

Melancolia e poder: análise retórica dos prelúdios de Jacques-Martin Hotteterre

Gabriel Pérsico

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Resumo

O presente trabalho consiste em comparar dois grupos de *Préludes* (Mi menor e Mi maior) de Jacques-Martin Hotteterre para flauta transversal extraídos de *L'Art de Préluder*, publicado em 1719. Estas micropeças constituem um paradigma para as normas ou regras de improvisação ou composição “em tempo real” do que o autor chama de *Préludes de caprice*. A retórica é escolhida para a análise como uma disciplina que fornece ferramentas atuais no horizonte cultural da época para explorar não apenas os aspectos composicionais das peças, mas também os vestígios dos tipos de escuta e habilidades cognitivas dos destinatários. As peças em Mi menor recorrem à melancolia como representação do caráter e perfil de comportamento do cortesão, enquanto os prelúdios em Mi maior tematizam aspectos da representação do poder, uma visão irônica do mesmo e conversas galantes.

Palavras-chave: música; Hotteterre; prelúdios; retórica; flauta transversal.

Jacques-Martin Hotteterre “*le Romain*”, *Flûte de la Chambre du Roy*, publicou em 1719 em Paris o tratado teórico-prático *L'Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*. Este breve, mas rico tratado discorre sobre vários tópicos (escalas e claves, cadências, modulações, estrutura dos compassos, *inégalité*, transposições e outros), porém seu objetivo principal é ensinar a improvisar prelúdios – gênero que o autor chama de *Préludes de Caprice* – para distingui-lo dos prelúdios compostos que servem de introdução a suítes e sonatas. Cinquenta e seis dos cento e um prelúdios que ilustram o livro, em dezoito tonalidades são dedicados exclusivamente à flauta transversal (CASTELLANI, 1999). Neste artigo¹ abordaremos a comparação de dois grupos de prelúdios: os três em Mi menor e os três em Mi maior para flauta transversal.²

¹ O artigo a seguir surge como parte de um trabalho de pesquisa mais amplo realizado pelo grupo que o autor dirige em conjunto com a Dra. Mônica Lucas, sediado no Departamento de Artes Musicales y Sonoras, da Universidad Nacional de las Artes, de Buenos Aires. Inclui também reflexões e conclusões da pesquisa realizada para a tese de doutorado do autor.

² Para nomear as diferentes armaduras, Hotteterre combina o nome das notas da antiga teoria dos hexacordes com a indicação de maior ou menor na terça da escala. Então Mi maior acaba: “*E. Si, Mi, 3^{ce} Majeure*” e Mi menor “*E. Si, Mi, 3^{ce} Naturelle*”.

O *Dictionário de Música* de Sébastien de Brossard define “prelúdio” com o significado de peças compostas que funcionam como uma introdução, à maneira de um exórdio³ (BROSSARD, 1705). Para o tipo de prelúdio que Hotteterre vai descrever, as entradas *Capricio*, *Ricercata* e *Fantasia* são as mais adequadas:

Capricio, ou seja, *Caprice*, são aquelas peças também chamadas de *Phantasia*, *Preludie*, *Ricercata* etc., em que o compositor, sem se prender a um certo número, ou a um certo tipo de compasso, ou a algum propósito premeditado, dá seu esforço ao fogo de seu gênio [...]⁴

Ricercata significa “busca”. É uma espécie de prelúdio ou fantasia que é tocada no órgão, cravo, teorba etc., na qual parece que o compositor está procurando as características da harmonia que deseja utilizar nas peças pautadas que deve tocar em seguida. Isso geralmente é feito de improviso e sem preparação e, portanto, requer muita habilidade. [...]⁵

Fantasia [...], um tipo de composição que é puro efeito do gênio sem que o compositor esteja preso a um número fixo ou a um certo tipo de compasso, usando todos os tipos de modos etc. [...]⁶ (BROSSARD, 1705)

A definição de *ricercata* remete a uma prática fundamentalmente instrumental, além de unificar o compositor e o intérprete em um mesmo agente. Fantasia e capricho parecem remeter a peças rapsódicas improvisadas no momento, oriundas da ação do “gênio” do compositor. Para entender o elusivo conceito de “gênio” consultamos o Dicionário da Academia Francesa em sua edição de 1718. Entre vários significados encontramos:

[Gênio...] também significa talento, inclinação ou disposição natural para algo valioso e que pertence ao espírito [...]. Diz-se, *travailler de genie*, para fazer qualquer coisa de sua própria invenção e de maneira fácil e natural.⁷

Por um lado, o uso do termo “gênio” refere-se ao talento natural que se manifesta espontaneamente nestas peças, aparentemente sem recorrer às regras, porém, por outro lado, a dificuldade implícita em utilizar as regras sem preparação prévia é destacada.

³ “Prelude é uma sinfonia que serve como introdução ou preparação para o que se segue. Desta forma as Aberturas de ópera são uma espécie de prelúdios, assim como os ritornelos que estão no início das cenas, etc. Às vezes, se faz preludiar a todos os instrumentos de uma orquestra para dar a nota, etc.” *PRELUDIO. Veut dire, PRELUDE. est une Symphonie que sert d'Introduction ou de Preparation à ce qui suit. Ainsi les Ouvertures des Opéra sont des especes de Preludes; comme aussi les Ritournelles qui sont au commencement des Scenes, &c. souvent on fait preluder tous les Instrumens d'un Orchestre, pour donner le Ton, &c.* As traduções são nossas, salvo indicação expressa.

⁴ *CAPRICIO, veut dire CAPRICE, ce sont de certaines piéces, où le Compositeur, sans s'assujettir á un certain nombre, ou une certaine espece de mesure, ou á aucun dessein prémédité, donne l'effor au feu de son genie ce qu'on nomme autrement Phantasia, Preludie, Ricercata, &c.*

⁵ *RICERCATA, Veut dire, RECHERCHE. C'est une espece de Prelude ou de fantasia qu'on joue sur l'Orgue, le Clavessin, le Theórbe, &c. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champ & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habilité.*

⁶ *Fantasia. Veut dire FANTASIE, ou espece de composition qui est le pur efect du genie sans que le Compositeur s'assujettisse á un nombre fixe, ou á une certaine qualité de mesure, se servant de toutes sortes de Modes, &c.*

⁷ [...] Il signifie aussi, Talent, inclinations ou disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, & qui appartient à l'esprit [...] On di, Travailler de genie, pour dire, Faire quelque chose de sa prope invention & d'une maniere aisée & naturelle. Os exemplos dados a seguir confirmam a ideia de um talento inato, natural e não adquirido.

Hotteterre escreve seu tratado justamente para estabelecer normas para a composição/execução de prelúdios improvisados. Essas regras se baseiam fundamentalmente em dois recursos: 1) o desenvolvimento da improvisação a partir de uma melodia essencial chamada *canevas*⁸ e 2) a modulação em diferentes graus da escala. Ou seja, olha para o *Ars* entendido como recurso técnico para a composição e execução de um fragmento musical. O extenso e valioso repertório subsequente de prelúdios que aparecem no tratado está claramente relacionado ao recurso paradigmático e didático dos *exempla* da tradição retórica. Por tudo o que foi dito, não parece casual a semelhança do título do livro com o do tratado de retórica com maior número de edições desde o final do séc. XVII e durante o séc. XVIII na França: *La Rhétorique ou l'Art de parler* de 1675 (Retórica ou Arte de Falar) de Bernard Lamy.

Com efeito, os prelúdios funcionam como um micro discurso; na maioria deles, cada frase ou partes dela podem ser identificadas com uma seção da *dispositio*. É necessário relacionar *inventio* e *elocutio* à disposição para entender como esta última funciona.

Adotou-se um critério metodológico de análise que contempla as seguintes operações: 1) análise da *dispositio* e dos aspectos gramaticais e sintáticos; 2) estudo da dialética entre texto simples (Hotteterre *canevas*) e texto ornamentado; 3) estudo da *elocutio*, com a identificação das figuras retóricas⁹ com base em seu papel no discurso e 4) foi utilizado um método gráfico adequado.

O humor melancólico

Embora para a ciência do século XVIII a velha teoria dos humores já estivesse obsoleta em sua fundamentação analógica, ela ainda mantinha uma sobrevivência operativa nas diferentes artes.¹⁰ A música – então fortemente ligada à representação e estimulação das paixões – preservou por muito tempo a antiga caracterização dos estados de ânimo e sua relação com os tipos de humores, como evidenciado, entre muitos outros exemplos, pela abordagem teórico-dramática da Trio sonata em Dó menor *Sanguineus und Melancholicus*, H.579, Wq.161/1, que Carl Philipp Emanuel Bach publicou em 1749, ou no campo da música instrumental francesa, o *Recueil de douze sonates a II et III parties* (1712) de Jean-Féry Rebel, cuja 4^{ème}. *Sonate a Trois* “*La Junon*” em Mi menor pretende representar o perfil melancólico da Deusa.¹¹

⁸ Tela em branco, plano, quadro estrutural, rascunho, rede de pontos utilizada para o estabelecimento de um mapa, esqueleto.

⁹ Embora as definições de *tropos* dos tratados alemães sejam frequentemente utilizadas, uma vez que não existem fontes francesas nas quais as figuras retóricas musicais são descritas, seu uso é justificado com base na análise imanente. As definições são utilizadas para descrever a função do fragmento estudado na construção do discurso.

¹⁰ Para aprofundar a gênese da teoria humoral e do afeto melancólico, ver Klibansky et al., 1991, e Bartra, 2021.

¹¹ Embora a peça não esclareça seu programa mais do que no título, Juno é caracterizada pelas mudanças entre fúria e depressão diante das infidelidades de seu marido Zeus. A música francesa possui um amplo repertório de peças com títulos relacionados a nomes de pessoas ou personagens com o objetivo epidítico de descrever um “perfil de estado de ânimo”.

Verificamos a persistência artística do afeto melancólico – esta paixão singular e complexa – em peças escritas na tonalidade de Mi menor. Embora não encontremos fontes que vinculem explicitamente as características da melancolia clássica (depressão terrena, excitação saturnina, antítese e ciclotimia etc.) com a armadura de Mi menor, pretendemos demonstrar, através da análise, que essa relação existia na maioria dos casos.¹²

Remetemos na tabela 1 a seguir os traços característicos que alguns teóricos franceses atribuem à tonalidade de Mi menor (STEBLIN, 1981, p. 257 e seguintes; CLERC, 2001, p. 49; RAMEAU, 1722; LA BORDE, 1780)¹³:

Tabela 1: traços característicos de Mi menor (França)

Jean Rousseau <i>Méthode claire</i> 1691	Marc Antoine Charpentier <i>Règles de composition</i> c. 1692	Jean Philippe Rameau <i>Traité de l'harmonie</i> 1722	Jean-Benjamin de Laborde <i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> 1780
<i>Tendre</i>	<i>Effemé, amoureux et Plaintif</i>	<i>Douceur & tendresse</i>	<i>Quelquefois Pathétique, & propre à la Mollese.</i>

“Terno”, “efeminado, amoroso, queixoso”¹⁴, “doce”, “às vezes patético, apropriado à indolência” são atributos que descreveriam apenas alguns aspectos da tradição da melancolia: o lúgubre e o patético talvez pudessem descrever a oposição melancólica depressão/exaltação. Essas qualificações lembram o protótipo da melancolia na tipologia do amante fornecida por Robert Burton na explicação do frontispício de sua *Anatomia da Melancolia*, de 1638¹⁵. Os três prelúdios, embora diferentes, se conformam à natureza tradicional do afeto melancólico, representando a antítese entre a depressão terrena e a exaltação saturnina.

¹² Também podemos rastrear traços melancólicos em outras claves, porém, consideramos que, pelo menos para o repertório de flauta, a clave de Mi menor é paradigmaticamente significativa.

¹³ Não discutimos aqui as várias abordagens de diferentes autores sobre as causas desses significados. Variam desde as atribuições afetivas dos velhos modos, os diferentes sistemas de temperamento, os alcances das tonalidades, as práticas habituais etc. Para um estudo mais detalhado ver Steblin, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. University of Rochester Press. Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève (ed.)). Calwer & Luthin. http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf y Haynes, B. (2002). *A history of performing pitch: the story of “A”*. Scarecrow Press.

¹⁴ Também: lamentoso, choroso, plangente.

¹⁵ “ele é/ *Inamorato*, mãos cruzadas, / Cabeça baixa, arrumado e elegante, / Certamente ele está meditando em algum verso. / Seu alaúde e seus livros ao seu redor, / Como sintomas de sua vaidade. / Se isso não revelar o suficiente, / Para vê-lo, segure seu nariz.” “[...] *está/ Inamorato, cruzado de manos, / Gacha la cabeza, pulcro y atildado, / Seguramente medita algún verso. / Su laúd y sus libros en torno a él, / Como síntomas de su vanidad. / Si esto no revela bastante, / Para verlo a él, tómate de la nariz.*” Tradução Pico Estrada, Agustín. (BURTON, 2008).

Três prelúdios em Mi menor, de *L'Art de Préluder*

J. M. Hotteterre, Paris 1719 (p. 14-15).¹⁶

Exemplo 1:¹⁷

1º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

I.º Prelude. Et. Si, mi, 3.ª Naturelle.

exordium narratio confutatio confirmatio peroratio

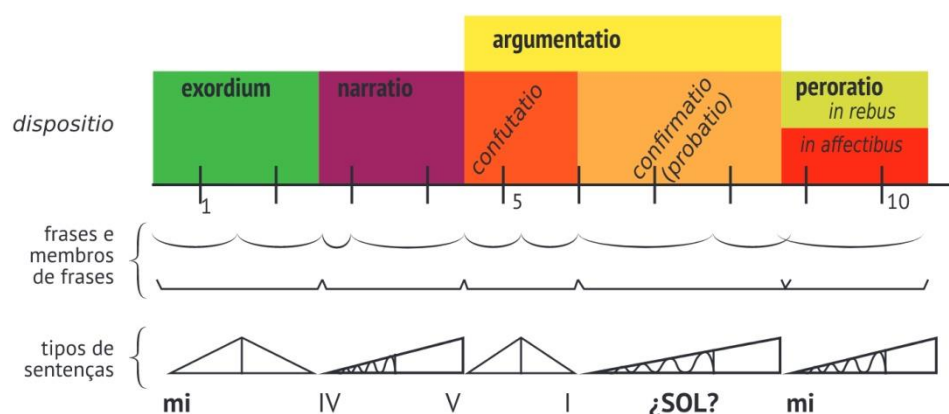
Exemplo 2:

Canevas do 1º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

exordium narratio confutatio confirmatio peroratio

Exemplo 3:

Dispositio do 1º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre



¹⁶ Áudio disponível em <https://youtu.be/daOFn-jrioU%20>.

¹⁷ Adaptamos a aparência visual do fac-símile por conveniência, pois no original há uma virada de página após a terceira linha do segundo prelúdio. Hotteterre coloca no início de alguns prelúdios de flauta transversal, como neste caso, o desenho da cabeça de uma flauta doce. Isso significa que esses prelúdios também podem ser executados na flauta doce.

É interessante assinalar na *dispositio* deste primeiro prelúdio que a *confutatio* tem uma estrutura semelhante à do *exordium*, mas suas funções são absolutamente opostas; enquanto o *exordium* exterioriza o aspecto depressivo do afeto melancólico através das dissonâncias introduzidas pelos *ports de voix*¹⁸ e saltos fundamentalmente descendentes, a *confutatio*, ao contrário, exhibe o perfil energético e maníaco do mesmo afeto por meio de saltos ascendentes crescentes de quinta e sexta (*exclamatio*) em seus dois membros de frase. A confirmação ocorre por meio de uma flutuação em torno do terceiro grau da escala da tonalidade até atingir a tônica que remete ao recurso de insinuação utilizado no *exordium*. A própria peroração também evoca essa hesitação (*peroratio in effectibus*) e assegura simultaneamente a tônica (*peroratio in rebus*).

Indicado como *Moderé*, o prelúdio apresenta uma escrita em que os compassos são apenas sugeridos, para o qual se pressupõe uma interpretação mais livre. Veremos no segundo prelúdio, onde se espera clareza rítmica na execução, que os traços dos compassos estão escritos na íntegra.

O *exordium* começa com um pé rítmico iâmbico (U –), mas imediatamente na *narratio* o ritmo torna-se mais livre, retornando ao pé iâmbico na *confirmatio* (ver *canevas* no exemplo 2). Apresenta uma estrutura simétrica com dois membros da frase com movimentos descendentes: tônica-dominante o primeiro (*mi'''-si'*) e tônica-dominante o segundo (*si'-mi''*). O interessante é a maneira de decorar este esquema simples.

Em primeiro lugar, a anacruse *mi''* no início é bordada com um trinado com *ré#''*, a nota sensível; portanto, no lugar onde a tônica deve ser ouvida, ouve-se uma nota dissonante. Esta figura é denominada *comissura directa* por Walther ou *transitus irregularis* por Mattheson. Este último acrescenta que a nota dissonante no tempo deve ser considerada como um *accentus* (*Port de voix*¹⁹) da nota seguinte (Bartel, 1997, p. 425-427), que neste caso, é ainda enfatizada por um trinado (*tremblément*).

A próxima anacruse é precedida por uma colcheia *sol''*, portanto, a oitava ascendente do *canevas* não é ouvida imediatamente, mas é alcançada através da sexta menor ascendente. Para Kirnberger²⁰, esse intervalo é “doloroso, suplicante ou também lisonjeiro”. Esse efeito da sexta menor ascendente é enfatizado pelo ornamento aplicado ao *si''*, o duplo

¹⁸ Existem muitas fontes onde os ornamentos franceses são descritos. Excede este trabalho uma citação detalhada. Como exemplo citaremos apenas um tratado: Montéclair, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paris (Minkoff ed.; fac-símile).

¹⁹ É um *port de voix*, ou seja, uma *appoggiatura* que, em muitos casos, é executada no tempo forte. Este significado de *accentus* não deve ser confundido com o ornamento que os franceses chamam *accént*.

²⁰ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (1774-1779), Berlim, citado em Clerc (2001). Embora essa fonte seja alemã e muito posterior, sua interessante qualificação afetiva dos intervalos à medida que sobem ou descem muitas vezes coincide com o conteúdo semântico dos prelúdios. Usamos com as devidas ressalvas.

port de voix francês, que costuma ser usado em passagens tristes, de súplica ou lamento; abunda na verdade no gênero *Plainte*.²¹

A descida à tônica é adornada com duas figuras que também têm a sua representação no repertório dos *agrément*s franceses. Em princípio, no local onde o *mi*” deve ser ouvido, um *port de voix* é indicado com *ré#*”, o que dá origem a uma forte dissonância²². Essa dissonância no lugar de uma consonância é nomeada por autores dos tratados com a figura de *antistæchon*, ou também *commisura directa* ou *transitus irregularis* (Walter e Mattheson, em BARTEL, 1997).

Em segundo lugar, este *ré#*” é precedido por outro em semicolcheia, configurando uma antecipação (*antecipatio* ou *præsumptio*) da conseqüente dissonância. Esta nota também pode ser definida em relação à anterior (o *si*”) configurando o que se chamava *chûte* na França e era usada em passagens particularmente patéticas, como as correspondentes à exclamação “*Hélas!*”:

A *chûte* é uma inflexão da voz que, depois de ter sustentado um som por algum tempo, cai suavemente e como se morresse em um grau mais baixo sem parar nele [...] A *chûte* dá grande apelo aos cantos patéticos²³. (MONTECLAIR, 1756, p. 79-80).

Esse *pathos* também é reforçado pelo efeito pressuposto da sexta menor descendente, que para Kirnberger é “abatida”. Já do *Tractatus compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard (1628-1692) a sexta menor descendente, usada apenas no *stylus luxurians* segundo o autor, aparece como exemplo para a figura do “*saltus duriusculus*”, salto particularmente difícil por ser considerado antinatural (BARTEL, 1997, p. 381-382).

Resumindo, este breve *exordium* não só apresenta esquematicamente a tonalidade, a métrica, o movimento e as suas características mais gerais (moderado, terno, etc.), mas também, através do *ornato* aplicado²⁴, destaca os dois aspectos prototípicos do afeto melancólico: o lamento e o plangente através da resolução de dissonâncias, o *double port de voix* e a *chûte*, e por outro lado o aspecto energético ou exaltado através da colocação de dissonâncias sempre em lugares onde esperamos que corresponda para ouvir a tônica *mi*”. De qualquer forma, consideramos que em todo o prelúdio o traço patético e lamentoso tende

²¹ Veja, por exemplo, o primeiro movimento *Lentement* de la *Troisième Suite*, *Premier Oeuvre* (1717), de Pierre Danican Philidor.

²² Na verdade, a dissonância é virtual, pois não há uma nota no baixo soando, mas a percepção a pressupõe. Uma das principais características da estética da música dos séculos XVII e XVIII é justamente o uso da ilusão e o questionamento da realidade.

²³ *La Chûte est un inflexion de la voix qui apres avoir appuyé un son pendant quelque temps, tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas, sans s'y arrêter [...] La Chûte, donne un grand agrément aux chants pathétiques.*”

²⁴ Não discutiremos aqui se o *ornato*, a *decoratio* que costuma ser estudada com o repertório de figuras retóricas na seção da *elocutio*, corresponde ao compositor ou ao intérprete. Embora essa distinção na época não fosse tão nítida como no século XIX, neste caso, compositor e intérprete são uma só pessoa.

a prevalecer. Podemos relacionar essa forma de evitar o esquema do *canevas*, de contornar o óbvio, com o recurso retórico da *insinuatío*, que veremos aparecer constantemente nas peças melancólicas.

Exemplo 4:

2º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 5:

Canevas do 2º Prelúdio em Mi menor, J. M. Hotteterre

Exemplo 6:

Dispositio do 2º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

A fórmula de compasso deste prelúdio é C, com indicação de *Gay e crochés égaux* (alegre e colcheias iguais). Ou seja, é um tempo rápido e a desigualdade típica do estilo francês deve recair nas semicolcheias e não nas colcheias como de costume (HOTTETERRE, 1719, cp. IX). Ele também apresenta uma anacruse de duas semicolcheias. Inferimos então que se trata de uma *Allemande allegro*. Existe mais de um tipo de *Allemande* dependendo da origem e da época a que nos referimos.²⁵ O prelúdio apresenta, por um lado, características da *Allemande* francesa “clássica” do século XVII (moderada, quase um pouco lenta e majestosa, com a fórmula de compasso C e semicolcheia) e, por outro lado, tem também traços de *Alemãda* italiana (mais moderna, rápida e com profusão de semicolcheias).²⁶ Antoine Furetière no verbete *Allemande* de seu dicionário de música nos informa como essa dança aparentemente não era mais dançada no final do s. XVII, constituindo um gênero instrumental: “Peça musical grave, em quatro tempos, instrumental, particularmente para alaúde, teorba, órgão e cravo”²⁷ (FURETIÈRES, 1690).

A edição de 1710 do *Dicionário de Música* de Sebastien de Brossard também concorda em considerar a *Allemande* como um gênero instrumental ao nomeá-lo *Symphonie*: “*Allemanda* ou *Alamanda* [*sic*]. Sinfonia séria, geralmente em dois tempos, muitas vezes em quatro; Tem duas seções que são tocadas duas vezes cada. Esta palavra vem do francês *Allemande*.”²⁸ (BROSSARD, 1710).

O *Dicionário de Música* de Jean-Jacques Rousseau registra o seguinte na entrada *Allemande*: “Tipo de melodia ou peça musical em que a música está em 4 tempos e é marcada lentamente. Parece pelo nome que esse tipo de melodia chegou até nós da Alemanha, o que não se sabe ao certo.”²⁹ (ROUSSEAU, 1768).

No entanto, as *Allemandes* francesas foram “exportadas” para o meio alemão. Uma característica importante delas é o uso constante de anacruse ou grupos de anacruse nas semicolcheias no início e/ou na maioria de suas frases. Também lemos no *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, de Johann Gottfried Walther (1732):

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, em outra entrada, após a entrada principal *Allemande* do *Dicionário de Música*, refere-se a um tipo de dança camponesa rápida em 2 tempos: “A *Allemanda* é também a melodia de uma dança muito comum na Suíça e em Alemanha. Essa melodia, assim como a dança, tem muita vivacidade: é marcada em dois tempos.” *Allemande est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaîté: il se bat à deux temps.* (ROUSSEAU, 1768). Não nos referimos aqui a esta espécie.

²⁶ No mesmo verbete do *Dicionário de Música*, Rousseau diz: “A *Allemande* na sonata caiu em desuso e é pouco utilizada pelos músicos de hoje: aqueles que ainda usam dão-lhe um movimento mais alegre [rápido].” *L'Allemande en sonate est partout vieillie & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore lui donnent un mouvement plus gai.*

²⁷ *Piece de Musique qui est grave, & de pleine mesure, qu'on jouë sur les instruments, & particulierement sur le luth, le thorbe, l'orgue, & le clavessin.*

²⁸ *Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre; Elle a deux Reprises qu'on joüe chacune deux fois.*

²⁹ *Sorte d'air ou de pièce de musique dont la musique est à 4 temps et se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout.*

[La Alemãda] é composta com seriedade e gravidade e deve ser executada da mesma forma. Tem um andar em semínima, duas seções de duração quase igual, e tanto a primeira quanto a segunda seções começam com uma nota rápida na nota de início, especificamente uma colcheia ou semicolcheia, ou às vezes três semicolcheias. (BANG MATHER; SADILEK, 2004, p. 22).

A seriedade e gravidade inerentes à *Allemande* que essas fontes indicam coincidem com a representação do afeto melancólico, seu andamento mais rápido representaria uma “modernização” do gênero, como indica Rousseau. Consideramos que este prelúdio foi concebido para combinar com o anterior. Muitas suítes francesas – e as de Hotteterre não são exceção – começam com um *Prélude* seguido por uma *Allemande*.³⁰ De fato, o caráter deste prelúdio apresenta a nobreza e a arrogância da *Allemande* clássica francesa, mas ao mesmo tempo é ativo: o andamento indicado (*Gay*), as anacruses, o número de semicolcheias e os saltos o indicam, referindo-se ao tipo mais moderno influenciado pela música italiana. Portanto, o aspecto saturnino³¹ e exaltado do afeto melancólico prevalece aqui. Esse afeto predominante é também outra indicação de que esse prelúdio combina com o anterior como sua consequência natural. Ambos representam, então, os dois polos contraditórios da melancolia que a tonalidade de Mi menor pode conter: da mesma forma que o prelúdio anterior tematizou o aspecto depressivo e terreno do afeto melancólico, o prelúdio presente, ao contrário, exterioriza a face saturnina e maníaca da dita paixão.

O *exordium* começa com uma enérgica anacruse, que, como apontamos anteriormente, é típica da *Allemande* em fazer uso constante de anacruses ou grupos de anacruses em semicolcheias no início e/ou na maioria de suas frases. Os membros da frase sequencial do exórdio ascendem por grau conjunto até atingirem o grau V da escala: um ponto culminante representado pela nota *si*” (*anabasis* em *gradatio*).

Podemos distinguir aqui duas figuras retóricas que reforçam a ideia de energia e/ou atividade maníaca característica do aspecto saturnino do afeto. Por um lado, a *anabasis* ou *ascensus*, figura descrita pela primeira vez por Kircher, que a descreve da seguinte forma: “*Anabasis* ou *ascensus*: uma passagem musical através da qual expressamos pensamentos exaltados, ascendentes ou elevados e eminentes [...]” (BARTEL, 1997, p. 179-180).

Walther, por sua vez, descreve-a da seguinte forma: “*Anabasis*, vem de *anabaino*, *ascendo*, “eu subo”, é uma passagem musical pela qual se expressa algo que sobe para as alturas [...]” (Ibidem).

Claramente, então, a exaltação melancólica é representada através desta figura.

³⁰ Veja o verbete *Suonate* no *Dictionnaire de Musique* de Brossard, p. 140.

³¹ O afeto melancólico na tradição médica hipocrática apresenta uma polaridade entre uma manifestação maníaca e exaltada (quando a bile negra -*melanchos*- é queimada e seus vapores afetam o cérebro, dominado pelo planeta Saturno) e seu aspecto depressivo (quando os vapores esfriam, dominados pela Terra). Veja Klibansky, R; Panofsky, E; Saxl, F. (1991); Boccadoro, B. (1999); Bartra, R. (2021).

O outro *tropo* que distinguimos nesta passagem é o *clímax* ou *gradatio*.³² Uma das descrições que Walther faz dessa figura é a seguinte: “[...] quando uma passagem com ou sem cadência é repetida várias vezes em alturas progressivamente ascendentes³³ (BARTEL, 1997, p. 224).

No nosso caso não é apenas a subida já indicada com a *anabasis*, mas também a repetição obsessiva do motivo da anacruse (*anaphora*, *repetitio*) que provoca um aumento da tensão, direcionando a atenção para o *sí* do segundo compasso. Uma vez neste ponto, o *sí* é bordado com um semitom mais alto representado pela nota *dó*”. Esta nota vai adquirir um significado especial de ponto culminante que deve ser resolvido para baixo, uma espécie de ponto com maior energia potencial para depois descer (se a metáfora for permitida: como o ponto culminante da subida na oscilação de um pêndulo em que para e logo cai novamente). Esse tipo de movimento semitonal sempre foi carregado de significados especialmente afetivos.³⁴ Podemos também relacioná-la com a figura da *hyperbole* dos compositores da *Musica Poetica*, ou seja, uma nota que de alguma forma ultrapassa o âmbito do modo. Essa transgressão sempre conota um afeto doloroso. No nosso caso, Hotteterre reforça o significado de lamento do desenho ao colocar uma ligadura que engloba três notas (que tende a reorganizar o padrão de *inégalité*, espalhando-o por todo o grupo) e um *tremblement lié*, um trinado suave usado em descidas por grau na música francesa.

Outra figura que reforça o afeto descrito é a *exclamatio*. Definido pelos escritores como um recurso para apontar uma palavra de grande conteúdo afetivo ou especialmente patético, também pode ser identificado na música instrumental. No prelúdio, podemos considerar que o *dó* também é alcançado através de um salto ascendente da sexta menor *mi*-*dó*” (considerado “doloroso, suplicante ou também lisonjeiro” para Kirnberger, 1774).

Vamos ver a definição de *exclamatio* que Walther dá: “A *exclamatio* ou *ecphonesis* é uma figura de linguagem que representa uma exclamação agitada. Isso pode ser feito de maneira bastante apropriada na música através de um salto de sexta menor.” (BARTEL, 1997, p. 268)

Mattheson descreve com mais detalhes o conteúdo afetivo da *exclamatio*:

³² “Muitos autores até meados do s. XVII dão como intercambiáveis as figuras de *clímax/gradatio* e *auxesis/incrementum*. Consideremos que o significado etimológico da palavra *clímax* = *gradus* é o de passo ou degrau, não necessariamente ascendente, nem com aumento de ênfase. De Kircher *clímax* e *gradatio* referem-se a uma intensificação no sentido devido ao que hoje chamaríamos de progressão ascendente por grau. Já em Walther, Sheibe e Forkel se identifica com o *crescendo*.” (BARTEL, 1997, p. 220 e seguintes.)

³³ Walther também inclui entre suas definições do tropo um cânone que modula progressivamente para cima. É o caso do cânone perpétuo nº 5 da Oferenda Musical BWV 1079 de J. S. Bach, que modula progressivamente por grau. Bach acrescentou o lema *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*: “que a glória do Rei suba assim como a modulação”.

³⁴ Veja, por exemplo, o início do madrigal “*Sfogava con le stelle*” do Quinto Livro dos Madrigais, onde Monteverdi o usa para “pintar” a palavra “*amore*” (amor não correspondido, queixa de amor, segundo o poema) e mais tarde a palavra “*pietosa*” (piedosa).

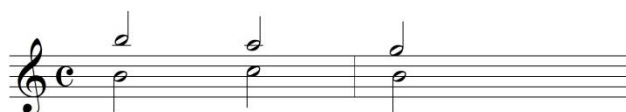
O segundo tipo de explosão ou *exclamatio* expressa todo tipo de desejo e ansiedade fervorosa, toda súplica, pedido, lamento, bem como terror, medo, pavor, etc. Estes últimos requerem uma veemência melódica expressa através de notas rápidas ou pelo menos leves. Mas a tristeza e a dor são a origem da saudade e de outros sentimentos [...]. É por isso que o compositor usará intervalos inusitados, ora grandes, ora pequenos, conforme as circunstâncias. Sempre a ternura é de particular importância. (BARTEL, 1997, p. 268)

O *exordium* termina com uma rápida descida conclusiva (*catabasis*) em direção ao *si'* da dominante, construída com semicolcheias ligadas aos pares, de modo que a *inégalité* padrão é retomada e que também lembra a célula inicial da anacruse.

Essa apresentação dos dois polos da melancolia, com predominância do aspecto saturnino, desenvolve-se (*paronomasia*) com outra estrutura sequencial no início da *narratio* (c. 3). Os amplos intervalos da frase sugerem uma textura de duas vozes (*dessus e basse*), cuja versão mais simples pode ser vista no exemplo 7; mas, além disso, essas vozes sugerem um *ornato fundamentalis*: a *syncopatio* ou *ligatura* como afirmado no *canevas* do exemplo 5.

Exemplo 7:

Canevas cc. 3-4, 2º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre



Parece que essas duas vozes virtuais tematizaram simultaneamente a antítese entre os dois traços contrastantes do afeto, os que apareceram sucessivamente no *exordium*. O baixo sobe mas depois desce aludindo a uma cadência frígia (no *canevas*, pois na versão completa encontramos uma figura de *cercare della nota, la'* em c. 3.4.2), a voz superior desce em contraste. Também alude ao bordado do ponto culminante do *exordium*. Finalmente, e desenvolvendo as frases no final do *exordium*, as duas frases conclusivas da *narratio* retomam sua descida até atingir uma cadência em Sol maior (c. 5). As estruturas semelhantes das frases do *exordium* e da *narratio* ajudam a perceber esse conteúdo melódico que descreve a paixão. Ao contrário, nas seções da *propositio* e da *confutatio*, a estrutura semelhante (ambas são periódicas) permite destacar aspectos contrastantes. As frases da *propositio* são ambas descendentes, a primeira chegando na tônica de Sol maior (c. 6.1) e a segunda em Si maior como dominante de Mi menor (*d#'* no c. 6.3). Portanto, a frase termina aberta (in *interrogatio*) e exige uma continuação. A *confutatio* então responde com uma virada enfática para Ré maior (Lá maior como dominante de Ré no compasso 7.1) (*apostrophe* para Mattesohn) e com uma segunda frase mais aguda que nos leva de volta ao Mi menor dominante. O retorno à tonalidade principal na *confirmatio* é realizado através de uma estrutura muito semelhante à do *exordium*: a primeira frase é uma *gradatio in anabasis* que chega a *si''* e a segunda frase desce à tônica

mi'. Tanto o *exordium* quanto a *confirmatio* são sentenças evolutivas, o que ajuda a perceber a função formal dentro da *dispositio*. A *peroratio* é simplesmente um acorde quebrado descendente que atinge o *mi*' baixo. Um gesto bastante comum nos finais das *allemandes*.

Este prelúdio é um pouco mais complexo que o anterior, embora a disposição retórica seja evidente. Aqui, então, o polo exaltado prevalece sobre o polo depressivo do afeto melancólico.

Exemplo 8:

3º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 9:

Canevas do 3º Prelúdio em Mi menor, J. M. Hotteterre

Exemplo 10:

Dispositio do 3º Prelúdio em Mi menor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Este prelúdio é mais complexo do que os dois anteriores. Nele, os traços antitéticos terrenos e saturninos do afeto melancólico parecem alternar-se. Consideramos então que o terceiro prelúdio oferece uma síntese de ambas as qualidades da paixão. A estrutura sintática ajuda a perceber essa alternância de caracteres.

O compasso está marcado com um 2, ou seja, duas mínimas, mas com a indicação de *Gravement* (seriamente, com gravidade). Aqui também as linhas de compasso são delineadas com traços curtos, sugerindo assim uma interpretação mais livre do ponto de vista rítmico. Hotteterre (1719, cap. XI) faz a diferença entre o compasso que ele chama de 2 simples, ou o 2 comparável a \mathbb{C} (chamado *C barré* na França). O 2 simples é mais rápido que o \mathbb{C} , é marcado em duas batidas iguais e geralmente tem relativamente poucas ou nenhuma semicolcheia. Hotteterre diz que é um compasso de C dividido em dois e com as colcheias alteradas para semínima. Este não é o caso em nosso prelúdio, então devemos nos referir à definição de Hotteterre de \mathbb{C} :

Este compasso é marcado com o sinal \mathbb{C} e é composto como o anterior de 4 semínimas, e nele as colcheias devem ser iguais em regularidade, a não ser que o compositor coloque pontos nelas. Seu movimento comum é de 4 batidas leves ou 2 batidas lentas. [...].³⁵ (HOTTETERRE, 1719, p. 57).

A informação mais importante para nossa análise (e execução) é que as colcheias devem ser *égales*, portanto a *inégalité* funcionará no nível das semicolcheias. Isso também será pertinente para entender a localização das ligaduras apontadas pelo autor.

A primeira frase começa em anacrise no terceiro tempo (na verdade com uma pausa de colcheia, então é enfatizada no quarto tempo) com um *si*'' levando ao *sol*'' do próximo compasso, mas através do *fa*##''. Este caminho tortuoso é descrito em uma figura chamada *subsuntio præpositiva* ou *quæsitio notæ/cercer della nota*. Conseqüentemente, neste grupo de notas a tonalidade ainda é ambígua: Sol maior? Si menor ou maior e então Mi menor? Apenas a conclusão desta primeira frase nos deixa claro que estaremos em Mi menor através do aparecimento do *ré*##'' com a terminação suspensiva de terça descendente, tão comum na prosódia cantada francesa³⁶ e que tem seus dois *agrément*s habituais: o trinado no acento e o *coulement* (*tierce coulée* precedendo o *si*''). Mas também no primeiro compasso, um intervalo melodicamente áspero entre *sol*'' e *ré*##'' é audível, o que os escritores da *Musica poetica* chamam de *saltus duriusculus*. Esse caminho tortuoso tem a ver com uma afeição atormentada, mais indignada do que queixosa. A pronúncia enérgica

³⁵ *Cette Mesure se marque par ce signe \mathbb{C} , elle est composée ainsi que la précédente de 4 noires, & les croches y doivent estre égales dans la régularité a moins que le Compositeur n'y mette des points. Son mouvement ordinaire est 4 temps légers ou 2 temps lents [...]*

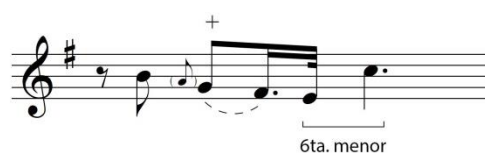
³⁶ O fonema “e” que não é pronunciado no final de palavras paroxítonas em francês falado (“e” *muette*) é pronunciado na declamação teatral e no canto. O “e *muette*” é colocado na pequena nota (*coulement*) que precede a última em um final suspensivo, geralmente uma terça descendente.

é enfatizada pelo trinado no início e pelo grupo de três semicolcheias que conectam *sol'* com *ré#'*. Essas semicolcheias estão ligadas, de modo que a *inégalité* longa-curta usual é suspensa, unificando o todo em um grupo de anacruse curto (mais curto que a medida habitual) após a pausa da articulação. Podemos vincular esses traços ansiosos ao perfil saturnino e inflamado do afeto melancólico. Veremos então que esta frase configura um *antitheton* (LÓPEZ CANO, 2011, p. 203) ou contraste com a frase seguinte que conclui o *exordium*.

A segunda frase também começa com *insinuatio*. O *si'* vai para o *dó*'' mas depois de passar pelo *sol'* e pelo *mi'* (ver *canevas* no exemplo 9). Melodicamente ouvimos pela primeira vez o acorde Mi menor em *catabasis* e com bastante calma. Recordemos que Hotteterre diz que neste compasso as colcheias são *égales*. A queda de terças do acorde é suavizada pelas notas intermediárias (hoje diríamos “de passagem”, em retórica *transitus* ou *commisura*): o *lá'* da nota auxiliar do trinado e o *fá'* que será ouvido como finalização do *sol'*³⁷, uma vez que esta é a única passagem em todo o prelúdio onde a *inégalité* padrão se mantém (veja o exemplo 11).

Exemplo 11:

Ritmo de *inégalité* (c. 2), 3º Prelúdio em Mi menor, J. M. Hotteterre.



Mais uma vez aparece a sexta menor ascendente, lúgubre e triste, destacada pelo ritmo, como vimos no prelúdio anterior (*exclamatio, ecphonesis*).

A passagem seguinte, mais longa, é uma *catabasis* com *anticipationes*, calma, o que nos faz pressupor um baixo de quarta descendente com uma cadência frígia (ver exemplo 9, acima). Este arquetípico baixo de *Chaconne* menor tem sido associado a afetos patéticos e forma um gênero próprio: o *Lamento*³⁸ ou *Plainte*, na música francesa. A cadência característica frígia com o semitom no baixo, quase sempre acompanhada pelo movimento 7-6 na voz superior (neste caso insinuado pela nota auxiliar do trinado) configura uma das formas mais comuns do tropo denominada *interrogatio* (LÓPEZ CANO, 2011, p. 140). Poderíamos arriscar que o baixo de quarta descendente com cadência frígia e a consequente *interrogatio* são marcas do afeto melancólico depressivo.

³⁷ O *fá* está entre duas notas consoantes, coincide com a colcheia e está no lugar do *mi*. Neste caso, a figura é chamada *transitus irregularis*.

³⁸ Veja por exemplo o “Lamento da Ninfa” de Claudio Monteverdi, de seu *Oitavo Livro dos Madrigais*, 1638.

Esta segunda frase contrasta então com a primeira, numa antítese que representa a bipolaridade constitutiva do afeto melancólico.

A *narratio* reabre o jogo com uma enérgica subida escalar (*tirata*) no primeiro membro da frase (cobrindo também um âmbito de 6ª menor ascendente), tematizando claramente o aspecto exaltado da melancolia. Imediatamente, a resposta do segundo membro da frase contrasta com uma descida repentina que termina em *dó#*” (Lá maior como dominante de Ré). Ambos os membros da frase são simétricos. Mas uma das qualidades da seção não é apenas a partição óbvia, mas fundamentalmente o aspecto narrativo: a continuidade do discurso. Os dois membros sintagmáticos da segunda parte da frase se comportam de forma semelhante aos primeiros, porém, não são mais simétricos, a estrutura ficou mais longa, inclusive acrescentando um elemento no final, alargando-o: a frase parece concluir em um *ré*” (c. 7.1) mas imediatamente é prolongado, levando a um *ré#*” (*interrogatio*). Em outras palavras, a estrutura evolutiva elaborou a antítese. Aguardamos agora o início da argumentação. Então uma sentença evolutiva também aparece em duas partes contrastantes não simétricas. Lembremos que nos prelúdios anteriores a refutação foi realizada destacando o aspecto do afeto melancólico que não predominava. Ou seja, no prelúdio onde prevaleciam o depressivo e o terreno, a refutação se fazia expondo os traços saturninos e exaltados, e vice-versa. No entanto, agora o prelúdio está tematizando a própria antítese, para a qual esse procedimento não é mais válido. O compositor consegue surpreender com um contraste de outra natureza: ele agora introduz um afeto leve e despreocupado e ordena ao intérprete “*Badinez*”, ou seja, brinque ou graceje³⁹. Através de tercinas ascendentes que descem por grau, trata-se claramente de uma digressão (*digressio*), pois o segmento está muito distante dos temas discutidos até agora, mas é habilmente usado para refutar o afeto predominante e os principais motivos. O final da frase retoma a exaltação com uma enérgica *tirata* que culmina no *si*” (*interrogatio*). A confirmação começa com um ornamento relacionado ao aspecto depressivo: o *double port de voix*, usualmente usado como gesto lamentoso nas *Plaintes*. Novamente a antítese com a *confutatio*; a *confirmatio* termina melancólica, como convém numa cadência de Mi menor. A *peroratio* lembra a antítese começando com uma descida muito ornamental e hesitante (*insinuatio*) para o *mi*’ (*peroratio in affectibus*) e depois uma simples subida para *mi*” (*peroratio in rebus*).

Sintetizando, o prelúdio apresenta a antítese constitutiva do afeto melancólico. O furor, *follia* ou a exaltação melancólica alternam-se com tristeza e lamento. Começa alto na nota *si*” (*exclamatio*) e desce lentamente até terminar na tônica *mi*’, o que lembra o texto do humanista

³⁹ Segundo o dicionário, o verbo *badiner* significa “brincar, gracejar”. O substantivo *badinerie*, notório para os flautistas, significa “brincadeira, gracejo, piada, infantilidade”, nada poderia estar mais longe da seriedade e do *pathos* da melancolia.

renascentista Marsilio Ficino (1433-1499) sobre os efeitos da bÍlis negra (*melanchos*) nos homens:

O humor [a bÍlis negra], inflamando-se e queimando-se, na verdade muitas vezes deixa os homens agitados e furiosos, num estado que os gregos chamam de “mania” e nós chamamos de verdadeira fúria [*follia*, loucura]; então, quando se extingue, as partes mais leves e sutis dissolvidas e resta apenas uma fuligem cinzenta, ela deixa os homens tontos e atordoados, em um estado que eles chamam de melancolia em sentido estrito, ou demência, ou vergonha.⁴⁰ (*De Melancholia*, 1489, em BOCCADORO, 1999, p. 6).

Os três prelúdios em Mi menor representam então diferentes maneiras de apresentar a antÍtese do humor melancólico. Observamos que no primeiro prelúdio é enfatizado o aspecto terreno, patético ou depressivo da melancolia, enquanto no segundo prevalece a fúria saturnina e a exaltação melancólica. O terceiro prelúdio, mais complexo, apresenta a antÍtese em total contraste ao longo de seu desenvolvimento. O conjunto dos três prelúdios parece então configurar uma pequena tese sobre a melancolia.

Três prelúdios em Mi maior, de *L'Art de Préluder*

J. M. Hotteterre, Paris 1719 (p. 15).⁴¹

Os três prelúdios em Mi maior seguem um efeito completamente diferente do já descrito para Mi menor. A Tabela 2 reúne algumas das características afetivas da tonalidade nas fontes francesas.

Tabela 2: traços característicos de Mi maior (França)

Marc-Antoine Charpentier <i>Règles de composition</i> c. 1692	Jean-Philippe Rameau <i>Traité de l'harmonie</i> 1722	Jean-Benjamin de Laborde <i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> 1780
<i>Querelleux et criard</i>	<i>Grand & magnifique</i> [como Ré maior e Lá maior]	<i>Animé, Éclatant.</i>

Todos os qualificadores têm alguma relação com grandeza e poder.

Querelleux é um lutador, aquele que apresenta uma disputa. No verbete *Criard* do *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy* (1718) lemos “aquele que chora, que lamenta, que resmungar”. *Cri* significa uma voz forte emitida com esforço (conotação

⁴⁰ *Nempe dum humor ille accenditur arque ardet, concitatus furentesque facere solet. Quam græci maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus claribusque partibus resolutis, solaque restante fuligine tetra stolidos reddit et stupidos, quem habitum malancholiam propie et amentiam verecordiam appellant.*

⁴¹ Áudio disponível em https://youtu.be/x6g4_63dTdk.

negativa, aborrecida) grito, berro (animais, pássaros). Mas também é entendido como “proclamar pela autoridade da Justiça, proclamar em público (proclamar vender ou encontrar algo)”. Também é usado para designar as proclamações de um Magistrado que proíbe ou ordena algo.

Por sua vez, *Éclatant*, (com a grafia *Ésclatant*) significa que tem “*ésclat*”, cujo significado literal é uma lasca de madeira, pedra, tijolo, bombas, granadas, etc. Também aparece como um resplendor brilhante, efeito de luz (*l'esclat du soleil*, o brilho do sol). Em sua forma figurativa significa “glória, esplendor, magnificência” (“isto deu grande glória à sua família; o esplendor de seus belos feitos; ele apareceu magnificamente na corte; ele não gosta de magnificência e pompa; deslumbrado pelo esplendor da grandeza e as riquezas”⁴²). *Éclater* também significa brilhar, deslumbrar (*briller, frapper les yeux*). Neste sentido, é figurativamente dito do espírito, da glória: “seu espírito, seu nome, sua glória resplandecem em todo o mundo.”⁴³

Exemplo 12:

1º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 13:

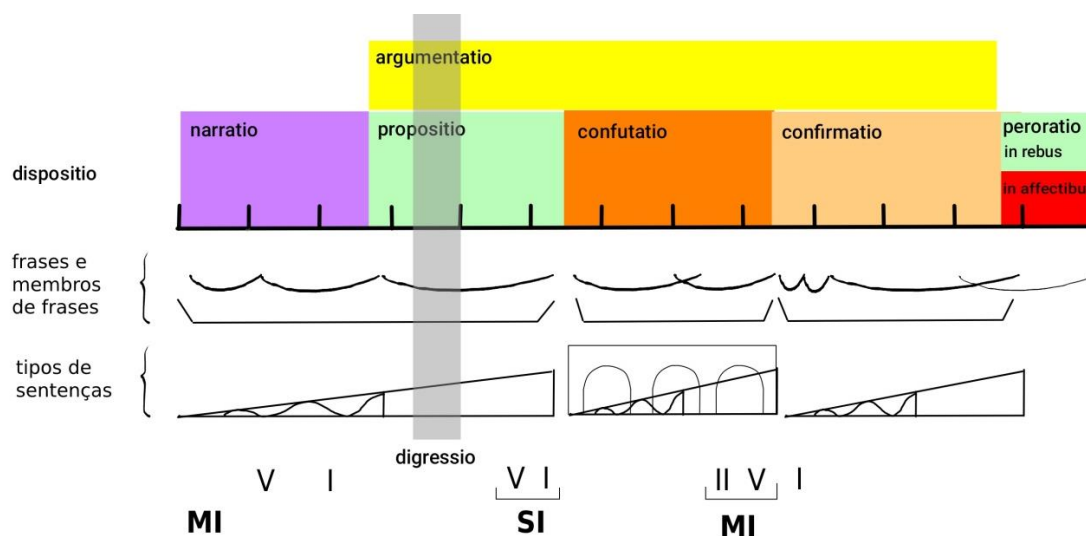
Canevas do 1º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

⁴² [...] *cela a repandu un grand esclat sur sa famille, l'esclat de ses belles actions, il a paru avec esclat à la Cour, il n'aime point l'esclat et la pompe, estre esbloüi par l'esclat des grandeurs et des richesses.*

⁴³ [...] *Son esprit, son nom, sa gloire esclatent par tout le monde.*

Exemplo 14:

Dispositio do 1º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre



O prelúdio é indicado como *Tendrement sans lenteur* em 3 semínimas, que adverte contra o afeto grave. Uma acentuação dançante do metro também não é esperada⁴⁴ ou uma regularidade precisa já que a indicação de compasso é feita com linhas curtas. Isso nos faz supor um discurso fluido típico do caráter narrativo em que seremos apresentados.

Consideramos que o prelúdio começa *in media res*, ou seja, evita o *exordium* e se lança diretamente na *narratio*. O fato da dominante ser ouvida após o início em anacruse após o primeiro tempo reforça essa análise. O caráter narrativo é sugerido pela frase evolutiva que atende à exigência da *partitio* própria da *narratio*. Seus dois primeiros membros da frase, com uma estrutura sequencial, formam uma *gradatio in anabasis*. O início em anacruse após o primeiro tempo também reforça a percepção de uma história em que a primeira colcheia deve ser interpretada como uma semicolcheia (as pausas pontuadas raramente são escritas) para responder à *inégalité* preponderante. Esse tipo de desigualdade de subdivisão é uma marca do afeto majestoso. Provavelmente executado como dupla pontuação (*surpointé*)⁴⁵, encontramos esse ritmo em gêneros destinados a destacar a pompa e majestade da realeza como na Abertura Francesa. A *gradatio in anabasis* nos leva a um ponto culminante na nota *si*”, quinta da escala (c. 3.2), com aumento progressivo da tensão. Esta nota é precedida por um salto de quinta ascendente (*exclamatio*, *ecphonesis*), que pode ser interpretado como um

⁴⁴ O gênero da *Sarabande* francesa costuma ser dividido em *Grave*, mais lento e patético, e *Tendre*, mais fluido e geralmente com ritmos pontuados.

⁴⁵ À *inégalité* natural da própria subdivisão do metro acrescenta-se à indicação do ponto. Descrevendo as características do compasso em 3 ou $\frac{3}{4}$, Hotteterre indica no capítulo XI, p. 58: “As colcheias aqui são quase sempre *pointées* na música francesa” (*Les crochés y sont presque toujours pointées dans la musique Française*).

gesto heroico.⁴⁶ Este salto configura também um *apócope*, condensando num único gesto o aumento de tensão da subida progressiva da *gradação* (ver *canevas* no exemplo 13). O salto heroico de 5º. ascendente é reforçado pelo ritmo *pointé* (veja o exemplo 11 acima).

A *propositio* é configurada a partir de um *canevas* que exhibe o tetracorde descendente fá#''-mi''-ré#''-dó#''-si''. Essa *catabasis* nos leva à dominante, mas não como um gesto interrogativo, mas como uma cadência em Si maior, afirmativamente como uma nova tônica. A direcionalidade da descida é interrompida e matizada pela figura de *cercare la nota* (c. 4.3), que “envolve” a esperada descida para ré'', o que pode nos levar a considerar o terceiro tempo do compasso 3 uma *digressio*, talvez incluindo nele também o segundo tempo, devido a um motivo semelhante (veja o exemplo 12). Podemos considerar que essa *digressio* configura uma *antithesis* ao opor à *catabasis* os grupos com movimento ascendente [colcheia pontilhada]. A direção predominante é contestada com uma ascensão. Esse comportamento evita uma direção óbvia e esperada. Podemos imaginar que isso se refere aos gestos do cortesão, que nunca pode ficar de pé simetricamente (mãos e pés devem indicar direções diferentes). O código de etiqueta exige que ao apontar com a mão para uma pessoa ou objeto, o olhar deve apontar em outra direção (ROUILLÉ, 2006). Assim, *narratio* e *propositio* estariam sugerindo duas características do *honnête homme*: poder e cortesia.

A *confutatio* apresenta características opostas às da *narratio* e da *propositio*. É constituído por uma frase evolutiva, quase sequencial: uma longa *catabasis* interpolada por largos *coulés*, movimentos escalares por grau conjunto que lhe conferem um caráter “cantabile”. Este personagem se afasta dos traços heroicos e cortesões das seções anteriores. No segundo membro da frase (comp. 8-9) há também um encurtamento (*apocope*): o movimento ascendente do *coulé* do compasso anterior é assumido apenas pelo duplo *port de voix*, ornamento do ré'' (c. 9.1). Este ornamento também suaviza a aspereza do *saltus duriusculus* de quinta diminuta descendente lá''-ré#'' (ver *canevas*, exemplo 13) fazendo um movimento *cercare la nota*. Este apocope e amolecimento pode ser lido como uma forma de anunciar a chegada à dominante em ré#'' (c. 9.1), desta vez com um caráter duvidoso e interrogativo (*dubitatio, interrogatio*).

Em seguida, a *confirmatio* é outra sentença evolutiva que retorna ao Mi maior, ao ritmo *pointé* e a uma *gradatio in anabasis* da tônica à quinta, intercalada com saltos cada vez mais amplos (4ª, 5ª e 6ª) e um *tour de gosier*, que atinge o ponto culminante da nota si''. O salto de 6º menor descendente está conectado a uma escala descendente por grau conjunto (*coulé*) que aparece como uma *diminutio* do movimento semelhante da *confutatio*, outrora suave, agora vigoroso.

A peroração ou epílogo é muito simples, com um salto descendente das notas sucessivas do acorde na parte ativa do iambo.

⁴⁶ Alegre, feliz, corajoso, ousado, espirituoso (KIRNBERGER, 1774).

O caráter heroico e majestoso predominante no prelúdio se opõe à “cantabilidade” da *confutatio* (anunciada pela direção descendente do tetracorde da *propositio*) e depois retomada na *confirmatio* com os pontos e os saltos ascendentes. O personagem parece abandonar ou matizar seu discurso heroico com um traço de ternura que é imediatamente “corrigido” pela confirmação.

Exemplo 15:

2º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 16:

Canevas do 2º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 17:

Dispositio do 2º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

O presente prelúdio tem a fórmula de compasso C e é indicado *Gay et crochés égales*. De acordo com Hotteterre (1719, cap. XI) encontramos um compasso de quatro semínimas que é batido como se fosse um compasso de dois tempos. Este assume um andamento moderadamente rápido, com desigualdade ao nível das semicolcheias (HOTTETERRE, *ibidem*). Esta desigualdade é nitidamente escrita em grupos de dois, ligando a semicolcheia forte à semicolcheia fraca e não da maneira usual francesa para instrumentos de sopro (a subdivisão fraca ligada à próxima forte). A única exceção a esse caminho encontra-se na *peroratio* cujas escalas estão ligadas em sua totalidade, o que exige igualdade na subdivisão. Tudo dito, junto com a cadência em polifonia oblíqua do compasso 8 (ver exemplo 16), seria alusão à música italiana para violino.

O *exórdio* é configurado por uma sentença evolutiva⁴⁷ que apresenta uma *anabasis* por grau conjunto de *sol#'* a *ré#''* e que se inicia como *gradatio*. Podemos considerar que os dois últimos tempos do segundo compasso formam um *diminutio* (subida por grau conjunto em colcheias em vez de mínimas, ver exemplo 16). Isso implica um aumento da tensão produzida pela *gradatio*. Esta tensão leva a dominante (c. 3.1) a aumentar a percepção da *interrogatio* da mesma que será respondida pela frase seguinte (*narratio*). Por outro lado, o primeiro compasso é composto por semínimas pontuadas ligadas a uma colcheia que desce por grau, configurando um gesto suspensivo indicado pela ligadura (decrecendo) e o *tremblement lié* notado. Esta configuração é modificada no compasso seguinte (*paronomasia*) quando o *lá'* (c. 2.2.2) se transforma em semicolcheias iniciando um grupo anacrústico que vai em direção ao *ré#''* (c-3.1) através das colcheias em *diminutio*. Essa transformação motívica também contribui para o aumento da tensão.

A *narratio* recebe então a tensão acumulada no *exordium* e responde com uma sentença periódica composta por duas frases simétricas (*partitio*) que cadenciam em Si maior. Essa simetria nos lembra o gesto usado pelos oradores para apontar dois elementos antitéticos ou complementares:



Canon XLVII. *Antithesis exornat*. Se ambas as mãos, por sua vez, se comportam com igual Arte, elas se movem adequadamente para destacar qualquer assunto que proceda por meio de antítese ou oposição. (BULWER, 1644).⁴⁸

A primeira frase tem um movimento em *catabasis* oposto ao sentido em *anabasis* do movimento do *exordium*. Começa com as mesmas duas primeiras notas do *exordium*, mas invertidas e na oitava (*paronomasia*). Conclui com um final suspensivo de terça descendente

⁴⁷ Poderíamos considerar que o *exordium* junto com a *narratio* formam uma frase completa, assim como a *propositio* junto com a *confirmatio*. No entanto, considerando as funções formais da *dispositio* e o pequeno tamanho da peça, optamos por nos basear em unidades menores.

⁴⁸ Canon XLVII. *Antithesis exornat*. *If both Hands by turnes be|have themselves with equall Art, they fitly move to set off any matter that goes by way of Antithesis or opposition [...]*.

com os dois ornamentos típicos: trinado na colcheia acentuada e *coulement* (*tiérce coulé*) na colcheia fraca. Essa terminação de frase suspensiva configura uma *interrogatio*, pois é ouvida como dominante de Si maior. Podemos observar um *saltus duriusculus* entre as notas principais do *canevas* (*sol*"-*lá*#'), procedendo por graus conjuntos que unem uma descida de terças (*sol*#'"-*mi*"'"-*dó*#'"-*lá*#'"- *fá*#'). O *saltus duriusculus* em uma descida escalar aparentemente linear contribui para o aumento da tensão da *interrogatio* e da simetria da sentença periódica que requer a resolução da segunda sentença. Essa estrutura antecedente-consequente funciona narrativamente como a consequência lógica de uma causa, daí o paralelo com o gesto das mãos do orador. A segunda frase nos leva então ao Si maior começando com uma figura de *cercare la nota* e dois grupos de semicolcheias começando com *apoggiatura*. A cadência Si maior é conclusiva e assertiva, como uma afirmação clara resultante de uma consequência lógica.

Propositio e *confutatio* compõem uma sentença evolutiva. A *propositio* recupera duas características do *exordium*: 1) a terminação final do motivo, desta vez em terças descendentes que, somados ao tempo e à pausa que os separa (*aposiopesis*), configuram uma série de questões encadeadas (*interrogatio*, *dubitatio*). 2) *anabasis* por grau conjunto, desta vez como uma *gradatio* de motivos interrogativos repetidos (*epanalepsis*) que acumulam tensão (*auxesis*) até levarem à *confutatio*. Isso começa com um *lá*" inesperado (c. 6.4) já que ocupa o lugar das pausas da *propositio*, além disso, de acordo com ao *canevas* vem de um salto de 4º justa ascendente (afirmativo, heroico), pois é ouvido como uma *exclamatio*. Apresenta também uma melodia cujo *canevas* resulta em saltos (3ºs) com mudança de direção. As notas *fá*#'" e *ré*#'" de c. 7.2 são *apoggiaturas*. A *exclamatio*, o desenho angular do motivo de fundo (que não havia aparecido antes) somado ao efeito *concitato* das semicolcheias emparelhadas e a direção para a dominante de Mi maior se opõem aos desenhos predominantes até agora, mais significativamente do que uma antítese afetiva, que não é tão marcada.

A *confirmatio* restabelece a tonalidade principal com uma sentença evolutiva. Começa com um motivo bordado (c. 7.4) que remete para o início da *narratio* (embora sem anacruse) e como *diminutio*, para o início do *exordium*. As escalas descendentes do compasso seguinte também se referem à *narratio* e conduzem a uma estrutura polifônica oblíqua para cadenciar elegantemente em Mi maior. Essa cadência – como apontamos acima – apresenta uma estrutura de polifonia oblíqua com duas vozes mais relacionadas à música italiana.

A *peroratio* usa as escalas, primeiro descendente e depois ascendente, para unir as duas terminações sugeridas pela polifonia oblíqua (*in rebus*). O gesto amplo e ágil que isso implica, é uma síntese do afeto do prelúdio (*in affectibus*).

Vimos que para Charpentier, Mi maior é “briguento e barulhento”. Rameau elabora um pouco mais dizendo que é uma tonalidade “adequada [também] para cantos ternos e alegres,

mesmo também para os grandes e magníficos” (veja acima). O presente prelúdio indicado “Gay” coincide com todas essas indicações. Talvez por isso, considerando também a brevidade e a rapidez do prelúdio, a oposição afetiva não seja tão marcada na *confutatio*. Somando-se a isso a alusão à música italiana⁴⁹, poderíamos imaginar um personagem um tanto jactancioso tentando deslumbrar com a história de suas façanhas (talvez o tópico do *miles gloriosus*?). Ou seja, o prelúdio poderia se tornar uma ironia dos poderosos.

Exemplo 18:

3º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 19:

Canevas do 3º Prelúdio em Mi maior de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre

Exemplo 20:

Dispositio do 3º Prelúdio em Mi maior de “*L'Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.

⁴⁹ Lembremos que sob Luís XIV os italianos eram desdenhosamente chamados de bufões.

O prelúdio tem 2 como fórmula de compasso a indicação *Tendrement*. A *inégalité* neste compasso ocorre no nível de colcheias. Esta assinatura é mais rápida que o C (*C barré*). A velocidade é temperada pela escrita da fórmula de compasso com barras curtas e a indicação *Tendrement*.

Consideramos que o prelúdio começa *in medias res*. A sentença evolutiva que compõe a *narratio* é predominantemente descendente (*catabasis*). Os dois primeiros motivos são interrompidos por pausas (*aposiopesis*). Neles, o iambo em anacruse (*inégal*) é suavizado por um duplo *coulement*, que lhe confere um carácter de lamento. O terceiro motivo é ascendente, preenchendo também uma 3^o, mas desta vez o autor preocupou-se em ligar todo o grupo, o que suspende a *inégalité*, conferindo ao gesto um carácter mais firme. No último motivo, a ligadura permite novamente a *inégalité* das colcheias. A colocação de um *accént* como ornamento da semínima *mi* aumenta a suavidade já indicada com a ligadura e a conclusão na terça do acorde dominante (*interrogatio*). A partição (*partitio*) causada pelas pausas entre os diferentes motivos reforça o carácter narrativo da frase. É interessante notar que o único intervalo que quebra a descida por grau conjunto é a terça descendente (ver *canevas* no exemplo 19) que pode ser ouvido como um aumento da terça dos dois motivos iniciais. Fomos apresentados a um discurso calmo e elegante, não patético ou doloroso.

A *propositio* é composta por outra sentença evolutiva. Embora inverta a direção melódica (sinal de que estamos entrando na argumentação), mantém o iambo e a *inégalité* e conclui levantando uma terça também na *interrogatio*. A fala torna-se um pouco mais enfática devido aos grupos de três semicolcheias que correspondem à colcheia fraca do iambo, já que devido à *inégalité* inerente ao metro, são mais curtos. Os *tremblements* também adicionam ênfase. A *interrogatio* própria da terminação dominante da seção é incentivada pelo *port de voix* indicado.

A *confutatio* integra uma sentença evolutiva junto com a *confirmatio*. A direção melódica continua a ascensão (*anabasis*) iniciada na *propositio*, agora como uma *gradatio* que acumula tensão (*auxesis*) até um ponto culminante no *si* como *exclamatio* e depois faz uma queda repentina para o *si*. Os dois motivos iniciais com ritmo dáctilo podem ser considerados como uma inversão e aumento do terceiro motivo “anômalo” da *narratio* (*paronomasia*). Esses motivos ligam a subida por grau do *canevas* com o intervalo ascendente de 4^o justa (enfático e heroico) que aumenta a tensão que atinge o ponto culminante no *si*. Essa prosódia enfática, junto com a queda acentuada da oitava ligada pela escala descendente (*coulé*), constitui uma antítese do afeto posto pela *narratio*. Devemos considerar que a ascensão e construção das ênfases são progressivas e desdobram-se já a partir da *propositio*, ou seja, a ênfase declamatória da *confutatio* é preparada e não surpreendente.

A *confirmatio* é um simples gesto cadencial.

A *peroratio* resulta *in rebus* quando se refere às duas 3^o utilizadas na fala: ascendente e descendente. Por outro lado, acaba sendo *in affectibus* quando termina na parte inferior do instrumento e na tônica da tonalidade, lembrando o aspecto lúgubre levemente melancólico da *narratio*.

Este breve prelúdio parece representar um afeto muito diferente dos anteriores. Talvez a definição de tonalidade de Mattheson se adapte melhor ao seu personagem quando ele diz “Tristeza desesperada e mortal, amor desesperado” (BARTEL, 1997). No entanto, o prelúdio é indicado como *Tendrement*, termo que, embora seja quase uma indicação técnico-musical, está fortemente relacionado ao tema do amor nas conversas galantes (CRAVERI, 2004) e à elegância dos códigos cortesões de sociabilidade (ELIAS, 2017). Talvez pudéssemos tirar de Mattheson apenas a caracterização de “tristeza amorosa”. Resumindo, talvez essas reflexões sugiram que o prelúdio esteja representando o tipo de comportamento, sociabilidade e conversa cortês em torno do tema do amor.

Considerações finais

O conjunto de prelúdios em Mi menor parece representar uma pequena tese sobre a melancolia. O primeiro prelúdio problematiza a depressão terrena, enquanto o segundo representa a exaltação saturnina. O terceiro prelúdio do grupo constituiria uma síntese entre os dois polos antitéticos do afeto, representando o decoro (*bienséance*) próprio do *homme honnête*. Esperava-se que o homem galante, o cortesão modelo, possuísse uma boa cultura, respeitasse as boas maneiras, dominasse as artes até certo ponto e, ao mesmo tempo, sua conversa fosse agradável, viva e espirituosa, ou seja, demonstrasse engenho. (como sugere a indicação “*badinez*” na *digressio*). O caráter melancólico equilibrado -típico dos homens notáveis- era um traço constitutivo da nobreza.

Por outro lado, os prelúdios em Mi maior também parecem ser estruturados como uma tese, com sua antítese e sua síntese. A primeira delas refere-se ao poder da realeza, representado através do heroico, majestoso e pomposo. Luís XIV estabeleceu uma política clara de exaltar seu poder absoluto através das diferentes artes. Hotteterre, como *officier du Roy* e homem da corte, evidencia claramente em sua música essas características do estilo predominante em Versalhes. O segundo prelúdio, ao contrário -com sua alusão à música italiana- parece representar mais as conotações de *querelleux* e *criard* (no sentido pejorativo). Talvez seja uma alusão irônica ao poder, razão pela qual pode lembrar o velho tópico do *miles gloriosus* da comédia latina. Toda tese exige sua antítese ou refutação: a majestade real se opõe ao caráter ridículo à maneira do “cavalheiro burguês” de Molière. Por sua vez, o terceiro prelúdio realiza uma síntese, modelando-se na elegância do discurso amoroso. Isso constituía uma regra indispensável de conduta na sociabilidade da corte.

As teorias sobre agência virtual na música (HATTEN, 2018; LÓPEZ CANO, 2020) elaboraram diferentes abordagens sobre os níveis de personificação. Na música do s. XVII e XVIII, a identificação ou referência a um suposto personagem falante se dá a partir das fortes conotações representativas e alegóricas que a atravessavam, o que inclui também a música instrumental. Para um intérprete “eloquente”, a identificação ou construção desse “falante” imaginário pode ser importante na construção de sua versão da música. Sabemos, no entanto, que o receptor com as habilidades adequadas para ler esses códigos desvaneceu-se com o tempo. A música notada que chegou até nós representa apenas um vestígio, uma ruína sobre a qual construímos um novo discurso (HANSEN, 2001). Mas, embora o público de hoje não possua muitos dos códigos originais e as situações de escuta sejam radicalmente diferentes, a arte moderna também experimentou eventos que pressupõem uma relação retórica entre público e artista (SCHENEMANN, 2015). Os prelúdios podem constituir um recurso ideal para a construção de uma nova eloquência interpretativa.

Referências

- BANG MATHER, Betty; SADILEK, Elisabeth A. *Johann Sebastian Bach, Partita in A minor for solo flute BWV 1013, with emphasis on the allemande: historical clues and new discoveries for performance*. Nashua: Falls House Press, 2004.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press., 1997.
- BARTRA, Roger. *Melancolía y cultura: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- BOCCADORO, Bruno. *Apuntes a Saturno y la Melancolía*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Música Antigua - UCA, 1999.
- BOWERS, Jean M. Hotteterre, Jacques[-Martin]. In: *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2000.
- BROSSARD, Sébastien De. *Dictionnaire de musique*. Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510881v>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- BULWER, John. *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added Chironomia, or, The art of manuell rhetoricke, consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand*, a. 1644. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001?view=toc>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CASTELLANI, Marcello. Introdução crítica al “Art de Préluder...” de Jacques-Martin Hotteterre. In: CASTELLANI, Marcello (ed.). *L’Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la Flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*. Studio per ed. Florencia.
- CLERC, Pierre-Alaine. *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. Ginebra: Calwer & Luthin, 2001. Disponível em: http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf.
- CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. [S.l.]: Fondo de Cultura Económica, 2004. Disponível em: <https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=003537R>. Acesso em: 31 jan. 2018.
- ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. [S.l.]: FCE – Fondo de Cultura Económica, 2017.
- FRANÇAISE, Académie. *Nouveau dictionnaire de l’Académie française dédié au Roy*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12803909>. Acesso em: 29 jul. 2020.

FURETIÉRES, Antoine. *Dictionnaire de Musique*. Fac-símile. Paris: Société de Musicologie de Languedoc, 1690.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FELCH-USP/Editora, [S. l.], v. 2, n. 34, p. 10–66, 2001.

HARWOOD, John T. (ed.). *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.

HOTTETERRE, Jacques. *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois*. Fac-símile. Paris: Christophe Ballard, 1720.

HOTTETERRE, Jacques. *L'art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'ehautbois et autres instrumens de dessus*. Op.7. Paris: 1719. Fac-símile. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1999.

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin: 1774. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger%2C_Johann_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger%2C_Johann_Philipp)). Acesso em: 15 jul. 2021.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza editorial, 1991.

LA BORDE, Jean-Benjamin. *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*. Recurso digital. Paris: Pierres, Ph. D., 1780. Disponível em: [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin de LabordeessaiEssai sur la musique ancienne et moderne essai Essai sur la musique ancienne et moderne?rk=42918;4](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin%20de%20Lamorignon%20Essai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne%20essai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne?rk=42918;4). Acesso em: 18 jul. 2021

LAMY, Bernard. *La Rhetorique ou L'Art de Parler*. Paris: Pralard, André, 1718. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65583647.textelimage#>. Acesso em: 20 mar. 2021

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2011.

MONTÉCLAIR, Michel Pignolet De. *Principes de musique divisez en quatre parties*, Paris: 1756. facsimil ed. Geneve, Minkoff: 1991.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'Harmonie*. Paris: Ballard, 1722. Fac-símile. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

ROUILLÉ, Nicole. *Peindre et dire les passions: la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles : l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*. [S.l.]: Piazzola, 2006. Disponível em: <https://livre.fnac.com/a1947148/Nathalie-Rouille-Peindre-et-dire-les-passions-la-gestuelle-baroque-aux-XVIIeme>. Acesso em: 6 out. 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Recurso digital. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1767. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionnairedem00rous/page/430/mode/2up>. Acesso em: 6 jun. 2021.

SCHENEMANN, Peter J. Inocência. Paradigmas Contemporâneos do Espectador como um Eco de Rousseau. In: GAMBINI, Célia; KÜHL, Paulo Mugayar (ed.). *Rousseau e as Artes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p. 147–160.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press, 1981.

Apêndice: Convenções e símbolos

Para indicar as alturas no texto

Oitava dupla baixa de Dó médio = *DÓ*

Oitava baixa de Dó médio = *dó*

Oitava de Dó médio = *dó'*

Oitava aguda de Dó médio = *dó*''

Dupla oitava aguda de Dó médio = *dó*'''


Para a localização das notas no compasso

Nº de compasso. Nº de tempo. Nº de colcheia. Nº de semicolcheia.

Exemplo: a quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso 1 será (1.1.2.2)


Termos e gráfi smos


Para a análise sintática, adotou-se a terminologia desenvolvida pelo compositor Francisco Kröpfl (KRÖPFL; AGUILAR, 1986) e os critérios de sintaxe gráfica elaborados pela Profa. María del Carmen Aguilar. (AGUILAR, 2015).


Sentença: declaração musical com significado completo 


Frase: unidade sintática mínima completa, sem terminação fechada 


Membro da frase: Unidade menor que a frase.

Às vezes coincidente com os motivos; outras vezes, vários motivos podem configurar um membro de frase 

Estrutura da sentença periódica: geralmente composta por duas partes complementares, apresenta uma distribuição simétrica no tempo 

Estrutura de sentença evolutiva: apresenta um desenvolvimento a partir de um motivo ou membro de frase que geralmente é repetido e depois elaborado. Tem uma natureza assimétrica que não permite prever a sua conclusão 

Estrutura de sentença repetitivo ou sequencial: apresenta um motivo ou membro de uma frase que é reiterada sem elaboração, ou com transferências para diferentes alturas (como uma figura de retórica musical é chamada de *gradatio*) 

Digressio: digressão, extensão ou ampliação 

Tonalidade maior: SOL.

Tonalidade menor: sol

Compasso: 