en est pas de même de la Liaison.

On touche toutes les Notes que la Liaison embrasse , & ce qui est l'effet de la Liaison ; on garde toutes ces Notes après les avoir touchées , quoi-que leur valeur soit expirée , & on ne les lâche que lors qu'il est temps de lâcher la dernière.

Pour expliquer cecy plus clairement , je suppose quatre Notes enchainées par une Liaison A B C D , *ex. dessus* , selon l'ordre où elles sont rangées. A , se doit toucher la première ; B , la seconde ; C , la troisième , & D , la quatrième. Mais en touchant B , il ne faut point lâcher A , ni en touchant C , lâcher B , ny A , ny en touchant D , lâcher ny A ny B , ny C. On doit garder toutes ces Notes , & ne les quitter que lorsqu'il est temps de lâcher la dernière ; c'est-à-dire , lorsque D , a achevé sa valeur. Alors on les lâche toutes à la fois , quoi-qu'on les ait touchées l'une après l'autre.

Pour achever la comparaison de la Tenuë avec la Liaison , on peut remarquer que la Tenuë se met plus d'une fois quand elle enchainé plus de deux Notes , comme nous l'avons dit en son lieu , & que la Liaison ne se met qu'une fois ; soit qu'elle en enchainé trois , ou quatre , ou davantage.

La regle générale est qu'on doit garder toutes les Notes que la Liaison embrasse , jusqu'à-ce qu'il soit temps de lâcher la dernière ; mais il y a des occasions où il ne faut pas les garder toutes. Quand la première Note & la dernière sont longues ; c'est-à-dire Rondes ou Blanches , & que les autres sont brèves , c'est-à-dire Croches ou doubles Croches , comme dans l'Exemple suivant , on ne doit garder que la première & la dernière , & lâcher toutes les autres.

E X E M P L E .



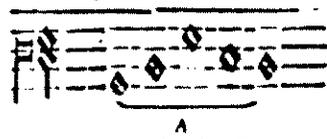
Mais sans examiner si la première & la dernière sont plus longues que les autres , il suffit que les Notes que la Liaison embrasse marchent par degrez successifs pour obliger à ne garder que la première & la dernière. Ainsi dans les Exemples qui suivent , quoi-que les Notes soient toutes d'une même valeur , on ne doit garder que la première & la dernière , de celles que la Liaison embrasse , parce qu'elles marchent par degrez qui se succèdent , & qui ne sont point interrompus.

E X E M P L E .



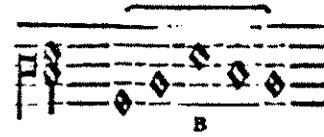
Quelquefois aussi , quoi-que les Notes qu'une Liaison embrasse marchent par degrez interrompus , on ne laisse pas de lâcher celles du milieu , en ne gardant que la première & la dernière ; & c'est lorsque la Liaison est tournée d'un certain sens , qui semble exclure ces Notes du milieu ,

& ne vouloir lier que celles qui commence le passage avec celle qui le finit. Un Exemple l'expliquera mieux.



Des cinq Notes qu'on voit icy accompagnées d'une Liaison A, on ne doit garder que la première & la dernière, parce que la Liaison étant tournée du sens qu'elle est, il est visible qu'elle ne lie que la Note qui commence avec celle qui finit: Mais si elle étoit

tournée de cet autre sens B, il faudroit les garder toutes.



La Liaison s'emploie particulièrement dans les Préludes, & quelque fois aussi dans les Pièces, mais plus rarement.

Parmi les Remarques, qui sont à la fin de ce Livre, il y en a une sur la Liaison; mais elle n'est point faite pour les Ecoliers.

C H A P I T R E V I I I .

DES SIGNES QUI MARQUENT LA MESURE ET LE MOUVEMENT.

IL y a toujours au commencement des Pièces, immédiatement après la première clef, une certaine figure qu'on appelle le *SIGNE*, laquelle se met dans chaque Pièce, pour en distinguer le caractère. Le Signe est le plus souvent un, ou plusieurs chiffres, & quelquefois aussi une lettre ou quelque chose d'approchant. Mais avant que de parler des Signes, il faut faire remarquer deux choses au Lecteur. La première, que dans toutes les Pièces, les Notes sont séparées avec de petites barres, par petites portions égales, qu'on appelle *MESURES*; Ce n'est pas à dire pour cela que chaque mesure d'une *PIÈCE* contienne un nombre égal de Notes; mais c'est-à-dire, que les Notes d'une mesure prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux Notes d'une autre mesure prises aussi toutes ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de trente sols, ou à quatre pièces de quinze sols: on sépare ainsi les Notes pour marquer les divisions qui sont naturellement dans le chant; car le chant d'une Pièce n'est pas composé sans ordre & sans raison; il est formé de plusieurs morceaux qui ont chacun leur sens complet; & une Pièce de Musique ressemble à peu près à une

Pièce d'Eloquence, ou plutôt c'est la Pièce d'Eloquence qui ressemble à la Pièce de Musique: car l'harmonie, le nombre, la mesure, & les autres choses semblables qu'un habile Orateur observe en la composition de ses Ouvrages, appartiennent bien plus naturellement à la Musique qu'à la Rétorique. Quoi qu'il en soit, tout ainsi qu'une Pièce d'Eloquence a son tout, qui est le plus souvent composé de plusieurs parties; Que chaque partie est composée de périodes, qui ont chacune un sens complet; Que les périodes sont composées de memores, les membres de mots, & les mots de lettres; De même le chant d'une Pièce de Musique a son tout, qui est toujours composé de plusieurs reprises. Chaque reprise est composée de cadences, qui ont chacune leur sens complet, & qui sont les périodes du chant. Les cadences sont souvent composées de membres; les membres de mesures, & les mesures de notes. Ainsi, les notes répondent aux lettres, les mesures aux mots, les cadences aux périodes, les reprises aux parties, & le tout au tout. Mais ces divisions qui sont dans le chant, ne sont pas aperçues par tous ceux qui entendent chanter, ou jouer de quelque

APÊNDICE 4

Howard FERGUSON

Keyboard Interpretation from 14th to 19th

Century: An Introduction.

páginas 24/25

Ex. 9 Louis Couperin, Prélude in A minor (Paris, Bib. Nat. Vm. 675, f.12)

(a)

Harmonic structure

(b)

A possible realization
Slow and free. $\text{♩} = \text{♩}$ 72

(c)

iv. Slurs are used for three different purposes: (a) to phrase together a group of notes (e.g. Ex. 9a, b.7, l.h.); (b) to indicate an appoggiatura—most two-note slurs belong to this type (*idem*, b.3, r.h. C to B, and l.h. A to G sharp); and (c) to show that a note, or several notes, should be sustained for approxi-

APÉNDICE 5

Nicolas LEBÈGUE (1630-1702)

ŒUVRE DE CLAVECIN

Prefácio

LES PIECES DE CLAVESSIN

composées par

M^r LE BEGUE

organiste du Roy et de l'Eglise Saint Medericq

Se vendent chez le sieur Baillon, maître faiseur de clavessin rue Simon Le Franc et chez l'auteur dans la même rue.

Paris 1677
avec Privilège du Roy

Premier Livre

J'ay taché de mettre les préludés avec toute la facilité possible, tant pour la conformité que pour le toucher du clavecin dont la manière est de separer et de rebattre plus tost les accords que de les tenir ensemble comme à l'orgue; si quelque chose s'y rencontre un peu difficile et obscure, je prie messieurs les intelligents de vouloir supplecr aux deffaux en considerant la grande difficulté de rendre cette metode de preluder assé intelligible a un chacun.

APÉNDICE 6

François COUPERIN (1668-1733)

“L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN”, 1717

Observations

60

Observations

Quoy que ces Preludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique. Prelude, est une composition libre, ou l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l'instant; Il faut que ceux qui auront recours à ces Preludes = réglés, les joient d'une maniere aisée, sans trop s'attacher à la précision des mouvemens; a moins que je ne l'aie marqué exprés par le mot de, Mesuré: ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) à sa prose, et ses Vers.

Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Preludes, ça été la facilité, qu'on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre.

61

Pour conclure sur le toucher du clavecin, en general; mon sentiment est, de ne point s'eloigner du caractere qui y convient. Les passages, les batteries, a portée de la main; les choses litées, et sincopées, doivent être préférées à celles qui sont pleines de tenues; ou de notes trop graves. Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute; que tous les agrémens soient bien précis; que ceux qui sont composés de batteries soient faits bien également; et par une gradation imperceptible. Prendre bien garde à ne point altérer le mouvement dans les pieces-régles; et à ne point rester sur des notes dont la valeur soit finie. Enfin, former son jeu sur le bon-goût d'aujourd'huy, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien.

Tournés pour les autres Preludes.