

A PRONUNTIATIO EM MÚSICA:  
RELAÇÕES ENTRE FRIEDRICH WILHELM MARPURG  
E JOHANN M. MEYFART

Stéfano Paschoal,  
Universidade Federal de Uberlândia - MG  
Email: stefanotrad@ufu.br

**Resumo:**

Este trabalho mostra as aproximações entre Retórica e Música, partindo de trechos da obra *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) de Johann Matthäus Meyfart e das obras *Des critischen Musicusan der Spree* (1750) e *Die Kunst das Clavierzuspielen* (1762), de Friedrich Wilhelm Marpurg. As aproximações de que tratamos aqui dizem respeito à *actio ou pronuntiatio*, considerada a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica. Por serem as retóricas renascentistas (à época de Meyfart, por exemplo) retóricas literárias, é comum não haver nenhuma parte dedicada exclusivamente à *pronuntiatio*. A *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* é, nesse caso, uma exceção. A aproximação entre Retórica e Música, ocorrida, primeiramente, como consequência da reforma curricular das *Lateinschulen* alemãs, proposta por Martinho Lutero, fez com que a Música passasse a ser descrita e analisada em termos retóricos. Em Música, a *pronuntiatio* encontra-se marcada no âmbito do *musikalischer Vortrag*, em que são dadas regras de boa execução do “discurso” musical. Buscamos aqui comparar as regras e aconselhamentos aos oradores no ato de ser proferido o discurso, e aquelas dadas aos intérpretes, ao tocar ou cantar. Com a comparação de excertos, será possível perceber a aproximação e semelhança de modos de proceder do orador e do intérprete.

**Palavras-chave:** Retórica. *Pronuntiatio*. Música.

**Pronuntiatio in music: relationship between Friedrich Wilhelm Marpurg and Johann M. Meyfart**

**Abstract:**

This paper shows the approximations between Rhetoric and Music, starting with excerpts from *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) by Johann Matthäus Meyfart and the works of Friedrich Wilhelm Marpurg, namely *Des critischen Musicus an der Spree* (1750) and *Die Kunst das Clavier zuspieren* (1762). The approximations dealt with here, are with regard to *actio* or *pronuntiatio*, which is considered to be the fifth part of Rhetoric according to its classical division. As Renaissance Rhetoric (at the time of Meyfart, for example) is deemed literary rhetoric, it is not unusual that no specific part should be exclusively dedicated to *pronuntiatio*. *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* is, in this case, an exception. The closeness between Rhetoric and Music, which occurred primarily as a result of the curriculum reform of the German *Lateinschulen*, proposed by Martin Luther, resulted in Music being described and analysed in rhetorical terms. In Music, *pronuntiatio* is found within the *musikalischer-Vortrag* framework, in which rules, regarding a sound performance of musical “discourse” are given. We seek herein to compare the rules and advice given to speakers upon the deliverance of speech, to those given to performers while playing or singing. By comparing such excerpts, it will be possible to notice the approximations and similarities of the speaker and interpreter’s *modus operandi*.

**Keywords:** Rhetoric. *Pronuntiatio*. Music.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, *Aspectos gerais da pronuntiatio em Johann M. Meyfart e Friedrich Wilhelm Marpurg: relações entre Retórica e Música*, tem o intuito de demonstrar aproximações, no âmbito da pronúncia, entre o Livro II da *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634) de Johann Matthäus Meyfart e excertos do artigo [Fortsetzung der] *Gedancken über den musikalischen Vortrag*, de Friedrich Wilhelm Marpurg, o segundo de três artigos sobre a execução musical, publicado em sua obra *Des Critischen Musicus an der Spree* (1750) originalmente em 02 de setembro de 1749. Utilizaremos ainda dois excertos de sua obra *Die Kunst das Clavier zuspieren* (1762).

Johann Matthäus Meyfart (1590-1642) era teólogo, pedagogo, retórico, poeta de canções eclesásticas. Dentre outros cargos, foi reitor da Universidade de Erfurt, e era pastor

numa comunidade evangélica. Sua retórica, que se alinha ao movimento de cultivo da língua, ocorrido na Alemanha nos séculos XVI e XVII, mostra seu conhecimento musical, advindo de sua formação nas *artes liberais*. No quarto capítulo do Livro II, Meyfart diz que “um discurso é uma harmonia secreta ou música, que não pode ser tocada sempre na mesma corda” (MEYFART, 1977, p.12)<sup>1</sup>, e faz diversas referências a intervalos musicais, por exemplo, quando diz que “é um contentamento inacreditável quando o orador consegue saltar de baixo para uma sétima, ou sexta, como dizem os músicos” (MEYFART, 1634, p.13)<sup>2</sup> ou ainda, “é necessário compreender exatamente o que se diz aqui com sextas, quintas, quartas etc.” (MEYFART, 1634, p.13-14)<sup>3</sup>.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) é um escritor bastante reconhecido no meio musical, embora suas ideias sejam divulgadas apenas de modo discreto nas universidades brasileiras. Conta entre suas principais obras a *Abhandlung von der Fuge* (1753-4). Seus escritos musicais abordam a didática musical, a arte do acompanhamento (baixo contínuo) e crítica musical. Os textos de Marpurg que servem de base a este trabalho fazem parte, predominantemente, de seus escritos de crítica musical. Os dois excertos retirados da obra *Die Kunst das Clavierzuspielen*, entretanto, figuram entre seus textos de caráter didático.

A grande aproximação entre Retórica e Música deu-se à época da reforma curricular das *Lateinschulen*, proposta por Martinho Lutero e levada a cabo com o auxílio de Philipp-Melanchton. A música abandonava os liames do *quadrivium*, deixando de ser uma ciência vista do ponto de vista predominantemente matemático, e passava a se avizinhar da ciência das palavras.

Essa aproximação fez com que a música começasse a ser analisada do ponto de vista retórico. A linguagem retórica e seus elementos abrigavam a música, que passou a incorporar-seus elementos, sem, todavia, perder sua particularidade e sua autonomia.

As aproximações que buscaremos mostrar neste trabalho têm como cerne a *pronuntiatio* ou *actio*, doravante pronúnciação, que é a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica (*Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, ActiosivePronuntiatio*).

1. „Eine künstliche Rede ist eine heimliche Harmoney oder Musica / und muß nicht auff einer Seyten streichen [...]“.

2. „Es ist eine ungläubliche Zierde / Lust / Frewde / Wonne / und Dappferkeit / wenn der Redener sich kan von unten auff in die Septimam schwingen / oder die Sextam / wie die Musicanten reden“.

3. „[...] Unterdessen muß dieses recht verstanden werden / wenn man redet von sexten / quinten / quarten und dergleichen [...]“.

Faz-se necessário dizer que as retóricas alemãs escritas ao longo dos séculos XVI e XVII, dentre as quais está a de Meyfart, mais refletem a recepção da retórica latina clássica na Alemanha que o desenvolvimento de uma retórica alemã propriamente dita.

De uma forma ou de outra, esta recepção influenciou o *modus scribendi* de inúmeras traduções que contribuíram para o estabelecimento de língua e literatura nacionais na Alemanha do século XVII.

A principal “retórica” ou “poética”, por ter sido a primeira escrita em língua alemã (*Frühneuzeit*) é o *Buch von der deutschen Poeterey* (1624), de Martin Opitz, relacionada ao cultivo da língua, e em moldes muito mais clássicos que barrocos, de fato.

Essas retóricas ou poéticas alemãs – não havia à época uma separação rígida entre as duas – versavam, na maioria das vezes, sobre as três primeiras partes: invenção, disposição e elocução. Por serem retóricas literárias, não havia interesse em técnicas de memorização de textos (embora este não seja o único expediente da *Memoria*), e menos ainda em proferi-los diante de uma audiência.

Por abranger a pronúncia, aretórica de Meyfart pode ser considerada uma exceção (cf. Martin Opitz, Georg Ph. Harsdörffer, Philipp von Zesen, August Buchner, Justus Georg Schotellius). Todavia, não há em sua retórica nenhuma parte que diga respeito à memória. Nela, Meyfart define a pronúncia como o expediente utilizado para estabelecer e transmitir um discurso bem elaborado e bem ornamentado com voz e gestos precisos.

Em Música, a pronúncia é o expediente que cuida da execução, ou seja, as regras para execução musical (destinadas ao intérprete, correspondendo, na Retórica, às regras destinadas a oradores). Numa comparação entre as duas artes, altera-se a natureza do discurso: em Retórica, o discurso de palavras; em música, o discurso sonoro. O primeiro e o segundo, guardadas as diferenças, são proferidos. Para o segundo, prefere-se o termo – o que é uma especificidade da área – tocado, executado, ou, ainda, cantado.

As relações as áreas de que falamos nos deixaram inúmeros tratados musicais que se aproximam, em termos estruturais, das retóricas e poéticas renascentistas. E, no caso da Música (diferentemente do que ocorre em Literatura), as partes sobre

memória e pronúncia são mais frequentes, o que se justifica por haver, em música, um ato performático (termo que se aproxima, resguardadas as devidas dimensões, de *Vortrag*, no sentido de *Aufführungspraxis*).

*Vortrag* é um termo de difícil tradução, tanto no âmbito retórico, quanto no musical. Na quarta acepção do verbete *Vortrag*, no *Deutsches Wörterbuch* dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, temos que o vocábulo (cujo correspondente latino mais frequente é *propositio*) é usado “muito frequentemente no sentido de uma exteriorização (ou declaração) que deve ter influência sobre a vontade de outrem, portanto no sentido de requerimento, moção, proposta, sugestão; em certas circunstâncias, pode significar também uma interpegação ou consulta sobre a qual uma pessoa tem que se decidir” (GRIMM, 1971 [1854])<sup>4</sup>.

Assim, vamos considerar *Vortrag* como exposição, em Retórica, significando o ato de proferir o discurso ou momento em que o discurso é proferido e, em Música, considerar *Vortrag* como apresentação, ou seja, momento em que se toca uma peça na presença de outrem (no sentido de tocar diante de outros, para que a peça musical seja apreciada).

A exposição ou apresentação é um ponto crucial para a pronúncia, pois esta parte da Retórica, como dissemos, cuida de regras a serem seguidas no ato de exposição ou apresentação do discurso. No trecho abaixo, o termo “exposição” é tradução de *Vortrag*, que se define, segundo o *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, no verbete *Pronuntiatio*, do seguinte modo:

A exposição ocorre sempre quando as pessoas se esforçam para apresentar um assunto de forma convincente a outras pessoas. Trata-se, sempre, de uma comunicação discursiva de determinadas ideias, com objetivo didático ou de entretenimento, ou com intenção de influir na vontade e decisão de outrem, diante de um círculo grande ou pequeno e, até mesmo, diante de uma única pessoa. A retórica clássica desenvolveu possibilidades, com as quais a expressão natural na voz, expressão facial e gestos podem ser formados artificialmente para transmitir aos ouvintes um ponto de vista, para colocá-los em determinada atmosfera ou incitá-los à ação. A sistematização retórica do fenômeno exposição estende-se, principalmente, à constituição do modo de

4. „d) besonders häufig in dem sinne einer äusserung, die auf den willen eines andern einwirken soll, also in der bedeutung von antrag, vorschlag u. ä. es kann unter umständen auch eine anfrage gemeint sein, auf die hin jemand sich zu etwas entschlieszen, sich entscheiden soll“.

5. „Vorgetragen wird überall, wo Menschen bestrebt sind, anderen Menschen eine Sache überzeugend darzulegen. Immer handelt es sich um eine rednerische Mitteilung bestimmter Gedanken, mit behelndem oder unterhaltendem Zweck oder in der Absicht der Einwirkung auf Willen und Entschluß, vor einem kleineren oder größeren Kreise und sogar vor einem einzelnen. Die klassische Rhetorik hat Möglichkeiten erarbeitet, mit denen der natürliche Ausdruck in Stimme, Miene und Gebärde kunstvoll ausgebildet werden kann, um den Zuhörern eine Ansicht zu vermitteln, sie in Stimmungen zu versetzen oder zum Handeln aufzufordern. Die rhetorische Systematisierung des Phänomens Vortrag erstreckt sich vor allem auf die Ausbildung der Vortragsweise, bei der sich in der klassischen Rhetorik folgende Zweiteilung tradiert hat: die Gestaltung der Stimme (figura vocis) und die Bewegung des Körpers (motus corporis), die sich wiederum in Mimik (vultus) und Gestik (gestus) gliedert“

6. „Die schlimmste Rede / wofem sie nicht wider die Ehrwürdige Väter / den Donaten und Priscianen sündigt / kan durch eine artige Außprechung und vernünftige Gebährden ein solches Ansehen bekommen / daß man sich darüber verwundert. Dargegen kan die schönste Rede / durch eine garstige Außprechung dermassen verderbet werden / daß man sich dafür schewet“.

expor, para o qual a retórica clássica transmitiu uma divisão em duas partes: a conformação da voz (figura vocis) e o movimento do corpo (motus corporis), que se dividem, por sua vez, em mímica (vultus) e géstica (gestus). (2005, v. 7, p. 213-214)<sup>5</sup>

Da citação acima, convém destacar os trechos em que se fala sobre a “intenção de influir na vontade e decisão de outrem” e “transmitir aos ouvintes um ponto de vista, para colocá-los em determinada atmosfera”, pois essas funções, por assim dizer, vão ao encontro de um dos principais objetivos da Retórica: o convencimento. Em Música, principalmente, não podemos deixar de falar sobre “mover afetos”. É justamente isso o que se quer dizer como “colocá-los (os ouvintes) em determinada atmosfera”.

## 2. DESENVOLVIMENTO

A aproximação entre Retórica e Música com base nos escritos de Meyfart e Marburg será feita por meio de comparações de alguns trechos. Apresentaremos quatro breves aproximações entre trechos dos capítulos primeiro, segundo e sétimo do Livro II da *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* de Johann Matthäus Meyfart e trechos do artigo crítico escrito por Friedrich Wilhelm Marburg em 02 de setembro de 1749 ([*Fortsetzung der Gedanken über den musikalischen Vortrag*]). Utilizaremos ainda, nas comparações, trechos do décimo e do décimo-terceiro parágrafos de sua obra *Die Kunst das Clavier zu spielen*.

## 3. PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

A primeira aproximação entre Meyfart e Marburg se dá com relação à importância de uma boa pronúncia; no caso de Marburg, de uma boa execução. Meyfart diz:

[...] O pior discurso, por mais que não cometa qualquer pecado contra os honrados predecessores, os donatos e priscianos, pode, por meio de uma pronúncia bem comportada e de gestos racionais, ganhar certa reputação, que faça com que seja admirado. Ao contrário, o discurso mais belo, por meio de uma pronúncia desagradável, pode ser tão deturpado, que as pessoas se esquivam dele (MEYFART, 1977 [1634], p.2)<sup>6</sup>.

Em suma, o discurso pode eventualmente não seguir as regras da invenção, disposição e elocução (o que o tornaria mal escrito), mas pode ser salvo pela pronúncia. Meyfart ilustra sua afirmação com uma história de Bernhardus Glaser, um famoso *conrector* das escolas de Gotha, que dizia haver um professor, doutor em Direito, que nada possuía além de um mau latim. Esse professor conseguia imprimir em seu discurso – por meio da voz e dos gestos – tal amabilidade e impavidez, que qualquer pessoa que o ouvisse abandonaria a bebida, a refeição, os instrumentos musicais para entreter-se com sua exposição<sup>7</sup>.

A observação de Meyfart – um professor que estudara nada além de um mau latim – cotejada com a informação “pior discurso” aponta, naturalmente, um discurso mal escrito, salvo pela pronúncia. Ou seja, o uso adequado da voz e dos gestos com o intuito de mover os ouvintes compensa a má elaboração do discurso. Como, ao contrário, um discurso bem elaborado pode ser prejudicado pela pronúncia desagradável, concluímos que, para o autor, o êxito de um discurso depende, em grande parte, da pronúncia.

No âmbito da execução musical, parece não ser diferente. Marpurg relata a história de um amigo que ouvira Bach tocando trechos da segunda parte de uma de suas sonatas. Segundo Marpurg, seu amigo se entediava e se distraía antes que uma peça musical fosse executada até o fim. Todavia, ao ouvir Bach, ele compreendeu o planejamento da execução e a própria execução, que o mantiveram entusiasmado e em estado de máxima atenção. Marpurg diz que o amigo era apenas um amante da música, que conseguira compreender o verdadeiro sentido dos sons sem a necessidade de quaisquer palavras<sup>8</sup>.

Logicamente, a tradição musical e as próprias composições de Bach não são “discursos mal elaborados”. No caso relatado, o amigo teve a sorte de ouvir uma composição bela executada por um intérprete “perfeito”, o que corresponderia, em termos retóricos, a um discurso bem escrito proferido por um bom orador.

7. „Herr Magister Bernhardus Glaser / weyland Conrector der Schulen zu Gotha / wuste zu erzehlen / wie zu seiner Zeit ein Doctor der Rechten gewesen / der nichts sonderliches / sondern nur schlecht Latein gestudiret: Er hette aber mit der Stimme und Geberden eine solche Lieblichkeit und Dapfferkeit / seiner Rede geben können / daß ein jeder/ der ihn gehöret / deß essens / deß trinkens / der Instrumenten vergessen / und sich allein an der huldreichen Zungen verlüstert: Were ihm auch wohl belohnet worden / ob gleich / was zu Pappier aus dem Munde gebracht / vor einen geringen Schützen passiren können“.  
(Meyfart, 1977 [1634], p.3).

8. „Unser Herr Bach spielte vor einiger Zeit einem meiner guten Freunde die sechste aus dem zweyten Theil seiner herausgegebenen Sonaten vor. Dieser Freund gestund mir, daß er sonst das Unglück habe meistens zerstreuet zu werden, ehe ein Stück zu Ende käme; bey diesem aber habe er seinen Plan

wahrgenommen, und eine Ausführung derselben, die ihn ein beständigem Feuer und in unverrückter Aufmerksamkeit erhalten. Dieser gute Freund ist ein blosser Liebhaber der Music, und er hat die Sprache der Töne ohne hinzu gekommene Worte verstanden. Es ist also gar nicht willkürlich ein Stück so bund oder so zärtlich u. zu spielen, wie man nur will“(MARPURG, 1970 [1750], p. 217).

9. „Sol demnach ein Student mit fleiß im Anfange mercken / daß ein grosser Unterscheid sey / an der Stimme und an den Geberden / zwischen einem Redener / und einem Comoedianten. Die Comoedianten haben eine hohe Freyheit/so wohl wegen der Stimm / als wegen der Geberden. Die Comoedianten / nach dem sie Personen haben / dürffen ruffen und schreyen / schnauben und toben / gruzen und murzen / springen und lauffen / welchs alles dem Redener verboten ist“ (MEYFART, 1977 [1634], p.5).

#### 4. SEGUNDA APROXIMAÇÃO

A segunda aproximação de que tratamos diz respeito à adequação, ou seja, usar a voz e os gestos de acordo com o assunto.

Em seu aconselhamento sobre o uso da voz, Meyfart adverte o iniciante a que reconheça as diferenças entre o orador e o comediante. Ele diz:

Um estudante deve perceber, no início, que há uma grande diferença na voz e nos gestos de um orador e de um comediante. Os comediantes têm grande liberdade, mais por causa da voz que dos gestos. Os comediantes, por representarem personagens, podem gritar, bramar, bufar e bramar, resmungar, saltar e correr, tudo o que é proibido ao orador.(p.5)<sup>9</sup>

Meyfart chama a atenção para o fato de que o orador deve agir comedidamente. Todas as regras apontadas por ele, em capítulos posteriores (não explorados aqui por questões de delimitação) exigem certo comedimento de voz e gestos. São listadas diversas características da voz, mas tudo deve ser feito sem exagero, e por isso, talvez, haja aí a comparação com o comediante, que pode (e talvez deva) incorporar em sua *performance* certos exageros. O orador deve saber usar sua voz, ao proferir um discurso, de acordo com a matéria, ou seja, o conteúdo, bem como de acordo com suas intenções: a de convencer o público por meio de recursos que tenham impacto no campo afetivo (mover os afetos). A esse respeito, existe uma grande aproximação entre os autores tratados aqui, pois Marpurgse apoia nos gêneros musicais. O músico crítico diz que “se na música tudo é tão diverso, deve haver também infinita diferença dos sons, necessários a uma boa execução”, advertindo não estar tratando aí de sons mais agudos ou mais graves e de como as notas devem ser tocadas (se ligadas, em staccato etc.). Antes de adentrar especificamente os gêneros, Marpurg dirige-se ao violinista, uma vez que o violino, dentre os instrumentos, é o mais frequentemente usado para apresentações não preparadas, isto é, como instrumento para improvisação ou leitura à primeira vista, ressaltando que os preceitos poderão ser aproveitados por todos os músi-



cos (inclusive cantores).<sup>10</sup> Marpurg diz que as sinfonias, fugas e trios são executados do modo mais comum de expressão musical. Para ele, essas peças (ou gêneros) são aqueles em que nem algo muito esplêndido, turbulento, jocoso ou deveras apaixonado é pretendido. Nem o coração e nem a inteligência são tomados em alto grau aqui. O minueto, igualmente (ainda segundo o autor), não contém nem algo muito alegre, nem triste. A *polonaise*, por sua vez, deve ser executada de forma mais sustentada, porém suave, elegante.<sup>11</sup>

O problema, para Marpurg, é que os músicos, em sua maioria, tocam as peças segundo o mesmo modo comum, o que não deveria ocorrer, a não ser que esse modo lhes fosse prescrito, ou seja, existe um modo comum de expressão que geralmente predomina em qualquer tipo de peça (e por isso, certamente, Meyfart condiciona os usos da voz ao gênero do discurso e a seu conteúdo, para que os discursos não sejam todos proferidos no mesmo “tom”). Marpurg busca apontar a especificidade dos gêneros, mostrando que as peças – a depender do gênero a que pertencem – não podem ser tocadas conforme o mesmo padrão, mostrando ainda o que se deve evitar numa execução.

Assim, cada gênero possui peculiaridades que exigem a atenção tanto de oradores, como de músicos. Os “textos” ou “peças” de determinados gêneros exigem, assim, que, para que o discurso cumpra o objetivo do conhecimento, os ânimos (o humor) da audiência sejam movidos distintamente, ou seja, o orador, num discurso jocoso, não poderia usar o tom de lamento, e nem despertar, em sua audiência, a ira.

Vejamos, à guisa de exemplo, três pequenas regras de pronúncia que se relacionam ao objetivo de mover os afetos da audiência:

Em primeiro lugar, em assuntos lastimáveis a voz deve ser feita, mas lamentosa, e de quando em vez comovida. [...] Em segundo lugar, se o orador quiser despertar a ira nos ânimos dos ouvintes, deve esforçar-se por uma voz clara, um pouco rápida, frequentemente emudecida, oscilante no tom (a voz deve ser inconstante). [...] Em terceiro lugar, quando o orador quiser tomar para si terror ou vergonha, a voz deve ser contida, emude-

10. „Ich will hier von einigen Gattungen derselben reden, und ich werde meist nur davon so sprechen, als wenn ich bloß mit einem Violinisten zu thun hätte, weil dieses Instrument zur unvorbereiteten Ausführung musicalischer Stücke am häufigsten gebraucht wird, und ein jeder auf seine Stimme oder sein Instrument leicht die Anwendung wird machen können“ (MARPURG, 1970 [1750], p.216).

11. „Die meisten Symphonien, Fugen und Trios werden mit einer Art gespielt, die man die gewöhnliche Art des musicalischen Ausdrucks nennen könnte. Ich verstehe solche Symphonien u. wo eben weder was prächtiges, lärmendes, schertzhafes oder sehr paßioniertes ausdrücklich abgezielet ist. [...] Eine Menuet enthält ebenfalls weder etwas zu lustiges noch etwas trauriges. Eine Polonaise will schon ausgehaltener, gezogener und zärtlicher gespielt seyn“ (MARPURG, 1970 [1750], p.216-217).

12. „Erstlich / in erbärmlichen Sachen sol die Stimme zwar vollkomen / aber weinerlich / kläglich / auch hin und her beweglich seyn. [...] Zum Andern / wil der Redener in den Gemüthern der Zuhörer einen Zorn erwecken / gebühret ihm / daß er sich einer hellen / in etwas geschwinden / oft gestümmeleten / wanckelhafftigen und in dem Thon unbeständigen Stimme befeissige. [...] Zum Dritten / wenn der Redener einer Furcht und Schamhaftigkeit sich wil annehmen / muß die Stimme eingezogen / abgelassen / gestümmelet und niedergeworffen seyn“.

13. „Bey diesem gewöhnlichen Ausdrucke in der Musik habe ich nicht nöthig, mich aufzuhalten. Die Musici, so wie man sie am häufigsten und alle Tage antrifft, spielen eher alle Stücke nach dieser Art, die auch nicht darnach gespielet werden sollen, als daß ihnen dieser Ausdruck nicht bekannt und geläufig seyn sollte“ (MARPURG, 1970 [1750], p.217).

14. „Zum fünfften / muß er sich getrewlich hüten / daß an ihm keine Leichtfertigkeit / Eytelkeit / Thorheit / Widerspenstigkeit / und Unbescheidenheit gespüret werde. Und wolte Gott / das viel unbesonnene Predicanten in acht nehmen / welche sich bedüncken lassen / wenn sie mit Händen

cida e caminhar para o grave (quase sumindo)(MEYFART, 1977 [1634], p.27-30)<sup>12</sup>.

Como vimos, Marpurg desaconselha o modo mais frequente de execução a qualquer peça, pois acredita que cada peça tem o seu caráter particular.<sup>13</sup> Esta é a afirmação que faz ao falar das sinfonias, trios, minuetos e *polonaises*. Essa afirmação é a razão pela qual não se pode adotar um padrão único de interpretação, embora saibamos que, na execução, há certas convenções. É praticamente o mesmo que diz Meyfartem sua retórica, não em relação a gêneros, mas ao caráter dos discursos pelo assunto que abordam.

## 5. TERCEIRA APROXIMAÇÃO

Nossa terceira aproximação diz respeito aos gestos. É interessante notar que, ao orientar o iniciante sobre o que deve ser evitado no discurso, no tocante aos gestos, Meyfart faz menção a alguns estados de alma que não devem absolutamente ser percebidos pela audiência, o que reforça a tese de que a matéria-prima para o convencimento são os afetos. Diz ele:

Em quinto lugar deve resguardar-se rigorosamente para que não se sinta nele (orador) qualquer frivolidade, vaidade, insensatez, pertinácia e imodéstia. E queira Deus que muitos pregadores imprudentes prestem atenção a como se parecem quando lutam com as mãos, enumeram com os dedos, batem com os pés, oscilam com os sentimentos, abrem os cotovelos e, com a boca, gritam, amaldiçoam, tornam-se cruéis, mordem e desenham no ar imagens tolas [...] (MEYFART, 1977 [1634], p.6).<sup>14</sup>

Como podemos perceber, o excesso de gestos deve ser evitado e, na verdade, alguns gestos devem ser evitados a qualquer custo, como por exemplo, enumerar com os dedos e abrir os cotovelos durante um discurso. Em suma, nas outras partes em que Meyfart discorre sobre o gestual – e que não se incluem aqui, mais uma vez, por questões de delimitação – a regra geral prevê comedimento e precisão.

Para a aproximação com a Música, usaremos aqui excertos da obra *Die Kunst das Clavierzuspielen (A arte de tocar instrumentos de teclado)*. No primeiro trecho, do parágrafo 10, a orientação diz respeito ao que se deve evitar, no gestual, para

que não se prejudique a execução, ou seja, este primeiro ex-certo diz respeito à boa execução e, nela, como devem ser evi-tados os gestos:

Deve-se levantar rapidamente os dedos, mas não as mãos, assim que terminar o valor da nota. Deve-se passar de uma tecla a outra no cravo com a mesma pressão ou toque, sem fazer com as mãos movimentos bruscos ou saltos deselegantes, sem lançar as mãos ao teclado; sem tirar os dedos de sua posição curva, estendendo-os e retraindo-os logo em seguida, sem forçá-los para junto das mãos no sentido horizontal e sem deixar qualquer um dos dedos distendido sobre a tecla; sem ora deixar os dedos escorregarem displicentemente sobre elas, ora mais dando pan-cadas nelas do que as pressionando para baixo. (MARPURG, 1969 [1762], p. 5)<sup>15</sup>.

No parágrafo 13, diferentemente do anterior, as observa-ções de Marpurg dizem respeito diretamente aos gestos que devem ser evitados, não porque prejudicam, necessariamente, a execução. O autor aconselha, ainda, medidas para a correção de gestos inadequados. Vejamos:

Com relação a expressões e gestos, não há nenhum artifício me-lhor para se corrigir os inadequados do que colocar um espelho a sua frente, na estante do teclado, avaliando-se. Entre as manias, há a de marcar o compasso com a cabeça, ou com uma forte batida dos pés ou até mesmo com o corpo todo. Se alguém não consegue se manter no compasso sem fazer movimento com os pés, o mínimo que se pode fazer é cuidar para que isto não seja perceptível para os ouvintes (MARPURG, 1969 [1762], p.6)<sup>16</sup>.

Como percebemos, mais uma aproximação entre a pro-núnciação do discurso e a execução (ou expressão) musical. Se, por um lado, o orador não deve lutar com as mãos, nem tornar-se cruel e morder e desenhar no ar coisas no ar e de-senhar imagens tolas, o músico não deve marcar o compasso com a cabeça, com uma forte batida dos pés ou até mesmo com o corpo todo e não deve fazer movimentos bruscos, le-vantando de sobressalto as mãos do teclado (neste caso, espe-cificamente para instrumentos de teclado).

gefochten / mit den  
Fingern gezehlet / mit den  
Füssen auffgesprungen  
/ mit dem Lenden  
umbgeschwanket  
/ mit den Eingogen  
auffgeschlagen / mit  
dem Maul gesprützt /  
geschrien / gelästert /  
gegrawsamet / gebissen  
/ in der Luft närrische  
Bilder abconterfeyet  
/ denen Sachen were  
stattlich geschehen“.

15. „Man hebe die Finger,  
aber nicht die Hände,  
hurtig auf, so bald der  
Werth der Noten sich  
endiget. Man gehe mit  
einem gleichen Druck oder  
Anschlage von einer Taste  
zur andern auf dem Flügel  
fort, ohne gewaltsame  
Bewegungen und  
fürchterliche Luftsprünge  
mit den Händen zu  
werfen; ohne die Finger aus  
ihrer gebogenen Lage zu  
bringen, und selbige bald  
gerade zu strecken und  
bald zusammen zu ziehen;  
ohne ein paar Finger, vom  
Griffbrett herunter, an  
den Handballen heran zu  
zwingen, und einen finger  
als einen Meilenzeiger,  
auf einer Taste gestreckt  
stehen zu lassen; ohne bald  
über die Tasten nachlässig  
wegzurutschen, und bald  
solche mehr zu prügeln als  
nieder zu drücken [...]“.

16. „In Ansehung der  
Mienen und Gebärden  
it kein besser Mittel,  
die unanständigen zu  
verbessern, als daß man  
einen Spiegel vor sich auf  
den Clavierpult setzet, und  
sich darnach beurtheilt. Zu  
den Spielgrmassen gehöret  
noch die Gewohnheit  
einiger Personen, den  
Tact mit dem Kopfe, mit

starken Fußschlägen,  
oder gar mit dem ganzen  
Leibe zu bemerken. Kann  
sich jemand ohne die  
Bewegung seiner Füße  
nicht im Tact erhalten:  
so muß man sie zum  
wenigsten den Ohren  
andrer unempfindbar  
machen“.

17. „[...] Was anlangt  
die Personen und die  
Gemüther derselbigen /  
muß der Redener dahin  
trachten / daß er sie wende  
/ wohin er wil: Und  
abwende wo von er wil.  
Denn sonst ist die Rede  
gantz vergeblich / und  
were jhm besser gewesen  
/ wenn er geschwiegen /  
und ein fest Siegel auff  
sein Maul gedrucket hette.  
Nemlich der Redener muß  
dahin trachten / daß er den  
Zuhörern solche Begierden  
oder Bewegungen  
beybringe / die zu seinen  
Zweck dienen. Es ist  
aber unmöglich / daß ein  
Redener die Bewegung  
in eines andern Gemüth  
zwingt / die er in sein  
eygen Gemüth nicht  
zuvor eingelassen und  
auffgenommen hat. Wie  
würde es doch prangen  
/ wenn ein Redener von  
frewdigsten Stücken  
handelte / aber seine  
Augen weren trübe / die  
Zunge matt / die Glieder  
erschrocken. Eben dieses  
ereignet sich auch in dem  
PredigAmpt: Welcher  
Prediger in seinem Herten  
keine Gottesfurcht hat /  
kan keine in die Herten  
der Zuhörer bawen. So  
jemand dieses wohl in  
acht nimmet / der wird zu  
seiner Zeit als ein wackerer  
Redener passiren.“

## 6. QUARTA APROXIMAÇÃO

A quarta aproximação diz respeito a mover os afetos da audiência. É comum, em Música (e também no teatro), falar-se em simulação de afetos. Ou seja, se um ator ou músico deve se emocionar, para poder emocionar sua audiência, ou se ele deve simular a emoção. A experiência mostra que há músicos e atores distintos. A mesma discussão ocorre na Retórica: se o orador deve-se deixar emocionar pelo discurso que profere, se deve “sentir” o seu discurso.

Para alguns, a entrega total à emoção que sente ao tocar ou ao proferir o discurso pode acarretar a falha técnica, devido à carga emocional muito forte, tanto de alguns discursos, quanto de algumas peças. Acreditamos tratar-se, mais uma vez, de uma questão de comedimento, de equilíbrio. É evidente, contudo, para ambos os autores com que trabalhamos, que o discurso ou a peça deve mover os afetos da audiência.

A esse respeito, Meyfart esclarece:

[...] No tocante à audiência e a seus ânimos, o orador deve esforçar-se para que os leve para onde queira; e que os tire de onde queira. Caso contrário, o discurso será totalmente inútil, e teria sido melhor a ele (orador) que se calasse e pregasse um laço em sua boca. A saber, o orador deve esforçar-se para ensinar aos ouvintes aqueles anseios e aquelas comoções que sirvam a seu objetivo. Todavia, é impossível que um orador cause em outra pessoa uma comoção que ele não tenha deixado, anteriormente, entrar em seu ânimo e que não tenha assimilado. Que impressão nos causaria se um orador tratasse de peças alegres, mas seus olhos estivessem turvos, a língua débil, os membros atemorizados? Isso acontece mesmo nos sermões: o pregador que não tem em seu coração temor a Deus, não pode construir o temor a Deus no coração de outros. Aquele que estiver atento a essas coisas será considerado, em seu tempo, um orador íntegro. (1977 [1634], p.26)<sup>17</sup>.

Como percebemos, Meyfart deixa clara a função do orador: ensinar aos ouvintes anseios e comoções que sirvam a seu objetivo, ou seja, mover ou transferir os ouvintes a determinados afetos: é através dessa comoção, dessa transferência para os afetos que o orador conseguirá convencer os ouvintes. Em seguida, observa que o orador não conseguirá provocar em seu ouvinte um afeto que desconhece. E a parte de pronun-

ciação é a que aparece no fim da citação, ou seja, em relação à aparência, como um todo, do orador: ele não pode falar de coisas alegres com olhos turvos, e com a língua débil. O seu estado de humor deve ser condizente com o assunto e com o afeto para o qual busca mover o seu ouvinte. Deve existir um alinhamento entre aquilo que é proferido e como se deve proferir. Mais uma vez, um expediente que permeia toda a construção do discurso: a adequação.

Marpurg, no que diz respeito aos afetos, considera feliz aquele que, em qualquer âmbito, é capaz de sentir o entusiasmo que torna grandes pessoas os poetas, oradores e os pintores, afirmando que este conseguirá entender o quão célere e diversa parece a alma, quando se entrega aos sentimentos<sup>18</sup>, já que para ele, “tudo se alterna celeremente nas paixões, pois elas nada mais são que comoção e inquietude”.<sup>19</sup>

A observação de Marpurg reflete de modo negativo as paixões. O sentido, aqui, é de que deve-se primar pelo comedimento. Marpurg, como veremos adiante, é contrário a um estilo apaixonado (exagerado) de tocar. Isso, contudo, não significa que o intérprete não deva sentir (feliz é aquele capaz de sentir o entusiasmo...). Além disso, para o músico crítico, “a base de qualquer expressão em Música é um afeto ou um sentimento<sup>20</sup>”. Além disso, tudo deve ser sentido antes e pelo menos ao mesmo tempo em que se executa. Isto significa que o intérprete não deve SIMULAR o afeto. Ele deve transportar-se para o afeto exigido pela música. Para ele, as indicações de humor nas peças musicais, como *allegro*, *spirituoso* etc. são meras sinalizações de como a peça deve ser interpretada, ou seja, mostram apenas de forma superficial a natureza da expressão<sup>21</sup>.

Um estilo exagerado (apaixonado), ou ainda, que foge ao caráter da peça, tem como consequência que a audiência não compreenda o que se executa. Assim como Meyfart aponta como inadequação a exposição de um discurso alegre, em que o orador tem olhos turvos e língua débil, Marpurg aponta a inadequação do estilo apaixonado em lugares inapropriados. O que aproxima os dois autores aqui, no âmbito da pronúncia, tendo como foco os afetos, é o princípio da adequação, relacionada, naturalmente, ao gênero (do discurso ou da peça). Vejamos:

18. „Und wer so glücklich ist, es sey auch in was es wolle, diejenige Begeisterung zu fühlen, welche Poeten, Redner, Mahler, zu grossen Leuten macht, der wird wissen, wie so gar geschwind und verschieden unsre Seele würcket, wenn sie sich bloß den Empfindungen überlässet.“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215-216).

19. „Man weiß, wie geschwinde alles in den Leidenschaften abwechselt, da sie selbst nichts als Bewegung und Unruhe sind“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215).

20. „Aller Ausdruck in der Music hat entweder einen Affect oder doch einen Empfindung zum Grunde“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215).

21. „Ein Tonkünstler muß also wechsels weise hundert verschiedene Rollen spielen; er muß tausend Charactere annehmen, nachdem die Componisten solches haben wollen OU Jene Empfindung (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird, es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorhersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso, u. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Audrucks an, jene Empfindung macht, daß man die musicalischen Stücke recht executiren kann“ (MARPURG, 1970 [1750], p.215-216).

22. „So schön das paßionierte an seinem Orte ist, so abgeschmackt wird es da, wo es nicht seyn soll. Schöne zärtliche Thöne machen die Music allein nicht schön, sondern sie müssen auch zu rechter Zeit angebracht werden. Am unrechten Orte verursachen sie nichts als Verwirrung, verhindern die Verständlichkeit und die Zuhörer, weil sie in dergleichen Thöne nicht so sterblich verliebt sind, wie die Spieler, so bald ihre Empfindung nicht mehr versteht, was gespielt wird, werden der Music überdrüssig, denken was anders, oder gehen davon“ (Marpurg, 1970, p.217).

O estilo apaixonado de tocar é muito bonito no lugar correto; no lugar inadequado, é feio. Notas belas e delicadas não apenas tornam a música bela, mas devem também ser usadas no momento adequado. Em lugares inadequados elas provocam a confusão, atrapalham o entendimento e os ouvintes, pois eles não estão perdidamente apaixonados por aquelas notas como o músico. Assim que deixam de entender o sentimento daquilo que é tocado, tornam-se fartos (cansados) do músico, começam a pensar em outra coisa ou vão embora (MARPURG, 1970 [1750], p. 217)<sup>22</sup>.

Na citação acima, percebemos o quão importante é o planejamento daquilo que se executa, no plano afetivo, de acordo com a atmosfera e gênero da peça. Poderíamos falar aqui de uma “segunda dispositio” ou de uma “dispositio de afetos” que se valida num exemplo anterior, quando apresentamos o relato de Marpurgo sobre um amigo que ouvira Bach executar uma de suas sonatas.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de uma análise retórica da Música, se compreendermos a noção de texto como a mais ampla possível, talvez fosse possível, ainda que as áreas, em sua história, não tivessem se aproximado. Contudo, a forte aproximação entre as duas permitiu que, durante séculos, o discurso sobre a Música fosse analisado da perspectiva retórica. Além disso, a Retórica influenciou fortemente a composição dos séculos XVI e XVII.

Embora alguns autores prefiram separar a produção musical do século XVIII e dos dois séculos que o precederam, devemos levar em conta que não existe nenhum abismo entre as composições dessas épocas, respeitando-se, logicamente, o compromisso estético de cada uma das correntes musicais.

Isto significa que uma obra de século XVIII contém, sim, elementos retóricos, e pode ser analisada desta perspectiva. As aproximações que propusemos foram feitas a partir de textos alemães de Retórica, do século XVII e textos de crítica musical do século XVIII.

Como percebemos, as aproximações entre os autores mostram por si a afinidade entre as áreas, e ainda, como a perspec-

tiva retórica continuou a ser adotada como parâmetro para a boa execução no século XVIII.

Na primeira aproximação, vimos que a pronúncia (no ato da exposição, na Retórica, e no ato da execução ou performance, na Música) é um fator crucial. Ainda que o discurso seja mal elaborado (ainda que uma peça musical apresente problemas no campo composicional), a boa exposição (execução) pode salvá-la.

Na segunda aproximação, vimos a estreita relação entre as formas de exposição (execução) e o gênero do discurso (também do discurso musical). O gênero define quais afetos devem ser movidos, e como devem ser movidos. E essa moção, esse movimento das paixões humanas na audiência dependerá, sobretudo, do orador (intérprete).

Na terceira aproximação, complementar à segunda, vimos as observações dos autores em relação ao gestual do orador e do intérprete. Os gestos também devem ser programados em relação aos gêneros. E alguns deles devem ser evitados a todo custo.

A quarta aproximação diz respeito ao plano afetivo. A grande pergunta dos autores (e de grande parte dos oradores e intérpretes da atualidade também!) é se o orador/intérprete deve se transportar para o afeto que deseja despertar em sua audiência. Mais uma vez, há uma forte relação com a questão dos gêneros (que definem o caráter da peça ou do discurso). Ambos os autores defendem o mesmo ponto de vista: não pode produzir na audiência determinado afeto o orador ou intérprete que não o tenha experimentado. Para Marpurg, o intérprete deve colocar-se no afeto da peça, antes de executá-la e mesmo no momento da execução.

Esses foram os quatro pontos de aproximação entre trechos mínimos – por questões de delimitação – das obras de Johann Matthäus Meyfart e Friedrich Wilhelm Marpurg. Embora a amostra tenha sido moderada, foi possível trazer à tona o diálogo entre Retórica e Música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GRIMM, Jakob;GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig [Berlin]: Hirzel [Weidmann], 1971 [1854]. Digitale Version – Universität Trier. Disponível em:[http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&clmid=GV15791#XGV15791](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&clmid=GV15791#XGV15791). Acesso em: 11 jan. 2018.

MARPURG, Friedrich W. *Des critischen Musicus an der Spree*. Erster Band. Hildesheim, New York [Berlin]: Georg Olms Verlag [Haude und Spenner], 1970 [1750].

MARPURG, Friedrich W. *Die Kunst das Clavier zu spielen*. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim [Berlin]: Georg Olms Verlag [Haude und Spenner], 1969 [1762].

MEYFART, Johann M. *Teutsche Rhetorica oder Redekunst*. Tübingen [Coburg]: Max Niemeyer Verlag [Gruner], 1977 [1634] (ed. Erich Trunz).

UEDING, Gert (ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005. Band 7.