

DOSSIER – Primera entrega

XIII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII – VESTIGIOS DEL GUSTO

12 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2022

Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739)

Marcus Held

Universidade de São Paulo
mvheld@usp.br

Mônica Lucas

Universidade de São Paulo
monicalucas@usp.br

Resumo

Nas preceptivas europeias setecentistas, constam, com frequência, comparações entre a música vocal e a música instrumental. A primeira, sempre subsidiada pelo texto, é capaz de mover os afetos de seus ouvintes com maior facilidade e precisão. A segunda, pela ampla possibilidade de artifícios, provê maior liberdade inventiva ao compositor. Em *O mestre-de-capela perfeito* (1739), o maior tratado escrito por Johann Mattheson (1681-1764) e um dos mais importantes do século XVIII, o autor formula um capítulo inteiramente dedicado "às diferenças entre as melodias cantáveis e tocáveis". Nas 17 "diferenças" postuladas, é possível verificar que o autor se distancia da querela corrente ao descrever tanto as potencialidades quanto as fragilidades de uma e de outra, instruindo o leitor a discernir, com vistas ao bom gosto, a adequação de decoro apropriada a cada uma delas. Neste sentido, este artigo se propõe a analisar o texto de Mattheson com base nos pressupostos da retórica latina. A partir deste estudo, ficará claro que, no pensamento musical representado por Mattheson, a gramática e a retórica discursiva regem tanto a música cantada quanto a tocada, pois ambas constituem práticas de bom gosto, desde que respeitado o decoro conveniente, bem como formas de representação eficazes para alcançar a edificação moral.

Palavras-chave: música vocal; música instrumental; gosto; retórica Musical; Johann Mattheson.

Abstract

Vocal and Instrumental decorum in melodic invention according to Mattheson (1739)

*In the eighteenth-century European preceptives, there are often comparisons between vocal music and instrumental music. The first, always supported by the text, can move the affections of its listeners with greater ease and precision. The second, due to the wide possibility of artifices, provides greater inventive freedom to the composer. In *The Perfect Master of Chapel* (1739), the greatest treatise written by Johann Mattheson (1681-1764) and one of the most important of the 18th century, the author formulates a chapter entirely devoted to "the differences between singable and playable melodies". In the 17 postulated "differences", it is possible to verify that the author distances himself from the current dispute by describing both the strengths and weaknesses of one and the other, instructing the reader to discern, with a view to good taste, the appropriate decorum suitable to each one of them. In this sense, this article proposes to analyze Mattheson's text based on the assumptions of Latin rhetoric. From this study, it will be clear that, in the musical thought represented by Mattheson, grammar and discursive rhetoric govern both sung and played music, as both constitute practices in the good taste, provided that convenient decorum is respected, as well as forms of effective representation to achieve moral edification.*

Keywords: vocal music; instrumental music; taste; musical rhetoric; Johann Mattheson.

Recibido: 25/09/2022

Aceptado: 14/10/2022

Cita recomendada: Held, M. y Lucas, M. (2022). Decoro vocal e instrumental na invenção melódica segundo Mattheson (1739). *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 67-77.

Introdução

Mattheson foi músico, diplomata e homem de letras. Na música, atuou como compositor, crítico e escritor de obras teóricas. Foi autor de quatro tratados, considerados referenciais para o estudo da música setecentista, sobretudo aquela composta no mundo reformado. *O mestre-de-capela perfeito*¹ é o último dentre esses escritos musicais, e, também, o mais extenso. A obra é dividida em três partes principais, ou três livros: o primeiro discute aspectos teóricos e conceituais da música, o segundo livro é dedicado à escrita melódica e o terceiro e último livro trata do contraponto, e é finalizado com dois breves capítulos dedicados à interpretação e à direção musical.

No segundo livro, que ora nos interessa, Mattheson discorre sobre a arte da invenção melódica. Ele propõe métodos para a elaboração de temas, sobre seus contornos melódicos e suas relações simétricas, sobre as recorrências de metros e ritmos, sobre a relação entre melodia e palavra, que envolve a sonoridade e as rimas. No âmbito dessa discussão, Mattheson dedica um capítulo (12) à comparação entre as melodias vocais e instrumentais, constituindo, assim, o objeto de análise deste artigo.

Da natureza das melodias vocais e instrumentais

As diferenças mais substanciais entre melodias vocais e instrumentais dizem respeito à própria natureza dos objetos que as perfazem. Ao tratar deste assunto, Mattheson recorre aos lugares-comuns estabelecidos em preceptivas retóricas utilizadas no ambiente escolar, que ensinavam aos alunos a arte do discurso a partir de exercícios de composição textual como aqueles estabelecidos por Hermógenes, um dos mestres que balizaram os estudos escolares de Mattheson. Em seus *progymnasmata*, ou exercícios preliminares, o autor grego do séc. I d.C. apresenta os lugares-comuns próprios dos seguintes gêneros narrativos: fábula, narrativa, creia, máxima, refutação, confirmação, lugar-comum, encômio, diatribe, síncrese, etopeia, écfrase, tese e introdução de uma lei (Paschoal e Lucas, 2021).

¹ *Der Vollkommene Capellmeister*.

No compêndio de Hermógenes, lê-se que as comparações consistem em duplos elogios, duplos vitupérios ou uma oposição entre elogio e vitupério. Os lugares-comuns utilizados para as comparações são os mesmos que aqueles empregados no elogio e, destes, os lugares que ocupam a proeminência são aqueles referentes à Antiguidade e à Nobreza.

A comparação proposta por Mattheson entre a música vocal e instrumental consiste, desta forma, em um duplo elogio. Com relação ao lugar da Antiguidade, Mattheson afirma que as melodias vocais são as “mães”, ao passo que as instrumentais seriam, segundo este mesmo argumento, as “filhas”. Desta forma, fica claro que as melodias vocais constituem os modelos a serem imitados pelas melodias vocais. Melodias que não obedecem a esta prescrição de decoro serão consideradas “filhas bastardas” por Mattheson.

No que diz respeito ao segundo argumento, aquele da nobreza, Mattheson afirma que as melodias vocais, sendo mais antigas, são também mais dignas e mais nobres, ao passo que as instrumentais são mais artificiosas. Para o tratadista, a melodia vocal tem não apenas a preferência e a maior dignidade, bem como comanda a melodia instrumental (visto, por ele, como “filha”) para que se oriente pelas prescrições maternas: de se conduzir de modo cantábile e fluente (Mattheson, 1739).

Desses argumentos iniciais, depreendemos que, apesar de as melodias vocais constituírem modelos a serem imitados pelas instrumentais, cada tipo de melodia tem seu decoro próprio: as vocais devem ser mais sérias e contidas, ao passo que as instrumentais são mais joviais e fogosas. Entretanto, como diz Mattheson, as melodias instrumentais incorrem no perigo de serem excessivamente artificiais, tornando-se obscuras e incompreensíveis. Diante disto, o tratadista discorrerá, no decorrer do texto, sobretudo sobre as dificuldades implícitas na escrita de melodias instrumentais.

É importante notar que os critérios de perfeição melódica apresentados por Mattheson referem-se à ideia de naturalidade, ou seja, a aparência não artificial. Não se trata de uma naturalidade subjetiva, mas de uma verossimilhança conferida pelo decoro. Desta forma, a partir do modelo estabelecido pelas melodias vocais, Mattheson se concentra, no resto do capítulo, em fornecer diretrizes para a composição de melodias instrumentais que soem naturais, tendo como ideal o cantábile da música vocal.

Ao longo do texto, Mattheson elege, respectivamente, como modelos de autoridade de composição de melodias vocais e instrumentais, as músicas de Giovanni Battista Bononcini (1670-

1747) e de Antonio Vivaldi (1678-1741), compositores que se destacam pela escrita de melodias cantáveis. Entretanto, diz o autor, os recursos empregados por cada um destes compositores são distintos.

A título de exemplo, podemos considerar certas características pertinentes na ária *Dolce amor che sei mia vita*, da cantata *Sento dentro del petto* (c.1700). Observa-se, na seção *adagio* (Fig. 1), que Bononcini utiliza-se, fundamentalmente, de pouca variabilidade rítmica (colcheias e semicolcheias; apenas quatro colcheias pontuadas e uma semínima). Arelado a isto, o cantábil constitui uma sucessão de notas em graus conjuntos com poucos saltos intervalares (predominantemente de quintas justas) circunscritos em uma tessitura restrita a uma nona menor, cumprindo o ideal de naturalidade que subjaz o referencial de bom gosto na música vocal.

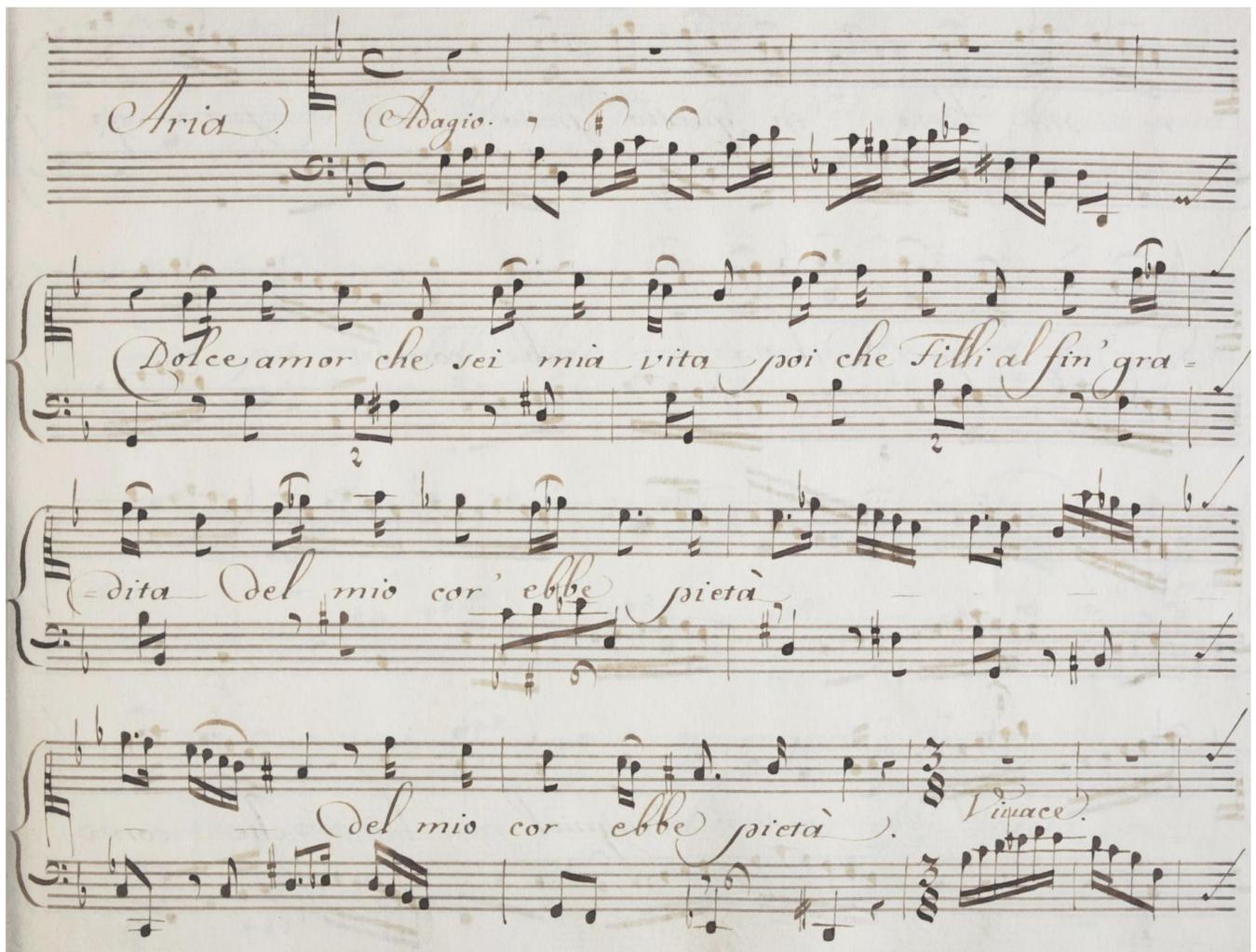
The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled 'Aria Adagio.' The notation consists of a vocal line on a single staff and a keyboard accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written in cursive below the vocal line. The lyrics are: 'Dolce amor che sei mia vita poi che Filii al fin'grata Del mio cor' ebbe pietà' and 'Del mio cor' ebbe pietà'. The tempo marking 'Vivace.' appears at the end of the piece. The handwriting is elegant and characteristic of the Baroque period.

Figura 1: *Adagio* da ária *Dolce amor che sei mia vita*, da cantata *Sento dentro del petto* (Bononcini, c.1700)

As diferenças entre os estilos composicionais de Bononcini e de Vivaldi, mencionadas por Mattheson, ficam evidentes quando se dirige a atenção para o segundo movimento do concerto para violino e orquestra *Il Grosso Mogul* (RV 208) do compositor veneziano (Fig. 2). Ao intitular o movimento de *Grave Recitativo*, Vivaldi faz referência à música vocal de maneira explícita. Uma leitura preliminar da obra, no entanto, pela utilização de múltiplas figuras rítmicas (da semifusa à semínima), pela ampla tessitura (perfazendo um intervalo de vigésima menor), pelas longas frases e, finalmente, pelo uso extensivo de ornamentações, poderia dar-nos a falsa impressão de que o compositor não tenha se utilizado do modelo da música vocal. Todos esses artifícios não cantáveis, porém, constituem elementos comuns à técnica e ao idiomatismo instrumental do violino. Desse modo, a concatenação apropriada e adequada ao modelo de bom gosto de todos esses lugares-comuns confere a naturalidade constitutiva do cantábile instrumental.



Figura 2: Segundo movimento (*Grave Recitativo*) do concerto para violino e orquestra *Il Grosso Mogul* (Vivaldi, RV 208).

Esta multiplicidade de artifícios comuns à música instrumental, ressalta Mattheson, constitui dificuldades implícitas na composição de melodias instrumentais. O tratadista, portanto, discute-as, em seu texto, sob 4 aspectos, abaixo discutidos:

I. Harmonia

As melodias instrumentais devem levar em consideração que a ausência de palavras dificulta a especificação da matéria, ou seja, do afeto a ser apresentado. Entretanto, essa ausência pode ser compensada pelo uso de relações harmônicas mais ousadas do que na música vocal, que tende a se concentrar mais na melodia do que na harmonia. Dessa forma, surge uma diferença na composição de melodias vocais e instrumentais: as vocais se concentram na condução da melodia principal acompanhada pela harmonia (o que Mattheson denomina “modulação”), ao passo que as instrumentais se referem à condução das vozes em blocos harmônicos.

Mattheson considera que a música instrumental, mesmo sem o auxílio da palavra, é capaz de representar afetos variados. Isto se dá sobretudo pelo emprego de artifícios harmônicos. Entretanto, eles não devem ser excessivos, evitando, com isso, incorrer em obscuridade ou na representação de afetos indecorosos.

O autor deixa claro que cada peça (danças, movimentos de sonatas, aberturas) apresenta afetos próprios, e que, ao mover a alma, a finalidade da música, seja ela vocal ou instrumental, é a edificação moral:

Também nas pequenas melodias de dança, os movimentos da alma devem ser tão distintos como luz e sombra. O afeto em uma *chaconne* é mais elevado e orgulhoso que em uma *passacaille*. Numa *courante*, o espírito é dirigido para uma esperança delicada (isto não ocorre nas *correntes* italianas para violino). Na *sarabanda*, encontra-se uma seriedade rígida; na *entré*, o objetivo é a majestosidade e vaidade; no *rigaudon*, a brincadeira [Scherz] agradável; na *bourée*, o contentamento e a essência prazerosa; no *rondeau*, a alegria; na *passepied*, a mudança de humor e instabilidade; na *gigue*, o calor e o entusiasmo; na *gavotte*, a alegria jubilosa e relaxada; no *menuet*, uma alegria contida, etc. (Mattheson, 1739: p. 208)²

² “Nun dürffte man schwerlich glauben, dass auch sogar in kleinen, schlecht-geachteten Tanz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nu reine geringe Probe gebe, so ist z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stölzer, als bey einer Pasacaille. Bey einer Courante, ist das

Com relação à escolha de tonalidades, Mattheson lembra que, diferentemente do que ocorre com a voz, os instrumentos não tocam bem em qualquer tom. Entretanto, esta limitação acabou por associar certas tonalidades às possibilidades sonoras dos diversos instrumentos. Por exemplo, a tonalidade de Ré Maior, sendo adequada aos trompetes, ganhou uma conotação marcial; a associação entre tonalidades com bemóis, como sol menor e ré menor, e o oboé, ampliou a potencialidade melancólica desses tons.

Em 1713, em *Das Neu-eröffnete orchestre*, Mattheson havia postulado diversas qualidades pertinentes a cada uma das tonalidades. Segundo Carpena (2013), "o tratadista reconhece que é 'do conhecimento de todos' que cada tonalidade possui características próprias, que diferenciam uma tonalidade da outra pelos efeitos que provocam" (p. 227). Assim sendo, infere-se que as particularidades atrelam-se, fundamentalmente, aos afetos próprios a cada uma delas. No sétimo parágrafo do tratado, por exemplo, ao discorrer sobre o Ré menor, Mattheson utiliza-se de modelos de autoridade (Kircher, Corvino, Ateneu e Aristóteles) como base teórica de sua tese:

Se seguirmos o ordenamento de consenso, começamos com o *Tono Primo*, **Ré menor** (Dório), analisando esta tonalidade, podemos constatar que ela contém algo devoto, **calmo**, e ao mesmo tempo, **grandioso, confortável e satisfeito**; vem daí que a mesma seja capaz de fomentar a reflexão em assuntos de igreja (*Kirchen-Sachen*) e a paz de espírito na vida cotidiana (*communi vita*); isso não impede a tonalidade de também portar algo de **divertido**, não necessariamente saltitante e sim, **fluente** com sucesso. “*Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem &c.*” disse Corvino, ou seja: “é a [tonalidade] mais adequada para poemas heróicos. Isto porque, além de sua agilidade, tem uma maravilhosa gravidade”. *Gravis est & constantans*. Aristóteles **a chamou** “séria e constante”. *Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa*. Ateneu diz: “a harmonia dória é masculina, magnífica e majestosa”. *Habet nescio quid energiae mirabilis*. Kircher: “daquilo que conheço, ela é de uma força especial e tem um efeito de deslumbramento” (Mattheson, 1713 *apud* Capena, 2013: p. 232-233).

Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich meine aber keine welsche Geigen-Courante. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen; bey einer Entrée geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angehehmen Scherz; bei einem bourée, wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezelet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepied auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende und oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mässige Lustbarkeit u.s.w.”

Estas relações contribuiriam para que o senso-comum estabelecesse um repertório de tonalidades e sua adequação, pelo colorido sonoro, a diversos efeitos e afetos.

II. Técnica

Um dos pontos em que a música instrumental pode ser muito superior à vocal, segundo Mattheson, é aquele que diz respeito às possibilidades técnicas. Procedimentos como o uso de uma tessitura ampla, saltos difíceis, passagens rápidas, *arpeggios*, ritmos pontuados e agudos (que caracterizam fortemente o estilo de Jean-Baptiste Lully) são mais próprios da escrita instrumental e dificilmente realizáveis no canto. Entretanto, este é um ponto perigoso, já que músicas centradas unicamente na habilidade técnica poderão sofrer do vício de excesso, tornando-se afetadas e antinaturais por não alcançarem o cantábile que constitui seu modelo de naturalidade.

Com relação à técnica, entendida não como se entende o virtuosismo no senso comum³, mas como tipo de escrita, Mattheson lembra que a composição, assim como os próprios instrumentos, responde a gêneros pré-fixados, assim como a técnicas de escrita específicas: Mattheson afirma que as flautas são adequadas aos solos, os violinos, às danças, as violas da gamba, à música de *consort*, o teclado, à polifonia etc. Além disso, cada gênero musical prescreve o uso de técnicas e instrumentos diversos, e serve a ocasiões específicas. Este assunto está amplamente detalhado no capítulo que se segue ao que ora se analisa (II, 13, “Sobre os gêneros melódicos”), e, também, no capítulo 10 do livro 1 de *O mestre-de-capela perfeito* (“Sobre os estilos musicais”).

Ainda no que diz respeito à técnica de composição, Mattheson lembra que, quando a voz e instrumentos estão associados, a voz deve sempre ter proeminência. Ele estabelece a seguinte metáfora: a música vocal e a instrumental funcionam, respectivamente, como uma pintura e sua moldura. A predominância de melodias instrumentais corresponderia ao uso de uma moldura excessivamente colorida, que obscureceria o afeto representado, pelo excesso artificioso.

III e IV. Ritmo e Clareza gramatical

³ Johann Mattheson, em 1720, havia estabelecido o conceito de virtuosismo útil, que consistia, fundamentalmente, na representação do músico perfeito. Trata-se de uma noção que não se restringe às habilidades no instrumento ou na voz, e muito menos à esfera do inexplicável: ela depende, sobretudo, das condutas morais em constante processo de aperfeiçoamento. Ver Held e Lucas, 2022).

Mattheson lembra que os pés silábicos, advindos da poesia grega e latina, constituem a matéria, tanto das melodias vocais quanto instrumentais. Ele afirma que o ritmo, embora possa ser utilizado de modo mais flexível na música instrumental é, no entanto, mais importante nesta última do que na música vocal. Neste aspecto fica claro como não apenas o cantábile, mas ainda os próprios preceitos do discurso verbal encontram eco na proposta de composição melódica defendida por Mattheson.

De outra maneira, o ritmo pode ser entendido sob um prisma mais amplo, abarcando também o âmbito da construção das frases e da clareza gramatical. Neste sentido, Mattheson também considera as dificuldades da escrita instrumental superiores às da composição vocal. Nesta última, as próprias palavras impõem respirações e frases, o que não acontece de maneira explícita nas melodias instrumentais. O compositor ocupado com a produção de música instrumental deve, portanto, esforçar-se para que as respirações contribuam para a organização, concatenação e articulação das ideias, contribuindo para a clareza das frases, de modo que seja possível distinguir, na melodia, efeitos análogos às vírgulas, pontos e parágrafos de um texto. A simetria das frases na música, neste sentido, equivaleria à regularidade métrica da poesia.

Mesmo que as palavras não estejam presentes, as frases instrumentais devem levar em consideração, além da regularidade de acentuação proposta pelos metros e fórmulas de compasso (assunto sobre o qual ele discorre mais profundamente nos capítulos 6 e 7 da segunda parte de *O mestre-de-capela perfeito*), também a ênfase nas notas mais importantes da frase musical. Desta maneira, o ritmo deve implicar em regularidade métrica, regularidade de frases e acentuação. Todos estes elementos tomam como referência o discurso verbal, implícito na música vocal.

Considerações Finais

Ao prometer discorrer sobre a comparação entre as músicas vocal e instrumental, seu texto, na realidade, concentra-se na escrita de melodias instrumentais por enxergar, nelas, as dificuldades causadas pela indeterminação. Em diversos pontos da leitura, Mattheson deixa claro que melodias vocais e instrumentais são semelhantes tanto no que concerne à sua natureza, já que ambas consistem em imitação dos afetos da alma humana, quanto com relação a seus objetivos edificantes. Embora esta seja uma tarefa mais difícil de se lograr na música instrumental, que

não conta com a determinação lógica da palavra, ela é possível, sobretudo dada a riqueza do vocabulário harmônico próprio da música instrumental.

Entretanto, Mattheson deixa claro que a música vocal, por contar com a palavra, predomina sobre a instrumental. Neste sentido, a música vocal é o modelo para imitação, o que faz com que o autor transfira preceitos advindos do uso correto e eficaz da palavra, pela gramática e pela retórica, para a música, mesmo quando a palavra está ausente, no caso das melodias instrumentais.

O cantábile próprio das melodias vocais também deve ser buscado na música instrumental. Entretanto, não se trata de aplicar princípios idênticos, mas de utilizar procedimentos idiomáticos instrumentais visando o mesmo efeito: a música deve soar natural e, portanto, cantábile, sem ser necessariamente “cantável”.

Ao estipular o decoro e os limites da música instrumental, Mattheson alerta para os vícios gerados pelo excesso de virtuosismo técnico, pela falta de clareza gramatical, pela representação de afetos incompatíveis com a ocasião, pelo uso de harmonias excessivamente carregadas, pela falta de unidade rítmica e pelos erros de acentuação e de ênfase. Todos estes vícios serão responsáveis pela frieza do discurso. Como diz Mattheson, a música deve (mesmo quando é instrumental e indeterminada) edificar, despertar na alma afetos louváveis e causar repúdio aos vícios e afetos indecorosos.

Referências Bibliográficas

- Carpena, L. (2012). Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos "Affected " (Johann Mattheson, 1713): Tradução e breve introdução. *Revista Música*, 13 (1), 219-241.
DOI <https://doi.org/10.11606/rm.v13i1.55111>
- Bononcini, G. B. (s.d.). 12 Cantatas. MS (A-Wn): Mus.Hs.17567 (4). Viena: Österreichische Nationalbibliothek.
- Held, M. e Lucas, M. (2022). O virtuoso útil. *Art Research Journal*, v. 9 (2).
- Hermógenes. The Preliminary exercises attributed to Hermogenes. Em Kennedy, G. A. (2010) *Progymnasmata: Greek Translations of Prose Composition and Rhetoric* (pp.73-88). Atlanta, USA: Society of Biblical Literature.

- Mattheson, J. (1991 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold].
- Mattheson, J. (2004 [1713]). *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Laaber [Hamburg]: Laaber Verlag.
- Vivaldi, A (s.d.). *Il Grosso Mogul*. MS (I-Tn): Giordano 29 (f.167r-181r). Turim: Biblioteca Nazionale Universitaria.
- Paschoal, S. e Lucas, M (2021). O paragone em *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) de Johann Mattheson. *4'33" Revista de Investigación Musical*, 22, 73-83.

MARCUS HELD é violinista e pesquisador especializado na música dos séculos XVI, XVII e XVIII. Realizou, pela primeira vez no Brasil e em língua portuguesa, a tradução da obra tratadística completa de Francesco Geminiani. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo, instituição pela qual atua como pesquisador em nível de Pós-Doutorado, é Spalla do Eos Música Antiga USP e da Trupe Barroca, além de membro do GEPinC (Unicamp).

MÔNICA LUCAS: Graduou-se em Música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (flauta doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia, Holanda. Sua pesquisa acadêmica, desde o doutorado, envolve o repertório do séc. XVIII pela perspectiva poético-retórica. É professora associada do Departamento de Música da ECA-USP e diretora artística da orquestra barroca Eos – Música Antiga USP.