

A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco

Júlio Versolato (UNESP, São Paulo)
julioversolato@ig.com.br

Dorotea Machado Kerr (UNESP, São Paulo)
dorotea@ia.unesp.br

Resumo: O forte impacto do 'pensamento retórico clássico' sobre o contexto cultural Europeu – desde o advento do Humanismo Renascentista até o período Barroco – acabou por determinar uma mudança de paradigma a partir da qual a música passou a ser classificada mais propriamente como uma das belas-artes do que como uma ciência. Neste estudo, investiga-se a configuração dada à análise e à teoria musical sob o influxo dos princípios retóricos em voga no Barroco, considerando as idéias musicais mais representativas do período com relação a suas inovações técnicas e estéticas, às transformações metodológicas que suscitaram, e a seus desdobramentos em direção aos dias de hoje.

Palavras chave: análise musical; teoria musical; retórica musical; música barroca.

Musical analysis and theory under the rhetorical influx during the Baroque

Abstract: The great impact of "the classical rhetorical thinking" on European culture – since the birth of Renaissance Humanism until the Baroque – has determined a change of paradigm from what music has been classified as one of the fine arts rather than a science. This paper presents an investigation on the interpretation of musical theory and analysis under the movement of the rhetorical principles most valid on the Baroque. It also investigates the configuration given to musical theory and analysis considering the most representative idea of the period from its technical and aesthetical innovations, the methodological transformation it provided, its consequences through the times until today.

Keywords: musical analysis; musical theory; musical rhetoric; baroque music.

1- Introdução

Este artigo tem o propósito de apresentar parte dos resultados da pesquisa *Rumos da Análise Musical no Brasil - Livros Publicados*, cujo objetivo é investigar textos de análise musical escritos em língua portuguesa por autores brasileiros ou aqui radicados, e publicados no Brasil em forma de livro. Essa pesquisa deriva de uma pesquisa mais ampla, *Rumos da Análise Musical no Brasil*, realizada no Programa de Pós-graduação em Música da Unesp, na qual se estudou a produção de teses, dissertações, memoriais e artigos, oriunda dos Programas de Pós-graduação das universidades brasileiras, e que se norteou por algumas questões como: quais os caminhos tomados pelas disciplinas de análise musical no Brasil? Quais são suas tendências e propósitos?

Rumos da Análise Musical no Brasil - Livros Publicados tem *Rumos da Análise Musical no Brasil* por modelo, adotando o mesmo tipo de pesquisa – estado da arte – e nutrindo as mesmas intenções de avaliação e explicação

da produção de análise musical brasileira, mas com a diferença de estar focada apenas sobre o objeto "livro". Entre as diferenças que o objeto "livro" apresenta, pode-se citar a sua ocorrência ao longo de um maior decurso de tempo – visto que só a partir de 1977, com a publicação de *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*, de José Maria Neves, é que passaram a surgir publicações de teses e dissertações, em forma de livro –, a concorrência de autores de outros meios que não apenas o acadêmico, e o fato de estar no mercado e passar por esse crivo. Pode-se observar, ainda, que o livro parece ser o suporte material mais propício para comunicar à sociedade o conhecimento desenvolvido na universidade, embora hoje já se possa contar com a perspectiva dos acervos *on-line*.

Essa pesquisa tem sua realização concebida em duas fases. A primeira refere-se à coleta e descrição do material para pesquisa, realizada por meio de um levantamento bibliográfico a partir do qual foi feita uma descrição

evidenciando os aspectos quantitativos dessa produção. Nesse levantamento foram coletados, até o momento, quarenta e dois livros por meio de consultas via internet à base de dados RILM e aos sites da Biblioteca Nacional e da Academia Brasileira de Música; por contato telefônico junto às editoras Annablume, Ateliê Editorial, Musa Editora, Editora Perspectiva, Via Lettera, Fundação Editora Unesp, Editora da Unicamp, EDUSP, e ao Museu Villa-Lobos; e, ainda, por meio de coleta *in loco* nas Bibliotecas do IA/UNESP, da ECA/USP, e na Discoteca "Oneyda Alvarenga" do Centro Cultural São Paulo.

A segunda fase consiste na análise de aspectos qualitativos tais como as tendências analíticas, os métodos aplicados, as metodologias propostas, os objetivos almejados, aspectos esses que contribuem para responder perguntas como: Quais conhecimentos fundamentam a análise musical no Brasil? Como se dá sua aplicação? Qual sua contribuição para o desenvolvimento musical entre nós?

Os resultados apresentados neste artigo fazem menção aos estudos de fundamentação dessa pesquisa, que consistem em tomar ciência do conhecimento existente sobre metodologia da análise musical, com a intenção de desenvolver referências para a leitura e descrição dos tipos de análise realizados na bibliografia analítico-musical brasileira.

Em relação ao interesse pelo estudo da teoria no período Barroco, nessa pesquisa adotam-se as idéias de Dunsby e Whittall, concordando com os autores no fato de que muitos escritos teóricos antigos contêm um elemento técnico prático que os torna, se não realmente, ao menos potencialmente, analíticos; e uma vez que "a história da análise está presente na história da teoria musical" (DUNSBY e WHITTALL, 1988, p.13), seu estudo, mesmo que apenas como fundamentação para o estudo de técnicas modernas, é de inestimável valor. Esse potencial analítico pode ser identificado numa sucessão de trabalhos que parte dos escritos teóricos de Aristoxeno, antecipando o trabalho classificatório na compilação dos *tonaries* pelo clero Carolíngio que, por sua vez, liga-se às discussões dos teóricos renascentistas sobre modalidade na composição, e estas, por fim, conectam-se aos comentários modernos sobre a linguagem musical de compositores específicos, e aos registros de linguagens particulares como as de Schenker, Schoenberg, Hindemith e Piston.

A partir das idéias de Ian Bent, cumpre atentar para o fato de que o olhar analítico contemporâneo sobre os escritos teóricos do passado justifica-se, também, por instaurar uma percepção que não seria possível antes do estabelecimento da autonomia da análise, a saber, a percepção da teoria como precursora da análise.

"A análise, como uma atividade autônoma, veio a ser estabelecida somente no final do século dezanove; seu aparecimento como abordagem e método pode ser traçado desde 1750. Contudo, ela existiu como uma ferramenta de estudo, ainda que auxiliar, a partir da Idade Média em diante. Os precursores da análise

moderna podem ser vistos dentro de no mínimo dois ramos da teoria musical, a saber, o estudo dos sistemas modais e da retórica musical" (BENT, 1980, p.343).

Outro foco de interesse no estudo da teoria musical do Barroco, relaciona-se com o fato de que a nova categorização musical que naquele momento surgiu, ligada à linguagem verbal e à arte oratória, fez despertar pela primeira vez o questionamento sobre a possibilidade da música como meio expressivo de significados semânticos para além do discurso sintático e, logo, dirigindo-se para uma mudança conceitual em seu propósito que, na esteira do modelo retórico, apontou para a "persuasão" e desta para sua classificação como uma das belas-artes mais propriamente do que como uma ciência.

O objetivo deste trabalho é investigar a história da análise e da teoria musical no Barroco, de modo a perceber a configuração que lhes foi dada sob o influxo do modelo retórico vigente nesse período, bem como identificar o surgimento de linhas metodológicas e seus desdobramentos em direção aos dias de hoje.

2- Teoria, análise musical e a retórica do Barroco

Segundo George Buelow (1980) e Ian Bent (1980) todos os conceitos musicais relacionados à retórica têm como origem a literatura sobre oratória e retórica proveniente da Grécia antiga e de Roma, enfatizando-se os textos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A redescoberta, em 1416, da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, constituiu uma das principais fontes para o desenvolvimento do processo de simbiose entre a retórica e a música ocorridas no século dezesseis. Nesse texto, assim como em Aristóteles, são enfatizadas as similaridades entre música e oratória, e tem-se por meta a mesma de todos os outros estudos de oratória desde a antiguidade, a saber:

"[...] instruir o orador nos meios de controlar e dirigir a resposta emocional de sua platéia ou, na linguagem da retórica clássica e também dos antigos tratados de música, capacitar o orador (i.e. o compositor ou o *performer*) a mover os 'Afetos' (i.e. as emoções) de seus ouvintes" (BUELOW, 1980, p.793).

O grande impacto do 'pensamento retórico clássico' na cultura européia deu-se a partir do advento do Humanismo Renascentista, tornando-se uma das bases do currículo educacional das escolas e universidades da época e, conseqüentemente, determinando uma nova atitude composicional, tanto na música sacra quanto secular, que levou a novos estilos e formas musicais, sendo o madrigal e a ópera os mais notórios. A associação da música com os princípios da retórica constitui, talvez, o traço mais marcante do racionalismo musical barroco, modelando o pensamento teórico e estético do período, e definindo o pensamento musical seja quanto ao estilo, forma, expressão, métodos composicionais e performance.

"Desde que a orientação preponderantemente retórica da música barroca evoluiu a partir das preocupações renascentistas quanto ao impacto dos estilos musicais sobre o significado e inteligibilidade das palavras (como, por exemplo, nas discussões

teóricas da Camerata Fiorentina), praticamente todos os elementos da música que podem ser considerados tipicamente barrocos, seja na música italiana, alemã, francesa ou inglesa; estão ligados direta ou indiretamente a conceitos retóricos" (BUELOW,1980, p.793).

Devido a essas mudanças os teóricos da música tiveram que se confrontar com problemas totalmente estranhos à teoria musical tradicional – que, desde a antiguidade, havia sido tão somente desenvolvida a partir das disciplinas matemáticas do *quadrivium* – vendo-se forçados a desenvolver referências teóricas que pudessem abarcar esses novos estilos musicais retoricamente orientados. A própria idéia de "forma" foi um dos conceitos introduzidos na teoria a partir do desenvolvimento da retórica musical.

Em 1537, com Listenius, foi introduzida a idéia de *musica poética*, derivando-a da dualidade entre *musica theoretica* e *musica prattica* proposta por Boethius. Mais tarde, entre os anos de 1599 e 1601, Joachim Burmeister apresentou uma base retórico-musical sistemática para essa *musica poética*, realizando a primeira tentativa de decodificação de "figuras musicais", e propondo que essas podiam ser tratadas de forma análoga às figuras de retórica. Algum tempo depois, em 1606, Burmeister, apresentou também a primeira descrição e interpretação de uma composição completa com a aplicação de sua terminologia retórica num estudo sobre o moteto *In me transierunt* de Orlando Di Lasso – portanto não sem propósito visto que, este último, foi reconhecido mesmo por seus contemporâneos renascentistas como "o maior orador musical" (BUELOW,1980, p.794) –, cujo interesse composicional se faz patente na medida em que, mesmo circunscrito a prioridades literárias, apresenta-se uma definição da estrutura da obra e uma explicação dos métodos composicionais. Como se não bastasse, Burmeister foi ainda o primeiro teórico a formular uma definição para a análise musical.

"A análise de uma composição é a decomposição dessa composição em um determinado modo e uma determinada espécie de contraponto [*antiphonorum genus*], e em seus afetos ou períodos... A análise consiste de cinco partes: 1. Determinação do modo; 2. das espécies de tonalidade; 3. do contraponto; 4. Consideração da qualidade; 5. decomposição da composição em afetos ou períodos" (BURMEISTER in BENT, 1980, p.343).

Na realidade, ao longo de todo o período renascentista e barroco, os princípios de retórica tiveram mais a tendência de serem prescritivos e fornecer referências técnicas para a composição, do que propiciarem o surgimento de técnicas descritivas para análise, não obstante, cumpriram um importante papel no desenvolvimento do conhecimento da estrutura formal, particularmente quanto à conexão e contraste entre diferentes seções. Lippius, em 1612, sugeriu que a retórica musical não fosse apenas a base para um vocabulário musical efetivo, mas também para o desenvolvimento da forma e da estrutura da composição. Nesse domínio encontram-se evidências de analogias entre retórica e música a partir de 1563 quando Gallus Dressler referiu-se à organização formal da música adotando a divisão de uma oração – *exordium, medium* e

finis. O interesse por esse tipo de teorização fica notório ao constatar-se que muitos anos mais tarde, em 1739, Mattheson desenvolveu idéias similares ao apresentar um plano racional de composição musical relacionado aos conceitos da teoria retórica concernentes à determinação e apresentação de argumentos. O plano de Mattheson constou de quatro tópicos:

- *inventio* (invenção de uma idéia).
- *dispositio* (organização da idéia nos termos de uma oração).
- *decoratio* (elaboração ou decoração da idéia).
- *pronuntiatio* (a performance ou pronunciamento da oração).

Uma outra e mais usual formulação dessa natureza foi a divisão em seis partes do *dispositio* que, tanto na retórica clássica quanto numa enumeração feita por Mattheson, consistiu em:

- *exordium* (introdução).
- *narratio* (narração).
- *propositio* (sumarização do significado e propósito do discurso musical).
- *confirmatio* (fortalecimento das proposições).
- *confutatio* (contraste ou oposição de idéias musicais).
- *peroratio* (conclusão da oração musical).

Um exemplo de abordagem a partir dessas referências foi o estudo do próprio Mattheson sobre uma Ária de Marcelo, no qual também foram apresentados exemplos musicais, e novos termos técnicos foram introduzidos.

A mais complexa e sistemática transformação de conceitos retóricos em equivalentes musicais está relacionada ao *decoratio* ou elaboração da idéia. Este é o ponto em que entra em questão a articulação das "figuras" musicais, ou seja, recursos musicais análogos às "figuras de retórica" que na oratória cumprem a função de intensificar o conteúdo emocional do discurso. No contexto da música tais figuras surgiram a partir das tentativas de justificar a utilização irregular, se não incorreta, das leis do contraponto em determinadas passagens composicionais com o fito de dramatizar a expressão de "afetos". A esse respeito é reveladora a contenda entre Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi, que se iniciou a partir de uma descrição negativa das características do novo estilo, por parte de Artusi. Monteverdi, por sua vez, revidando à crítica, usou o termo *seconda prattica* em seu prefácio ao *Quinto Libro de Madrigali*, 1605, referindo-se a uma abordagem mais livre da escrita contrapontística e diferenciando-a da *prima prattica* preconizada na *Institutioni* de Zarlino, na qual as dissonâncias eram estritamente controladas. Giulio Cesare Monteverdi, irmão de Claudio, explicando essa declaração, e fazendo menção ao ideal de mover os "afetos", afirmou que "na *seconda prattica* a harmonia é uma serva do texto, enquanto na *prima prattica* a harmonia é a patroa do texto" (PALISCA, 1980, p.755).

Grande parte dessas inovações tem sua origem na música improvisada ou na improvisação sobre música escrita, amplamente difundidas na época, e que contavam, entre outros, com práticas como a do embelezamento de melodias por parte dos cantores. Pode-se concluir, portanto, que um dos diferenciais trazidos por Monteverdi foi a sua escrita musical influenciada pela música feita de forma prática, fato esse que exigiu uma outra compreensão e a consequente superação das regras composicionais da época.

"Assim, muitas das inovações de Monteverdi foram freqüentemente ouvidas antes, mas raramente escritas. Nesse sentido a teoria do contraponto escrito foi simplesmente ajustada às realidades da performance prática" (PALISCA, 1980, p.755).

A pluralidade terminológica referente a essas figuras musicais, variando de região para região e de autor para autor, tem impedido, mesmo nos dias de hoje, a realização de uma categorização convincente e efetiva. Não obstante, Buelow (1980) apresenta uma lista, ainda que forçosamente arbitrária, das figuras musicais mais freqüentemente citadas agrupando-as em sete categorias:

- Figuras de repetição melódica.
- Figuras baseadas sobre imitação fugal.
- Figuras formadas por estruturas de dissonâncias.
- Figuras de intervalos.
- Figuras de *hypotyposis*, esta normalmente reconhecida por "madrigalimos" em virtude de serem freqüentes no madrigal italiano do século XVI.
- Figuras de som.
- Figuras formadas por silêncio.

Ainda que a *seconda prattica* estivesse solidamente estabelecida, isso não implicou no abandono da *prima prattica* tanto por parte dos compositores que a utilizavam no contexto da música sacra, quanto pelos teóricos – a exemplo de Girolamo Diruta que teceu considerações tanto sobre o contraponto estrito quanto sobre o estilo livre como alternativas para o compositor moderno; ou Adriano Banchieri e Marco Scacchi que apresentaram normas para a distinção entre os dois estilos; ou, ainda, o próprio Scacchi que juntamente com seu aluno Ângelo Berardi e, também, Cristoph Bernhard, empreenderam os primeiros esforços de teorização do estilo musical. Além disso, a *prima prattica* tornou-se um estilo pedagógico, passando, então, a ser conhecida como *stile antico*, e servindo para as primeiras experiências dos aprendizes de composição que, depois, passariam a compor no estilo moderno. "A *prima prattica* é, assim, o primeiro exemplo de um estilo histórico que se tornou a base de uma teoria pedagógica, um fenômeno que marcou o ensino da teoria ao longo dos séculos dezanove e vinte" (PALISCA, 1980, p.756).

Entre as práticas de improvisação contempladas pela teoria está a da elaboração de floreios sobre uma linha escrita ou um esquema harmônico. Essa é uma prática

que remonta ao século dezesseis e que consistiu na realização de arranjos e variações improvisadas seja na recitação de poesia ou em danças tocadas ao alaúde ou outro instrumento. O acompanhamento a partir de um baixo, provavelmente, também constituiu uma prática improvisatória até o surgimento da primeira partitura para baixo contínuo, ocorrida com a *Rappresentatione di Anima et di Corpo* de Cavalieri em 1600. Daí em diante, surgiram diversos tipos de publicações versando sobre esse gênero de acompanhamento, chegando à teorização do baixo contínuo, primeiramente numa acepção improvisatória com Lorenzo Penna e, depois, em sua ligação com a composição com Johan David Heinichen.

Quanto à estrutura harmônica da música, vê-se ao longo do período Barroco a evolução do modalismo à tonalidade em todas as suas nuances desde Zarlino, que já havia assinalado a divisão dos modos em duas classes – com terça maior e com terça menor –, passando por Jean Rousseau que radicalizou afirmando que havia somente os modos maior e menor, ainda que agarrando-se aos conceitos de escala natural e transposta e, depois, Charles Masson que, descartando esses últimos conceitos, reconheceu oito escalas maiores e menores – omitindo as escalas maiores de Gb, Ab, Db e Eb, e as menores de Gb, Ab, Bb e Db – para, então, chegar a Rameau que concebeu as notas e acordes como a emanção de uma única fundamental. A partir das seis primeiras subdivisões de uma corda, Rameau, promoveu a geração dos intervalos consoantes e dissonantes, dos acordes, bem como das leis de seu entrelaçamento. A partir desse momento uma progressão de acordes passou a poder ser vista como o movimento de uma linha fundamental de baixos que podem ou não estar soando. "Assim, Rameau marcou um retorno ao naturalismo e ao racionalismo após a teoria pragmática da escola do baixo contínuo" (PALISCA, 1980, p.756).

3- Considerações finais

O que mais chama a atenção no desenvolvimento musical ao longo de todo o período Barroco é o aspecto de descoberta e de novidade promovido por uma mudança no paradigma estético e teórico, que tira de foco uma música fundamentada pelo conhecimento científico, e abre espaço para uma música humana, afetiva. O surgimento de um novo estilo que coexiste com o antigo coloca em questão a função de ambos. Até que ponto o "novo" estilo não foi mais propriamente um "outro" estilo com suas respectivas aplicações e funções? Será que a persistência do antigo diminuiu em algo o vigor e a realização do novo? Todo o desenvolvimento do conhecimento musical indo do modalismo à tonalidade, implicadas aí todas as transformações formais, estilísticas e poéticas que foram necessárias, faz com que o período Barroco se pareça mais com um umbral entre dois mundos musicais. Um período de constante mutação e talvez por isso tão refratário a definições. Talvez assim como o Humano.

Referências

- BENT, Ian D. *Analysis*. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.1*, p.340-388. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BUELOW, George J. *Rhetoric and music*. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.16*, p.793-803. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston: Faber Music, 1988.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. 1ed. São Paulo: Edições Ricordi, 1977.
- PALISCA, Claude V. *Theory, theorists*. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.18*, p.741-762. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SAMSON, Jim. *Analysis in Context*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*, p. 35-54. Oxford: Oxford University Press, 2001 (1ed 1999).

Dorotéia Kerr é organista, regente coral e professora adjunta do Instituto de Artes da UNESP. Livre-docente em órgão e história da música pelo IA/UNESP, doutora em música pela Universidade de Indiana, Estados Unidos, e mestre em música/órgão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP e é presidente da Comissão de Pesquisa dessa instituição.

Júlio Versolato é bacharel em violão formado pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP. Atualmente realiza o curso de mestrado em musicologia no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. Professor de violão, baixo-elétrico, teoria e análise, e educação sonora; atua no Centro de Formação Musical Viva Música, em SBCampo, e em Oficinas Culturais do estado e das prefeituras da região do ABCD.