

Lugares-comuns e decoro interno na invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739)

Mônica Lucas

Universidade de São paulo, São Paulo - SP

Stéfano Paschoal

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia - MG

Resumo: A invenção melódica mostra-se como um tema instigante e capaz de suscitar as mais variadas discussões, pois lida diretamente com o aspecto primordial da composição musical. Épocas diversas possuem respostas também diversas para o processo criativo que dá origem aos temas melódicos. Neste artigo, afastando-nos da tradição do gênio e da inspiração difundida principalmente no Romantismo, debruçamo-nos sobre a teoria da invenção melódica apresentada por Johann Mattheson em sua obra *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre de capela perfeito", 1739]. O capítulo 4 da segunda parte do livro, intitulado "Sobre a invenção melódica", busca, com expedientes da Retórica e da Dialética, elementos para explicar a invenção melódica. Compõem o rol desses elementos os **lugares-comuns**, ou *loci communes*, que são, segundo M.T. Cícero, as *sedes argumentorum*, ou "fontes dos argumentos". A teoria dos **lugares-comuns** apresentada em Mattheson está em consonância com aquela apresentada na obra *Curieuse Fragen über die Logica* ["Questões curiosas sobre a Lógica", 1696], de Christian Weise. Por questões de delimitação, serão apresentados e discutidos neste artigo, ao lado de um excurso sobre o decoro (*aptum*), apenas os lugares-comuns derivados do decoro interno na teoria da invenção musical. No sentido de esclarecer o texto de Mattheson, a presente discussão é acompanhada de exemplos musicais, ausentes no texto original.

Palavras-chave: Invenção melódica. Mattheson. Retórica. Lugares-comuns. Decoro.

Common-places and inner decorum in melodic invention according to Johann Mattheson (1739)

Abstract: *Melodic invention is an inspiring theme, capable of eliciting the most diverse discussions as it deals directly with a fundamental aspect of musical composition. Different times also provide different solutions in the creative process in which melodic themes originate. In this paper, moving away from the tradition of genius and inspiration, diffused mainly during Romanticism, we focus on the theory of melodic invention presented by Johann Mattheson in his work Der vollkommene Cappelmeister [The Perfect Capellmeister], published in 1739. Part II, Chapter 4 of his book, entitled "About Melodic Invention", seeks to explain elements of melodic invention through rhetorical and dialectical devices. Common places, or "loci communes", make up the list of these elements, which are, according to M.T. Cicero, the "sedes argumentorum" [sources of arguments].*

The “loci communes” doctrine presented in Mattheson is in line with that presented in the work Curieuse Fragen über die Logica [Intriguing Questions about Logic], Leipzig, 1696 by Christian Weise. Because of limited space, we will only address the commonplaces derived from internal decorum in the theory of musical invention, along with an excursus on decorum (aptum). To elucidate Mattheson’s text, the discussion will be accompanied by musical examples, absent in the original text.

Keywords: *Melodic invention. Mattheson. Rhetoric. Common places. Decorum.*

N o presente artigo discutiremos a teoria da invenção musical proposta por Johann Mattheson (1681-1764) em sua obra *Der vollkommene Capellmeister* [“O mestre de capela perfeito”], publicada em 1739. 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* 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.

Mattheson trata da invenção musical no segundo livro e, ao discorrer sobre ela, recorre ao emprego de lugares-comuns (*loci topici*). Como nossa discussão está fundamentada em princípios retóricos, será conveniente desde já observar que a Retórica, de acordo com a divisão clássica, compõe-se de cinco partes, quais sejam: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio* ou *pronuntiatio* (invenção, disposição, elocução, memória, ação ou pronúnciação)¹. A invenção musical sobre a qual discorre Mattheson no Livro II de sua obra refere-se à invenção retórica (*inventio*), e não simplesmente aos significados que o termo expressa fora de sua especificidade técnica.

Embora *O mestre de capela perfeito* não seja uma obra destinada ao uso em colégios ou universidades, não podemos desconsiderar a escolarização dos séculos imediatamente anteriores, já que foi por meio dela que houve, *a priori*, a aproximação entre Retórica e Música.

Nos domínios luteranos, diferentemente do ocorrido no mundo contrarreformado, a música tornou-se importante objeto de estudo prático nas escolas, a partir da reforma do ensino consolidada em 1528 por Philipp Melanchton. As escolas luteranas não apenas constituíam relevante via de transmissão do dogma luterano, mas também, simultaneamente, um importante veículo de estudos humanistas no mundo reformado: um exemplo simples seria a utilização da obra *Elementa rhetorices* (1531), de Philipp Melanchton: uma obra estritamente assentada nos princípios retóricos ciceronianos, adotada em colégios e universidades à época da reforma no ensino.

Neste contexto, a música, propriamente dita, passa a ser concebida a partir do prisma retórico, ou seja, o entendimento da música e o modo de se discorrer sobre ela se dão em termos retóricos, num vocabulário e modos de concepção próprios à Retórica: é justamente isso que permitiu a escritura de poéticas musicais – em que é latente o entrelaçamento de conceitos retóricos e musicais – a partir do século XVI, uma tradição a que pertence *O mestre de capela perfeito*, de Johann Mattheson.

¹ Agradecemos as valiosas contribuições de Cassiano Barros e Roger Lagr na leitura de *Sobre a invenção melódica* de Johann Mattheson, assim como na localização de exemplos musicais que possibilitaram a compreensão mais profunda do texto.

Dentre as obras que perfazem o gênero das poéticas musicais, *O mestre de capela perfeito* é a que fornece uma exposição mais abrangente e detalhada da relação entre as duas artes (Música e Retórica). No século XVIII, já alcançara o *status* de “obra indispensável a uma biblioteca musical completa”, conforme se lê em *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek* [“Esboço crítico para uma biblioteca musical”], publicação anônima de 1768 (KRITISCHER..., 1768: 1-7). Ela fez parte, ainda, dos acervos musicais de compositores como Joseph Haydn (JONES, 2010: 29), Ludwig van Beethoven (KRAMER, 1975: 72) e Johannes Brahms (HORNE, 2002: 530). Considerada o maior monumento da *musica poetica* luterana, esta obra de Mattheson expõe um sistema retórico-musical amplo, que inclui discussões teóricas e práticas, não se restringindo, como é o caso da maior parte dos tratados musicais seiscentistas e setecentistas, apenas à composição ou à interpretação musical.

No quarto capítulo da parte II do livro, intitulado *Sobre a invenção melódica*, Mattheson discute as qualidades necessárias ao compositor, descreve as partes da invenção e, por fim, apresenta uma técnica para a invenção musical emprestando os lugares-comuns da Lógica e da Retórica.

Estudos modernos sobre a composição no século XVIII tendem a negligenciar a teoria da invenção melódica de Mattheson, e os poucos trabalhos que a comentam, como os de Arlt (1983) e Dreyfus (1996), depreciam a proposta apresentada pelo autor setecentista. Dreyfus afirma que

A ideia amplamente disseminada de que Bach ou seus contemporâneos compuseram música instrumental com base em procedimentos estritamente retóricos tem pouca sustentação: o único texto que expressa esta tentativa é o *Vollkommene Capellmeister* [1739] de Mattheson, que seguidamente reconhece o status questionável dos tópicos² (DREYFUS, 1996: 7).

O mesmo autor vai além:

Na melhor das hipóteses, os procedimentos oratórios de Mattheson devem ser lidos como traduções de lugares-comuns musicais para a metalinguagem da retórica, um esforço que obscureceu as inspirações musicais com pretensão literária e uma boa dose de pensamento direcionado³ (DREYFUS, 1996: 8).

Desta forma, Dreyfus acredita que a teoria sobre a invenção de Mattheson não merece atenção, tanto por constituir uma apresentação isolada, com pouco respaldo em outras obras do século XVIII, quanto, ainda, pelo fato de ela consistir em uma demonstração ou aproximação forçada entre os princípios retóricos musicais, que resulta em uma discussão vazia e sem utilidade prática.

Ao discordar de Dreyfus, propomos, como objetivo do presente trabalho, evidenciar a relevância da teoria da invenção apresentada por Mattheson.

² Original: “The widely disseminated idea that Bach or his contemporaries composed instrumental music on the basis of strictly rhetorical procedures is on weak ground: the Only text to attempt this is Mattheson’s *Vollkommene Capellmeister* [1739] which continually concedes the questionable status of the topics” (DREYFUS, 1996: 7).

³ Original: “At best, then, Mattheson’s oratorical procedures must be read as translations of musical commonplaces into the metalanguage of rhetoric, an effort that obscured genuine musical insights with both literary pretention and a good deal of wishful thinking” (DREYFUS, 1996: 8).

A asserção de Dreyfus, a respeito da falta de outras discussões sobre o assunto, não leva em consideração o extenso texto de Johann Heinichen (1728) sobre lugares-comuns na composição, além das discussões tangenciais sobre o assunto em textos de Kuhnau (1710), Niedt (1706) e Scheibe (1730) (*apud* ARLT, 1987: 377).

Além disso, acreditamos que as opiniões negativas de Dreyfus e Arlt sobre essa teoria surgem de um entendimento incompleto desta obra, decorrente da excessiva brevidade do texto de Mattheson e da falta de exemplos que atestem sua utilidade prática, e também pela distância histórica que nos separa deste texto setecentista.

O objetivo do presente artigo é o de apresentar a teoria sobre a invenção de Mattheson, completando as lacunas deixadas pelo texto e fornecendo exemplos de sua utilização prática. Acreditamos que a compreensão deste texto no universo de sentido setecentista, de matriz retórica, constituirá uma ferramenta valiosa para o estudo dos processos composicionais setecentistas.

1 Lugares-comuns

A invenção de discursos a partir de lugares-comuns faz parte da retórica desde Aristóteles. No entanto, no mundo humanista, a discussão ciceroniana, mais do que a aristotélica, é a base para debates humanistas. Poéticas e retóricas seiscentistas italianas e espanholas de matriz ciceroniana circularam na Alemanha e geraram imitações que floresceram especialmente em Leipzig e em sua vizinhança. Entre elas encontram-se a retórica de Christoph Weissenborn (autor citado por Mattheson) e a lógica de Christian Weise, obras que serviram de modelo para Mattheson.

Foco deste artigo, o quarto capítulo do Livro II de *O mestre de capela perfeito*, intitulado *Sobre a invenção melódica*, é constituído por 85 parágrafos, dispostos em 11 páginas (p. 121-132) na publicação original. Ele compreende discussão setecentista mais abrangente sobre a parte inicial do processo composicional, o esforço que resulta na invenção de temas musicais, sempre sob a perspectiva da retórica. Nesse capítulo, Mattheson apresenta considerações úteis para conceber estes temas. Ele discorre, inicialmente, sobre as qualidades inatas do compositor (engenho e entusiasmo pelo trabalho). Em seguida, divide a invenção melódica em três componentes: modo (tonalidade), mensuração (fórmula de compasso e pés métricos) e tema, ou frase principal. Mattheson não se detém aos dois primeiros componentes, aos quais devota apenas o parágrafo 14. Entretanto, no que diz respeito à tonalidade, o autor sugere a leitura do capítulo 3 do Livro I do compêndio, em que descreve as paixões, pelo viés cartesiano, e as maneiras de imprimi-las musicalmente no ânimo do ouvinte. Mattheson também dedica um capítulo extenso (parte III, cap. 2) às potencialidades afetivas das tonalidades em *Das neu-eröffnete Orchestre* ["A orquestra recém-inaugurada"], em seu tratado de juventude, publicado em 1713. Curiosamente, ele não remete o leitor de *Sobre a invenção melódica* a essa discussão anterior. No que concerne à segunda parte, a mensuração, o leitor é direcionado aos capítulos 6 e 7 do Livro II de *O mestre de capela perfeito*, assim como ao capítulo 3 do primeiro livro de *Das neu-eröffnete Orchester*. Esses textos discorrem sobre as potencialidades afetivas dos pés métricos e das fórmulas de compasso⁴. O assunto principal de *Sobre a invenção melódica* consiste, portanto, no processo de composição de temas ou frases principais (parágrafos 15 a 85).

No capítulo sobre a invenção, Mattheson introduz a noção de lugar-comum, que transpõe diretamente dos textos de lógica e de retórica para a música. Ao tratar da composição de

⁴ Para um detalhamento destes artifícios inventivos, cf. Lucas (2020).

discursos verbais, o orador romano Cícero – leitura obrigatória nas escolas reformadas – afirma que a grande variedade de causas concretas pode ser reduzida a um número consideravelmente menor de tipos de causas abstratas. Estas constituem, como escreve Cícero em *De oratore* (1942: 314), “sedes, e por assim dizer, moradas de todos os argumentos”⁵ (tradução nossa), e são por ele denominadas “lugares-comuns”. Cícero emprega o termo latino *loci communes*, tradução do grego *koinoi τόποι*, utilizado nas retóricas gregas. Uma de suas recorrências pode ser vista em sua obra *De Inventione* (“Sobre a invenção”), quando ele expõe: “Portanto, denominamos lugares-comuns esses argumentos que podem ser transformados em muitas causas”⁶ (CÍCERO, 1949: 208, tradução nossa).

Mattheson não apresenta uma definição formal do termo, entretanto ela aparece em *Tractatus Musico-Practicus*, de Meinrad Spiess (Augsburg, 1745), em que são citadas extensas passagens de *O mestre de capela perfeito*. Em Spiess (1745: 133), lê-se que “tópica ou *topice* é uma arte de inventar argumentos ou provas; com isso, *Loci Topici*⁷ são a sede e os meios de onde se tiram as invenções”⁸ (tradução nossa).

Mesmo sem definir o termo, Mattheson (1739: 122) explica o processo de invenção: “*specialia ad generalia ducenda* [“as coisas específicas conduzem às genéricas”], como dizem os oradores”⁹ (tradução nossa). Ao transpor a ideia de lugares-comuns da Retórica para a Música, Mattheson (1739: 122) indica, como matérias essenciais e genéricas da composição, procedimentos tais como “cantos, movimentos harmônicos, cadências adequadas, movimentos e saltos melódicos agradáveis”¹⁰ (tradução nossa). Mattheson não defende uma simples aplicação mecânica de procedimentos musicais fixos e predeterminados. Ele afirma que o recurso aos lugares-comuns é apenas uma ferramenta auxiliar para a invenção e que esta não substitui a fertilidade natural. No entanto, para ele, os lugares-comuns fazem parte de uma memória coletiva, acessível a todos os compositores. O processo inventivo não responde, portanto, à simples inspiração, que resulta em ideias originais. Ele consiste em uma aplicação engenhosa de recursos previamente conhecidos e compartilhados por compositores e ouvintes. Mattheson deixa isto claro nos parágrafos 15 a 19 de seu texto, em que explica como combinar fragmentos melódicos de domínio comum, constituindo um tema novo, e em que reitera que os lugares-comuns constituem um conjunto de fórmulas constituído a partir do uso repetido, não passíveis de uma catalogação sistemática, e que podem ser concebidos de forma involuntária.

Em 1728, ou seja, cerca de 10 anos antes de Mattheson ter discorrido sobre a invenção musical, Johann David Heinichen (1683-1729) o fizera: sua discussão, entretanto, embora mais extensa e acrescida de diversos exemplos, foi considerada limitada por Mattheson, pois apresentava apenas três lugares-comuns (*antecedentia*, *concommitantia* e *consequentia*) que, segundo seu entendimento, se resumiam a um único: o lugar da causa eficiente. Apesar disso, é certo que a publicação de Heinichen preparou o terreno para que Mattheson pudesse discorrer mais detalhadamente sobre os lugares-comuns na invenção melódica.

⁵ Original: “sedes et quae domicilia omnium argumentorum” (CÍCERO, 1942: 314).

⁶ Original: “Haec ergo argumenta, quae transferri in multas causas possunt, locos communes nominamus” (CÍCERO, 1949: 208).

⁷ Pleonasma envolvendo os termos grego e latino, que também aparece em Heinichen e Mattheson.

⁸ Original: “Topica oder Topice heisst eine Kunst, argumenta oder Beweys-Gründe zu erfinden; dahero, Loci topici seynd der Sitz, und die Mittel, woraus die Erfindungen herzunehmen” (SPIESS, 1745: 133).

⁹ Original: “Specialia ad generalia ducenda nennen es die Redner” (MATTHESON, 1739: 122).

¹⁰ Original: “Modulationen, kleine Wendungen, geschickte Fälen, angenehme Gängen und Sprünge” (MATTHESON, 1739: 122).

Assim como Heinichen, Mattheson (1739: 124) afirma que a transposição dos lugares-comuns da retórica para a música é orgânica e declara que seu texto “convencerá [eventuais opositores] de que isto não apenas ocorre de modo totalmente natural, mas ainda de que, de fato, ocorre necessariamente do mesmo modo na doutrina da invenção”¹¹ (tradução nossa). Tal afirmação, contudo, parece contrastar com o parágrafo 15, em que Mattheson, apesar de declarar a utilidade dos lugares-comuns na composição, confessa – paradoxalmente – atribuir pouca importância ao seu uso. Justamente posicionamentos conflitantes como estes é que levam estudiosos como Dreyfus a atribuírem aos lugares-comuns uma utilidade restrita no processo composicional e a afirmarem que eles constituem mera demonstração de pedantismo ou uma combinação forçada entre retórica e música. É conveniente aprofundarmos a matéria, a fim de fundamentarmos nossa discordância em relação a esses autores.

Nos parágrafos 21 a 24 de *Sobre a invenção melódica*, Mattheson apresenta 15 lugares-comuns relativos à invenção musical que ele declara serem oriundos de *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie* [“Introdução completa à oratória alemã e latina”, Frankfurt, 1713], de Christoph Weissenborn (1713: 223). No texto indicado, ao discorrer sobre a invenção de argumentos discursivos, Weissenborn de fato apresenta uma lista de lugares-comuns bastante semelhante, embora não idêntica àquela apresentada por Mattheson, conforme se verifica na Tab. 1, abaixo:

Weissenborn (1717)	Mattheson (1739)
<i>Notationis</i>	<i>Notationis</i>
<i>Definitionis</i>	<i>Descriptionis</i>
<i>Totius & Partium</i>	<i>Totius & Partium</i>
<i>Generis & Speciei</i>	<i>Generis & Speciei</i>
<i>Causarum</i>	<i>Causarum (efficiens, materialis, formalis, finalis)</i>
<i>Effectorum</i>	<i>Effectorum</i>
<i>Adjunctorum</i>	<i>Adjunctorum</i>
	<i>Circumstantiarum</i>
<i>Contrariorum</i>	<i>Oppositorum</i>
<i>Comparatorium;</i>	<i>Comparisonis</i>
<i>Exemplorum;</i>	<i>Exemplorum</i>
<i>Testimoniorum</i>	<i>Testimoniorum</i>

Tab. 1: Comparação entre os lugares-comuns apresentados por Weissenborn (1717) e Mattheson (1739)

Weissenborn não fornece exemplos nem maiores explicações que possibilitem uma compreensão mais aprofundada da matéria. Para maior detalhamento sobre os lugares-comuns, Weissenborn remete o leitor aos “livros de Lógica”.

Seguindo o conselho de Weissenborn, selecionamos, como referência adicional para a compreensão de Mattheson, as *Curieuse Fragen über die Logica*, [“Questões curiosas sobre a lógica”, Leipzig, 1696], de Christian Weise, obra de intensa circulação no mundo reformado e que certamente serviu de modelo direto ou indireto à maioria das categorizações apresentadas em retóricas e poéticas germânicas setecentistas, dentre elas, a de Mattheson. Os lugares apresentados por Weise são os mesmos apresentados por Mattheson. Weise, no entanto,

¹¹ Original: “So wird doch die Folge einen ieden überführen, dass solches nicht nur gantz natürlicher Weise geschehen könne, sondern dass es auch in der That bey der Erfindungs-Lehre so seyn muss” (MATTHESON, 1739: 124).

vai além de Mattheson ao agrupar seus lugares em categorias. Sua sistematização fornece uma chave valiosa para a compreensão do texto de Mattheson (Tab. 2). Segundo Weise (1696: 201) ¹²:

[Quando] observamos	este é o lugar
1. o nome da coisa	<i>Notationis</i>
2. a coisa em si	
2.A. em sua totalidade	<i>Definitionis</i>
	<i>Descriptionis</i>
2.B. em suas partes	
2.B.1. internas (refere-se à coisa em si)	<i>Genus & Species</i>
	<i>Totum & Pars</i>
	<i>Causae (efficiens, materialis, formalis, finalis)</i>
	<i>Effectus</i>
	<i>Circumstantiae</i>
	<i>Adjuncta</i>
2.B.2. externas (comparação externa com a coisa)	<i>Comparata</i>
	<i>Opposita</i>
	<i>Exempla</i>
	<i>Testimonia</i>

Tab. 2: Sistematização dos lugares proposta por Christian Weise (1696, tradução nossa)

Em *Sobre a invenção melódica*, Mattheson declara a total predominância dos dois primeiros lugares – notação e descrição – sobre os demais, o que se deve à facilidade de transposição dos mesmos para a composição. Estes dois lugares-comuns correspondem à categoria descrita por Weise como referentes “à totalidade da matéria”, seja à sua filiação genérica (“o nome da coisa”) ou à sua compreensão total (“a coisa em si”). No texto de Mattheson, o primeiro destes dois lugares – lugar da notação – contempla, semelhantemente, ideias genericamente derivadas das principais técnicas previstas pelo contraponto: amplificação ou contração de valores rítmicos; inversão de temas, por espelhamento e/ou por movimento contrário; repetição e procedimentos canônicos, no mesmo registro ou mediante transposição. Este lugar é acompanhado de uma descrição mais extensa que os demais e também por exemplos musicais.

O segundo lugar – lugar da descrição – é aquele que se relaciona com a matéria principal da música, as paixões, e sua representação de acordo com artifícios que, desde o século XVI, foram constituindo um *corpus* de procedimentos convencionados que abrangem aspectos como

¹² Original:

“Wir Betrachten
Den Namen der Sache
Die Sache selbst
A. ganz auf einmahl
B. Stückenweise

b.1. internum (geht die Sache selbst an)

b.2. externum (wird mit der Sache nur von
aussen verglichen)

das ist Locus

Notationis

Definitionis, Descriptionis

Genus & Species

Totum & Pars

Causae (efficiens, materialis, formalis, finalis)

Effectus

Circumstantiae

Adjuncta

Comparata

Opposita

Exempla

Testimonia” (WEISE, 1696: 201).

a escolha da tonalidade, dos pés métricos, das fórmulas de compasso, assim como desvios das regras compositivas, visando representar afetos específicos. Estes dois lugares, que, como afirma Weise, decorrem da observação da matéria em sua totalidade, assumem o papel mais importante na teoria da invenção musical apresentada por Mattheson. Sem dúvida, esses dois lugares dizem respeito às técnicas mais relevantes da composição: o contraponto e o baixo-contínuo.

O próprio Mattheson entende os 13 lugares restantes como subsidiários em relação a estes dois primeiros. Contudo, apesar de constituírem uma contribuição de menor relevância, no sentido técnico, a discussão sobre estes lugares apresenta interesse para uma compreensão mais ampla dos princípios de composição setecentistas. Conforme verificamos na sistematização de Weise, estes lugares referem-se a diferentes tipos de combinação entre as partes constituintes da matéria tratada, seja por sua consideração interna, seja em relação ao contexto externo. Trata-se, sempre, de uma proporção que se revela adequada ou inadequada, de acordo com uma série de variáveis, visando à recepção da obra final. Retóricas antigas dão a esta proporção a designação “decoro”. Antes de prosseguir com o texto de Mattheson, será interessante realizar um excursus para melhor compreender esta noção, central a *O mestre de capela perfeito*.

2 Decoro

Decoro (*aptum*, conveniência) é entendido, no sentido ético, político e retórico de textos da Antiguidade e em suas emulações humanistas, como o princípio básico de todas as ações humanas, envolvendo todos os aspectos da vida cortesã, desde o comportamento em sociedade até as expressões poéticas. Abordaremos a seguir este conceito tal qual emblematicamente representado por Cesare Ripa em *Iconologia*, uma famosa coleção publicada pela primeira vez em 1593 (Fig. 1) e com inúmeras edições subsequentes ao longo dos séculos XVII e XVIII.

A obra, que consiste em uma coleção de descrições de conceitos diversos, é útil – como o próprio título indica – para fornecer a poetas, pintores, escultores e outros artistas moldes para a representação de virtudes, vícios, afetos e paixões humanas. O compêndio teve enorme circulação, tanto no mundo católico quanto no reformado, até o início do século XIX. É provável que Mattheson tenha conhecido a tradução da obra feita pelo poeta laureatus e editor Georg Greflinger (Hamburgo, 1659)¹³, dono de uma das mais importantes casas editoriais da cidade. A relação entre Mattheson e a família Greflinger fica atestada pelo fato de o filho de Greflinger, Friedrich Conrad, ter publicado, em 1711, o libreto da ópera *Getheilte Liebe* de Mattheson. Em *Iconologia*, estas noções morais encontram-se traduzidas na forma de emblemas, ou seja, imagens pictóricas reconhecíveis por seus atributos e simbologia, acompanhadas de textos explicativos, organizados em ordem alfabética. Seguiremos Ripa na compreensão do conceito de decoro, considerando a forma clara e sintética com que, nela, são representados conceitos que circularam no universo de Mattheson.

Dentre os textos que acompanham as representações visuais em *Iconologia*, na edição de 1613, as 12 páginas devotadas ao decoro ultrapassam em muito a extensão dos demais verbetes, que raramente ocupam mais de uma página – o que serve para evidenciar a importância do conceito no âmbito das representações no período de sua circulação. A explicação, como ocorre nas demais descrições de *Iconologia*, baseia-se em autoridades antigas do mundo greco-latino e em autores humanistas que as emulam. Embora a referência básica para o conceito de decoro

¹³ Sobre a recepção da tradução de *Iconologia* por Georg Greflinger, cf. Schoell-Glass (1932).

seja o *De Officiis* ["Sobre os deveres"] de Cícero, passam pelo texto de Ripa mais de 10 alusões a obras diversas.

Vem de Cícero a asserção que Ripa (1987: 250) apresenta logo no início da explicação: "decoro é aquilo que melhor convém à excelência humana, naquilo que sua natureza se diferencia da natureza dos outros animais"¹⁴ (tradução nossa). A figura trata do decoro em todas as esferas: a da ação moral, a da apresentação pública e, finalmente, a do decoro poético. Todos esses âmbitos encontram-se visualmente representados na gravura que acompanha a descrição, como veremos:



Fig. 1: Gravura Decoro, disponível na edição de 1613 de *Iconologia*, de Cesare Ripa

A pele de leão que recobre a personagem faz referência ao decoro no domínio da ação moral, ao contexto genérico em que se insere o conceito e que faz com que ele participe de todos os outros âmbitos. Trata-se da capa do leão de Nemeia, cuja derrota constitui o primeiro dentre os 12 trabalhos de Hércules. A pele do leão, invulnerável a qualquer arma, representa, alegoricamente, a virtude moral. Além disso, metaforicamente, como explica Ripa, o leão é signo de liberalidade, magnanimidade, justiça, amizade, lealdade, qualidades esperadas do rei e do príncipe cristão.

Fica claro, no texto de Ripa, que o decoro consiste na proporção que remete ao justo meio entre virtudes e vícios prescritos pela ética aristotélica. O decoro, a virtude que conduz às ações, é representado pelo amaranto, a flor estampada na veste e que se encontra na mão esquerda do personagem na figura. Trata-se da flor que, segundo Ripa, nunca fenece.

A virtude moral se reflete na apresentação geral. Na mão direita, o personagem segura um cubo, o mais estável dentre os sólidos, acompanhado do signo de Mercúrio, deus da eloquência. Metaforicamente, o cubo representa a gravidade, a estabilidade, a constância e a prudência na expressão.

¹⁴ Original: "Es el decoro aquello que mejor conviene a la humana excelencia, en cuanto se diferencia su natura de la de los restantes animales" (RIPA, 1987: 250).

Finalmente, o decoro poético está representado pelos calçados. No pé direito, a figura calça um coturno, símbolo da tragédia, e, no esquerdo, um tamanco, signo da comédia. Segundo Ripa (1987: 264), “os mais excelsos dentre os poetas [...] procuravam, tanto nos costumes como na linguagem e nos trajes que usavam em suas obras, não se apartar nunca do decoro próprio a cada um. Pois se, por erro, se afastassem desta regra, seus personagens seriam tachados como imperfeitos”¹⁵ (tradução nossa).

Na apresentação de Ripa, fica claro que decoro é a virtude moral por excelência. Ela é entendida como a proporção que torna adequadas ou inadequadas as ações morais e que, nas representações poéticas, gera comoção ou frieza.

A noção aparece também em fontes musicais setecentistas. O dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* [“Notícias semanais concernentes à música”], em 1768 e 1769, possui a entrada “decoroso” [*schicklich, convenable*], que

[...] é, na música, tudo aquilo que a concordância das partes num todo determina de forma que nada recaia no não natural [afetado] ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em relação umas com as outras¹⁶ (BEYTRAG..., 1769: 343-344, tradução nossa).

Retornando a *O mestre de capela perfeito*, a leitura de Ripa esclarece o sentido mais amplo que transparece no início do livro, que estabelece o “princípio geral da música”, ou seja, aquilo que determina “como uma matéria é exequível, e porque é assim, como é”¹⁷ (MATTHESON, 1739: 4, tradução nossa). Para Mattheson, este princípio consiste em nada menos que o decoro:

6. [...] o princípio básico de toda a música, sobre o qual devem ser construídas todas as demais conclusões desta ciência e arte, consiste nas quatro palavras seguintes: **Tudo deve soar adequadamente.**

7. Pela palavrinha **adequadamente**, como dela depende a maior robustez deste princípio, entendemos, aqui, o quão fácil é avaliar todas as circunstâncias agradáveis e verdadeiras características do cantar e do tocar, tanto no que se refere à comoção do ânimo (dos sentimentos) quanto às formas de compor, às palavras, à melodia, à harmonia etc. [...]

9. Neste princípio fundamental é que se assenta toda a finalidade da essência musical, e dele emana, necessariamente, tal qual de límpida fonte, todo o restante¹⁸ (MATTHESON, 1739: 4, tradução nossa).

¹⁵ Original: “Los más excelsos de los Poetas [...] procuraban, tanto em las costumbres, como em el lenguaje o las vestiduras que utilizaban em las obras, no apartarse nunca del decoro debido a cada uno. Pues si por error se apartaran de esta regla, se tacharia a sus personajes de imperfección” (RIPA, 1987: 264).

¹⁶ Original: “Schicklich (convenable) - Heisst in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, dass es nicht ins Unnatürliche oder ins Lächerliche verfällt. Alle Parthien einer Tonstück muss der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen worden” (BEYTRAG, 1769: 343-344).

¹⁷ Original: “Ein Grund-Satz giebet den Begriff, wie eine Sache thunlich, und warum sie so ist, wie sie ist”.

¹⁸ Original: “6. Wir halten demnach unmaaßgeblich dafür, daß der allgemeine Grund-Satz der gantzen Music, auf welchem die übrigen Schlüsse dieser Wissenschaft und Kunst zu bauen sind, in folgenden vier Wörtern bestehe: Alles muß gehörig singen. 7. Unter dem Wörtlein gehörig, als worauf die meiste Stärke dieses allgemeinen Grund-Satzes ankömmt, begreifen wir hieselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschafften des Singens und Spielens, sowohl in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie, usw. [...] 9. Auf sothanem Haupt-Grund-Satze beruhet der gantze Zweck des musicalischen Wesens, und es fließet daraus, gleichsam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig” (MATTHESON, 1739: 4).

A compreensão da centralidade da noção de decoro nas poéticas setecentistas permite retornar aos lugares-comuns 3 a 13 de *Sobre a invenção* a partir de uma perspectiva que possibilita reavaliar sua importância.

3 Lugares-comuns decorosos em Mattheson

Vimos, acima, que a sistematização dos lugares-comuns por Weise (1696), matriz daquela reproduzida por Mattheson, apresenta os lugares-comuns divididos segundo sua origem (lugar 1) e suas partes, que podem, por sua vez, ser consideradas segundo sua totalidade, a partir de sua descrição (lugar 2) ou pela relação entre as suas partes (lugares 3 a 15). Esta última categoria nos remete diretamente à ideia de decoro como proporção capaz de produzir na alma uma harmonia virtuosa e eficaz ou um desequilíbrio vicioso, gerador de frieza ou afetação. Weise subdivide os lugares decorosos naqueles considerados pela relação interna entre as partes (lugares 3 a 11) e aqueles entendidos pela conveniência entre seus componentes internos ou entre a obra e as circunstâncias externas que sobre ela exercem efeito (lugares 12 a 15).

Para Weise (1696: 201), os lugares derivados do decoro interno – ou “aquilo que concerne à coisa em si” – são: 1. gênero-espécie; 2. todo e parte; 3 a 6. causas; 7. efeito; 8. circunstância; 9. adjuntos. Os lugares derivados do decoro externo, “comparados com a coisa apenas externamente”, são: 10. comparação; 11. opostos; 12. exemplo; 13. testemunho. Esta divisão é útil para a melhor compreensão do texto de Mattheson. Ela deixa claro que o recurso aos lugares-comuns não é uma simples aplicação mecânica ou uma transposição forçada da retórica para a música, mas, sim, um caminho que leva o compositor a pensar em pontos que ele deve considerar produzir em uma obra, tendo em mente o público, o tempo e a ocasião.

No presente artigo, discutiremos os lugares-comuns derivados do decoro interno na teoria da invenção musical proposta por Mattheson, amplificando e esclarecendo o texto apresentado pelo autor. Seleccionamos estes lugares pelo fato de eles permitirem a compreensão da composição de temas a partir dos elementos internos da música. A relação entre a escrita de frases musicais e os elementos externos a elas (comparação e opostos, citações e imitação de autores) merecerá uma discussão específica.

3.1 Lugar-comum do gênero e da espécie

Mattheson explica que o lugar-comum do gênero e da espécie trata da elaboração temática obedecendo às restrições impostas pelos tipos de discurso, considerando a adequação das melodias aos diferentes gêneros, conforme a condição idiomática do gênero musical ou do instrumento empregado. Estes critérios podem ser entendidos como um tipo de decoro técnico, interno à composição musical.

Mattheson descreve o lugar de forma sucinta, apresentando dois casos. No primeiro, ele indica o gênero “contraponto” e a espécie “fuga”. No sentido de esclarecer o texto, recorreremos ao capítulo *Sobre os estilos musicais* do mesmo tratado (I, 10, p. 73-83), em que Mattheson explica que o contraponto (ou estilo moteto) inclui, como espécies, além da fuga, o *ricercare*, o madrigal, o coral e outros gêneros polifônicos. Trata-se, portanto, de escolher qual será o tratamento contrapontístico mais adequado ao tipo de composição proposta, prevendo-o já na elaboração do tema principal.

Com o intuito de ilustrar o texto de Mattheson, buscamos na *Johannespassion* [“Paixão Segundo São João”], BWV 245, de Johann Sebastian Bach, usos variados da polifonia coral¹⁹. Nas passagens que descrevem a fala de personagens que de fato participam da trama (a turba), Bach utiliza o contraponto imitativo ou com ritmos independentes. Ele insere figurações rítmicas curtas, pausas em tempos fortes e outros recursos próprios do estilo que no século XVII se convencionou chamar “moderno”, que geram uma sensação de agitação (Fig. 2). A invenção dos temas deve prever essas possibilidades técnicas e utilizá-las de forma que elas ampliem o potencial afetivo da música. Nos trechos em que o texto apresenta comentários de cunho moral, realizados por vozes que não participam da trama, o uso do contraponto homofônico permite a total compreensão das palavras (Fig. 3). As melodias empregadas, conhecidas dos ouvintes, pertencem ao hinário luterano (perfazendo o lugar-comum do testemunho). A invenção de melodias adequadas aos diversos tipos de tratamento polifônico recorre ao decoro do lugar-comum do gênero e da espécie.

[illegible]

Fig. 2: *Johannespassion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach (Coro 12b, c. 11-14). Contraponto imitativo com figuras curtas.

II

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net,

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net,

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net,

Pe - trus, der nicht denkt zu - rück, sei - nen Gott ver - nei - net,

6 6 6 6 5 4 6 6 6 6 4 3

col Bassono grosso

Fig. 3: *Johannespassion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach – Coral 14, c. 1-4. Contraponto homofônico.

¹⁹ A escolha de exemplos musicais para os lugares de Mattheson se deu com base no fato de se tratar de peças que circularam no âmbito reformado na primeira metade do século XVIII. Trata-se, portanto, de obras que possuem afinidade estilística com as propostas de Mattheson. É plausível supor que o autor as conhecesse.

O segundo exemplo fornecido por Mattheson refere-se à música instrumental: ele menciona, de modo igualmente breve, o gênero “solo” e a espécie “solo de violino”. O que está em jogo, no texto, é a escrita idiomática: não se trata de um simples solo, mas de um solo cuja escrita seja adequada às possibilidades técnicas e musicais do violino. A questão idiomática pode ser bem estudada a partir dos vários exemplos setecentistas de transcrição, que consistiriam, nesse sentido, em transposições de espécie a espécie, porém concordantes com as prescrições do gênero. A literatura musical do século XVIII fornece inúmeros exemplos de transcrição, entre eles aquelas realizadas por J. S. Bach a partir de concertos de Vivaldi, Marcello e Telemann, realizadas sobretudo entre 1713 e 1714, quando Bach trava contato com a escrita italiana de estilo moderno. Com respeito às questões idiomáticas da transcrição, lemos na biografia de Bach pela pena de seu aluno Johann Nikolaus Forkel o seguinte:

A transposição das ideias e das passagens concebidas originalmente para o violino, porém inadequadas ao teclado, ensinou [Bach] a pensar de maneira musical, de modo que, após a conclusão do trabalho, ele não esperava mais que os pensamentos viessem de seus dedos, mas sim de sua própria fantasia²⁰ (FORKEL, 1802: 23-24, tradução nossa).

Outros exemplos conhecidos são as transcrições de Mozart (concertos para cravo nº 2, 3 e 4, K 107) realizadas a partir das sonatas para cravo *Op. 5* de J. C. Bach ou as transcrições que Francesco Geminiani (1687-1762) realizou de suas próprias sonatas de violino e violoncelo para o cravo.

As transcrições são um excelente meio para o estudo do lugar-comum do gênero e da espécie, pelo fato de evidenciarem claramente as adequações da escrita pela diferença entre as espécies de instrumentos. Ilustramos o texto de Mattheson com uma transcrição para o cravo, realizada por Francesco Geminiani a partir de uma de suas próprias sonatas para violino. Nessa transposição, embora os elementos genéricos tenham sido mantidos, o material foi reelaborado de forma a se adaptar idiomáticamente ao novo instrumento solista: a linha melódica do violino, oitava abaixo, aproxima as duas vozes, e o preenchimento harmônico é realizado pela figuração de arpejos da mão esquerda, em *style briséé*. As notas longas do violino são substituídas por floreios, como maneira de compensar a limitação do cravo em sustentar notas longas. As Fig. 4 e 5 mostram as duas versões da peça.



Fig. 4: Sonata para violino, op. 4/1/I (adagio), de Francesco Geminiani (p. 1, c. 1-3). Versão original.

²⁰ Original: “Die Umänderung der für die Violin eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musicalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte” (FORKEL, 1802: 23-24).



Fig. 5: *Pièce de Clavecin II*, de Francesco Geminiani (p. 2, c. 1-3).
Transcrição da sonata para violino, op. 4/1/I (Fig. 4).

Dessa forma, a invenção melódica, segundo o lugar-comum do gênero e da espécie, trata de pensar as espécies a partir do decoro do gênero, considerando suas especificidades técnicas e as do instrumento que se tem em mente.

3.2 Lugar-comum do todo e da parte

O lugar do todo e da parte refere-se à elaboração da frase principal, observando, a partir do texto ou da intenção da obra, quantas vozes (ou partes) ela deve conter. Com isso, o texto de Mattheson sugere que o tema ou frase principal deve ser concebido já em função do número final de vozes, e não como um esqueleto a duas vozes a ser preenchido posteriormente.

O número de vozes, no âmbito da invenção, deve ter em vista sua finalidade, o que se refletirá na escrita temática. Uma sonata solo ou uma trio-sonata responde a uma necessidade mais intimista do que uma sinfonia, embora ambas sejam espécies do gênero “sonata”, adequadas para o contexto de câmara: uma sinfonia pode ter as cordas dobradas por instrumentos de cordas ou de sopro, e, se for previsto um espaço amplo e muitos ouvintes, deverão ser utilizados instrumentos de maior projeção, como oboés, trompas ou trompetes; no caso de partes dobradas, elas não devem prever ornamentos, ao contrário do que aparece na escrita de partes solo etc.

Esse tipo de reflexão, que se refere a decisões a serem tomadas antes do início da composição, leva em consideração circunstâncias de decoro, como público, tempo e lugar.

Mattheson afirma que o lugar-comum do todo e da parte também diz respeito à escolha dos **requisitos**, ou seja, os timbres dos instrumentos e os tipos de vozes que comporão a obra, considerando suas qualidades expressivas. Vale lembrar que as possibilidades técnicas de realizar figurações idiomáticas, ou as limitações dos instrumentos setecentistas, fazem com que o compositor opte por certas tonalidades e evite outras. Ao mesmo tempo, essas escolhas conferem aos instrumentos o significado de representação retórica de caráter, constituindo um modo de pensar a instrumentação muito distinto da visão do século XIX, que entende a questão apenas no âmbito estético do colorido. O mesmo ocorre com os registros vocais, cujos timbres associam-se, metaforicamente, às idades humanas²¹.

A escolha do registro vocal, assim como dos instrumentos acompanhantes, pode ser ilustrada pelos exemplos a seguir, retirados da *Johannespassion*, BWV 245, de J. S. Bach.

²¹ Para uma discussão mais profunda sobre o significado alegórico dos instrumentos de sopro na música setecentista, sugerimos a leitura de Fagioni (2021).

A ária nº 7, *Von den Stricken meiner Sünden* ["Dos nós dos meus pecados"], é cantada pela voz contralto, acompanhada de dois oboés e baixo contínuo. A voz feminina grave, que representa a idade madura, condiz com o caráter meditativo do texto, que é reforçado pelo som anasalado dos oboés²². A escolha de quatro vozes, assim como de seus requisitos – voz contralto, dois oboés e baixo contínuo –, é adequada à matéria tratada ("Jesus se deixou amarrar para nos livrar dos nós de nossos pecados"), como se vê na Fig. 6. No exemplo, vale ainda destacar o tecido contrapontístico dos oboés, que se amarram e desamarram por meio de dissonâncias e consonâncias, representando o texto pela consideração do lugar-comum da causa material, abaixo discutida.

The image displays a musical score for the 7th Aria of the Johannespassion, BWV 245, by Johann Sebastian Bach. The score is for Oboe I, Oboe II, Alto, and Continuo. It shows the Exordium and the main phrase. The lyrics are: "Von den Stricken meiner Sünden mich zu ent-binden, wird mein Heil gebunden." The score is written in G major and 3/4 time. The Oboe I and Oboe II parts are in G major, while the Alto and Continuo parts are in C major. The Alto part is in G major, and the Continuo part is in C major. The score is written in a system of four staves. The first staff is for Oboe I, the second for Oboe II, the third for Alto, and the fourth for Continuo. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 18. The lyrics are written below the Alto staff. The score is titled "7. Aria" at the top left.

Fig. 6: *Johannespassion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach. Ária nº 7. Exordium e frase principal.

A ária nº 9, separada da anterior por um recitativo curto, contrasta com aquela tanto pelo número de vozes (três) quanto pelos requisitos (voz soprano, duas flautas em uníssono, baixo contínuo), em conformidade com o assunto do texto ("Eu também Te sigo com passos alegres"). A associação entre as flautas, com seu timbre pastoril, e a voz soprano, juvenil, confere a esta ária um caráter oposto ao da anterior, quando analisadas pelo lugar-comum do todo e da parte. Além disso, o uso das flautas em uníssono, e não em contraponto, colabora para o efeito de ingenuidade, como se vê na Fig. 7.

²² Como se sabe, as obras de Bach foram cantadas em sua época por vozes infantis. A escolha das vozes, graves ou agudas, relaciona-se com o caráter atribuído aos diferentes registros vocais, e não à relação subjetiva entre a voz do cantor e o tema da obra.

32

9. Ária

Flauto traverso (f, ff)

Soprano

Continuo

craso. Basso continuo

7

14

21

Ich fol - ge dir gleich-falls mit freu-di - gen Schrit-ten.

Ich fol - ge dir gleich-falls mit freu-di - gen

Fig. 7: *Johannespassion*, BWV 245, de Johann Sebastian Bach. Ária nº 9. Exordium e frase principal.

3.3 Lugares-comuns das causas

Mattheson apresenta quatro lugares-comuns derivados das causas aristotélicas: eficiente, material, formal e final. Nesse contexto, “causa” é entendida como uma ação que gera um efeito. Nesses quatro lugares, Mattheson aborda a relação decorosa entre elementos como o texto, o assunto e as paixões, e sua adequação à música, considerando as especificidades da harmonia, da melodia e do estilo de escrita, as capacidades técnicas dos intérpretes, as qualidades sonoras e técnicas dos diversos instrumentos e sua diferença em relação à voz humana, de acordo com o decoro da ocasião.

A **causa eficiente** é o lugar que provê argumentos musicais considerados a partir do sentido de um texto verbal pré-selecionado. Nesse caso, a invenção a partir da causa eficiente seria equivalente ao efeito da ação dramática na composição.

A **causa material** é aquela que se relaciona com o som, que, para Mattheson, constitui a matéria da música, ou o veículo da paixão. Christian Weise, assim como Mattheson, divide-a em três tipos: *ex qua* (“do que”), *in qua* (“no que”) e *circa quam* (“sobre o que/com o que”).

Embora a diferença entre o lugar da matéria e o da descrição não seja muito precisa, é possível inferir do texto de Mattheson que a invenção *ex loco materiae* se refere especificamente à representação de objetos a partir da condução harmônica, realizada pelo baixo-contínuo, ao passo que a descrição utiliza outros elementos além da harmonia, como saltos melódicos, ritmo, tonalidade etc.

O primeiro tipo de causa material, *ex qua*, aborda a invenção pela consideração da harmonia, o “objeto” da música, segundo Mattheson. Nesse sentido, as consonâncias e dissonâncias constituem a matéria de invenção para a representação de afetos prazerosos, em que predominam consonâncias, ou dolorosos, permeados por muitas dissonâncias.

Exemplos de temas pertencentes ao espectro mais “consonante” deste lugar-comum encontram-se, diz Mattheson, na obra de Johann Adolf Hasse²³. O oposto é exemplificado por ele por uma peça em que matérias horríveis (*gräuliche Dinge*) são descritas com muitas dissonâncias, que Mattheson intitula *symphonie terrible*. Um exemplo desse último tipo poderia ser fornecido pela dissonante abertura da suíte *Les Éléments* de Jean Fery Rebel, que representa o caos, anterior ao surgimento dos elementos (Fig. 8):



Fig. 8: *Les Éléments. I. Le Cahos*, de Jean Fery Rebel (c. 1-7).

Dissonâncias como “objeto” da invenção musical.

O lugar da matéria *ex qua*, ao ligar-se às consonâncias e dissonâncias, abrange um ponto fundamental da composição setecentista: o baixo-contínuo, entendido não apenas como prática de acompanhamento, mas como fundamento do contraponto, como indica, por exemplo, o título da preceptiva de Heinichen, *O baixo-contínuo na composição, ou nova e detalhada instrução de como um amante da música pode aprender, em diferentes graus, não apenas o baixo-contínuo nos estilos de igreja, de câmara e teatral, mas, ainda, tirar importante proveito do mesmo para a composição*²⁴ (tradução nossa).

O ensino da composição, da maneira como concebida por compositores como Heinichen, pressupõe o emprego de uma série de esquemas de condução harmônica preconcebidos. Embora não apresente exemplos musicais, Mattheson descreve um desses esquemas ao discorrer sobre a matéria *ex qua*: ele a apresenta como uma “fórmula conhecida”, em que a voz principal entra em jogo, após uma pausa, com dissonância (suspensão) de segunda, ou então essa dissonância é gerada por um salto de quarta ou de terça no baixo. Este esquema pode ser ouvido, por exemplo, na Sinfonia da Cantata BWV 21, *Ich hatte viel Bekümmernis* [“Tive muitas aflições”], na Fig. 9:

²³ Johann Adolf Hasse (1699-1783): cantor, professor e compositor, foi um dos mais conhecidos escritores de *opera seria* do século XVIII. Hasse foi aluno de Mattheson a partir de 1714 e atuou como cantor no Teatro do Mercado dos Gansos em Hamburgo entre 1717 e 1718, interpretando obras de seu mestre. Não encontramos menções na literatura da época ao caráter predominantemente consonante da música de Hasse, mas sim ao seu estilo lírico e *cantabile*.

²⁴ Original: “Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylo vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne” (HEINICHEN, 2005).

Fig. 9: *Cantata BWV 21*, de Johann Sebastian Bach. Sinfonia (c. 1-8).
Fórmula harmônica como “objeto” da invenção.

Na invenção a partir da causa material *in qua*, o “sujeito” da música encontra-se, segundo Mattheson, no assunto, que dita a paixão representável. Pelo fato de referir-se também – embora não exclusivamente – às paixões, Mattheson aponta o parentesco do lugar da matéria *in qua* com o lugar da descrição. Porém, o lugar *in qua* não se restringe apenas às paixões, podendo se referir também a outros elementos, como, por exemplo, aos sons da natureza física ou humana, o que diferencia este lugar daquele dedicado à descrição.

Um exemplo deste lugar pode ser fornecido pelo concerto em Sol menor, Op. 10 nº 2, para flauta, cordas e baixo contínuo, de Antonio Vivaldi (1678-1741), intitulado *La Notte* (Fig. 10). O 5º movimento do concerto, denominado *Il sonno*, é representado por notas longas e por suas bem construídas dissonâncias, abaixo.

Fig. 10: Concerto para flauta, op. 10 nº 2 “La Notte”, V. *Il sonno*, de Antonio Vivaldi (1968 [1729]). Dissonâncias e consonâncias representando o sono, “sujeito” da música.

A causa material *circa quam* é aquela em que as ideias da invenção advêm da audição de um intérprete cujas habilidades técnicas e musicais animem o compositor. Nesta categoria, entrariam as peças dedicadas a músicos específicos, explorando suas qualidades. Essa categoria de invenção pode ser exemplificada pelas obras que Johann Sebastian Bach dedicou ao traverso (outrora um instrumento novo na Alemanha) escritas para o flautista Pierre-Gabriel Buffardin (1693-1768). Johann Joachim Quantz, aluno do eminente instrumentista, afirma em sua autobiografia, de 1754: “[nas aulas] não tocávamos nada além de peças rápidas, pois este era o ponto forte de meu mestre”²⁵ (QUANTZ, 1754: 209, tradução nossa). A única composição conhecida da pena de Buffardin

²⁵ Original: “Ich bediente mich, etwan vier Monate lang, der Unterweisung des berühmten Flötenspieler Buffardin; um die rechten Eigenschaften dieses Instruments kennen zu lernen. Wir spielten nichts als geschwinde Sachen: denn hierin bestund die Stärcke meines Meisters” (QUANTZ, 1754: 209).

possui uma exigência técnica altíssima, a ponto de não haver gravações modernas que respeitem totalmente a partitura, o que corrobora a opinião de Quantz. A Suíte orquestral nº 2 (BWV 1067) de Bach, dedicada a Buffardin, também prevê um flautista altamente qualificado, como se vê na Fig. 11:



Fig. 11: Suíte orquestral nº 2, BWV 1067, v. Polonoise e double, de Johann Sebastian Bach. Dedicada ao flautista virtuose Pierre-Gabriel Buffardin (1693-1768).

O terceiro lugar-comum ligado às causas – lugar da causa formal – toma a invenção pela consideração das diferenças entre os vários tipos de melodia, distinguindo entre temas tocáveis e cantáveis ou entre as melodias próprias para cada instrumento musical ou cada tipo de voz. Embora Mattheson aborde esta questão no capítulo sobre a invenção, estes assuntos são detalhados mais adiante no livro, nos capítulos 12 e 13 da segunda parte do tratado.

No capítulo 12, Mattheson discute pormenorizadamente as diferenças compositivas entre as melodias cantáveis e tocáveis. Ele explica, por exemplo, que, nos temas cantáveis, a melodia é mais importante que a harmonia, as respirações devem ser levadas mais em conta, não é necessário o respeito tão rígido às progressões harmônicas e não há restrição quanto à escolha da tonalidade. As melodias instrumentais, por outro lado, permitem saltos mais difíceis, arpejos, escrita mais fogosa, com ritmos pontuados, tessitura mais ampla, porém a tonalidade deve levar em conta as limitações dos instrumentos. Essas considerações impactam também nos gêneros melódicos, pois há aqueles adequados às vozes e outros próprios dos instrumentos.

No capítulo 13, dedicado às diversas espécies de melodias, Mattheson descreve as características melódicas de 16 tipos de peças vocais: coral, ária (arioso, arieta), cavata (madrigais, inscrições, poemas sonoros), recitativo, cantata, dueto, terceto, coro, serenata, *balletto*, pastoral, diálogo, ópera, oratório, concerto sacro e moteto. Ele discorre, ainda, sobre 22 espécies de melodias instrumentais: as danças *menuet*, *gavotte*, *bourée*, *rigaudon*, *marche*, *entrée*, *gigue*, *polonoise*, *angloise* (*country-dance*, *ballad*, *hornpipe*), *passepied*, *rondeau*, *sarabanda*, *courante*, *allemanda*, ária, *ciaccona*/*chaconne*; além disso, entre as peças instrumentais, incluem-se, ainda, a fantasia (*bourade*, *capriccio*, *toccata*, *prelude*, *ritornello* etc.), a *entrada*, a sonata, o concerto grosso e a *ouverture*.

A extensão e o detalhamento dos textos complementares indicados por Mattheson, ao discorrer sobre a causa formal da invenção, mereceriam um estudo específico. Contudo, a partir da riqueza de exemplos e de explicações dos capítulos 12 e 13, o lugar-comum da causa formal pode ser facilmente entendido como aquele que respeita o decoro das qualidades melódicas vocais e instrumentais e as especificidades dos gêneros musicais.

O quarto e último lugar-comum referente às causas, lugar da causa final, considera a invenção a partir da adequação à sua finalidade – instruir, deleitar e comover os ouvintes de acordo com o gosto do público –, seguindo o decoro das circunstâncias de ocasião: a câmara, a igreja e o teatro.

Com relação a estas circunstâncias, Mattheson, no capítulo I, 10 de *O mestre de capela perfeito*, intitulado *Sobre os estilos musicais*, explica que essas diferentes ocasiões não se restringem a lugares específicos, mas se referem, antes, a finalidades distintas:

7. Entende-se erroneamente o conceito ao se imaginar que a palavra igreja é usada para a classificação dos estilos, significando apenas um mero lugar e tempo. O que ocorre é, de fato, bastante diferente, a saber, a palavra refere-se à intenção do próprio culto religioso, das ocasiões sacras e da própria devoção ou das coisas que edificam.
8. De igual modo ocorre também com o teatro e com a câmara [...] por isso, é bom quando explicamos o estilo camerístico acrescentando a palavra caseiro, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias morais [...].
9. Por isso explicamos o estilo dramático com a palavra mundano quando a intenção se volta a negócios mundanos e a histórias de pessoas imperturbáveis, que sempre representam entre si comédias ou tragédias²⁶ (MATTHESON, 1739: 69, tradução nossa).

Heinrich Cristoph Koch também descreve os gêneros musicais de acordo com sua finalidade. Em seu dicionário musical publicado em 1802, ele afirma:

Cada gênero de peças tem sua finalidade específica e necessária. Deste modo, na escrita dessas peças, deve ser levada em consideração não apenas a maneira como as emoções costumam se expressar e se modificar, mas ainda as circunstâncias acidentais, por ex., o tempo, o lugar e a ocasião. Uma e a mesma emoção se modifica em diferentes circunstâncias de modo totalmente diverso; assim, por exemplo, a emoção do elevado numa comunidade reunida num templo de louvor a Deus é notadamente distinta da emoção do elevado na qual um povo reunido se coloca na entrada festiva do defensor da pátria [...]. Por isso, é fácil de se perceber que a diversidade de expressões de uma emoção também requer uma variedade em sua expressão na arte²⁷ (KOCH, 2001: 1450-1451, tradução nossa).

²⁶ Original: “7. Der Begriff ist falsch, wenn man meint, dass Wort Kirche, werde hier nur, in Ansehung des blossen Orts und der Zeit, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält sich ganz anders, nemlich in Absicht auf den Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen [...]. 8. Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt [...]: darum ists gut, wenn wir von den Kammer-Styl durch das Beiwort häuslich, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist [...]. 9. Derowegen erläutern wir den dramatischen Styl durch das Beiwort, weltlich, wen nemlich die Absicht auf weltliche Geschäfte und Geschichte natürlich sich selbst gelassener Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust- oder Trauerspiele nach einander vorstellen” (MATTHESON, 1739: 69).

²⁷ Original: “Jede besondere Gattung der Tonstücke hat ihren besondern Zweck, welcher es nothwendig macht, daß bey der Verfertigung derselben nicht allein auf die Art, wie sich die Empfindungen dabey zu äußern und zu modificieren pflegen, sondern auch auf zufällige Umstände, z. E. auf Zeit, Ort und Gelegenheit Rücksicht genommen werden muß. Eine und ebendieselbe Empfindung modificirt sich bey verschiedenen Veranlassungen auf ganz verschiedene Art; so ist z. B. die Empfindung des Erhabenen einer im Tempel des Gottesverehrung versammelten Gemeinde sehr merklich verschieden von der Empfindung der Erhabenen, in welche ein versammeltes Volk bey dem feyerlichen Einzuge des Vertheidigers des Vaterlandes versetzt wird [...] Es ist daher leicht einzusehen, daß die Verschiedenheit der Äußerungen einer Empfindung auch bey ihrem Ausdrucke durch die Kunst eine Verschiedenheit nothwendig mache” (KOCH, 2001: 1450-1451).

Sendo assim, o lugar-comum da causa final prescreve a invenção de temas principais levando em consideração o ensinamento, o deleite e a comoção do público, de acordo com as ocasiões sacra, camerística, teatral. Este lugar se relaciona intimamente com o lugar-comum do efeito, como veremos a seguir.

Paoliello (2017: 119), condensando informações de tratados de Mattheson, Johann Philipp Kirnberger (1774), Heinrich Christoph Koch (1802), Carl Philipp Emanuel Bach (1753, 1762), mostra que o estilo sacro visa suscitar afetos sérios, elevados e contidos, o estilo teatral intende provocar afetos extremos e intensos em tragédias e comédias e, finalmente, o estilo camerístico deve produzir afetos deleitáveis, mais livres e variados. Estas são justamente as considerações previstas na invenção melódica pelo lugar-comum da causa final.

3.4 Lugar-comum do efeito

O lugar do efeito é descrito por Mattheson como aquele que leva em consideração os critérios técnicos para se atingir o propósito desejado pelo compositor, adequando-se às circunstâncias de lugar e público. Sendo assim, depende do conhecimento dos tipos de escrita exigidos pelos estilos sacro, camerístico ou teatral. Mattheson (1739: 130) escreve: “observamos como esta ou aquela frase encontra bom efeito em câmaras ou salas; contudo, perde totalmente sua força na igreja, ou vice-versa”²⁸ (tradução nossa). As especificidades dos gêneros musicais estão detalhadamente descritas no capítulo I, 10, *Sobre os gêneros musicais*, mencionado acima.

Este lugar tem relação próxima com o lugar da causa final, já que ambos se relacionam com a adequação da invenção musical às circunstâncias de lugar e público. Contudo, eles se diferenciam pelo fato de que a causa final se orienta pelo objetivo a ser perseguido (tipo de paixão a ser suscitada), ao passo que o lugar do efeito lida mais com os critérios técnicos, como, por exemplo, ater-se às regras estritas do contraponto com respeito ao uso de dissonâncias ou transitar com liberdade no uso das dissonâncias; optar pela polifonia ou a melodia acompanhada; enfatizar a harmonia ou a melodia etc.

Com relação a esses critérios, Paoliello (2017: 118) mostra que o estilo sacro prescreve o uso do estilo estrito (o contraponto) e a obediência às suas regras, como a preparação e a resolução de dissonâncias, o uso da imitação, igualdade entre as vozes, economia nos ornamentos. O estilo teatral prevê o uso do estilo livre ou galante, que sugere maior liberdade em relação ao uso da harmonia, o uso de figuras melódicas livres e variadas, ênfase total na voz superior, emprego mais ousado das dissonâncias. Finalmente, o estilo camerístico presume uma escrita mista, que apresenta elementos dos dois estilos anteriormente descritos. Estes preceitos são utilizados na invenção melódica visando produzir efeitos distintos, segundo decoros específicos.

3.5 Lugar-comum dos adjuntos

O lugar-comum dos adjuntos refere-se à representação de qualidades físicas ou morais na música vocal ou instrumental, como meio de mover o ouvinte pela *evidentia*, ou seja, realizando uma representação tão nítida que faça o ouvinte sentir como se estivesse presente na cena

²⁸ Original: “Hieher gehöret auch der *locus effectorum*, wenn wir z. E. bemercken, wie dieser oder jene Satz eine vortreffliche Wirkung in Zimmern oder Sälen habe; der doch hergegen seine Krafft in der Kirche ganz verlieret. Auch umgekehrt” (MATTHESON, 1739: 130).

descrita. Podem ser também considerados como adjuntos todos os elementos que qualificam e caracterizam decorosamente, as virtudes de alma de um personagem, seja na música vocal ou no gênero instrumental.

Inicialmente, Mattheson relaciona este lugar com a representação de personagens em gêneros dramáticos (oratórios, óperas, cantatas etc.). Embora, na definição acima, ele se refira à música vocal, os quatro exemplos por ele discutidos em *Sobre a invenção melódica* apresentam peças instrumentais.

O primeiro dentre os exemplos apresentados por Mattheson é uma *allemande* de Johann Jacob Froberger (1616-1677). Segundo ele, a peça representa a maneira valorosa pela qual o Conde de Thurn teria enfrentado grandes perigos em sua viagem pelo Reno, representados por *cascades*, entre as quais, uma de 26 notas. Siegfried Rampe (2001: 36 *apud* RASCH, 2003: 29-30) afirma tratar-se da *allemande* que integra uma suíte anônima em Mi bemol maior no manuscrito *Möller*, compilado por Johann Christoph Bach entre 1704 e 1707. Se esta hipótese estiver correta, a peça descrita por Mattheson é a que se encontra na Fig. 12. A *cascade* de 26 notas encontra-se no segundo sistema, e, além dela, há muitas outras passagens rápidas que poderiam servir, junto com a escolha da tonalidade, para representar a arriscada viagem do Conde.



Fig. 12: *Allemande* da suíte anônima atribuída por S. Rampe a Froberger (a *cascade* indicada por Mattheson está ressaltada em vermelho). Manuscrito Möller (1704-1707).

Com relação à representação de caracteres na música instrumental, vale lembrar que a música de Froberger se insere na tradição dos *clavecinistes* franceses, que frequentemente apresentam títulos descritivos nas danças que compõem suas suítes. Entre os títulos encontrados na música de François Couperin encontram-se, entre outras, representações de caráter do próprio compositor (*La Couperin*), de Louise Bénédicte de Bourbon, Duquesa de Maine (*Les Abeilles*), de Marie Leczinska, esposa de Luís XV (*La Princesse Marie*), de Louis Auguste, Duque de Maine (*L'Auguste*). O autor explica no prefácio de seu *Primeiro Livro de Suítes*, de 1713:

Sempre tenho em vista um objeto ao compor todas essas peças, que foram fornecidas a mim por diferentes ocasiões. Por conseguinte, os títulos se assemelham às ideias que escolhi: serei dispensado de prestar contas:

entretanto, como entre estes títulos há alguns que parecem me lisonjear, é bom lembrar que as peças que os portam são espécies de retratos que, sob meus dedos, pareciam ter suficiente semelhança [com seus originais], e a maior parte destes títulos elogiosos foi antes devido aos graciosos originais que eu desejava representar do que às cópias que fiz deles²⁹ (COUPERIN, 1713: Prefácio, tradução nossa).

O segundo exemplo discutido por Mattheson é a suíte intitulada *Die Natur oder Eigenschaft der Planeten* ["A natureza ou característica dos planetas"], de Dietrich Buxtehude (1637-1707). A obra também está perdida e, a julgar pelas informações de Mattheson, circulou nos séculos XVII e XVIII apenas na forma manuscrita. Possivelmente, tratava-se de uma coleção de sete suítes descritivas baseada nas teorias seiscentistas sobre a influência dos astros no comportamento humano, que, desta forma, forneciam material para a caracterização musical.

A terceira peça discutida por Mattheson é da pena de Matthias Weckmann (1616-1674). Trata-se de um concerto sacro sobre palavras do livro profético de Isaías, capítulo 63³⁰. A obra também está perdida. Segundo Pintér (2012), a referida obra foi certamente apresentada nos concertos públicos de Hamburgo, *Collegium Musicum*. Apesar de não dispormos da partitura de Weckmann, salta aos olhos a afirmação de Mattheson (1739: 131) de que o Messias "tenha sido pintado tão claramente na voz do baixo"³¹ (tradução nossa), a ponto de parecer a Esdras Ezardus (1629-1708, orientalista e famoso conversor de judeus no século XVIII) tê-lo visto com os olhos. Devido às datas, é impossível que Mattheson tenha estado presente a esta ocasião, o que leva Pintér a concluir que a história deve ter circulado em Hamburgo muito após sua ocorrência.

Mattheson discute, ainda, as possibilidades de musicalização de um texto que não permita recorrer a lugares-comuns como o da descrição ou da causa eficiente, utilizando o lugar-comum dos adjuntos. Em uma passagem atribuída a Pilatos em uma Paixão – "árvores que querem subir aos céus devem ser podadas de tempos em tempos"³² (MATTHESON, 1739: 131, tradução nossa) –, ele afirma que a invenção melódica pode ser pensada a partir da representação do caráter orgulhoso, majestoso e ambicioso do personagem.

Nestes casos discutidos por Mattheson, fica claro o uso do recurso da *evidentia* como recurso emotivo. Na *allemande* de Froberger, o perigo da aventura do Conde Thurn pareceu "ter sido colocado claramente diante dos olhos e dos ouvidos"³³ (tradução nossa), a tal ponto que o autor afirmou que o compositor esteve de fato presente aos fatos. A obra de Weckmann, igualmente, parece ter representado o personagem "como se tivesse sido visto com os olhos"³⁴ (MATTHESON, 1739: 131, tradução nossa). A discussão sobre a musicalização do texto atribuído a Pilatos também afirma que a invenção pode advir de uma imaginação vívida, quando alguém

²⁹ Original: "J'ay toujours en vu un object en composant toutes ces pièces: des occasions diferentes me l'ont fourni, ainsi les titres résóndent aux idées que j'ay eles: on me dispensera d'en rendre compte: cependant comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flater; il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblans sous mës doigts, et que la plûpart de ces titres avantageux, sont plûtôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'em ay tirées" (COUPERIN, 1713: Prefácio).

³⁰ Não constam na referência de Mattheson os números dos versículos.

³¹ Original: "Er habe im Sing-Stimme den Messiam so deutlich agbemahlet, alswenn er ihn mit Augen gesehen hätte" (MATTHESON, 1739: 131).

³² Original: "Bäume, die mit ihren Zweigen / Wollen in die Lüffte steigen, / Kürzet man bey Zeiten ab" (MATTHESON, 1739: 131).

³³ Original: "deutlich vor Augen und Ohren geleyet wird" (MATTHESON, 1739: 130).

³⁴ Original: "alswenn er ihn [den Messias] mit Augen gesehen hätte" (MATTHESON, 1739: 131).

surge diante dos olhos e diz, por exemplo, “sou aquele que ensina a justiça”³⁵ (MATTHESON, 1739: 131, tradução nossa).

3.6 Lugar-comum das circunstâncias

O lugar-comum das circunstâncias refere-se à representação de acidentes de tempo e lugar entendidos a partir do texto dramático em obras vocais. Este é o assunto extensamente discutido por Heinichen, que apresenta diversos exemplos deste procedimento, úteis para ilustrar o texto de Mattheson.

Não dispomos de espaço para apresentar todos os exemplos musicais de Heinichen, descritos entre as páginas 31 e 88 de seu tratado. Seleccionamos, desta obra, a passagem em que o autor sugere três invenções melódicas diversas, realizadas sobre o texto *chi há nemica la Fortuna / si vedrà sempre penar* [“aquele que tem a fortuna como inimiga / sempre sofrerá”], envolvendo circunstâncias advindas da ideia de fortuna, noção central do texto: variação, inconstância, fugacidade e efemeridade, oposição de contrários e o destino que traz a dor.

O primeiro exemplo (Fig. 13) toma como invenção a ideia de eterna perseguição da sorte, representada pela linha do baixo:



Fig. 13: *Der Generalbass in der Composition*, de Johann David Heinichen (2005 [1728]: 42). Exemplo de lugar-comum da circunstância (fortuna perseguida).

³⁵ Original: “Ich bin’s, der Gerechtigkeit lehret” (MATTHESON, 1739: 131).

O segundo exemplo de invenção melódica sobre o mesmo texto (Fig. 14) é tomado a partir da consideração do aspecto fugidio e efêmero da fortuna, representado por harmonias cambiantes, fortes e concertantes.



Fig. 14: *Der Generalbass in der Composition*, de Johann David Heinichen (2005 [1728]: 43).

Exemplo de lugar-comum da circunstância (fortuna efêmera e fugidia).

O último exemplo apresentado por Heinichen para o mesmo texto (Fig. 15) leva em conta a ideia de dor como efeito da fortuna.



Fig. 15: *Der Generalbass in der Composition*, de Johann David Heinichen (2005 [1728]: 46).

Exemplo de lugar-comum da circunstância (dor como efeito da fortuna).

Considerando que este lugar se refere a obras vocais, o lugar-comum da circunstância pode também englobar aspectos da narrativa que antecedem ou sucedem o texto a ser tratado. Dessa forma, a divisão apresentada por Heinichen, e retomada por Mattheson, a respeito da consideração de temas pelo lugar-comum da circunstância, inclui os aspectos temporais de antecendência, concomitância e consequência. Esta última é observável no exemplo anterior (Fig. 15).

4 Conclusão

O presente artigo discorreu sobre o papel dos lugares-comuns na invenção melódica, segundo Mattheson. Utilizando a sistematização proposta por Christian Weise como complemento ao texto de *O mestre de capela perfeito*, selecionamos, dentre os 15 lugares apresentados por Mattheson, nove lugares (nº 3 ao nº 11), definidos por considerações que dizem respeito, segundo Weise, ao decoro interno: lugar do gênero e espécie, todo e parte, causas eficiente, material, formal e final, efeito, adjunto e circunstância.

Os lugares-comuns derivados do decoro interno, aqui discutidos, pressupõem a invenção de temas em conformidade com os gêneros musicais, a consideração do número e da qualidade das vozes, das possibilidades de representação das paixões, de personagens ou do texto, além do conhecimento das diferenças entre as melodias vocais e instrumentais e das particularidades técnicas e expressivas das diferentes vozes e instrumentos, assim como das habilidades específicas dos intérpretes. Presume, também, a adequação dos tipos de escrita aos contextos sacro,

camerístico e teatral, às finalidades ditadas por estes contextos e aos efeitos desejados pelo compositor. A consideração destes aspectos resultará na invenção de temas adequados ao tempo, lugar e circunstância, capazes de ensinar, deleitar e mover o ouvinte e, com isso, levá-lo à edificação moral, finalidade última da música, segundo Mattheson.

Apesar da vasta amplitude de panorama, a discussão de Mattheson sobre os lugares-comuns é sucinta, o que dificulta a compreensão total do texto. Isto leva os poucos autores que se dedicaram ao assunto, como Arlt (1983) ou Dreyfus (1996), à conclusão de que se trata de um aspecto forçado do projeto de Mattheson de evidenciar a aproximação entre Música e Retórica, e que não apresenta real utilidade prática. Dreyfus argumenta ainda se tratar de um exemplo isolado na tratadística setecentista, o que, como vimos, não corresponde à realidade. Entretanto, entendemos que o simples fato de esta constituir uma das poucas discussões setecentistas sistemáticas sobre a invenção já basta para tornar *Sobre a invenção melódica* um texto digno de atenção.

As dificuldades de compreensão decorrentes da brevidade do texto são ao menos parcialmente compensadas por inúmeras referências complementares, indicadas pelo próprio autor no decorrer do capítulo. Estas informações devem necessariamente ser levadas em consideração na leitura de *Sobre a invenção melódica*. Para um aprofundamento nos elementos que compõem o assunto, Mattheson indica, com respeito à tonalidade, o capítulo I, 3 de *O mestre de capela perfeito* (curiosamente, ele não menciona o capítulo III, 3 de *A orquestra recém-inaugurada*, texto de sua lavra publicado em 1713). No que diz respeito à mensuração, completam a leitura do texto sobre a invenção os capítulos 6 e 7 do Livro II de *O mestre de capela perfeito*, assim como o capítulo 3 do Livro I de *A orquestra recém-inaugurada*. O 1º lugar-comum (da notação) é enriquecido pelas indicações do Livro III, capítulos 2 a 23 de *O mestre de capela perfeito*, que tratam sobre a técnica do contraponto. O lugar nº 2 (da descrição), assim como o lugar nº 6 (da causa material), recorre às informações fornecidas no Livro I, capítulo 3, parágrafos 49 a 89 da mesma obra, que discorrem sobre as paixões e sua representação musical, assim como às explicações fornecidas no Livro II, capítulos 6 e 7, que discorrem sobre o poder afetivo de pés métricos e de ritmos, e ao livro I, capítulo 3 de *A orquestra recém-inaugurada*, que detalha as possibilidades patéticas das fórmulas de compasso. O lugar nº 3 (do gênero e da espécie) faz referência a *O mestre de capela perfeito*, Livro II, capítulo 13, que trata das características dos diferentes gêneros melódicos. O lugar nº 4 (do todo e da parte) fundamenta-se nas explicações fornecidas no Livro I, capítulo 10 do mesmo *O mestre de capela perfeito*, que discorre sobre os estilos musicais. O lugar nº 6 (da causa material), além da já citada referência a I, 3, 49-89, completa-se, ainda, com as explicações do Livro III, capítulos 3-9 e 10-14 do mesmo livro, que tratam, respectivamente, do emprego de consonâncias e dissonâncias. O lugar nº 7 (da causa formal) faz referência ao Livro II, capítulos 12 e 13 do mesmo tratado, que explicam, respectivamente, as diferenças entre melodias vocais e instrumentais, assim como as características dos diversos gêneros melódicos. Os lugares nº 8 (da causa final) e nº 9 (do efeito) remetem o leitor ao Livro I, capítulo 10 de *O mestre de capela perfeito*, que discorre sobre os estilos musicais. Finalmente, o lugar nº 11 (da circunstância) completa-se com a leitura da Introdução de *O baixo-contínuo na composição* de Johann Heinichen (1728: 33-88), que constitui o único texto setecentista conhecido a discorrer sobre a invenção musical, além do de Mattheson.

Nessa perspectiva, ainda que sintamos falta de exemplos musicais que possam ilustrar a discussão de Mattheson sobre os lugares-comuns na invenção musical, o entendimento do capítulo é auxiliado por um volume considerável de informações complementares, que devem necessariamente ser levadas em consideração na leitura do capítulo.

A atenção ora dispensada aos lugares-comuns nº 3 a nº 11 de *Sobre a invenção melódica* deixa claro que o texto de Mattheson não constitui uma simples aproximação artificial entre

Música e Retórica. Ela revela que, para Mattheson, a invenção de temas melódicos é um processo que deve levar em conta critérios específicos, como a matéria, o objeto, os efeitos, o público, o lugar etc., visando à materialização sonora da música. Diferentemente da concepção romântica, a invenção, para Mattheson, não constitui, em primeira linha, um fenômeno essencialmente derivado da imaginação e desvinculado do contexto de recepção. Na invenção melódica, a consideração aos aspectos abordados por Mattheson resulta em temas decorosamente aptos a cumprir a finalidade edificante que constitui a premissa básica de *O mestre de capela perfeito*.

A crítica de Dreyfus ao texto de Mattheson baseia-se em uma compreensão do texto que o toma por uma transposição direta e normativa de preceitos retóricos para a invenção de temas musicais. Neste sentido, ele conclui se tratar de uma aproximação artificial e sem utilidade prática. No entanto, o próprio Mattheson, como vimos, explica que sua proposta constitui apenas um auxílio que, além de não substituir a necessidade de o compositor possuir uma natureza fértil em ideias, também não entende os lugares-comuns como um repositório fixo e sistematizado. Mattheson reitera isto em vários pontos do texto: ele afirma que os lugares-comuns podem ser empregados de forma involuntária, pelo fato de pertencerem ao domínio da memória coletiva. Neste sentido, o entendimento de *Sobre a invenção melódica* como um texto prescritivo é um equívoco que acaba resultando no desprezo das informações fornecidas por Mattheson. Nosso artigo propôs uma compreensão diversa: entender os lugares-comuns como um auxílio para acessar um repertório mnemônico vastíssimo, que se revela extremamente útil tanto para a confecção de temas melódicos quanto para a recuperação de um processo que é diverso daquele que veio a se praticar no século XIX, que enfatiza a inspiração e a originalidade.

Visto sob essa perspectiva, trata-se de um texto que revela como a retórica se encontrava enraizada na formação humana de compositores setecentistas, como Mattheson, não se tratando, portanto, de uma proposta de aproximação entre a música e os princípios retóricos, feita de forma forçada.

Estas posições embasam nosso entendimento de que *Sobre a invenção melódica* não apenas revela um guia eficaz para compositores no século XVIII, como apresenta, ainda, para o estudioso moderno, uma chave para a compreensão da música setecentista, quando se trilha o caminho que vai, ao inverso do pretendido, da obra pronta aos seus princípios.

Referências

ARLT, Wulf. Zur Handhabung der Inventio in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts. In: BUELOW, George; MARX, Hans-Joachim (org.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 371-391.

BACH, Johann Christoph. *Manuscrito Möller*. Cravo. [S. l.: s. n.], 1704-1707. Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ms. 40644. Partitura. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP579060-PMLP526389-Partitur_D-B_Mus.ms._40644.pdf. Acesso em: 30 out. 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Ich hatte viel Bekümmerniss, BWV 21*. Coro e Orquestra. Kassel: Bärenreiter, 1981. Partitura. Editado por Paul Brainard. Disponível em: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/62/IMSLP483479-PMLP149217-bachNBAI,16ichhattevielbekuemmernisBWV21.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Johannespassion, BWV 245*. Kassel: Bärenreiter, 1973. Partitura. Editado por Arthur Mendel. Disponível em: https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/2/29/IMSLP105296-PMLP03317-Bach_Johannes_PassionBarenreiter_300dpi.pdf. Acesso em: 2 nov. 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Suíte orquestral nº 2, BWV 1067*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1967. Partitura. Staatsbibliothek zu Berlin (D=B): Mus. ms. Bach St 154, Faszikel 1. Disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP249689-PMLP99998-D_B_Mus._ms._Bach_St_154,_Faszikel_1.pdf. Acesso em: 3 nov. 2019.

BEYTRAG zu einem musikalischen Wörterbuche. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, v. 3, n. 44, p. 343-344, Mai. 1769.

CÍCERO, Marco Túlio. *De Inventione*. London: Harvard University Press, 1949. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/inventione.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2021.

CICERO, Marco Tulio. *De oratore*. London: Harvard University Press, 1942.

COUPERIN, François. *Premier livre de pièces de clavecin*. Paris: Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP319616-PMLP200272-Couperin_-_Pieces_de_Clavecin,_Premier_Livre_-BNF_RES_F-76,_1717-.pdf. Acesso em: 2 jun. 2019.

DREYFUS, Laurence. *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FAGLIONI, Felipe. *Instrumentos de sopro de madeira como alegoria retórica na música europeia do século XVIII*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10528130_00040.html?contextType=scan&contextSort=score%2Cdescending&contextRows=10&context=violine. Acesso em: 1 out. 2019.

GEMINIANI, Francesco. *Pièces de Clavecin*. London: [s. n.], 1743. Partitura. Disponível em: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP300681-PMLP486890-Geminiani_-_Pieces_de_Clavecin,_Londres_\(1743\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP300681-PMLP486890-Geminiani_-_Pieces_de_Clavecin,_Londres_(1743).pdf). Acesso em: 5 jun 2019.

GEMINIANI, Francesco. *Sonatas para violino, op. 1*. Amsterdam: Jeanne Roger, 1716-1722. Partitura. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP187123-PMLP150456-Sonatas_op.1-Geminiani.pdf. Acesso em: 14 jun 2019.

HEINICHEN, Johann David. *Der Generalbass in der Composition*. Laaber: Laaber Verlag, 2005 [Dresden: beyrn Author, 1728].

HORNE, William. Through the aperture: Brahms giges, WoO. 4. *The Musical Quarterly*, v. 86, n. 3, p. 530-581, set. 2002.

JONES, David Wyn. Becoming a complete Kapellmeister: Haydn and Mattheson's 'Der vollkommene Capellmeister'. *Acta Musicologica*, v. 51, n. 1-2, p. 29-42, mar. 2010.

KOCH, Johann Cristoph. *Musikalisches Lexikon*. Kassel: Bärenreiter, 2001 [Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802].

KRAMER, Richard. Notes to Beethoven's education. *Journal of the American Musical Society*, v. 28 n. 1, 1975, p. 72-101, Mar. 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830917>. Acesso em: 10 set. 2020.

KRITISCHER Entwurf einer musikalischen Bibliothek. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen an die Musik Betreffend*, Leipzig, n. 1, p. 1-7, Juli 1768

LUCAS, Mônica. Sobre a invenção melódica: tradução do capítulo II, 4 de Der vollkommene Capellmeister [o mestre-de-capela perfeito, 1739] de Johann Mattheson. In: BARROS, Cassiano, LUCAS, Monica (ed.). *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*. Curitiba: CRV, 2021.

LUCAS, Mônica. Artíficos da invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739). *Revista Orfeu*, v. 5, n. 3, p. 76-102, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17033/12798>. Acesso em: 10 set. 2020.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag, 2004 [Hamburg: B. Schiller, 1713].

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10212373?page=5>. Acesso em: 20 out. 2020.

PAOLIELLO, Noara. *Gosto e estilo na música do XVIII*. São Paulo: Anna Blume: Fapesp, 2017.

PINTÉR, Tibor. What did Esdras Edzardi hear? A musical puzzle. *Magyar Zene*, [s. l.], v. 46, n. 4, Oct./Dec. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/335139/What_did_Esdras_Edzardi_hear_A_musical_puzzle?auto=download. Acesso em: 22 out. 2020.

QUANTZ, Johann Joachim. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. In: MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlin: Johann Jakob Schützens Witwe, 1754. 1. Band. p. 197-250. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Historisch-Kritische_Beytr%C3%A4ge_zur_Aufnahme_der_Musik_Bd.1.pdf. Acesso em: 20 fev. 2021.

RASCH, Rudolf. Johann Jacob Froberger's travels 1649-1653. In: HOGWOOD, Christopher (ed.). *The keyboard in baroque europe*. Cambridge: Oxford University Press, 2003. p. 19-35.

RÉBEL, Jean Féry. *Les Éléments*. Paris: Le Clerc, [ca. 1737]. Partitura. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP315907-PMLP510323-les_%C3%A9l%C3%A9ments.pdf. Acesso em: 10 set 2019.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 1987.

SCHOELL-GLASS, Charlotte. Ripa in Hamburg. In: LOGEMANN, Cornelia (ed.). *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der frühen Neuzeit*. Zürich: Diaphanes, 2011.

SPIESS, Meinrad. *Tractatus Musico-Practicus*. Augsburg: Johann Jacob Lotten Erben, 1745. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus%2C_Op.8_\(Spie%C3%9F%2C_Meinrad\)](https://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus%2C_Op.8_(Spie%C3%9F%2C_Meinrad)). Acesso em: 3 mar. 2018.

VIVALDI, Antonio. *Concerto para flauta e cordas em sol menor, op. 10 n° 2 RV 439 "La Notte"*. Milano: G. Ricordi & C., 1968. Partitura.

WEISE, Christian. *Curieuse Fragen über die Logica*. Leipzig: Johann Grossens Erben, 1696. Disponível em: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10044943.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

WEISSENBORN, Christoph. *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie*. Frankfurt: Christian Pohl, 1713. Disponível em: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11081452_00005.html. Acesso em: 5 ago. 2019.

.....
Mônica Lucas possui Bacharelado em Música pela Universidade de São Paulo (1990), Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Especializou-se como instrumentista (flauta-doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Atualmente ministra as disciplinas História da Música I e II, História da Ópera I e Música Brasileira I, e coordena o Conjunto de Música Antiga no Departamento de Música da ECA-USP. Como instrumentista, dedica-se aos clarinetes do século XVIII e à flauta-doce. Como pesquisadora, dedica-se ao estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. É autora de *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: os quartetos de cordas op. 33* (Annablume/Fapesp, 2008). E-mail: monicalucas@usp.br

Stéfano Paschoal possui Licenciatura em Português/Alemão e Português/Inglês pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Assis, SP). Possui mestrado e doutorado na área de Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Foi bolsista DAAD durante o seu doutorado por dois anos, na Universidade Livre de Berlim (Freie Universität Berlin). É professor adjunto do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua como professor de inglês na Graduação em Tradução, como professor de alemão da Central de Línguas e como professor do Mestrado em Música, no Instituto de Artes da mesma universidade. Participa ativamente do grupo de estudos GELATIVM, em sessões de leituras dos textos filosóficos de M. T. Cícero. Seus projetos de pesquisa atuais, “Grandval e Mermet sob os olhos de Friedrich Wilhelm Marburg: análise comparativa de traduções e o diálogo entre Tradução, Música e Filosofia”, no Instituto de Letras e Linguística, e “Des Critischen Musicus na der Spree: quaestiones e disputationes”, sobre a formação do gosto musical na Alemanha do século XVIII, versam, de modo geral, sobre questões tradutórias e musicais dos séculos XVII e XVIII e permitem um intenso diálogo com questões filosóficas e estéticas. Ministrou recentemente, ao lado da Prof.^a Dra. Monica Isabel Lucas, o curso Introdução às questões tradutórias da literatura sobre música, no Mestrado em Música da Escola de Comunicação e Artes (USP, São Paulo); o Seminário Tópicos em Filosofia e Música (em conjunto com o Prof. Dr. Celso Cintra), no Mestrado em Filosofia do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, e, atualmente, ministra o seminário Tópicos em Filosofia, Estética e Música, no Mestrado em Música, Universidade Federal de Uberlândia. Sua tradução mais recente de obra musical, *As Cantatas de Bach*, de Alfred Dürr, foi realizada em conjunto com a Prof.^a Dra. Claudia S. Dornbusch e publicada pela Editora da Universidade Sagrado Coração de Jesus, de Bauru (SP). E-mail: stefanotranslatio@gmail.com