



O ideal de expressão na música europeia do século XVI ao XVIII: investigações estéticas sobre as bases declamatórias e retóricas do canto e seus vínculos com a música instrumental do período

COMUNICAÇÃO

Ticiano Biancolino

Universidade Federal da Paraíba – tbiancolino@gmail.com

José Henrique Martins

Universidade Federal da Paraíba – jose_hmartins@ig.com.br

Resumo: Este trabalho investiga brevemente a estética musical europeia dos séculos XVI ao XVIII buscando identificar as estruturas expressivas da música vocal no período de modo a melhor compreender o embasamento para a reprodução nos instrumentos de um ideal discursivo do canto. Nosso referencial teórico principal consistiu em escritos estéticos, bem como em métodos teórico-práticos do século XVIII. Concluímos que a música instrumental de então vincula-se ao canto de uma maneira mais profunda do que se compreende informalmente, e que seu desenvolvimento intenso a partir do século XVII conecta-se diretamente às novas concepções vocais e instrumentais promovidas pela *Camerata Fiorentina* e seu *stile rappresentativo*.

Palavras-chave: Música vocal. Música instrumental. Camerata Fiorentina. Estética. Barroco

The Ideal of Expression in European Music from 16th to 18th Centuries: Aesthetic Research on the Declamatory and Rhetorical Bases of Singing and their Ties to the Instrumental Music of the Period

Abstract: This study briefly investigates the European musical aesthetics from 16th to 18th centuries seeking to identify the expressive structures of vocal music of the period in order to better understand the basis for reproduction in instruments of a discursive ideal of singing. Our main theoretical framework resided in aesthetic writings, as well as theoretical and practical methods of 18th century. We conclude that instrumental music of the period connects itself to singing in a deeper way than is informally understood, and its intense development starting in 17th century is directly connected to new vocal and instrumental conceptions promoted by the *Camerata Fiorentina* and its *stile rappresentativo*.

Keywords: Vocal Music. Instrumental Music. Camerata Fiorentina. Aesthetics. Baroque

Com o objetivo de investigar as bases expressivas da música entre meados do século XVI e meados do XVIII¹, em particular os aspectos declamatórios e retóricos do canto e seus vínculos com a música instrumental, observamos de maneira mais atenta importantes escritos estéticos do período visando revelar a concepção então vigente no que se refere aos parâmetros primordiais da expressão musical, apoiando, ainda, tal observação com referencial científico atual. Nosso suporte teórico fundamental residiu, portanto, nos escritos estéticos de Vicentino (1555), Dubos (1719), Batteux (1747) e Rousseau (c. 1750), bem como nos tratados do século XVIII sobre canto e instrumentos, mais marcadamente os de C. Ph. E. Bach (1753), L. Mozart (1756) e Mancini (1777), estes últimos corroborando, ainda que de maneira sutil, os primeiros.

A concepção de arte enquanto *mimesis*, herdada diretamente dos autores clássicos gregos, foi resgatada de maneira mais enfática por intelectuais e artistas ao longo das últimas décadas do século XVI, retomando, portanto, a ideia de que a função primordial da arte era retratar o mundo em suas diversas facetas, físicas, emocionais e espirituais:

[...] há uma concepção platônica da música, retomada pelos humanistas de fim do século XVI, segundo a qual essa arte realizaria a *mimesis* ou imitação dos afetos humanos, podendo inclusive despertá-los nos ouvintes. Mas ainda aqui há uma relação com a linguagem verbal, pois, de acordo com essa concepção platônica e humanista da música, esta não deveria simplesmente deleitar pelo prazer das consonâncias do som puramente musical (música instrumental)², mas instruir e mover os afetos a partir dos conceitos suscitados pelas palavras. (SALTARELLI, 2008: 61)

Escritos do século XVIII de particular importância nos estudos estéticos, alguns dos quais exporemos a seguir, deixam claro tal pensamento, que permaneceu incólume ao longo de mais de dois séculos³. O culto à poesia como a grande musa das artes, capaz dos maiores feitos graças ao seu poder de imitação do mundo, pode ser constatado pelas palavras de Charles Batteux (1713-1780) na abertura de *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, onde ele compara a poesia à pintura, à música e à eloquência, ou seja, à própria retórica, discorrendo sobre a capacidade da poesia em manifestar-se plenamente em todos esses ambientes (1747: 1-3). Batteux, entretanto, reconhece também a capacidade da música em atingir mais diretamente o ouvinte, estabelecendo a diferença entre os conteúdos de signos das palavras e uma naturalidade de compreensão da música, vinculando a palavra à razão e a música à emoção. Segundo ele, a música é a manifestação “mais tocante que acompanha as palavras” (1747: 220) uma vez que “a palavra é uma linguagem instituída, feita pelos homens para comunicar mais inequivocamente suas ideias”, ao passo que “os gestos e os sons são como um dicionário da natureza: eles contêm uma linguagem que todos sabemos desde o nascimento.” (1747: 264). Da mesma maneira Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* de 1719, ainda que reconhecendo a supremacia da poesia, defende a música como elemento enriquecedor do texto: ela reúne signos naturais das paixões, e as utiliza para “aumentar a energia das palavras postas no canto, tornando-as, portanto, mais capazes de nos tocar, uma vez que tais signos naturais possuem uma força enorme para nos comover”, processo esse que faz com que “o prazer do ouvido torne-se o prazer do coração.” (1719: 637). Por volta de 1750 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, referenda também o pensamento vigente sobre a propriedade imitativa das artes, estabelecendo um paralelo entre emoção e imitação, elegendo

esta como o diferencial entre ciências naturais e belas artes, e localizando na melodia o grande elemento imitador da música (2000: 309).

Este cenário setecentista de culto à poesia conectou-se diretamente ao pensamento do século anterior, o qual, por sua vez, remonta aos movimentos humanistas de fins do século XVI, um contexto intelectual e artístico bastante peculiar que propiciou as importantes contribuições deixadas pelos pensadores e criadores vinculados à *Camerata Fiorentina*, mais marcadamente entre as décadas de 1570 e 80, os quais encontraram nos ensinamentos da Grécia clássica um modelo para validar uma tendência que já vinha tornando-se a prática corrente ao longo das décadas anteriores, qual fosse, a utilização de uma única linha vocal na busca pela expressão e clareza máximas do texto, como parte de um processo de gradual perda do gosto pela profusa polifonia típica do Renascimento. O século XVI, particularmente a partir de seus meados, consolidou na prática o uso da melodia acompanhada, dentro desta busca de recursos retóricos mais efetivos para mover o espírito do ouvinte por meio da suscitação dos mais variados afetos (LUCAS, 2008: 24), o que desembocou na sistematização do baixo contínuo e no surgimento da ópera na virada para o século seguinte⁴.

Ainda mais significativa na estruturação desta nova maneira de expressar o texto foi a reformulação da ideia de declamação revivida do teatro grego clássico, a qual levou a *Camerata* a colaborar na sistematização da prática, dando origem ao que ficou conhecido como *stile rappresentativo*⁵, que seria a base de todo o canto monódico no meio século que assistiu às principais produções de Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1551-1618), dentre outros, em experimentações dramáticas cujo epítome seria o *Orpheo* de Claudio Monteverdi (1567-1643) em 1607, dando origem à própria história da ópera. Os dois elementos vocais fundamentais, fala e canto, ao mesmo tempo antagônicos e complementares, funcionavam em equilíbrio e fundiam-se em fluidez expressiva no *stile rappresentativo*. Ao longo do século XVII, entretanto, foram sendo tomados de maneira cada vez mais independente e, de certo modo, também artificial, estabelecendo assim uma separação clara entre *recitação* e *melodia*, elementos que seriam os primordiais constituidores de todo o canto posterior, ainda que em desdobramentos e adaptações bastante localizadas historicamente⁶. Como diz Jurek, um dos frutos mais importantes do Barroco ao longo dos setecentos consistiu na “decomposição do *stile rappresentativo* em *recitativo* e *ária*.” (1979: 209)⁷. Tal separação dos elementos declamatórios e puramente melódicos do canto acabou por relegar o recitativo a uma condição secundária, de aparente inexpressividade, algo irônico levando-se em conta suas origens. Já no século XVIII era a melodia aquela comumente associada à transmissão de emoções, e não mais o recitativo, algo que preocupava, por exemplo, Giambattista Mancini

(1714-1800), famoso *castrato* e mestre de canto da corte imperial de Viena, o qual anotou em sua obra *Reflexões práticas sobre a arte figurativa do canto* de 1777:

Se você prestar atenção em um bom ator, ouvirá muitas maneiras de colocar a voz, variedades de tons, e muitos poderes escondidos os quais ele traz para interpretar e expressar seu sentimento. Ora ele eleva a voz, ora a baixa, então acelera, depois a torna ríspida, e em seguida doce. Tudo depende do tipo de sentimento que ele pretende despertar em sua audiência. [...] São os artistas modernos que agridem e destroem o recitativo porque não se dão o trabalho de aprender as regras da perfeita declamação. [...] A bem da verdade, eu realmente não posso compreender porque cantores de ambos os sexos odeiam tanto o estudo desta parte da arte teatral! (MANCINI, 1912: 168, 176)

O incômodo de Mancini com seus contemporâneos que desprezavam o potencial expressivo do recitativo reflete uma sensibilidade para com sua essência retórica, a qual remonta ao *stile rappresentativo* de dois séculos antes. De fato, o lançar de luzes sobre a essência retórica da música em geral vinha tornando-se uma preocupação cada vez mais acentuada de músicos e teóricos ao longo do século XVI, de modo que não é surpreendente constatar a similaridade das palavras de Mancini com aquelas do teórico e compositor Nicola Vicentino (1511-c.1575), mais de dois séculos antes em *A música antiga reduzida à prática moderna* (1555), ao comparar a oratória com a música: “Ora [o orador] fala sonoramente, ora de maneira suave, com maior lentidão ou mais rapidamente, e com isso ele move os ouvintes grandemente [...] O mesmo deve suceder na música.” (1555: 94). Desde o seiscentos, portanto, a declamação firma-se como um dos elementos essenciais de todo o canto.

Se o canto era entendido como a essência da música, é natural que sua lógica de construção e seus parâmetros influenciassem diretamente a música instrumental que passava a tomar corpo no século XVII. O desenvolvimento da linguagem instrumental está intimamente ligado às experimentações de escrita da música dramática de fins de século XVI e início do seguinte. Naquele momento os instrumentos deixavam gradativamente de apenas apoiar a voz, e passavam cada vez mais a descrever o texto, colorindo e enfatizando a narração. As novas técnicas de escrita instrumental desenvolvidas no período, e essa inovadora maneira descritiva de utilização dos instrumentos em obras dramáticas, também inseridas no *stile rappresentativo*, acabaram por definir todo um vocabulário retórico de efeito emocional, vocabulário este que juntamente com a expressividade calcada na escrita vocal constituem a base da técnica e do imaginário expressivo que estiveram, a partir daquele ponto, associados à expressão da música instrumental:

As técnicas de inflexão emocional e retórica que hoje entendemos como indiscutíveis não são, de fato, naturais ou universais: elas foram deliberadamente formuladas durante este período [virada para o século XVII e adiante] para as

propostas do teatro musical. [...] As conquistas do *stile rappresentativo*⁸ tornaram possíveis a maior parte das formas com as quais ainda convivemos hoje: não apenas os gêneros dramáticos da ópera, oratório e cantata, mas também na música instrumental, a qual é dependente dos códigos tonais e semióticos nascidos nos palcos setecentistas. De fato, somos tão imersos nestas e em outras formas culturais do início da era moderna que apenas recentemente suas propostas sociais originais foram examinadas criticamente. (MCCLARY, 1989: 203)

É, portanto, apenas a partir da pioneira utilização dos instrumentos neste contexto que uma escrita instrumental mais autônoma começa a ser desenvolvida. Rapidamente as linguagens idiomáticas peculiares a cada instrumento são aprofundadas e expandidas, graças a compositores que, a partir de então, encontram ambiente e estímulo para dedicarem-se mais intensamente a obras sem voz, e com maior ênfase em um instrumento em particular⁹. Tal processo de ganho de independência de escrita nos instrumentos, por meio de linguagens cada vez mais virtuosísticas e peculiares a cada um, atingirá o apogeu na escrita dos grandes compositores até inícios do século XIX, considerando a manutenção até essa época de uma maneira generalizada de pensamento do discurso musical em sua essência retórica¹⁰. O desenvolvimento técnico-idiomático instrumental e o aumento exponencial do repertório ao longo dos seiscentos acabaram por despertar o interesse na escrita de tratados sobre os instrumentos, com enfoques teóricos e históricos, além de exercícios para desenvolvimento motorico. Também devido ao pensamento iluminista que se espalhou pela Europa desde as primeiras décadas do século XVIII, ampliando o gosto pela categorização e registro enciclopédico do conhecimento, o século das luzes viu surgir variados tratados de música, puramente teóricos ou teórico-práticos¹¹, os quais de maneira mais ou menos explícita refletiam a estética musical do período. Se desde a retomada do conceito dos afetos gregos no século XVI o objetivo da música era despertar nos ouvintes sentimentos e estados de espírito diversos, a recomendação de Leopold Mozart (1719-1787) em seu *Tratado sobre uma escola fundamental de violino*, de 1756, para que se toque com sentimento e imersão nos afetos (1787, p. 258) soa plenamente condizente com sua época. Ao mesmo tempo, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) no *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar teclado*, de 1753, em suas orientações iniciais aos tecladistas recomenda “estudar a arte do canto e escutar atentamente a bons cantores” a fim de obter grandes benefícios (1925: 8).

A busca da poesia pela *mimesis* e pelo conseqüente mover de afetos na alma humana, transplantada para a música vocal por meio da melodia, chega aos instrumentos, que seguem também almejando uma idealizada fusão entre palavras e sons:

O que se criou [no século XVII] foi algo completamente novo, distinto de tudo aquilo que a música instrumental havia representado até então e, ao mesmo tempo,

curiosamente ligado à relação entre música e texto. A aspiração a uma música de tipo vocal [...] assumiu em princípio as formas de uma nostalgia daquela unidade entre a língua e a arte dos sons que jamais pôde realizar-se completamente. (CHIANTORE, 2001: 95)

Esse ideal utópico da música instrumental, ansiosa por uma expressão como aquela da voz, é constatado pelo grande melodismo que afetou todos os instrumentos solistas nos novos gêneros que então se firmavam, como o concerto, a sonata e a suíte, em um constante flertar com a vocalidade. Apesar do uso constante de uma escrita mais marcadamente instrumental e por vezes virtuosística, observa-se largamente no repertório instrumental dos séculos XVII e XVIII que é nos trechos e movimentos de caráter lírico que os compositores vinculam essa música ao pensamento musical de seu tempo, buscando por uma expressão vocal e retórica.

Se as relações da escrita instrumental com a vocal são abordadas recorrentemente no ambiente musical prático, especialmente em aulas particulares ou públicas, na literatura tal problemática ainda merece maior aprofundamento. Entendemos que trata-se de uma questão primordialmente estética, apesar de suas ramificações técnico-interpretativas, e que para vislumbrar e compreender os fortes vínculos do repertório instrumental com o canto nos séculos XVII e XVIII fez-se necessário investigar diretamente o pensamento estético e as concepções gerais sobre música no período.

Neste breve estudo acerca das bases declamatórias e retóricas do canto barroco, cunhado e desenvolvido por meio da retomada de ideais e técnicas da Grécia clássica a partir de meados do século XVI, sobremaneira pela *Camerata*, procuramos identificar os preceitos estéticos que estabeleceram a conexão dessa nova escrita vocal com a instrumental. Constatamos que, apesar do desenvolvimento idiomático característico nas escritas para instrumentos a partir do Barroco, o ideal expressivo do período como um todo, calcado no canto retórico e mimético, foi levado para os instrumentos pelos compositores por meio de uma escrita lírico-melódica recorrente, ainda que dividindo espaço com a nova linguagem instrumental típica. Ao observarmos alguns escritos estéticos de importantes autores entre os séculos XVI e XVIII, revelou-se o enlace entre a estética da música de meados dos 1500 com aquela setecentista, já em pleno Iluminismo, expondo uma continuidade de entendimento da expressão musical como retórica vocal, essencialmente inalterado por mais de dois séculos. Pudemos inferir, ainda, por tais observações, que a declamação e a retórica persistiram como essência de toda a música do período, e por consequência a vocalidade – ou a expressão de caráter vocal – constituiu o grande ideal, ainda que utópico pela falta da palavra, da escrita para instrumentos nos períodos Barroco e Clássico. Compreendemos, assim, que as comparações realizadas cotidianamente entre instrumento e voz, seja em aulas ou nas



abordagens recorrentemente não aprofundadas na literatura, costumam referir-se apenas à superfície do enlace real entre esses dois universos que, a rigor pelo pensamento da época, consistem em desdobramentos muito próximos de um mesmo princípio. A compreensão da força das ligações estéticas e técnicas entre voz e instrumentos, realizadas de maneira incisiva ao longo do Barroco e além, pode e deve modificar nossas concepções gerais sobre música instrumental.

Referências

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Vesuch über die währe Art das Klavier zu spielen*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1925.

BATTEUX, Charles. *Les beaux arts reduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1747.

CARTER, Tim. On the composition and performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602). *Early Music*, v. 12, n. 2, p. 208-217, may 1984.

CARTER, Tim. The search for musical meaning. In: CARTER, Tim (Org.). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. New York, Cambridge University Press, 2005. P. 158-196

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 760 p

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Première Partie. Paris: Chez Jean Mariette, 1719.

HILL, John Walter. Oratory music in Florence, I: "Recitar Cantando", 1583-1655. *Acta Musicologica*, Basel, Vol. 51, Fasc. 1, p. 108-136, 1979.

JUREK, Bohumil. Le Baroque et le Rococo en musique. *Internacional Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Vol. 10, No. 2, p. 207-214, 1979.

LUCAS, Mônica. Imitação segundo o Kantor Caspar Ruetz (1754). *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 22-36, dez. 2008.

MANCINI, Giambattista. *Practical reflexions on the figurative art of singing*. Translated by Piero Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912.

MCCLARY, Susan. Constructions of gender in Monteverdi's dramatic music. *Cambridge Opera Journal*, New York, Vol. 1, No. 3, p. 203-223, 1989.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter und Sohn, 1787.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: ARBOUSSE-BASTIDE, Paul; MACHADO, Lourival Gomes (introduções e notas). Rousseau – vida e obra. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000 (Coleção Os Pensadores).

SALTARELLI, Thiago C. V. L. Agudeza e Stravaganza: diálogo oblíquo entre a música e as letras seiscentistas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 17, p. 60-63, 2008.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

WEBSTER, James. The eighteenth century as a music-historical period? *Eighteenth Century Music*, New York, Vol. 1, p. 47-60, 2004.

Notas

¹ Apesar da problemática de delimitação temporal de períodos estilísticos, sobre a qual discorre Webster (2004), podemos situar de maneira ampla o grande período que compreende Barroco e Classicismo entre aproximadamente 1570 e 1820, considerando importantes antecedentes e consequentes.

² O conceito de uma música instrumental independente tardou a estabelecer-se no Ocidente, o que só ocorreu a partir de um processo que passou a desenvolver-se de maneira mais objetiva ao longo do século XVII. A música vocal foi sinônimo da arte sonora como um todo desde a Antiguidade, com os instrumentos relegados a meros acompanhadores, e é apenas com o advento da música barroca que observa-se uma lenta mudança nesse cenário.

³ Tal cenário só sofrerá um grande alteração a partir da reviravolta estética que passaria a tomar corpo no último quarto dos setecentos, a qual desembocou nas cruciais mudanças estéticas do primeiro Romantismo germânico.

⁴ Parece-nos seguro afirmar que é justamente nesse quarto final do século XVI, na Itália, que surge a *canção solo*, da maneira como ainda hoje entendemos genericamente a canção (Cf. CARTER, 1984: 209).

⁵ O termo *rappresentativo* pode ser entendido como sinônimo dos termos *recitativo*, *recitato* ou ainda *monodico*, embora estes últimos apareçam menos comumente na literatura. Importante é diferenciar esse estilo do que veio a ser o *recitativo* que tornou-se comum cerca de um século depois, o qual consiste numa derivação do primeiro, e estabeleceu-se na prática como introduções a árias, duetos etc, nas óperas, oratórios e cantatas. O *stile rappresentativo* pretende sempre uma conexão muito mais direta e pessoal com o ouvinte (CARTER, 2005: 190-191). Consiste em um canto baseado na liberdade prosódica, vinculando-se assim diretamente à fala e à declamação, visando a valorização do conteúdo textual por meio da manipulação agógica. Também conhecido como a técnica do *recitar cantando*, que em princípios dos seiscentos já era largamente utilizada por diversas companhias musicais italianas, especialmente em Florença (Cf. HILL, 1979)

⁶ Exemplo de um desdobramento da recitação nas primeiras décadas do século XX é o *Sprechgesang*.

⁷ Apesar da separação quase formal entre melodismo e recitação levada a cabo ao longo do século XVII, podemos perceber que, de uma maneira geral, tais elementos continuaram a ser tratados de maneira conjunta pelos compositores posteriores, de modo que é possível encontrar variados exemplos de passagens de caráter declamatório inseridas em contextos melódicos (árias e canções), e, por outro lado, recitativos que apresentam trechos mais marcadamente melódiosos.

⁸ Considerando uma expansão do termo *stile rappresentativo*, este também pode indicar os recursos instrumentais utilizados para reforçar o caráter do texto, ilustrando cenas, sentimentos e atmosferas. Entendemos que é nesse sentido que a autora o utiliza neste trecho citado.

⁹ Alguns poucos exemplos, dos mais conhecidos: Girolamo Frescobaldi (1583-1643) no cravo, Dietrich Buxtehude (1637-1707) no órgão, Heinrich von Biber (1644-1704) e Arcangelo Corelli (1653-1713) no violino.

¹⁰ A música instrumental que passou a ser desenvolvida a partir do advento do Romantismo certamente guardou muito de suas raízes retóricas, e de uma maneira geral mesmo na produção do século XX podemos entender a música como discurso. Entretanto, as mudanças estéticas que lançaram novas maneiras de pensar a figura do artista e do compositor na virada para o XIX acabaram por contribuir para a produção de uma música consideravelmente diferenciada em sua concepção, sendo agora não tão carregadamente retórica, mas antes mais comprometida com a subjetividade e com a expressão artística individual, com a *pintura* de sensações e estados de espírito, e com a carga poética desvinculada da palavra na música sem textos e sem programas.

¹¹ Alguns exemplos são os tratados de canto de Anselm Bayly (1771) e Joseph Corfe (1799), de violino de Francesco Geminiani (1751), de flauta de Johann Joachim Quantz (1752), de teclas de Daniel Gottlob Türk (1789), de harmonia de Jean-Philippe Rameau (1722) e de história e teoria musicais de Alexander Malcolm (1721), além dos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e G. Mancini citados no texto.