

# “SOBRE A QUALIDADE DAS TONALIDADES E SEU EFEITO NA EXPRESSÃO DOS **AFFECTEN**”

(Johann Mattheson, 1713)

Tradução e breve introdução

**LÚCIA BECKER CARPENA**

*Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul – UFRGS  
lcarpena@terra.com.br*

## RESUMO

O trabalho apresenta a tradução, brevemente circunstanciada e comentada, de um trecho do tratado *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, de autoria de Johann Mattheson, a saber: Capítulo II, Parte II. O trecho citado trata das propriedades afetivas das tonalidades, tendo por base teóricos como Apuleio, Platão, Corvino e Kircher.

**PALAVRAS-CHAVE:** Johann Mattheson; Teoria dos Afetos, retórica musical setecentista.

## **“ON THE CHARACTERISTICS OF THE MUSICAL KEYS AND ITS EFFECTS ON THE EXPRESSION OF AFFEKTEN” (JOHANN MATTHESON, 1713). TRANSLATION AND SHORT INTRODUCTION.**

### **ABSTRACT**

This paper presents the translation, briefly introduced and commented, of Chapter II, Part II from *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, written by Johann Mattheson. The text is about the musical keys' properties and their power to express affections. Mattheson based his opinion on authors like Apulejus, Plato, Corvino and Kircher.

**KEYWORDS:** Johann Mattheson; Affektenlehre; Musical Rhetoric in the 18th Century.

O trabalho aqui apresentado tem como principais destinatários os estudiosos e intérpretes da música dos séculos XVII e XVIII. Trata-se de uma tradução, brevemente comentada e circunstanciada, do texto intitulado *Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten*, Capítulo II, Parte III da obra *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, do compositor e teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764). Desde o seu princípio, o objetivo principal desta tradução foi proporcionar ao público brasileiro, especialmente pesquisadores e alunos de graduação em Música, uma versão em língua portuguesa deste autor e seu texto, frequentemente citado mas efetivamente pouco lido. Julgamos necessário e oportuno acrescentar uma introdução à tradução, de modo a familiarizar o leitor contemporâneo

com o contexto da obra e seu autor, para que possa ter melhor compreensão do texto de Mattheson.

## A TRADUÇÃO

A árdua tarefa da tradução foi compartilhada entre as flautistas e pesquisadoras de música barroca Lúcia Carpena, Mônica Lucas e Renate Sudhaus. Atuando também como professoras, depararam-se com a grande carência de traduções de fontes primárias para a língua portuguesa, que, associada ao fato de que boa parte dos pesquisadores e estudantes não dominarem o idioma alemão, dificulta o acesso a uma parte substancial da literatura da área.

Desde o início a tradução apresentou desafios, como a complexa estrutura da língua alemã no começo

do século XVIII, a riqueza do vocabulário usado por Mattheson e seu relativo desuso no alemão moderno, as muitas citações em latim, as referências a teóricos da Antiguidade clássica e da Renascença que ainda hoje são pouco difundidos. Somouse a este cenário a linguagem às vezes pouco polida do tratadista, que não hesita em usar termos rasteiros e muitas vezes indecorosos ao contexto da obra. Como traduzir? Deveríamos tentar elevar a linguagem de Mattheson, procurando uma unidade de estilo que nem mesmo ele havia buscado?

Aos poucos, nas sucessivas revisões, a conduta a ser adotada foi ficando clara e o texto tomou sentido em nossa língua. Depois de pronto, esperamos ter conseguido dar voz a Mattheson, tornando uma pequena parte de sua obra acessível aos leitores de língua portuguesa.

## O AUTOR

Johann Mattheson recebeu a educação formal no *Johanneum* de Hamburgo e, além dela, a melhor educação possível para sua época, com aulas de dança, desenho, equitação e esgrima, e ainda uma formação mu-

sical especialmente rica, aprendendo a tocar vários instrumentos. Ingressou como menino cantor no coro do *Teatro do Mercado dos Gansos de Hamburgo* (*Theater am Gänsemarkt*), onde posteriormente exerceu as funções de cantor solista, cravista e compositor. Na época, a casa de ópera de Hamburgo era uma das melhores da Europa, com intensa produção operística e uma das melhores orquestras do continente.

Entre os anos de 1715 e 1728 foi *Kantor* da catedral de Hamburgo, posto que teve que deixar por conta de sua progressiva surdez. Foi também secretário do representante inglês em Hamburgo, *sir* John Wich, e obteve mais tarde um cargo como diplomata. Centrou sua atividade quase que exclusivamente em Hamburgo, na época a segunda maior cidade do Império Germânico e uma das cidades mais importantes da Europa.

Paralelamente às suas atividades musicais práticas e também diplomáticas, dedicou-se ao estudo das transformações pelas quais passava a música europeia ocidental, particularmente a alemã, no início do século XVIII. Desta observação profunda, resultou a publicação de escritos

considerados fundamentais para o entendimento das mudanças radicais na música do primeiro quartel do século XVIII: *Das Neu-eröffnete Orchestre* [“A Orquestra Recém-Inaugurada”] (1713), *Das Beschützte Orchestre* [“A Orquestra Protegida”] (1717), *Das Forschende Orchestre* [“A Orquestra Investigativa”] (1721) e *Der Vollkommene Capellmeister* [“O Mestre-de-Capela Perfeito”] (1739).

## DAS NEU-ERÖFFNETE ORCHESTRE (1713), SEU CONTEXTO E ESTRUTURA

O trecho aqui traduzido foi retirado do tratado intitulado *Das Neu-eröffnete Orchestre* [“A Orquestra Recém-Inaugurada”], publicado em Hamburgo em 1713, e que integra os chamados *Die Drei Orchestre-Schriften* [“Os Três Escritos sobre a Orquestra”]. Os três tratados foram publicados em edição facsimilar em 2004, com apresentação de Dietrich Bartel. A tradução do texto por si só representa um acréscimo importante à bibliografia em português, porém entendemos que é importante que o leitor conheça o contexto no qual este texto se insere.

É preciso lembrar que no início do século XVIII o norte da Alemanha era um lugar em que a discussão sobre as mudanças do pensamento musical europeu era especialmente acalorada. Além das questões puramente musicais, era acrescido o viés religioso, provocado pelo envolvimento de pastores luteranos na discussão, que envolvia aspectos tão díspares como a questão do gosto pessoal em contraposição ao estilo, a posição da Igreja em relação à existência da ópera e à música de concerto, o uso de elementos da ópera italiana na música religiosa, em especial o oratório, e a adoção de elementos estilísticos italianos e franceses na música alemã, naquele que viria a se chamar o estilo dos “Gostos Reunidos”, ou estilo alemão. Dietrich Bartel resume a questão como sendo um conflito entre dois grupos de conceitos que chamou de “*sciencia, ratio e auctoritas x natura, sensus e goût*” (BARTEL, 2004, p. V). Para Bartel, “O final de uma época musical vem não raramente acompanhada de um debate entre, por um lado, partidários das normas vigentes e tradições do passado e, do outro lado, vozes que clamam por sua deposição”

(BARTEL, 2004, p. V). Neste contexto, Mattheson desponta como uma das vozes mais potentes, ao indicar que as antigas teorias musicais e seus representantes não dispunham de meios para fundamentar e explicar a música contemporânea a eles (Ibid., p. XII). Citando o próprio Mattheson (1713, p. 3), “Estes que se pretendem ser os iluminados do mundo, que pensam que a Música deve se guiar pelas regras deles e não que eles se guiem pela Música, podemos dizer com toda a razão: *faciunt intelligendo ut nihil intelligant* [entendamos que eles não entendem]”.

Na introdução ao tratado, intitulada *Introdução à decadência da Música*, Mattheson (1713, p. 3-4) ataca não apenas seus contemporâneos conservadores como também critica a ignorância do público, a superficialidade e o virtuosismo vazio de muitos músicos, bem como a falta de apoio e a baixa remuneração de músicos talentosos.

Mais do que uma espécie de “manual para o uso das tonalidades”, o texto de Mattheson sobre as propriedades afetivas das tonalidades se insere em uma obra cujo propósito declarado no frontispício é ser “in-

rodução ampla e universal à Música”, dedicado “ao homem galante que queira ter uma perfeita compreensão da grandeza e essência da Música, queira entender os termos técnicos e queira, de modo adequado, refletir a respeito desta Ciência”. Deste modo, Mattheson pretende que seu leitor tenha acesso, a um só tempo, a conceitos e termos técnicos e seja capaz de avaliar a música da época.

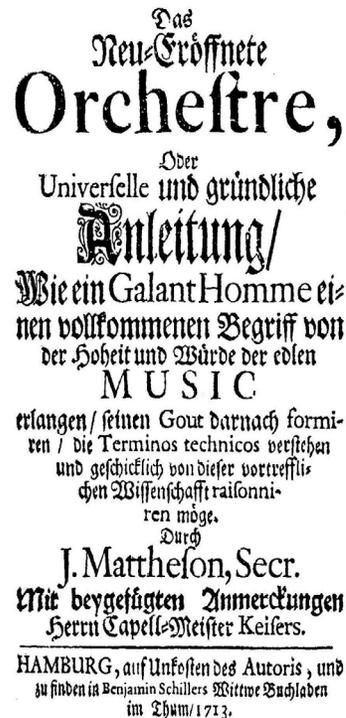


FIGURA 1: Frontispício de *Das Neu-eröffnete Orchestre*.

Mattheson (1713, p. 34) explica o uso do termo “orquestra” como sendo “um termo geral para designar a música da igreja e do teatro, a instrumental e a vocal” derrubando fronteiras e categorias há muito estabelecidas na prática e na teoria musical. Do mesmo modo, ao se dirigir ao “homem galante”, usa um termo moderno, novo, que Bartel diz ser especialmente relacionado à ópera, reforçando a ideia renovadora de Mattheson. Entretanto, o tratado também é dirigido ao músico profissional, desejoso de conhecer os estilos francês e italiano.

O tratado é dedicado à Duquesa Maria Aurora von Königsmarck (1662-1728)<sup>1</sup> e inicia com uma longa dedicatória a ela, seguida por uma *Introdução à decadência da Música*. Seguem-se três grandes seções, assim estruturadas:

*Pars Prima Designatoria* ou Das coisas e elementos que pertencem a uma *Composition* musical.

Cap. I – Da proporção dos sons [intervalos, consonâncias, dissonâncias]

Cap. II – Das *Signaturen*, em especial das claves na Música

Cap. III – Dos compassos em especial

Cap. IV – Das notas [valores, figuras rítmicas], pausas e demais *Signaturen* [sustenidos, bemóis, sinais de repetição]

*Pars Secunda Compositoria* ou Da Composição Musical e do Contraponto propriamente

Cap. I – Da regra geral das consonâncias e dissonâncias

Cap. II – Das regras especiais das consonâncias

Cap. III – Das regras especiais das dissonâncias

Cap. IV – Dos diferentes espécies e tipos de composição

*Pars Tertia Judicatoria* ou Como apreciar um e outro na Música

Cap. I – Das diferenças entre as atuais músicas italiana, francesa, inglesa e alemã

Cap. II – Das qualidades das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten*

Cap. III – Dos instrumentos musicais

*Supplementum* [misto de errata com pos-

1 Mulher de extraordinária formação para sua época, falava muitos idiomas, era compositora, libretista de óperas e cantatas, virtuose da viola da gamba e do alaúde. Foi esposa de Augusto, o Forte, e mais tarde tornou-se a abadessa de Quedlinburg.

fácio]

Breves observações sobre o tratado musical denominado *Das Neu-Eröffnete Orchestre* – [por] Reinhard Keiser  
*Register* [índice onomástico]

## O TEXTO SOBRE AS TONALIDADES

Como o próprio título do capítulo sugere, trata das tonalidades e suas qualidades afetivas. Entretanto, antes de falar de cada tonalidade, Mattheson faz um pequeno arrazoado do “estado das coisas” no que se refere ao senso comum sobre o assunto. Inicia com uma breve retomada do conteúdo dos dois primeiros capítulos, “na primeira parte desta pequena obra tratamos das tonalidades no que diz respeito à sua **essência** [o negrito é de Mattheson] própria e à [sua] proporção; na outra [parte], entretanto, tratamos da sua **aplicação**” (§ 1). Em seguida, pergunta ao leitor: “qual é, afinal, seu **efeito**?” (§ 1).

O tratadista reconhece que é “do conhecimento de todos” que cada tonalidade possui características próprias, que diferenciam uma tonalidade da outra pelos efeitos que provocam. Entretanto, afirma que não há unanimidade “quanto aos

*Affecten* que cada tonalidade desencadeia, quais e como são eles” (§ 2). Ao mesmo tempo em que critica seus contemporâneos, que “pensam que todo o segredo está na terça menor ou maior”, afirmando que “estes não chegaram ainda muito longe em suas investigações” (§4), sendo, portanto, ingênuos ou equivocados (§4), Mattheson revela amplo conhecimento da tratadística musical ao citar as descrições “dos Antigos”, como Apuleio, Luciano, Platão e Corvino e sobre as tonalidades e seus efeitos (§5).

Apesar do reconhecimento da autoridade destes autores, Mattheson reitera que mesmo os Antigos não apresentavam uma unanimidade em suas opiniões, situação que se repete na época: “também os músicos de hoje dificilmente têm uma mesma opinião no que diz respeito às propriedades das tonalidades e não se pode pretender obter facilmente uma uniformidade, de tal modo que concluímos: *Quot capita, tot sensus*” (§6).

A partir do §7 Mattheson inicia sua descrição das características e efeitos de cada tonalidade, tratando primeiramente daquelas tonalidades diretamente associadas aos modos gregos, na seguinte ordem:

ré m → sol m → lá m → mi m → dó M → fá M → ré M → sol M

(dório) (dório tr) (eólio) (frígio) (jônio) (jônio tr) [] (hipojônio)

Seguem-se as tonalidades de dó m (que merece a mais longa descrição de todas), fá m, sib M, mib M, lá M, mi M, si m e fá# m, num total de 16 tonalidades. No §24 o autor explica que estão faltando oito tonalidades, já especificadas na Parte I, Capítulo I, §20 (que trata de intervalos, consonâncias e dissonâncias), mas que elas são ainda “do conhecimento de poucos e deve ser deixado para a posteridade, também porque hoje em dia são muito pouco usadas em peças, exceto por si maior, a qual de vez em quando ainda aparece [...]”.

As tonalidades faltantes são si M, fá# M, sol# m, sib m, sol# M, dó# M, mib m e dó# m. Para encerrar, Mattheson conclui que:

O pouco que foi falado aqui sobre as propriedades de cada tonalidade e que tenha agradado ao curioso poderia levar a uma grande discussão, porque, se mencionarmos tudo o que poderia ser dito ou pensado, certamente cada tonalidade ocupa-

ria um capítulo; quanto mais quisermos nos ocupar em estabelecer algo positivo disto, tanto mais contradições encontraremos, uma vez que são quase incontáveis as opiniões sobre este assunto, às quais eu não atribuo outra razão senão as diferenças das complexidades humanas (§25).

## ALGUMAS CONCLUSÕES

O autor se mantém fiel à proposta anunciada no frontispício, de dirigir seu trabalho a amadores e também a músicos práticos, na medida em que trata das tonalidades mais usadas, o que denota um caráter que se diria prático da obra.

Mesmo tendo escrito um tratado desta proporção, com 349 páginas, temos a impressão de que Mattheson não pretende ser prescritivo, conclusivo ou mesmo exaustivo. Muito pelo contrário, ele fornece a seu leitor grande quantidade de informação, numa intenção que parece ser a de indicar a complexidade de entendi-

mentos dos assuntos abordados. Ele reconhece algumas verdades como sendo absolutas e incontestáveis, como, por exemplo, todo o conjunto de informações que dizem respeito à constituição de intervalos e tipos de agrupamentos métricos. Entretanto, como que reafirmando sua intenção expressa no frontispício, ele deixa ao leitor a tarefa de, com base nas informações recebidas, apreciar e julgar as qualidades e efeitos das tonalidades (§ 25). Esta percepção é compartilhada por Bartel, que diz:

Na qualidade de defensor do *sensus in ratio* e como representante de uma opinião que, de modo incessante, atacava os dogmas sagrados de uma tradição musical alemã envelhecida, lhe fugiria a ironia, caso ele tivesse tentado definir as características específicas de cada tonalidade, assim como os antigos autores tinham feito com os modos eclesiásticos (BARTEL, 2004, p. XVI).

O tom frequentemente ácido e irônico de suas falas, claramente di-

recionadas a seus contemporâneos conservadores, fez com Mattheson provocasse reações de ambas as partes. Conservadores como o organista Johann Buttsett não tardaram em publicar réplicas<sup>2</sup> (1716) ao tratadista de Hamburgo, do mesmo modo que músicos e teóricos progressistas como Werckmeister, Heinichen e Niedt manifestaram sua aprovação às idéias defendidas por Mattheson (BARTEL, 2004, p. XIV-XIV).

Acreditamos que hoje em dia, quando a pesquisa sobre a prática musical historicamente orientada já se encontra plenamente estabelecida e tem seu valor reconhecido, é imprescindível termos acesso a fontes primárias como Mattheson. E mais, preferencialmente em uma tradução direta de seu original, circunstanciada e comentada. Seguindo as palavras do teórico hamburguês, a finalidade destes estudos não será a busca pela normatização ou uma regra única e geral, mas sim, a possibilidade de propiciar ampla visão ao interessado

2 BUTTSETT, Johann. *Ut, re, mi, fa, sol, la tota musica et harmonia aeterna, oder Neu-eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musices entgegen gesetzt dem Neu-eröffneten Orchestre* (Dó, ré, mi fá, sol, lá, toda a música e harmonia eterna, ou o antigo, verdadeiro, único e eterno fundamento da Música, colocado contra a Orquestra Recém-Inaugurada). Erfurt, 1716.

“que queira ter uma perfeita compreensão da grandeza e essência da Música, queira entender os termos técnicos e queira, de modo adequado, refletir a respeito desta Ciência”.

## O TEXTO DE MATTHESON<sup>3</sup>

### Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten*<sup>4</sup>

#### § 1

Na primeira parte desta pequena obra tratamos das tonalidades no que diz respeito à sua **essência** própria e à [sua] proporção; na outra [parte], entretanto, tratamos da sua **aplicação**; neste momento será feita a pergunta: qual é, afinal, seu **efeito**?

#### § 2

O fato de cada tonalidade ter algo especial em si e se diferenciar de outra por provocar efeitos muito diferentes é do conhecimento de todos – se con-

siderarmos a época, as circunstâncias e as pessoas. Há muitas contradições, entretanto, quanto aos *Affecten* que cada tonalidade desencadeia, quais e como são eles.

#### § 3

Aqueles que pensam que todo o segredo está na terça menor ou maior e então acreditam que todas as tonalidades menores (*molle*) são, falando de modo geral, necessariamente tristes e que, ao contrário, todas as tonalidades maiores (*dure*) são alegres, não estão de todo errados; apenas não chegaram ainda muito longe em suas investigações.

#### § 4

Mais longe ainda estão aqueles que são da opinião que uma peça com bemol tivesse necessariamente que soar suave e doce (*tendre*); mas, tendo ela um ou mais sustenidos, sua natureza seria dura, fresca e alegre. Será esclarecido satisfatoriamente tanto para os primeiros o seu equívoco, como para os

3 Todas as marcações em negrito são originais de Mattheson.

4 A palavra “afeto” tem sido utilizada como tradução do termo *Affect*.

segundos sua ingenuidade, e o inverso [dessas opiniões] lhes será apresentado diante dos olhos com a clareza do dia, de modo que ambas as opiniões sejam refutadas por si mesmas.

### § 5

Para fazer justiça ao ditado *Majores praecedunt* [os mais velhos precedem/são superiores], vamos ver por enquanto e sem rodeios como os antigos julgavam as qualidades dos doze modos e como suas opiniões sobre este assunto já eram muito discrepantes. Luciano<sup>5</sup> toma o modo dório por santo, sério e apropriado para o serviço religioso; entretanto, para Apuleio<sup>6</sup> o mesmo modo lhe parece belicoso e composto de tal modo que poderia ser apropriado para um *Carmen Heroicum*, ou assim chamado poema heróico (*Helden-Gedichte*), pois que, além de sua agilidade, também possui uma maravilhosa seriedade. O modo hipodório é caracterizado pelos antigos como sendo de natureza obstinada, sem considerar

sua afabilidade? Alguns consideraram o frígio como meditativo, outros, como furioso e incitador de brigas. O hipofrígio teve que passar por lamentoso e humilde, justamente por causa da reputação da grande semelhança que ele tem com os anteriores, o que torna difícil de compreender que seu efeito (*Effekt*) devesse ser tão diferente deles. A harmonia lídia é chamada de cambaleante por Platão no Diálogo 50 da *República*; Luciano [a chama] bacante, dura, atrevida e faceira. A propriedade do modo hipolídio deve levar ao choro e por isso é chamado de modo piedoso. O modo mixolídio é tido como muito flexível. Do modo hipomixolídio promete-se uma alegria natural. O [modo] eólio deve ser agradável e doce. O modo jônio é batizado alegre por Luciano, mas lascivo por Apuleio, já que este é na verdade o mais natural e ingênuo, e não o de menor relevância entre os modos. E, finalmente, a natureza do hipojônio é tida como feminina e suave; mas não pude achar, exceto em

5 Luciano de Samosata (c. 120 d.C. – 200 d.C.). Retor nascido na atual Síria.

6 Lucius Apulejus (c.125 d.C. - c.164 d.C.), filósofo platônico, natural de Madaura (atual Argélia). Estudou em Cartago, Atenas e Roma, onde também estudou Direito. Escreveu *Institutiones Musicas*, dado como perdido.

Corvino<sup>7</sup>, em seu *Heptachordo Danico*, página 70, o que foi dito sobre o hipoeólio, onde ele diz: *Tristibus materiis magis convenit*. Este modo se presta mais para coisas tristes. As opiniões de outros *Scribenten* sobre este e outros assuntos serão abordadas especificamente em cada tonalidade que é um modo<sup>8</sup>.

### § 6

Assim como os antigos, também os músicos de hoje dificilmente têm uma mesma opinião no que diz respeito às propriedades das tonalidades, e não se pode pretender obter facilmente uma uniformidade, de modo tal que concluímos: *Quot capita, tot sensus* [cada cabeça, uma sentença (literalmente quantas cabeças, tantas sentenças)]. Entretanto, para que

se possa ajudar de alguma maneira, e talvez, depois de uma pequena introdução sobre este assunto, se possa prosseguir, e se possa trazer mais e mais luz à coisa, quero apresentar minhas poucas ideias à luz e, ao mesmo tempo, dar toda liberdade a todo aquele que, conforme seu sentimento, tenha outra e melhor organização das tonalidades, a qual não poderá esperar que seja entendida por todos, ainda que pareça perfeita. (A reflexão será feita aqui principalmente sobre o *Cammer-* e não o *Chor-Tohn*<sup>9</sup>).

### § 7

Se seguirmos o ordenamento de consenso, começamos com o *Tono Primo*, **Ré menor** (Dório), analisando esta tonalidade, podemos constatar que ela contém algo devoto, **calmo**, e ao

7 Johann Michael Corvino (?-1663), pastor em Orsloew, escreveu *Hepdachordum Danicum, s. nov. Solfisationem, in qua Musicae practicae usus, tam qui ad canendum, quam quid ad componendum cantum facit, ostenditur* ao qual foi adicionado em 1646, em Copenhague *Logistica Harmonica, Musica verae & firma praestruens fundamenta*.

8 No original: “*unter jedem Tohn, der ein Modus ist*”. Modo como sistema de sequência e organização de alturas definidas.

9 *Kammerton/Chortohn*: segundo Walther (1732), “*Camer-Ton* é usado quando uma peça musical não pode ser executada de acordo com o antigo *Cor-* ou *Cornett-Ton* pelo fato de os sopranos adultos não alcançarem os agudos. Sendo assim, *um der Instrumente willen* e para que as cordas mantenham melhor a afinação, a peça é executada um tom ou até uma terça menor abaixo”. (p. 121). Mattheson não fala de *Chorton*.

mesmo tempo, **grandioso, confortável e satisfeito**; vem daí que a mesma seja capaz de fomentar a reflexão em assuntos de igreja (*Kirchen-Sachen*) e a paz de espírito na vida cotidiana (*communi vita*); isso não impede a tonalidade de também portar algo de **divertido**, não necessariamente saltitante e sim, **fluyente** com sucesso. “*Ad Heroicum Carmen modulandum est aptissimus. Habet enim miram cum alacritate gravitatem &c.*” disse Corvino, ou seja: “é a [tonalidade] mais adequada para poemas heróicos. Isto porque, além de sua agilidade, tem uma maravilhosa gravidade”. *Gravis est & constans*. Aristóteles **a chamou** “séria e constante”. *Harmonia Doria, virilis, magnifica & majestosa*. Ateneu<sup>10</sup> **diz**: “a harmonia dória é masculina, magnífica e majestosa”. *Habet nescio quid energiae mirabilis*. Kircher<sup>11</sup>: “daquilo que conheço, ela é de uma força especial e tem um efeito de deslumbramento”.

## § 8

Sol menor (Dório transposto) é quase a tonalidade **mais bonita** [de todas], porque ela não apenas mescla a **seriedade própria** da tonalidade anterior com uma **alegre amabilidade**, como traz consigo uma **irrestrita graciosidade e afabilidade**, através das quais se presta tanto para o **delicado** como o **revigorante**, assim como o saudoso ou **prazeroso**; falando brevemente, [é] adequada e bastante flexível para **lamentações moderadas e controlada alegria**. Kircher avalia assim: “*Modestam & religiosam laetitiam prae se sert, hilaris & gravi tripudio plenus*”, ou seja, ela traz consigo uma alegria comedida e devota, é alegre e cheia de saltos sérios.”

## § 9

A partir destas duas [tonalidades], já podemos perceber parcialmente o quanto têm de razão, ou não, aqueles que procuram na terça a causa desses efeitos.

10 Ateneu (sec. II d.C.). Gramático nascido em Naucratis (Egito), escreveu, entre outras obras, *Dipnosophistas*, onde discute, sentado à mesa do patrício romano Laresii, vários temas entre eles muitos relacionados à música. (WALTHER, 1732, p. 53).

11 Athanasius Kircher (1602-1680). Jesuíta, teólogo, astrônomo, matemático e teórico musical, natural de Geisa, estudou em Fulda, Paderborn, Koblenz, Colônia, Mainz. Foi professor em Würzburg, Avignon e Roma, onde faleceu. Publicou entre outras obras *Musurgia universalis* (Roma, 1650, em 10 volumes) e *Arte Magnetica* (Roma, 1654).

## § 10

A natureza da terceira tonalidade da série, lá menor (Eólio), é **algo lamentosa, respeitável e serena, convida ao sono; não sendo de modo algum desconfortável. Além disso**, é especialmente apropriada para peças para teclado e instrumentais. *Ad commiserationem citandam aptus. Kircher*: “Apropriada para despertar a compaixão. *Magnifici est et gravis affectus, ita tarnen u ad blanditem flecti possit; imò natura hujus melodiae temperatura est, ut ad omnis vermè generis Affectum accommodari possit. Mitis ac miré svavis*. Ou seja: “Esta tonalidade tem um *Affect* suntuoso e sério, de maneira que pode ser direcionada para lisonjear. Sim, a natureza desta tonalidade é efetivamente comedida, e pode ser usada em quase todos os estados de espírito. É suave e extremamente doce”. Corvino, em *Hep-tach. Dan*. (Esta última citação me agrada mais do que a primeira).

## § 11

À quarta, mi menor (Frígio), **difi-**

**cilmente** poderíamos atribuir algo **alegre**, porque, independentemente do que se faça, ela leva a [pensamentos] **profundos, aflitos e tristes**, mas de tal modo que tenhamos mesmo assim a **esperança de nos consolar-mos**. Algo **ágil** pode certamente ser criado a partir dela, o que não quer dizer que venha a ser **alegre**. Kircher diz: *Amat moestitiam & dolorem*, “ela [a tonalidade] ama a aflição e a dor”. Luciano: *Impetuusus*, Glareano<sup>12</sup>: *Querelis conveniens*. Para Luciano “ela mostra características impetuosas”, para Glareano, “lamentosas”.

## § 12

Dó maior, a quinta tonalidade (Jônio), tem uma característica **bastante rude e atrevida**, mas não será inadequada em Rejouissancen e outras peças que dão **vazão à alegria**; não obstante, um compositor habilidoso que fizer uma boa escolha no acompanhamento instrumental, pode transformar [o caráter] em charmoso, podendo utilizá-lo também situações ternas. Kircher a denomina, simples-

12 Henricus Loritus (1488-1563), chamado Glareano em alusão a sua cidade natal suíça, Glaris. Foi filósofo, matemático, historiador, geólogo, teólogo e poeta. Publicou seu *Dodecachordum* em 1547 (em três volumes), no qual trata dos doze modos (WALTHER, 1732, p. 257).

mente [como sendo] vaga, ou seja, cheia de rodeios. *Jonicus olim amatorii dicatus, & propterea lascivus dicebatur. Hodie bellicis cohortationibus adhibetur. Susplicari possumus, modum, quem Jonicum appellamus, olim Phrygium dictum, & contra.* **Teutsch:** o modo jônico “era dedicado aos jogos do amor e, por isso, chamado lascivo ou maldoso; hoje em dia ele serve para dar ânimo a todo um exército (a saber: com trompetes, tímpanos, oboés, etc...), de modo que assim poderíamos suspeitar que o modo que hoje chamamos jônio foi chamado antigamente frígio, e vice-versa”. J. M. Corvino: *Est jucundus & laetus*, ou seja, ela é de natureza alegre e contente (Cap. 3, Nota I).

### § 13

Fá maior (Jônio transposto), a sexta tonalidade, é capaz de expressar os **mais belos sentimentos do mundo**, sejam eles generosidade, firmeza, amor ou qualquer outro que esteja bem no topo do catálogo das virtudes e isto com uma tal naturalidade e incomparável facilidade, sem necessidade de pressão para isso. Sim, a amabilidade e o destino desta tonalidade não podem ser melhor des-

critas do que comparando-a a uma pessoa bonita, que tudo o que faz, por menor que seja, é sempre perfeito e, como dizem os franceses, tem “*bonne grace*”. **Kircher diz:** “ela tem *nescio quid severissimae hilaritatis & bellicae incitationis*; uma certa alegria severa e animação belicosa, as quais entretanto não podem combinar”. O que outros dizem a respeito é tão fora de propósito (mal à propos) e confuso que não quero fatigar o leitor, apenas [quero] chamar a atenção que, mais uma vez, desmentem as acima já citadas opiniões equivocadas sobre as terças e os bemóis. Pelo fato de esta tonalidade ter a *Tertiam majorem* e ser, portanto, maior, pode expressar os mais delicados sentimentos; além disso, tem um bemol em sua quarta, o que não quer dizer que não possa ser usada em qualquer tipo de peça pitoresca e alegre. Nos próximos capítulos § 15 e § 16, assim como nos anteriores § 11 e § 12, será possível confirmar que estes princípios não funcionam para o julgamento de uma tonalidade.

### § 14

A sétima tonalidade, ré maior, é por natureza **algo penetrante e teimo-**

sa; é a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade. O bom padre Kircher não incluiu esta tonalidade entre seus doze tons; também não é lembrada em seus *“Modos Graecos”*; isso pode ser visto entre outros como *defectum Musicae veteris* [falha da música antiga].

#### § 15

Sol maior (Hipojônio), a oitava tonalidade, tem  **muito** de insinuante e **loquaz** em si; ela, portanto, brilha bastante e é adequada tanto para coisas sérias como para animadas: Kircher a **chama**: *Amorosum & voluptuosum*, “apaixonada e voluptuosa”. **Em outros trechos também**: *Honestum & temperantiae custodem*, “um honesto guardião da moderação”, as quais diferem bastante entre si. *Convenit hic modus jocosus & amatoris*. Corvino: “é apropriado para os assuntos **divertidos** e **apaixonados**”. (Parece-nos que, frente ao divertido e apaixonado, Amor se permitiu uma brincadei-

ra com a velha musa Sinônima; mas temos consciência, portanto, que estar realmente apaixonado hoje em dia é algo bastante sério, pois não é nada divertido tentar expressar a delicadeza de nossas almas).

#### § 16

Dó menor (a nona tonalidade) é uma tonalidade **extremamente amável, ainda que também triste**, porque a primeira qualidade é a que prevalece e porque podemos facilmente nos enfasiar da doçura, mas não é errado se dermos mais vida a esta tonalidade através de um movimento alegre, porque senão alguém poderia facilmente ficar sonolento em função de sua **suavidade**. Mas, se for uma peça que deva levar ao sono, podemos nos poupar desta observação, alcançando rapidamente nosso objetivo. *Caeteris paribus* [com os seus pares] Kircher **chama esta tonalidade**: *accidentaliter mollem*. Suave por acidente, o que soa bastante ridículo; por suas propriedades, esta tonalidade não lembra nem um pouquinho isso. Não seria nada ruim pesquisar por que esta **tonalidade tão doce** não foi citada, por erro crasso ou profundíssima ignorância, nem como modo autênti-

co, *plagalibus sive transpositis* [como plagal ou como transposto], nem nos modos eclesiásticos ou gregorianos. A burrice dos antigos é quase impossível de entender e mais [impossível] ainda de desculpar. Em função do verdadeiro e sério entusiasmo pela nossa bela música contemporânea, muitas vezes não posso deixar de escrever **graças a Deus!** quando aqui e ali fantásticas queixas se destacam em livros, [dizendo] **que damos a música antiga por perdida**. Pois quase me parece que um teólogo do nosso meio lamentasse que os mártires do Antigo Testamento tivessem sido extintos, ou que em uma igreja católica camponesa o ouro tivesse desfolhado de uma imagem de Maria. Pessoas que assim falam e escrevem sejam elas tão eruditas quanto queiram, atravancam e trazem uma ingenuidade à luz no que diz respeito a este assunto, o qual despertará mais atenção se for avaliado por profissionais: **sejam eles** teólogo **ou** filósofo, juiz **ou** médico, historiador, orador, poeta, enfim todas as regras da Gramática, Retórica, Lógica, Física, Metafísica, Matemática &c, sem que com isso sejam pensadas as regras dos músicos e da Música, exatamente

como se um músico ou a Música fossem coisas desprezadas, que não merecem ter um lugar próprio (*Locum*), e sim, tivessem que ser uma sombra das [profissões] acima citadas. E estes são luteranos que deveriam louvar a música acima de tudo; eles são uma exceção, e se, sim, surge uma oportunidade em seus escritos, nos quais eles têm que necessariamente falar uma palavrinha sobre música, eles preferem colocá-la no meio das coisas perdidas, e acham que se portaram satisfatoriamente. Se eles quiserem objetar: **A música pertence à Matemática, à qual eles fazem menção**. Resposta: *Rara avis in terris* [raro pássaro na terra] aquele matemático profissional que também é um bom músico. A Ciência é por demais universal e amplamente difundida para que os assuntos materiais que nela aparecem nos travem tanto de modo que não possamos esperar pelas [coisas] espirituais. *Matematici eam transiliunt* [os matemáticos passam por cima dela (da coisa espiritual)] disse Lípio. Queiram eles afirmar: **a Música está abaixo da Filosofia**; e um mestre da arte [*Magister Artium*] me perguntará quais são então os simples nomes daquelas artes - não quero di-

zer as definições - cujo mestre foi nomeado mediante um bom dinheiro? Eu confesso que muitos deles [mestres] não têm a menor ideia de quantos são [os nomes das artes] e alguns conhecidos, que não são mestres de conhecimento profundo, ficaram me devendo a resposta. Desta forma, vai dar pano para manga [saber] o que a Natureza tem de mais bonito, pelo quê vamos precisar da **vida inteira**, e tudo o que foi criado não der em nada; os próprios literatos passam por cima [deste assunto] como um galo pisando em brasas. Aproximem-se, amantes da Antiguidade, que eu quero lhes contar uma parábola sobre um tema que deve certamente ser a mais importante em seus gabinetes, eu me refiro às moedas. A Música é **como as moedas**. Eu proponho um exemplo: **temos grande apreço por uma moeda antiga e embolorada, que nos lembra dos velhos tempos; devemos porém utilizar no mercado e no cotidiano a moeda de uso corrente**. Tomei emprestado este mesmo [exemplo] com dedicação, *mutatis mutandis*, de alguém que se queixava da perda da música antiga, e deixo ao encargo de cada um julgar, se é aplicável ou não. O meu conselho

seria: *praesentibus utere rebus* [utilizar as coisas do presente]. Porém me aprofundei muito neste texto e devo voltar às minhas tonalidades.

## § 17

Fá menor (a décima) parece ser **suave e serena**, embora seja **profunda e pesada, com algum desespero, de medo mortal disseminado** e é extraordinariamente comovente. Imprime muito bem uma negra, desesperançada melancolia, e causa de vez em quando tristeza e arrepios no ouvinte. (Será que algum *ex antiquorum sinlentio* [*silentio*] [a partir do silêncio dos antigos] me diz que modo é este e qual é sua natureza?).

## § 18

Si bemol maior (lídio transposto) é, pelo contrário, **muito** divertido e **exuberante**; mantém, entretanto, algo de modesto, e pode por isso parecer ao mesmo tempo magnífico e mignon. Entre outras qualidades que Kircher lhe dá, uma não se pode desprezar: *Ad ardua animam elevans*. Eleva a alma em momentos difíceis. (Graças a um golpe de sorte esta tonalidade conseguiu se embrenhar entre os modos transpostos, pois do

contrário a pobre coitada não teria ganho nem um nome).

#### § 19

Mi bemol maior, segundo nossas contas a décima segunda tonalidade, **tem muito de patético**; não pretende ter a ver com outra coisa senão a **seriedade e assuntos tristes**, tem **ódio figadal** a toda e qualquer exuberância. (Aqui a compreensão dos antigos permanece calada).

#### § 20

Lá maior (número 13) **nos toca muito** se logo brilha, e é mais adequada a paixões **lamentosas e tristes** do que a divertimentos; presta-se especialmente bem para peças para violino. Kircher não faz referência a ela.

#### § 21

Mi maior (14) exprime de maneira inigualável uma **tristeza desesperada ou mesmo mortal**; é a mais adequada para situações de extremo, desesperançado e abandonado apaixonamento, e, em determinadas circunstâncias, tem algo tão **cortante, abandonado, sofrido e penetrante**, que não pode ser comparado senão com uma separação fatal entre corpo e alma.

#### § 22

Si menor (15) é **bizarra, mal-humorada e melancólica**; por isso aparece tão raramente, e deve ser essa a causa pela qual os antigos a baniram de seus conventos e celas, porque ninguém queria dela se lembrar.

#### § 23

Fá sustenido menor (16), apesar de levar a uma **grande aflição**, é mais **lânguida e apaixonada** do que letal; tem também algo de abandonado, singular e misantrópico em si. (E estas seriam 16 tonalidades).

#### § 24

O efeito das 8 tonalidades restantes especificadas na Parte I, Capítulo I, § 20 (onde por erro tipográfico consta § 10) é ainda do conhecimento de poucos e deve ser deixado para a posteridade, também porque hoje em dia são muito pouco usadas em peças, exceto por si maior, a qual de vez em quando ainda aparece, e possui algo de **contrariedade**, quase de **desconforto**, e também uma característica algo desesperada. O porquê de estas 8 tonalidades ainda não serem tão usadas como as demais 16 está dito no § 21, acima.

## § 25

O pouco que foi falado aqui sobre as propriedades de cada tonalidade e que tenha agradado ao curioso poderia levar a uma grande discussão, porque, se mencionarmos tudo o que poderia ser dito ou pensado, certamente cada tonalidade ocuparia um capítulo; quanto mais quisermos nos ocupar em estabelecer algo positivo disto, tanto mais contradições encontraremos, uma vez que são quase incontáveis as opiniões sobre este assunto, às quais eu não atribuo outra razão senão as diferenças das complexidades humanas. Sem dúvida, devido a isso, acontece que uma tonalidade que para um temperamento sanguíneo é divertida e estimulante, pareça pesada, lamentosa e aflita, etc. pelo que nós não deteremos mais longamente, mas deixamos a cada um a liberdade de atribuir a esta ou aquela tonalidade estas propriedades que combinem com as tendências [temperamento] de cada um. Com isso encontramos que a tonalidade predileta/favorita frequentemente deve ser sujeita a uma renúncia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTEL in MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Reedição moderna facsimilar, 2004. Laaber: Laaber Verlag.

BUTTSETT in MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Reedição moderna facsimilar, 2004. Laaber: Laaber Verlag.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713). Reedição moderna facsimilar, 2004. Laaber: Laaber Verlag.

WALTHER, Johann. *Musikalisches Lexikon* (Leipzig, 1732). Reedição moderna facsimilar, 1953. Kassel, Bärenreiter.

Data de recebimento: 16/04/2012

Data de aprovação: 21/05/2012