

DOSSIER – Segunda parte

XII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

A actio na música instrumental setecentista: nuances de tons e variedade rítmica de acordo com preceptivas de Quantz e Mattheson

Noara Paoliello

Universidade Estadual do Paraná

noarapaoliello@gmail.com

Resumo

Este trabalho se concentra na investigação da noção de *actio* na música instrumental setecentista a partir das preceptivas de Quantz (1752) e Mattheson (1739). Nesses tratados é possível observar a relação entre a atuação do orador e do cantor/instrumentista. Segundo esses autores, o discurso – verbal ou musical – é completado pela ação, havendo certa liberdade para a representação segundo a sensibilidade e o bom gosto. Quantz descreve as qualidades esperadas no proferimento do discurso que evitam a monotonia, dentre as quais destacamos as mais úteis para a música instrumental: as nuances de tons e intensidade do som; e a variedade rítmica. A importância dessa variedade no momento da ação pode ser observada em diferentes passagens no tratado de Quantz, como quando ele menciona as notas *lentas* e *cantábiles* que intercalam as *passagien* dos *allegros*; e quando ele discorre sobre o acompanhamento do *solo* - que deve favorecer a liberdade do solista para ousar e variar o tempo. Mattheson também faz referência à liberdade de tempo quando escreve que o instrumentista deve assumir um *estilo de canto flexível* nos *adágios* ao invés de um tempo exato; e também quando menciona o estilo livre das fantasias. A variedade de tons (da voz ou do som) é detalhadamente indicada e exemplificada por Quantz no capítulo dedicado aos movimentos lentos, onde ele defende o uso de *forte/fraco* além de *crescendo/decrescendo*, a fim de variar o profe-

Abstract

Actio in Eighteenth-century Instrumental Music: Nuances of Tones and Rhythmic Variety According to Quantz and Mattheson's Precepts

This paper focuses on the investigation of the notion of *actio* in eighteenth-century instrumental music according to the precepts of Quantz (1752) and Mattheson (1739). In these treatises, it is possible to observe the relationship between the performances of the speaker and the singer/instrumentalist. According to these authors, speech – verbal or musical – is completed by action, with a certain freedom for representation according to sensitivity and good taste. Quantz describes the expected qualities in the delivery of speech that avoid monotony, among which we highlight the most useful for instrumental music: the nuances of tone and intensity of sound; and the rhythmic variety. The importance of this variety in the moment of action can be seen at different excerpts of Quantz's treatise, as when he mentions the slow, singsong notes that intersperse the *passagien* of the *allegros*; and when he talks about the accompaniment of the *solo* - which should favor the soloist's freedom to dare and vary the tempo. Mattheson also makes reference to freedom of tempo when he writes that the instrumentalist should assume a flexible singing style in *adagios* rather than an exact tempo; and also when mentioning the freestyle of fantasias.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Paoliello, N. (2022). A actio na música instrumental setecentista: nuances de tons e variedade rítmica de acordo com preceptivas de Quantz e Mattheson. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 61-72.

rimento do discurso musical alternando *luz e sombra* – assunto também destacado por Mattheson, para quem os *poemas sonoros* são *pinturas musicais* onde a palavra é como o desenho e os sons como as cores.

Palavras-chave: Quantz; Mattheson; actio musical; variedade rítmica; inflexão.

The variety of tones (voice or sound) is exemplified in detail by Quantz in the chapter dedicated to slow movements, where he advocates the use of strong/weak as well as crescendo/decrescendo, in order to vary the delivery of musical speech by alternating light and shadow – a subject also highlighted by Mattheson, for whom sound poems are musical paintings where words are like drawings and sounds like colors.

Keywords: Quantz; Mattheson; musical actio; rhythmic variety; inflection.

Introdução

Ao investigarmos a noção de *actio musical* no *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (“Ensaio sobre uma instrução de como tocar a flauta transversal”, 1752) de Johann Joachim Quantz e no *Der Vollkommene Capellmeister* (“O mestre-de-capela perfeito”, 1739) de Johann Mattheson, nota-se que cabe ao intérprete uma parcela do resultado final do discurso musical, ou seja, o discurso é completado por sua *ação*, havendo certa liberdade para a atuação e representação segundo seu gosto e sensibilidade. Com isso, era esperado que o intérprete, tanto na música vocal quanto na música instrumental, fosse capaz de variar o ritmo e a intensidade dos *tons* (da voz ou do som), assim como os oradores clássicos variavam o ritmo e a *inflexão* no proferimento de seus discursos, a fim de expressar a riqueza das alternâncias dos afetos nas composições.

É neste sentido que Quantz escreve que o bom efeito de uma música depende tanto do intérprete, quanto do compositor, pois uma boa composição pode ser obscurecida por uma execução ruim, assim como uma composição mediana pode ser melhorada por uma boa execução. Ainda, segundo o autor, “muitos, sendo capazes de executar um solo previamente estudado ou de ler sem que cometam erros substanciais, acreditam que nada, além disso, possa lhes ser exigido”.¹ (Quantz, 1983 [1752]: XI, 8, p. 103)

¹ “Viele glauben, wenn sie vielleicht i Stande sind, ein studirtes Solo zu spielen ode reine ihnen vorgelegte Ripienstimme, one Hauptfehler von Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen witer nichts mer verlagen.” (Quantz, 1983 [1752]: XI, 8, p. 103).

Jed Wentz (2010), flautista e pesquisador da retórica e *actio* musical na música setecentista e pensador do movimento da música antiga na Holanda, tem levantado questões interessantes em defesa de uma práxis musical historicamente orientada e *co-criativa*, alinhando-se às ideias setecentistas de uma interpretação que não se limita apenas à *correção* – como vimos na afirmação de Quantz.

Em sua pesquisa de doutorado, acerca da liberdade rítmica como ferramenta na expressão na execução musical (com foco na *tragédie* francesa), ele questiona a *rigidez* das escolas tradicionais de música antiga, chamando a atenção para que não se repasse *ideias inquestionadas* de seu tempo de estudante dos anos 80. Com isso, ele afirma esperar estimular a reavaliação do lugar da liberdade rítmica na música antiga em geral. ²

Actio

A ideia clássica de *hypocrisis* consiste em um conceito-base para o entendimento da *representação* e *atuação* do orador ou do ator na *actio* retórica clássica. No *Der Vollkommene Capellmeister*, no capítulo dedicado à *arte dos gestos* [*Geberden-Kunst*], Mattheson emula essas ideias clássicas ao definir a *Action*, a qual ele denomina também como *hypocritica* – que, segundo o autor, indica uma *simulação*, no bom sentido. Mattheson (1991) considera a *hypocritica* uma subparte da *rítmica* (arte dos movimentos compassados) da qual derivam a arte dos gestos oratórios; a *histriônica* (que pertence ao teatro e requer movimentos mais intensos); e a arte dos movimentos de dança (Mattheson, 1991 [1739]: I, 6, 5-6, p. 34).

Emulando Cícero, ao escrever que *a ação ocupa o 1º, 2º, e 3º lugar na oratória*, Mattheson considera o texto apenas uma sombra da ação – pois sozinho, sem a força do olhar, não é capaz de mover uma pessoa (Mattheson, 1991 [1739]: I, 6, 6, p. 34). Segundo o autor, a arte dos gestos era considerada por seus ancestrais como uma *música silenciosa*, capaz de expressar coisas que não poderiam ser proferidas com palavras e, com o tempo, passou a ser parte essencial da música. ³

² Destacamos que essa discussão tem desdobramentos para a música instrumental - segundo Mattheson, filha da música vocal e onde se encontra maior liberdade. Cf. Mattheson (1991 [1739]: II, 12, 12, p. 205).

³ Mattheson discute este assunto em I, 6, 2-3, p. 34; I, 6, 35, p. 38 e em I, 6, 39.

Para Mattheson, aquele que não deseja ser um orador, ator ou dançarino profissional, por mais que não precise olhar para este assunto como seu principal, deve levar em consideração que:

Grande parte da música, que é um *discurso de sons* [Klang-Rede], reside nela [*hypocritica/actio*], e quem quiser ser considerado um *mestre dos sons*, ou mais, deve ter uma clara noção deste assunto; seja para ser capaz de julgar adequadamente como amador, *ou como artista que queira tocar, cantar ou compor corretamente*.⁴ (Mattheson, 1991[1739]: I, 6, 8, p. 35).

Ao investigarmos a noção de *actio musical* no *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz, encontramos também uma clara relação entre a atuação do orador e do músico:

A apresentação musical [*Musikalischer Vortrag*] pode ser comparada às apresentações de um orador. Um orador e um músico têm basicamente o mesmo propósito, tanto no que diz respeito à preparação das coisas a serem apresentadas quanto no que se refere à apresentação em si, isto é: dominar os corações, incitar ou acalmar as paixões e transportar o ouvinte de um afeto para outro. Por isso *é vantajoso para ambos, que um tenha conhecimento dos deveres do outro*.⁵ (Quantz, 1983 [1752]: XI, 1, p. 100)

É interessante notar que Quantz compara as atuações do músico e do orador utilizando um termo [*Vortrag*] mais próximo do âmbito das apresentações orais dos discursos verbais, e não propriamente musical. Vale notar, aqui também, a ideia de que o conhecimento do orador e do músico são úteis um ao outro. Quintiliano (1920) afirma que o estudo da música auxilia o aperfeiçoamento do orador, uma vez que ambos devem estar familiarizados com a expressão através dos gestos e das modulações do tom de voz. Mattheson (1991) também diz que os antigos oradores recolhiam as melhores regras da música, como, por exemplo, para a variação dos tons de voz.

⁴ “Ein grosses Stück der Music, die ja eine Klang-Rede ist, darin steckte, und daß, wer nur immer den Nahmen eines wahren Ton-Meisters behaupten will, wo nicht mehr, wenigstens überhaupt einen deutlichen Begriff davon haben müsste; er mag als ein Liebhaber, um wol zu urtheilen, oder als ein Künstler, um wol zu spielen, zu singen und zu setzen, angesehen werden wollen.” (Mattheson, 1991[1739]: I, 6, 8, p. 35).

⁵ “Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragen Sachen, als des Vortrages selbst, einerlet Absicht zum Grunde nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat”. (Quantz, 1983[1752]: 100)

Voltando ao trecho de Quantz, vale destacar que o músico, ou o orador, tanto na preparação quanto na *apresentação* do discurso, têm o mesmo propósito, ou seja, *mover as paixões* da audiência – *incitando ou acalmando*; e *transportando de um afeto para outro*. Com isso, ele deixa claro aqui tratar-se de uma responsabilidade do intérprete mostrar essa variedade.

Variedade de ritmo e nuances de tons

Em Quintiliano (1920) lemos que a expressão se dá através do gesto e inflexões de voz, das quais é requerida uma grande variedade ao discursar. Quantz emula essas ideias ao listar as qualidades esperadas no proferimento do discurso pelo orador (que ele estende ao intérprete musical), dentre as quais destacamos a *variedade de ritmo e inflexão*:

É necessário que o orador, ao proferir um discurso (...) que ele se esforce para obter uma agradável variedade de tons na voz e nas palavras; que ele evite a monotonia no discurso; em vez disso, a voz nas sílabas e palavras deve ser ouvida ora com força, ora com suavidade, ora rapidamente, ora lentamente; por conseguinte, que ele eleve a voz em algumas palavras que necessitem de ênfase e, em contrapartida, modere em outras; que ele expresse cada afeto com a inflexão de voz que lhe é própria (...). Vou me esforçar para mostrar, que tudo isso também é exigido nas boas apresentações musicais [*musikalischen Vortrage*].⁶ (Quantz, 1983 [1752]: XI, 3-4:101).

Quantz, assim como Mattheson, entende a música como uma linguagem, que se comunica com o ouvinte através de ideias musicais. A palavra-chave para expressar a alternância das ideias musicais é *variedade*. Para isso, ele deixa claro ser necessário que o intérprete alterne o *ritmo* e os *tons de voz* – o que ele transfere para a execução musical do instrumentista.

Quintiliano (1920) escreve que a *actio* é uma forma de expressão em que se *varia o tom e o ritmo* a fim de se adequar aos seus respectivos afetos, atingindo, com isto, a eloquência. Ele cita Aristoxenus, que divide a música em ritmo (medida) e melodia (som), sendo através da inflexão

⁶ "das ser sich eauf eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache befleissige: das ser die Einförmlichkeit in der Rede vermeide: vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut und bald seise, bald geschwind bald langsam hören lasse: das ser floglich bey einigen Wörtern die einen Nachdruck erfordern die Stimme erhebe, bey anden hingegen wieder mässige: das ser jeden Affect mit einer verschiedenen, dem Affecte geässen Stimme ausdrücke; (...) Ich will mich bemühen zu zeigen dass alles dieses bey dem guten musikalischen Vortrage erfordert werde; wenn ich vorher von der Nothwendigkeit dieses guten Vortrates". (Quantz, 1983[1752]: XI, 3-4, p. 101).

da voz (elevando e abaixando) que o orador – e aqui ele inclui também os instrumentos musicais – move os afetos dos ouvintes (Quintiliano, 1920: 173). Com isso, podemos notar, nos escritos clássicos e setecentistas, que a representação dos afetos pelo intérprete envolve ideias musicais muito básicas: *ritmo e intensidade*.

Na categoria da *variedade rítmica* podemos incluir as questões relativas à *acentuação/enfática* (que dá característica desigual às passagens) assim como aquelas referentes à *regularidade/irregularidade* de trechos (o que pode incluir o tempo de espera numa tensão - silenciosa ou sonora - e o rubato, por exemplo).

Para Mattheson (1991), a rítmica é a música do discurso. Como parte da *actio*, ela organiza o tempo e o movimento, e tem a função de representar os afetos através de movimentos compassados, além de ordenar os pés métricos (*rhythmopoeia*).⁷

Mattheson segue uma ordenação dupla, colocando de um lado as *medidas matemáticas* e do outro as *exigências dos movimentos de alma* e do *bom gosto*. As primeiras são relacionadas ao tempo e suas divisões (*la mesure, la battuta*), ao passo que os movimentos de alma e do bom gosto são denominadas apenas com epítetos (*affettuoso, con discrezione, col spirito* etc). Segundo o autor, estas últimas são as que têm mais *espírito* e, já que o *mouvement* é corporal, não se reportam às regras, mas sim à emoção e à expressão delicada do cantor e do instrumentista – que devem entender e sentir o que estas indicações representam.⁸

Segundo Mattheson, a categoria que ele intitula como *enfática* se relaciona com a *ritmopeia* e ordena a ênfase (da palavra completa, apontando o movimento de alma) e o acento (que define a relação longo/curto das sílabas na pronúncia). Segundo o autor, a enfática *coloca claramente ante os olhos a ênfase dos pensamentos, sons e palavras*.⁹ (Mattheson, 1991 [1739]: II, 8, 1, p. 174).

Quantz também destaca a característica desigual das passagens - diferenciando o que é fundamental (que deve soar mais longa) daquilo que é de passagem (mais curto), através da acentuação e alteração da medida das notas (notas boas e ruins).

⁷ cf.: *quantitas intrínseca*, in: RATNER (1980: 70-72).

⁸ Aqui Mattheson cita *Methode Claire, ceirtaine & facile pour apprendre à chanter la Musique*, de Rousseau. Cf.: parte II; cap. 7; §6-7; §18 e § 21.

⁹ “Die Emphatic, welcher vom Nachruck der Gedanken, Klänge und Wörter handelt, denselben erläutert und deutlich vor Augen letet erfordert ein reiffes Hachsinnen.” (Mattheson, 1991 [1739]: II, 8, 1, p. 174).

As questões que dizem respeito à *flexibilidade rítmica* - da *regularidade/irregularidade* de trechos - incluem desde o tempo de espera numa tensão [silenciosa ou sonora] e o fraseado, até os *rubatos*. Vale lembrar que o decoro dos gêneros e estilos deve ser levado em conta, já que há aqueles que não permitem liberdade, como os gêneros da ocasião sacra (que utilizam o estilo *estricto*) e aqueles que pedem mais licenças, como os gêneros de ocasião teatral e de câmara (em que predomina o estilo *livre* ou misto).¹⁰

A importância do conhecimento do decoro dos gêneros e estilos também está listada por Quantz entre as qualidades do orador, quando ele menciona que se deve distinguir os diferentes gêneros de discurso:

[É, sobretudo, importante que o orador] se oriente segundo o lugar onde fala, conforme a audiência que tem diante de si, e segundo o conteúdo dos discursos que profere; e mais, que saiba fazer a diferença apropriada entre, por exemplo, um discurso fúnebre, um panegírico, um discurso jocoso etc.¹¹ (Quantz, 1983 [1752]: XI, 3, p. 101)

Essa liberdade, portanto, de forma alguma deve ser aleatória. Pier Francisco Tosi (1723), a quem é atribuído o primeiro uso da expressão *rubare il tempo*, destaca que a variedade rítmica é uma importante ferramenta expressiva a ser utilizada, quando apropriado, em favor do movimento das paixões, apenas pelos intérpretes mais habilidosos e de gosto formado.

Segundo Wentz (2010), a flexibilidade rítmica é principalmente comandada pelos afetos da música, pois cada paixão tem seu tempo no corpo, sua própria inflexão na voz e no gesto, e a mudança de uma para outra requer tempo. Ele afirma que, acima de tudo, a harmonia comanda os *rubatos*, pois harmonias fortes precisam de tempo para penetrar o coração, e precisam ser prolongadas além dos valores notados. Assim, de acordo com as necessidades expressivas, os acompanhantes tinham que aguardar o tempo necessário a fim de favorecer a inteligibilidade dos gestos e o tempo *muscular* do intérprete, pois, se estes gestos fossem executados muito rápido, se assemelhariam a um papel pantomímico. Deste modo, até as pausas tinham seu papel, relacionado às mudanças de tensões musculares, pensamentos e emoções não ditas.¹²

¹⁰ Para um estudo mais aprofundado, cf: Paoliello (2017).

¹¹ [Von einem Redner wird erfordert] (...) dass er sich überhaupt nach dem Orte, wo er redet, nach den Zuhörern, die er vor sich hat, und nach dem Inhalte der Reden die er vorträgt, richte, und folglich, z. E. unter einer Trauerrede, einer Lobrede, einer schertzhafte[n] Rede, u.d.gl. den gehörigen Unterschied zu machen wisse; das ser endlich eine äusserliche gute Stellung annehme". (Quantz, 1983 [1752]: XI, 3, p. 101).

¹² Para mais informações sobre este assunto, cf. Wentz (2010).

Wentz reuniu em seu trabalho diversas críticas seiscentistas e setecentistas contra e a favor da liberdade rítmica. Este material é um rico testemunho de que esta prática era comum. Ele cita as palavras de Diderot, para quem não só a música vocal, mas também a música instrumental, deveria ser executada de maneira livre. Segundo o autor, fazer música era um ato de inspiração artística, não uma representação mecânica de notas num tempo fixo e determinado, “algumas harmonias são acentuadas, outras são escondidas, e compassos inteiros, tempos inteiros e até um quarto de tempo pode ser alargado ou apressado” (Wentz, 2010: 88).

Quantz (1983) também defende a liberdade do intérprete, quando descreve as obrigações do acompanhante de um *solo*, em que o solista tem liberdade para *ousar e variar o tempo*, e quando diz que é mais fácil *tocar livremente* um solo, do que uma voz de acompanhamento, em que se tem menos liberdade.¹³

Mattheson (1991), igualmente, faz referência à liberdade de tempo ao escrever que o instrumentista deve assumir um *estilo de canto flexível* [*bewegliche Singstyl*] nos adágios, ao invés de respeitar um tempo exato, e também quando menciona a liberdade (*Freiheit*) nas fantasias - gênero que prescreve o estilo livre, por excelência.¹⁴

Vemos também indicações do uso da liberdade rítmica em peças rápidas, como quando Quantz chama a atenção para não se correr nas notas *lentas* e *cantábiles* que estão inseridas entre as *Passagien*, ao discorrer sobre os *allegros*.¹⁵

Wentz cita as palavras de Rousseau, que enfatiza a necessidade de o intérprete não ser passivo, mas um *co-criador*, que, junto ao compositor, encontra a medida para expressão das ideias musicais, o que poderia significar apressar ou *ralentar o tempo a fim de acomodar a ornamentação* (Wentz, 2010: p. 77). Deste modo, a ornamentação é também fator importante para a escolha do tempo, que dificilmente será estrito neste caso – observando-se o que é fundamental e ornamental, no caso de ornamentos escritos. Ainda, segundo Wentz, o quanto segurar uma tensão numa fermata, numa apojatura, ou pausa, é uma decisão de liberdade rítmica tomada pelo intérprete em favor de algum efeito, e é algo mais sentido do que calculado (Wentz, 2010: p. 251).

¹³ Quantz discute o assunto mais detalhadamente em XI, 7, p. 102 e em XVII, 8, p. 190.

¹⁴ Estas informações estão contidas em III, 25, 58 e 60.

¹⁵ Quantz discute este assunto em cap. XII, §7.

Wentz mostra que havia intensa discussão contra e a favor da liberdade rítmica na execução da música francesa (que mostravam o uso do *rubato* pelos franceses em contraste com os italianos), mas deixa claro que essa variedade existia tanto na música italiana quanto na música francesa: a execução da primeira era livre, porém no pulso, e a segunda tendia a variar mais o pulso.¹⁶

O *rubato* podia envolver todas as partes, simultaneamente, ou apenas a voz superior, tanto na música instrumental como na música vocal, a fim de expressar a harmonia, os afetos, ou para dar espaço à ornamentação. Dentre os principais aspectos que comandam o uso da flexibilidade rítmica (o que inclui a enfática e as formas de *rubato*) como ferramenta de expressão na execução musical podemos citar a ornamentação, a harmonia, os afetos, o decoro dos gêneros e estilos e o gosto nacional.

Assim como a flexibilidade rítmica, a sutileza da variedade das *nuances de som* tem grande importância na execução musical e depende muito da sensibilidade do intérprete. Deste modo, a variedade de *tons* e intensidade (inflexões) de voz exigida do orador, conforme observado em Quantz, é mais uma ferramenta de expressividade útil ao intérprete, a fim de variar o proferimento do discurso musical, conferindo alternância de *luz e sombra*:

Uma boa execução musical deve ser variada. *Luz e sombra* devem estar constantemente presentes. Nenhum ouvinte será movido pelo intérprete que sempre tocar com a mesma *força* ou *suavidade*, ou como se diz, com a mesma *cor*, e que não souber ainda, fazer *crescer ou moderar o som* no momento certo. Assim, deve-se observar uma contínua alternância do forte e piano.¹⁷ (Quantz, 1983 [1752]: XI, 14, p. 106).

Mattheson também relaciona a música com a pintura. Retomando a tópica atribuída a Simônides, *mutum est pictura poema* (pintura é poesia silenciosa), ele escreve que os poemas sonoros são pinturas musicais em que a palavra é como o desenho e os sons como as cores (Mattheson, 1991[1739]: I, 6, 43, p. 40) As palavras de Quantz parecem corroborar esta ideia, sendo os sons, assim como as cores, passíveis de nuances de tons.

¹⁶ Como sabemos, há dois tipos de *rubato*: com pulso alterado e com execução livre sob um pulso regular.

¹⁷ “Ein guter Vortrag muss nicht weniger: mannigfaltig seyn. Licht und Schatten muss dabey beständig unterhalten werden. We die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet; ser den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mässigen weiss der wird niemanden besonders zu rühren. Es muss also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden.” (Quantz, 1983[1752]: XI, 14, p. 106).

Deste modo, a variação de intensidade e tons *do som* confere contraste e nuances ao discurso musical e, assim como a variedade de ritmo, pode ser explorada pelo intérprete como uma maneira de representar os afetos da música de maneira mais rica.

Considerações finais

É interessante notar que, em ambos os autores discutidos no presente texto, observa-se que a questão do *bom gosto* é uma tópica comum – que permite formar uma habilidade na execução musical que seja fruto do discernimento, e não apenas da técnica.¹⁸

Em ambos os autores, vemos que qualquer movimento de expressão empregado na etapa da *actio* está subordinado à matéria/afeto. Quantz menciona que a alternância dos afetos e das ideias na música pode ocorrer com muita frequência, até mesmo de um compasso para outro. As indicações de como perceber essas alternâncias através da harmonia, dos intervalos e ritmo são fornecidas pelo autor. Mattheson, por outro lado, provê descrições detalhadas sobre os afetos e suas representações na harmonia, no ritmo, nos gêneros e nos movimentos. Assim, o conhecimento das regras e a capacidade de representar, identificando e simulando os afetos, leva ao *bom gosto* na interpretação do discurso musical.

Por exemplo, ao tratar da *rítmica* (que é apresentada como parte da *actio*), Mattheson coloca, de um lado as medidas matemáticas e do outro, as exigências dos movimentos de alma e do *bom gosto* (faculdade adquirida e aperfeiçoada pela razão). Esta *variedade* expressiva na *actio musical* não é, portanto, entendida como algo aleatório, mas sim apoiada no conhecimento de regras e no entendimento das demais categorias retóricas, como as estruturas musicais encontradas na *inventio* (como, *thema, modus, tactus*), na *dispositio* do discurso e no decoro dos estilos da *elocutio*.

A importância do conhecimento do decoro dos gêneros e estilos é também mencionada por Quantz, como estando entre as qualidades do orador, quando ele menciona que se deve *distinquir os diferentes gêneros de discurso*, que trazem informações implícitas de afeto e determinam estilos correspondentes, cada qual demandando uma maneira de execução própria.

¹⁸ Vale destacar que o gosto, nesse contexto, era entendido como uma faculdade a ser adquirida através do estudo de modelos e do conhecimento de regras. Para um estudo mais aprofundado, cf: Paoliello (2017).

Deste modo, a execução musical deve procurar levar em conta o decoro dos gêneros, (de ocasião sacra, teatral, ou de câmara) e dos estilos (estrito, livre, galante ou misto), assuntos minuciosamente descritos por Mattheson, Quantz e seus contemporâneos. Assim, a ação musical deveria refletir essas variações de afetos e estilos, de modo que, de acordo com as prescrições de cada gênero, o estilo estrito seja executado de maneira estrita, o estilo galante de maneira fluente e delicada, o estilo livre de maneira livre e improvisada e o estilo misto de maneira que mostre essa variedade. Deste modo, a execução do ritmo não deveria ser sempre estrita e regular, sendo necessário, em determinados momentos, uma maior flexibilidade a fim de mostrar essas mudanças estilísticas de acordo com o gênero.

Sendo assim, esses tratados deixam claro que cabia ao intérprete uma parte importante da capacidade expressiva do repertório setecentista, envolvendo a capacidade mostrar, através de uma execução variada, a riqueza das alternâncias estilísticas e de afetos na música.

Bibliografia

- Mattheson, Johann (1991). *Der Vollkommene Capellmeister* [1739]. Kassel, Alemanha: Bärenreiter.
- Paoliello, Noara (2017). *Gosto e Estilo na Música do XVIII: Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann*. São Paulo, Brasil: Annablume; FAPESP.
- Quantz, Johann Joachim (1983). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [1752]. Leipzig, Alemanha: Deutscher Verlag für Musik.
- Quintiliano, Marco Fabio (1920). *Institutio Oratoria*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Ratner, Leonard G (1980). *Classic Music – Expression, Form and Style*. New York, EUA: Schirmer Books.
- Tosi, Pier Francisco (1723). *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Ossetvazioni sopra il canto Figurato*. Bologna, Italia: dalla Volpe. Disponível em <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantorootosi.pdf>. Acesso em 07/10/2021.
- Wentz, Jed (2010). *The relationship between gesture, affect and rhythmic freedom in the performance of French tragic opera from Lully to Rameau*. (Tese de Doutorado). Universiteit Leiden, Leiden, Holanda.

NOARA PAOLIELLO é doutora em música pela Universidade de São Paulo, com período sanduíche no centro de musicologia histórica da Martin Luther Universität/Telemann-Zentrum (Halle/Magdeburg). Possui experiência como flautista, dedicada à prática historicamente orientada do repertório dos sécs. XVII e XVIII. Em 2017 teve sua dissertação de mestrado publicada pela editora Annablume, com apoio da FAPESP. É professora de flauta doce na Escola de Música e Belas Artes do Paraná/UNESPAR.