

Música, Filosofia e Educação

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

 **Atena**
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música, filosofia e educação [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-104-6 DOI 10.22533/at.ed.046190502 1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo. I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série. CDD 780.77
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A trajetória da educação musical no Ocidente é marcada por diferentes visões e compreensões díspares. Os valores filosóficos tiveram seu foco redirecionado, os objetivos da educação musical foram modificados por tantas vezes quanto os paradigmas pedagógicos e sociais foram sugeridos, consolidados, questionados e reconstruídos. Em uma recapitulação do valor da música ao longo da história, notamos que a música esteve desvinculada da educação durante o período medieval. A infância receberia aceitação social e orientação escolar específica a partir da Renascença e seria objeto de estudos durante o século XVIII, propiciando o surgimento dos métodos ativos em educação musical de Rousseau, Pestalozzi, Herbart e Froebel (Fonterrada, 2005, p.38-40; 48-53). A educação musical do século XIX foi marcada pela publicação de tratados de teoria que ‘treinavam’ o domínio técnico, já que o Romantismo caracterizava-se pela figura do virtuose. Os conservatórios particulares, por sua vez, eram os centros onde o ensino orientado para o virtuosismo era fortemente estimulado. No século XX, os modelos filosóficos surgiam na mesma velocidade em que eram substituídos por outros modelos. O desenvolvimento tecnológico e as efêmeras mudanças de pensamento social e político criaram um ambiente para o aparecimento de métodos pedagógico-musicais que buscavam a sensibilização integral da criança quanto ao fazer e ouvir musicais. Jacques Dalcroze e a educação do corpo na vivência musical; Zoltan Kodaly e a educação musical autóctone; Edgar Willems e a educação auditiva quanto à sensorialidade, afetividade e inteligência; Shinichi Suzuki e a educação para o talento. Da segunda geração de pedagogos musicais (a partir dos anos 1960), Murray Schafer, Keith Swanwick e John Paynter também contribuíram com novas estratégias em relação ao desenvolvimento cognitivo-musical da criança, à educação sonora e aos aspectos psicológicos observados nas diversas fases da infância e da adolescência. Neste ponto podemos perguntar: se há tantos métodos e sistemas de pedagogia musical que valorizam o aluno e orientam o professor, qual a necessidade de uma filosofia para a educação musical? A resposta pode começar com a noção de que uma filosofia da música sempre permeou a educação musical em seus diferentes períodos na história, e com a concordância de que um posicionamento filosófico que incida diretamente sobre a prática da educação musical contribui para a reflexão na ação pedagógica. Esta reflexão pode determinar a natureza e o valor da educação musical, e é desse tema que tratamos mais especificadamente a seguir. Nas linhas abaixo, propomos o diálogo e evidenciamos o confronto entre os estudos de Bennett Reimer (1970) e David Elliott (1995) a fim de esboçar suportes filosóficos que orientem o trabalho do educador musical em sala de aula. Os autores assinalam que a educação musical deve ter entendimento da natureza e do valor estéticos da música, a fim de realmente tornar-se educação musical. Porém, como veremos a seguir, essa opção por uma educação estética encontra oposição e contra-argumentação nos estudos de outros pesquisadores da educação musical. No artigo

A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES, os autores João Leandro Neto, Tayronne de Almeida Rodrigues, Murilo Evangelista Barbosa visam fomentar alguns pensadores sofistas e trazer enfoque à Ética socrática grega. Através de estudos e pesquisas busca-se aprimorar e aferir percepções e valores atribuídos às opiniões e ao relativismo apontado pelos sofistas que moldavam a ética de acordo com seus valores, sendo necessário seguir os valores que cada um julgasse mais correto de viver. No artigo **A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA**, o autor Oswaldo Eduardo da Costa Velasco discute e aponta reflexões sobre como desenvolver a conscientização e o interesse na observação da respiração. A pesquisa está direcionada para o estudo e a prática instrumental do violino e da viola. No artigo **A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA**, o autor Frank de Lima Sagica buscam compreender a influência da mídia na formação do gosto musical desses estudantes. A metodologia utilizada se deu por uma pesquisa em campo, com aplicação de questionário aos alunos. Os resultados deste trabalho devem contribuir para a área da educação musical, no âmbito da linha de pesquisa Abordagens Socioculturais da Educação Musical. No artigo **A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA**, a autora Jéssica Melina Behne Vettorelo buscam compreender os efeitos do contato com os sons e a música no seu desenvolvimento global, desde o período intra-uterino até os cinco primeiros anos de vida, tratado aqui como primeira infância. No artigo **A PERFORMANCE DO COCO SEBASTIANA: UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO** o autor Claudio Henrique Altieri de Campos objetivo é buscar como um momento paradigmático na trajetória do artista. Para tanto, dialoga com o pensamento de Turner, sobre liminaridade, e Foucault, sobre a noção de discurso. No artigo **APRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora, Priscila de Freitas Machad buscou investigar que concepções de avaliação do processo de aprendizagem infantil que estão presentes nas práticas docentes. No artigo **A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA**, Monalisa Carolina Bezerra da Silveira, busca investigar possibilidades e dificuldades que professores de Educação Musical, em atividade, no Ensino Básico da Rede Pública Federal e Municipal do Rio de Janeiro encontraram para que o fazer musical estivesse presente durante suas aulas de música. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas junto a quatro docentes previamente selecionados. No artigo **A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO MOTET EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES**, o autor Victor Martins Pinto de Queiroz visou explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua

música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto. No artigo Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca, os autores Sebastião Nolasco Junior e Magda de Miranda Clímaco visou as interações do compositor Anacleto de Medeiros com o ambiente social e musical do Rio de Janeiro do final do século XIX e princípio do século XX, atuando como chorão e como regente de bandas. No artigo Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento, os autores Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae e Felipe Mendes de Vasconcelos, os autores analisam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. No artigo **ANÁLISE DE FUMEUX FUME PAR FUMÉE DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL**, os autores Victor Martins Pinto de Queiroz, Mauricio Funcia De Bonis analisam a contrapontística da obra Fumeux fume par fumée, de Solage, buscando apontar as especificidades do contraponto medieval ao mesmo tempo em que esclarece as particularidades do período posterior à Ars Nova, a Ars Subtilior, propondo um registro de suas semelhanças com o madrigal renascentista na exacerbação do cromatismo. No artigo **AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA**, os autores Fernanda Franzoni Zaguini Clara Márcia Piazzetta, busca estabelecer uma discussão sobre o modelo de percepção musical e o processamento auditivo cerebral até a gestalt auditiva descrito por Koelsch (2005, 2011), mostrando a importância destes conhecimentos para o trabalho musicoterápico na reabilitação neurológica de pacientes com epilepsia. No artigo **AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PRONUNTIATIO MUSICAL**, o autor Stéfano Paschoal tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Aspectos composicionais da linguagem de Theodoro Nogueira no Improviso nº 4 para violão os autores Laís Domingues Fujiyama, Eduardo Meirinhos Trata-se da dissertação sobre os processos composicionais de Theodoro Nogueira. Através do confronto de uma análise neutra com a estética nacionalista/guarnieriana (a qual o compositor se vincula) e críticas de violonistas sobre sua obra pretendemos definir alguns aspectos de sua linguagem. No artigo **ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS**, a autora Elen Regina Lara Rocha Farias, busca descrever e apresenta questões sobre a atuação profissional do músico em empresas públicas e privadas, assim como o mercado em que se insere e solicita deste profissional, indicativos de um perfil condutor de ações exitosas, bem como processos estruturadores de planos

de trabalho interdisciplinares que atendam e gratifiquem tanto a empresa quanto o artista. No artigo **BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL**, o autor Rafael Salib Deffaci, traz a Derivação de sua dissertação de mestrado em Música (UDESC, 2015). Nele, evidenciarei alguns aspectos - estético/musicais, culturais, sociais e históricos - determinantes para a presença do blues no Brasil como gênero musical, inicialmente estrangeiro, e seus caminhos até sua incorporação e ressignificação pela musicalidade brasileira na atualidade. No artigo **COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**, a autora Aline Lucas Guterres Morim, busca compreender o processo de construção melódica do sujeito Daniel. Os dados da análise são um recorte da dissertação “O processo de composição musical do adolescente: ações e operações cognitivas”, orientado por Leda Maffioletti, No artigo **CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA**, o autor Gian Marco Mayer de Aquino, busca apresentar concepções didáticas sobre as técnicas expandidas e sua aplicação no repertório de tuba. Este é um recorte de sua pesquisa de mestrado. No artigo **CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva, Fernando William Cruz buscam Saber como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música como outras são as perguntas feitas por estudiosos de diversos campos como o da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Computação, da Musicologia e da Educação e revelam a natureza interdisciplinar da área emergente que inclui a percepção e cognição musicais (LEVITIN, 2006). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY**, os autores Alexandre Henrique dos Santos, Adriana do Nascimento Araújo Mendes aborda uma experiência em educação musical para alunos com deficiência visual utilizando as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e um modelo pedagógico que orienta teoricamente o ensino com as mesmas: o Technological Pedagogical and Content Knowledge (TPACK). No artigo **EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS**, os autores Paula Martins Said e Dagma Venturini Marques Abramides, buscou investigar o efeito da educação musical no repertório de habilidades sociais em crianças expostas e não expostas à educação musical. No artigo Educação Musical, Neurociência e Cognição:

Uma Revisão Bibliográfica Dos Anais Do SIMCAM, os autores Cassius Roberto Dizaró Bonfim, Anahi Ravagnani e Renata Franco Severo Fantini

Buscam apresentar um panorama atual desta produção na tentativa futura de aproximar o conhecimento produzido à realidade da docência. Embora a produção de estudos acadêmicos sobre estes três temas esteja visivelmente em crescimento, notou-

se que o número de publicações que relacionam os três elementos simultaneamente ainda seja incipiente. **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER** No artigo **ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER**, os autores Ronan Gil de Moraes, Jean Paulo Ramos Gomes, Lucas Davi de Araújo, Lucas Fonseca Hipólito de Andrade, buscam apresentar questões pertinentes à iniciação musical voltada ao ensino de solfejo, percepção e principalmente de práticas instrumentais percussivas, e surgiu como consequência de atividades desenvolvidas em um curso de extensão para crianças de 08 a 14 anos. No artigo **Estudo Comparado das Flutuações de Andamento em Quatro Gravações de Du Schönes Bächlein para violão solo de Hans Werner Henze**, o autor João Raone Tavares da Silva Busca estudar o comparativo das flutuações de andamento em quatro interpretações da peça **Du Schönes Bächlein** de Hans Werner Henze (1926-2012) feitas por diferentes violonistas. No artigo **Estudo das relações entre Forma e Densidade na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**, o autor Thiago Cabral, realiza uma avaliação quantitativa do parâmetro densidade em quatro seções da peça **Sinfonia em Quadrinhos** (1986) de Hermeto Pascoal (1936). No artigo **EXPERIMENTALISMO E MÚSICA CONCRETA NO JAPÃO PÓS-GUERRA: RELIEF STATIQUE (1955) E VOCALISM AI (1956) DE TORU TAKEMITSU**, o autor Luiz Fernando Valente Roveran propõem-se discussões acerca do contraste entre a música concreta de Pierre Schaeffer e nosso objeto de estudo.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A ÉTICA GREGA E SEU PRINCIPAL PENSAMENTO EM SÓCRATES	
João Leandro Neto Tayronne de Almeida Rodrigues Murilo Evangelista Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.0461905021	
CAPÍTULO 2	12
A IMPORTÂNCIA DO AUTOCONHECIMENTO DA RESPIRAÇÃO APLICADO À PRÁTICA INSTRUMENTAL DO VIOLINO E DA VIOLA	
Oswaldo Eduardo da Costa Velasco	
DOI 10.22533/at.ed.0461905022	
CAPÍTULO 3	21
A INFLUÊNCIA DA CULTURA MIDIÁTICA NO GOSTO MUSICAL DOS ESTUDANTES DE UMA ESCOLA PÚBLICA ESTADUAL DE EDUCAÇÃO BÁSICA	
Frank de Lima Sagica	
DOI 10.22533/at.ed.0461905023	
CAPÍTULO 4	32
A MÚSICA E O DESENVOLVIMENTO GLOBAL DA CRIANÇA NA PRIMEIRA INFÂNCIA	
Jéssica Melina Behne Vettorelo	
DOI 10.22533/at.ed.0461905024	
CAPÍTULO 5	41
A PERFORMANCE DO COCO <i>SEBASTIANA</i> : UM RITO DE PASSAGEM NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE JACKSON DO PANDEIRO	
Claudio Henrique Altieri de Campos	
DOI 10.22533/at.ed.0461905025	
CAPÍTULO 6	49
A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMAS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA	
Priscila de Freitas Machado	
DOI 10.22533/at.ed.0461905026	
CAPÍTULO 7	66
A RELAÇÃO ENTRE O FAZER MUSICAL E O ESPAÇO ESCOLAR: UM DEBATE COM PROFESSORES DE MÚSICA	
Monalisa Carolina Bezerra da Silveira	
DOI 10.22533/at.ed.0461905027	
CAPÍTULO 8	77
A UTOPIA DO ISOMORFISMO INTERSEMIÓTICO COMO MOTOR DA CRIAÇÃO: BREVE ANÁLISE DO <i>MOTET</i> EM RÉ MENOR DE GILBERTO MENDES	
Victor Martins Pinto de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.0461905028	

CAPÍTULO 9 87

ANACLETO DE MEDEIROS: UM OLHAR SOBRE A ATUAÇÃO DE UM MESTRE DO CHORO E DAS BANDAS NO CENÁRIO SOCIOCULTURAL CARIOCA

Sebastião Nolasco Junior
Magda de Miranda Clímaco

DOI 10.22533/at.ed.0461905029

CAPÍTULO 10 95

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: PRIMEIRO MOVIMENTO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo
Felipe Mendes de Vasconcelos

DOI 10.22533/at.ed.04619050210

CAPÍTULO 11 105

ANÁLISE DE *FUMEUX FUME PAR FUMÉE* DE SOLAGE: UMA BREVE APROXIMAÇÃO ENTRE ARS SUBTILIOR E MADRIGAL

Victor Martins Pinto de Queiroz
Mauricio Funcia De Bonis

DOI 10.22533/at.ed.04619050211

CAPÍTULO 12 115

AS ALTERAÇÕES NA PERCEPÇÃO MUSICAL DE PESSOAS COM EPILEPSIA DE DIFÍCIL CONTROLE, UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE MODELO DE COGNIÇÃO, FUNÇÕES MUSICAIS E MUSICOTERAPIA

Fernanda Franzoni Zaguini
Clara Márcia Piazzetta

DOI 10.22533/at.ed.04619050212

CAPÍTULO 13 124

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

DOI 10.22533/at.ed.04619050213

CAPÍTULO 14 139

ASPECTOS COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM DE THEODORO NOGUEIRA NO *IMPROVISO N° 4* PARA VIOLÃO

Laís Domingues Fujiyama
Eduardo Meirinhos

DOI 10.22533/at.ed.04619050214

CAPÍTULO 15 150

ATUAÇÃO DO MÚSICO EM EMPRESAS: MERCADO, INDICATIVOS E PROCESSOS

Elen Regina Lara Rocha Farias

DOI 10.22533/at.ed.04619050215

CAPÍTULO 16 157

BLUES NO PAÍS DO SAMBA: ASPECTOS DETERMINANTES PARA A PRESENÇA DO BLUES COMO FAZER MUSICAL NO BRASIL

Rafael Salib Deffaci

DOI 10.22533/at.ed.04619050216

CAPÍTULO 17	165
COMPREENDENDO A CONSTRUÇÃO MELÓDICA DE DANIEL: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO MUSICAL	
Aline Lucas Guterres Morim	
DOI 10.22533/at.ed.04619050217	
CAPÍTULO 18	174
CONCEPÇÕES DIDÁTICAS SOBRE AS TÉCNICAS EXPANDIDAS E SUA APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DE TUBA	
Gian Marco Mayer de Aquino	
DOI 10.22533/at.ed.04619050218	
CAPÍTULO 19	183
EDUCAÇÃO MUSICAL DE ALUNOS DEFICIENTES VISUAIS COM AS TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC): UMA PROPOSTA DE ENSINO A PARTIR DO DISPOSITIVO MAKEY MAKEY	
Alexandre Henrique dos Santos Adriana do Nascimento Araújo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.04619050219	
CAPÍTULO 20	200
EDUCAÇÃO MUSICAL E HABILIDADES SOCIAIS	
Paula Martins Said Dagma Venturini Marques Abramides	
DOI 10.22533/at.ed.04619050220	
CAPÍTULO 21	216
EDUCAÇÃO MUSICAL, NEUROCIÊNCIA E COGNIÇÃO: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DOS ANAIS DO SIMCAM	
Cassius Roberto Dizaró Bonfim Anahi Ravagnani Renata Franco Severo Fantini	
DOI 10.22533/at.ed.04619050221	
CAPÍTULO 22	225
ENSINO DE MÚSICA E NOVAS TECNOLOGIAS: INICIAÇÃO EM PERCUSSÃO POR MEIO DE VÍDEO GAME ARTE EM SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE ESCHER	
Ronan Gil de Moraes Jean Paulo Ramos Gomes Léia Cássia Pereira da Paixão Lucas Davi de Araújo Lucas Fonseca Hipolito de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.04619050222	
CAPÍTULO 23	236
ESTUDO COMPARADO DAS FLUTUAÇÕES DE ANDAMENTO EM QUATRO GRAVAÇÕES DE DU <i>SCHÖNES BÄCHLEIN</i> PARA VIOLÃO SOLO DE HANS WERNER HENZE	
João Raone Tavares da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.04619050223	

CAPÍTULO 24 245

ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE FORMA E DENSIDADE NA *SINFONIA EM QUADRINHOS* DE HERMETO PASCOAL

[Thiago Cabral](#)

DOI 10.22533/at.ed.04619050224

SOBRE O ORGANIZADOR..... 254

AS REGRAS DE EXECUÇÃO MUSICAL EM MARPURG, O MÚSICO CRÍTICO: RELAÇÕES ENTRE RETÓRICA E MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE UMA *PRONUNTIATIO* MUSICAL

Stéfano Paschoal

Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística
Uberlândia – Minas Gerais

RESUMO: Este trabalho tem o intuito de evidenciar a forte relação entre Retórica e Música. Para isso, trata – à luz do conceito retórico de *pronuntiatio*, do qual se apresenta um breve histórico – de questões gerais de execução musical, a partir de uma série de artigos de Friedrich Wilhelm Marburg (1718-1795), publicados originalmente entre 26 de agosto e 09 de setembro de 1749, num semanário berlinense, e posteriormente compilados na obra *Des Critischen Musicus an der Spree* (1750). Na parte dedicada à *pronuntiatio* apresenta-se a evolução do termo, buscando-se relações com a execução musical, de acordo com os períodos. Na parte dedicada à apresentação do material sobre música, de modo específico, as observações de Marburg acerca da execução musical foram – com a finalidade de facilitar o manuseio de informações as mais diversas – divididas em categorias. Concluímos que há conteúdos consonantes e coincidentes em observações advindas da retórica (textual) e da execução musical, o que permitiria dizer ter havido à época do autor, considerando-se a gama de tratados musicais escritos em seu

século e também nos dois séculos precedentes, uma *pronuntiatio* musical propriamente dita.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica. Música. Pronuntiatio. Execução musical. Marburg.

ABSTRACT: The work presented herein intends to highlight the solid relationship between Rhetoric and Music. To that end, it assesses, – in the light of the rhetorical concept of *pronuntiatio*, from which a brief history is presented – the general questions of musical performances, from a series of articles by Friedrich Wilhelm Marburg (1718-1795), which were originally published between 26th August and September 9th, 1749, in a Berliner hebdomadary, and later compiled in *Des Critischen Musicus an der Spree* in 1750. With regard to the part dedicated to *pronuntiatio* itself, the evolution of the term is presented, in search of correlations with musical performance, according to the respective time periods. Concerning the section devoted to the presentation of the content on music, in a certain manner, Marburg's observations about musical performance were – in order to facilitate the handling of the information in its most diverse form – divided into categories. We have come to conclude that there are harmonious and coincidental contents within the observations that stem from (textual) rhetoric and musical performance, which would allow one to say existed at the time of its author's creation,

considering the range of musical treatises written in the century of the author's existence, as well as in the two preceding centuries, a musical *pronuntiatio*, per se.

KEYWORDS: Rhetoric. Music. Pronuntiatio. Musical performance. Marpurg.

1 | INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos as observações de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) sobre os modos de execução musical, em sua obra *Des Critischen Musicus an der Spree* (1750), uma coletânea de artigos críticos escritos originalmente num hebdomadário berlinense de 04 de março de 1749 a 17 de fevereiro de 1750. Não obstante situarem-se no século XVIII, quando a música (e o que dela se discute) transfere-se aos poucos do âmbito *retórico* para o *estético*, propriamente dito, as observações a que nos ateremos possuem estreita relação com a Retórica e dirão respeito, por fins de delimitação, aos artigos publicados entre 26 de agosto e 09 de setembro de 1749.

As relações entre Música e Retórica foram fortemente impulsionadas pela reforma curricular luterana das *Lateinschulen* (existentes desde a Idade Média) na Alemanha, proposta por Martinho Lutero e impetrada com o auxílio de Philipp Melanchton. Das diversas mudanças ocorridas por meio dessa reforma curricular, interessa-nos aqui, sobretudo, a que diz respeito à Música, que abandona a relação com as disciplinas do *quadrivium* e aproxima-se, assim, das disciplinas do *trivium*.

As razões para tal deslocamento têm como base a aproximação da Música à “palavra”, ou seja, a música devia estar em função das palavras, contidas em textos ou poemas religiosos que eram, eles próprios, objeto da Retórica. A reforma curricular precede e anuncia o gênero musical denominado *musica poetica*, no qual a função da música é reforçar o sentido das palavras em relação a seu conteúdo semântico e representar os afetos despertados nos ouvintes pelo texto cantado.

Com o passar do tempo, percebeu-se que também a música instrumental era capaz de representar (e mover) afetos. Além disso, em determinado momento, a “função” da Música passou a ser não apenas “representar” afetos, mas “movê-los” (principalmente se considerarmos a música do século XVII).

A *musica poetica* foi, a princípio, o gênero que mais rendeu aproximações entre Retórica e Música. Houve, conseqüentemente, uma “transferência” da terminologia retórica para a linguagem (técnica) musical, ou seja, a Música começou a ser analisada e concebida segundo o sistema próprio (ou expedientes) da Retórica.

Faz-se necessário esclarecer que a Retórica à qual a Música passa a se relacionar é aquela ocorrida a partir da tradição luterana, na Alemanha, e que serviu também ao cultivo da língua no estabelecimento da língua e da literatura alemã de século XVII: a Retórica literária. Por essa razão, é muito comum que essas retóricas (também denominadas poéticas, já que não havia uma separação rígida entre os dois termos até o século XVII) discutam, geralmente, as três primeiras partes dessa arte, a saber:

invenção, disposição e elocução, com ênfase na terceira. Uma exceção à época é, por exemplo, a *Teutsche Rhetorica oder Redekunst* (1634), de Johann Matthäus Meyfart (1590-1642), em que há uma “segunda parte” dedicada à *pronuntiatio*.

É, de fato, interessante notar que as discussões musicais extrapolam o modelo das retóricas (ou poéticas) literárias, pois não raro apontam regras (ou diretrizes) para a execução de peças musicais, dizendo respeito diretamente, assim, à ação ou pronúncia (quinta parte da Retórica), o que também marca a distinção entre músico teórico e músico prático. As retóricas musicais não surgem com o nome de “retóricas” ou “poéticas”, mas geralmente de “ensaios”, “tratados” ou mesmo títulos diversos – o seu conteúdo, ainda assim, continua fortemente calcado em base retórica.

2 | AÇÃO OU PRONÚNCIAÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Antes de partirmos para a consideração dos excertos de Friedrich W. Marburg em seu artigo intitulado *A execução musical (Der musikalische Vortrag)*, julgamos necessário apresentar algumas definições de *pronuntiatio* (cujo sinônimo *actio* parece ser mais frequentemente utilizado) e *Vortrag*.

A *pronuntiatio* ou *actio* é a quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica. Define-a do seguinte modo o *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (doravante *HWR*):

A pronuntiatio constitui, depois da invenção (encontrar as ideias), da disposição (dividir o que se encontrou), da elocução (a elaboração do que se organizou) e da memória (o apropriar-se daquilo que foi formulado em língua), a quinta parte da retórica (UEDING, 2005, p. 213).

A *pronuntiatio* é responsável pela instrução sobre como deve ser proferido um discurso e trata de questões atinentes à voz e suas variações, aos gestos e, em acepção mais moderna, até mesmo ao modo de vestir do orador. A *pronuntiatio* encontra farta discussão já na Antiguidade, principalmente em obras de M. T. Cícero.

Marburg, nos excertos que selecionamos, discorre sobre a execução musical (*den musikalischen Vortrag*). Na aproximação com a Retórica, as observações do músico crítico encontram lugar na pronúncia, já que ele diz *como* uma peça musical deve ser executada e o que o *intérprete* deve levar em conta no momento da execução. Suas observações, contudo, assim como as observações de poetas e retóricos em suas obras, trazem à tona elementos das outras partes da Retórica, embora privilegiem a questão da execução.

O termo utilizado por Marburg para falar sobre a execução musical é *Vortrag*, cujo significado é definido de modo seguinte conforme o *HWR*:

A exposição ocorre todas as vezes em que 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 a intenção de influir sobre a vontade e a decisão, perante um círculo grande ou pequeno e, até mesmo, perante uma única pessoa. A retórica clássica desenvolveu possibilidades, com as quais a expressão natural na voz, trejeitos e gestos pudessem ser desenvolvidos de modo a transmitir aos ouvintes um

ponto de vista, para colocá-los em determinado humor ou para exortá-los à ação. A sistematização retórica do fenômeno da exposição estende-se, principalmente, à constituição do modo de executar, para o qual a retórica clássica transmitiu uma divisão em duas partes: a construção da voz (*figura vocis*) e o movimento do corpo (*motus corporis*), que se dividem, por sua vez, em mímica (*vultus*) e géstica (*gestus*) (UEDING, 2005, p. 213).

Como podemos perceber, a pronúncia é o fechamento do discurso, ou seja, é o momento em que o discurso cumpre sua função de convencimento, de exortação à ação, de mover afetos. Devemos observar que, nas poéticas e retóricas, as outras partes são, em geral, mais extensas, pois o discurso, pressupõe-se, deve apresentar bem desenvolvidas as outras partes. Em suma: o discurso deve ser visto como um todo e deve contemplar suficientemente os requisitos de cada uma das partes da Retórica.

É interessante notar que, das cinco partes da Retórica, apenas a última, a pronúncia ou ação, apresenta duas designações. Essa dupla designação parece existir já desde os tempos de Cícero, que prefere o termo ação (*actio*). Segundo o HWR:

A pronúncia deve, assim como a representação linguística, ser livre de erros, clara e ornada. Um sinônimo desde Cícero para o conceito de pronúncia é também ação (*actio*). Cícero utiliza este conceito principalmente por causa do significado do movimento, que se expressa na palavra *actio*, derivada do verbo *agere*. Por um lado pode-se expressar com isso o movimento da voz, e o jogo de trejeitos ou gestos e, por outro, o mover emocional, que, para Cícero, representa a principal tarefa do orador (UEDING, 2005, p. 213-214).

Fica claro, com base na citação, que o mais importante no âmbito do convencimento, para Cícero, é *mover os afetos*: para isso, o texto, obedecendo às restrições e/ou convenções do gênero a que pertence, deve estar bem disposto, livre de erros e devidamente ornamentado, uma referência às virtudes da elocução (*virtutes elocutionis*). A voz e o corpo são emprestados pelo orador para dar vida ao texto, para que ele cumpra o seu papel e alcance o efeito pretendido, um papel bastante semelhante ao do intérprete musical.

O HWR informa que Cícero não é adepto do termo *pronuntiatio*, mas parece não se ter conseguido, até então, encontrar uma razão para isso. Vejamos: “É difícil dizer por que Cícero, em seus escritos retóricos, não se apoia no termo *pronuntiatio*, comumente usado em sua época” (UEDING, 2005, p. 221). Assim, é provável que Cícero tenha se referido à quinta parte da Retórica, segundo sua divisão clássica, como *actio*. A ação – ou pronúncia, ou ainda, o ato de proferir o discurso (*Vortrag*) – é, segundo Cícero, uma eloquência corporal, já que se refere à voz (*vox*) e ao movimento (*motus*). Além disso, a importância dada por ele aos afetos fica evidente em sua defesa de que, na voz, há tantos movimentos quantos houver humores na alma:

Em sua obra *Orator*, Cícero diz que o tipo e o modo do discurso são definidos em dois momentos: por meio do movimento (*agendo*) e da formulação (*eloquendo*). A ação (*actio*) é quase a eloquência do corpo (*eloquentia*), já que diz respeito à voz (*vox*) e ao movimento (*motus*). Há tantos movimentos da voz quanto há humores

na alma, sobre os quais a voz, em grande medida, produz o seu efeito (UEDING, 2005, p. 221).

Para Cícero, *orator perfectus* é aquele que consegue mover os afetos de uma audiência por meio de sua voz e de seus gestos. No que se refere à quinta parte da Retórica (pronúncia ou ação), o termo *actio* (relacionado a *motus* ou *movere*) foi suplantado pelo termo *pronuntiatio*, ou seja, a aceção de *actio*, tal como concebida por Cícero, não permaneceu por muito tempo. Segundo o *HWR*, “Já à época de Quintiliano o termo *pronuntiatio* é usado com frequência para denominar a construção da voz, e o termo *actio*, para denominar a expressão do corpo” (UEDING, 2005, p. 214), aceção que prevalece também em épocas posteriores, como vemos a seguir, na mesma fonte:

No início da Renascença, muitos autores referem-se à *Institutio Oratoria* de Quintiliano, que havia ressurgido a essa época, e acolhem a diferenciação feita ali entre *pronuntiatio* como algo relacionado à arte de execução relativa à voz e *actio* como relacionado à arte de execução relativa ao corpo. Essa diferenciação tornou-se uma tradição na escolaridade da época, com suas apresentações de teatro (UEDING, 2005, p. 214).

No período barroco, que precede os escritos de Marpurg, encontramos um ponto de contato muito consistente entre Retórica e Música no que diz respeito à função da pronúncia. A citação seguinte, do *HWR*, como poderemos notar, é própria da Retórica (não-musical), mas os preceitos ali contidos aplicam-se perfeitamente ao pensamento sobre a execução musical no período supramencionado: de que a Música deve, sobretudo, mover os afetos da audiência. Vejamos:

[...] Assim, na *pronuntiatio* retórica, não há em primeiro plano um modo de comportamento afetado ou artificial, mas sim uma abundante representação de afetos. O estímulo de humores delicados e suaves, mas também extasiantes e passionais, deve ser almejado por meio da força da voz e dos gestos, mas não com objetivo de uma autoapresentação teatral, e sim para conquistar o público para determinada matéria (UEDING, 2005, p. 233).

Segundo a mesma fonte, um dos livros didáticos mais importantes à época, *De Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, publicado em 1560, do jesuíta Cypriano de Soarez, tratava de uma retórica baseada na natureza passional (afetiva) do ser humano (UEDING, 2005, p. 233).

Apartir das discussões sobre os afetos, no âmbito retórico, surge na pronúncia, retórica e musical, questões – mesmo em épocas posteriores – sobre o orador (ou intérprete) imbuir-se ou não dos afetos contidos no discurso ou na peça musical, ao proferi-lo ou, no caso do intérprete musical, ao executá-la. Encontramos mais um ponto de contato consistente entre Retórica e Música, baseando-nos em Johann Matthäus Meyfart e Carl Philipp Emmanuel Bach. *Johann Meyfart, em sua Teutsche Rhetorica oder Redekunst (apud HWR), afirma:*

[...] A saber / o orador deve se esforçar para trazer aos ouvintes tais desejos ou movimentos / que sirvam a seu objetivo. É / contudo / impossível/ que um orador consiga imprimir ao ânimo de outros um movimento (afeto) que ele próprio não assimilou em seu ânimo (UEDING, 2005, p. 235).

Carl Ph. E. Bach (2009), em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, instrui:

§14 Da quantidade de afetos que a música pode evocar, percebem-se os dons especiais que um músico perfeito deve possuir e a grande sensibilidade com que ele os deve empregar se quiser levar em conta os ouvintes, a percepção que eles terão do verdadeiro caráter de sua execução, o lugar e outros fatores. A natureza deu tal diversidade à música, que todos podem participar dela; portanto, todo músico deve, tanto quanto possível, satisfazer todo tipo de ouvinte (BACH, 2009, p. 137).

A *Aufklärung*, ou Iluminismo, período em que a música deixa de ser um objeto de estudo da Retórica, propriamente dita, e passa a ser objeto de estudo da Estética, é também o período da racionalização dos sentimentos: uma reação ao estilo carregado do Barroco dá lugar a um estilo mais leve e, também, mais superficial: o estilo galante. Ocorre que o estilo galante é apenas uma parte da produção musical no Classicismo. Marca este período, principalmente, a evolução da forma sonata, como se vê em Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, este último precedente do movimento romântico. A *Aufklärung* é marcada principalmente pelo pensamento racionalista, e tem como um de seus expoentes Immanuel Kant. Se, ao opor a música do período barroco à música do período clássico, considerando-se aqui de modo específico o estilo galante, tendemos a perceber algo mais “racional”, o mesmo ocorre no âmbito retórico e retórico-literário.

É demasiadamente importante perceber que a relação entre o discurso proferido e os afetos não **desaparece**, mas é **colocada em segundo plano**. Vejamos, segundo o *HWR*:

Com o Iluminismo e sua orientação pautada no princípio da razão, considerada como a principal capacidade do homem para descobrir e garantir a verdade na vida e nas ciências, completa-se, também, uma mudança na retórica do século XVIII. Nenhum modo de discursar patético rico em metáforas ou em figuras é exigido, mas sim uma expressão objetiva, clara e natural dos pensamentos. Principalmente no século XVIII, o apoio da Retórica no modo de convencimento racional não deixa com que o convencimento pelos humores desapareça, mas o coloca de modo veemente no plano de fundo. Isso se reflete também na *pronuntiatio*. Dá-se atenção especial à matéria da exposição. A matéria deve, assim, ser transmitida predominantemente de modo argumentativo linguístico. O modo de exposição caracteriza-se, antes, pela expressão moderada que expressiva da voz e do corpo. Devido à alteração e parcialmente à modernização da terminologia retórica nesta época, modificou-se a denominação. Mal se utilizam os termos *pronuntiatio* ou *actio*, e fala-se muito mais em exposição exterior ou oral (UEDING, 2005, p. 238).

Como percebemos, a exposição exige moderação, naturalidade, e que se evite qualquer tipo de afetação. Aliás, a naturalidade é um tema central na descrição da voz e dos gestos feita por Hallbauer, em sua obra *Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie*. Para Johann Christoph Gottsched, tal naturalidade é concebida de modo relativo. Enquanto Hallbauer considera que o discurso deve ser proferido com naturalidade, como se fosse uma conversa cotidiana, Gottsched acredita ser necessária a modulação de voz, definida pela situação. A *pronuntiatio* gottschediana,

assim, relaciona-se à questão da adequação aos gêneros (sublime, medíocre e simples), o que já ocorria na Antiguidade. Ao discorrer sobre Gottsched, o *HWR* informa:

[...] É a respectiva situação que define o tom adequado da voz. Assim um orador deve atentar, se as coisas, das quais ele fala, são “obras de Deus na natureza, ou atividades e obras dos homens, ou quaisquer acontecimentos, que incidem sobre a fortuna”. Matérias belas devem, assim, ser expostas com uma voz sublime e esplêndida; matérias atrozes, com uma voz áspera e plena de pavor. Para Gottsched, é especialmente importante uma expressão diferente dos afetos: pode-se depreender das pessoas, cuja língua não se entende, apenas pelo tom de seu discurso, de qual afeto estão imbuídos (UEDING, 2005, p. 240).

Estendendo a discussão sobre o imbuir-se ou não dos afetos de determinado discurso ou peça musical, compete dizer que, à época de Marpurg (e não, necessariamente, dos anos de 1749 e 1750), a concepção de Antonio Francesco Riccoboni, advinda das Artes Cênicas, parece ter influenciado a técnica de interpretação (pelo menos do discurso retórico). Embora fosse válido o princípio de que o ator devesse sentir o afeto que queria transmitir a seu público, Riccoboni, assim como alguns de seus contemporâneos, negava essa necessidade. Vejamos, segundo o *HWR*:

A partir da metade do século XVIII ocorre uma mudança na relação da arte de exposição retórica e cênica. Enquanto, apesar de toda a diferença também nas artes cênicas, era válido o princípio de que o ator devesse sentir o que queria executar, autores como F. RICCOBONI negam que o ator, necessariamente, devesse se transportar para o afeto para o qual quisesse mover o público: “Eu digo: parece-se estar transmutado em tal afeto, não, que se esteja transmutado nele de fato.” [24] Um dos motivos pelos quais um ator não mais deve se colocar nos afetos a serem expostos é o “auto-empoderamento” do sujeito deste tempo, que deve ser soberano, mesmo frente a seus próprios afetos. Outro motivo reside na tarefa do ator, de não mais representar apenas determinados afetos, mas sim a identidade de um personagem (UEDING, 2005, p. 241).

Não obstante a influência de Riccoboni, como vimos anteriormente, no excerto de C. Ph. E. Bach, que reflete a visão de outros autores da época, para a Música, era conveniente e necessário que o intérprete se colocasse, sim, nos afetos para os quais tencionava mover o seu público, proporcionando a eles uma “mudança”, um “movimento” de afetos.

A seguir, apresentaremos as discussões sobre a execução musical em Marpurg, e perceberemos que as “regras” propostas pelo músico crítico condizem com os discursos retóricos sobre a pronúnciação ou ação. A execução musical sobre a qual discorre Marpurg diz respeito a gestos (assim como a pronúnciação retórica), a como executar determinados tipos de peças (gêneros) e a questões técnicas musicais, ou seja, que, por sua própria natureza, extrapolam o nível das palavras.

3 | EXECUÇÃO MUSICAL E PRONUNCIÇÃO EM MARPURG

Os artigos sobre a *pronuntiatio* fazem parte da obra *Des Critischen Musicus an der Spree* (1762), conforme informado anteriormente. A obra em questão consiste,

predominantemente, de artigos sobre crítica musical, publicados às terças-feiras de 04 de março de 1749 a 10 de fevereiro de 1750 por Friedrich Wilhelm Marpurg. Os artigos foram reunidos pelo próprio autor, que os prefaciou, e editados por Haude e Spener, livreiros com privilégios reais e da Academia de Ciências (*A. Haude und J. C. Spener, königl. Und der Academie der Wissenschaften privil. Buchhändler*). Os originais estão de posse da Niedersächsischen Staats- und Univeristätsbibliothek Göttingen, sob o número 8° Mus. IV, 485.

A coletânea de que tratamos aqui é significativa para as discussões estéticas de sua época, sobretudo no que diz respeito à formação do gosto musical na Alemanha do século XVIII. Marpurg era conhecido pelas polêmicas que provocava e também por sua preocupação não apenas com o fazer e com o gosto musicais, mas também com o ensino (cf. *Die Kunst das Clavier zu spielen e Anleitung zum Clavierspielen*). Uma de suas principais obras, com reflexos na atualidade, é o *Fugentraktat: Die Abhandlung der Fuge*, que contém exemplos da *Arte da Fuga (Kunst der Fuge)* de Johann Sebastian Bach e é considerada a mais antiga fonte para sua interpretação. Marpurg ainda escreveu sobre baixo contínuo, composição e traduziu também muito da literatura musical (principalmente francesa) para o alemão.

A obra contém artigos sobre teoria musical, harmonia e ensino de música. A erudição de Marpurg e seu gosto especial por polêmicas mantinha sempre acesa a chama das discussões em torno da Música, o que se comprova, por exemplo, por suas *Kritische Briefe* (semanais) e pelas *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin*: 143 cartas distribuídas em três volumes, dentre cujos destinatários destacamos Leopold Mozart e Carl Ph. E. Bach.

Referem-se à *pronuntiatio* os artigos escritos entre os dias 26 de agosto e 09 de setembro de 1749, introduzidos por Marpurg da seguinte forma: “As ideias seguintes dizem respeito à execução ou à apresentação de peças musicais. A mim foi pedido colocá-las nestas folhas, e isto faço com prazer maior ainda, tanto mais conhecidas se tornem as verdades aí contidas” (MARPURG, 1970, p. 207). Os apontamentos de Marpurg acerca da execução musical podem ser divididos, conforme aparecem em seus artigos, nos seguintes tópicos: (1) características gerais de uma apresentação musical para cantores; (2) recomendações aos violinistas; (3) recomendações a tecladistas, (4) recomendações a flautistas transversos; (5) ornamentos; (6) execução de modo geral; (7) execução e paixões (*Leidenschaften*); (8) características de um músico, ou seja, o que se exige de um bom músico; (9) execução atrelada a gêneros musicais; (10) afetos na execução; (11) *sostenuto*; (12) posição do corpo de modo geral; (13) posição do corpo e gestos para cantores; (14) posição do corpo e gestos para instrumentistas; (15) considerações finais sobre a execução musical. Para fins de praticidade e organização, apresentaremos os apontamentos em categorias: (a) Características gerais na execução musical (destinada a cantores, em que se discorre sobre as características do músico, emoção e razão), da qual farão parte (1), (6), (9),

(15); (b) execução voltada a instrumentos ou instrumentistas de modo particular, da qual farão parte (2), (3), (4); (c) execução musical e afetos, da qual farão parte (7), (8) e (10); (d) elementos musicais específicos na execução, da qual farão parte (5) e (11); e, finalmente, (e) posição do corpo e gestos, da qual farão parte (12), (13) e (14).

A) Características Gerais na Execução Musical

Para Marpurg (1970, p. 207), “a execução musical deve ser agradável e pura”, e a voz não deve ser forçada. O autor adverte, em observância às regras de composição, que as notas não devem ser tão agudas ou tão graves, e aponta algo que, segundo ele, os maus cantores não observam: “quanto mais alta a melodia, tanto mais se deve moderar a voz, e nas notas mais graves é necessário torná-la mais cheia e penetrante” (MARPURG, 1970, p. 207). Sobre as emoções, aconselha os cantores a que controlem as emoções, pois rompantes ou entusiasmo em demasia – em suas palavras, “especial rompante de pensamentos e uma violência extraordinária das emoções” (MARPURG, 1970, p. 207-208) – afastam-nos da execução adequada, ou seja, de uma execução elegante e pura. Neste ponto, ele nos dá o exemplo de um baixo que, ao querer alcançar uma nota aguda, dá a impressão de deitar fora seus pulmões, afirmando que isto é ouvido sempre com asco e desprezo.

O que diz respeito à pronúncia no discurso existe também em música. É mesmo possível que tratemos de notas bem pronunciadas ou bem articuladas. Marpurg indica que, numa execução musical, “as notas devem ser claramente diferenciadas umas das outras (devem ser bem pronunciadas), principalmente em cadências e em suas partes” (MARPURG, 1970, p. 209). As pausas no discurso (retórico), explica Marpurg, são expressas em música por meio de pausas (sinal indicador de pausa), em primeiro lugar e, por meio da constituição ou composição interna das cadências – “durch die innere Beschaffenheit der Gänge” (MARPURG, 1970, p. 209). Marpurg aponta alguns exemplos de elementos musicais (próprios da linguagem musical) e das formas de combiná-los, afirmando que uma boa execução pode ser alcançada, na verdade, apenas com a experiência. Neste *specificum* que envolve os elementos intrínsecos ao discurso musical, Marpurg nos remete à segunda parte da Retórica: a *dispositio*. Vejamos:

A música contém a linguagem dos sentimentos e das paixões. Cada uma deve ser compreensível, e o entendimento deve, portanto, também na Música, reconhecer a disposição de todas as ideias, e a relação entre as menores partes da expressão (entre si) (MARPURG, 1970, p. 209).

Além disso, uma execução musical deve ser leve e fluente. Em relação às emoções, Marpurg relata que o ouvinte percebe o medo do intérprete e que torna-se, também, temeroso: “Quando se percebe que o intérprete teme errar, então isto causa ao ouvinte, simultaneamente, medo e terror” (1970, p. 209).

Marpurg atrela o modo de execução a alguns gêneros, o que coloca ainda mais

em evidência a relação entre Música e Retórica, já que, na segunda delas, também em capítulos reservados à elocução, a adequação do discurso e dos recursos expressivos está atrelada ao gênero ou, em termos mais modernos, a tipos textuais. Para o músico crítico, o modo mais comum de expressão musical é aquele com que são executadas as fugas, as sinfonias e trios, em sua maioria. Sobre as sinfonias, Marpurg afirma serem “composições que não possuem nada tão esplêndido, sonoro, jocoso ou muito apaixonado” (1970, p. 216). Do mesmo modo, o autor classifica o minueto como uma composição “que não contém nada muito alegre ou muito triste” (MARPURG, 1970, p. 216) e uma *polonaise* como uma composição que “pode ser tocada de modo mais elaborado e elegante” (1970, p. 216).

Ainda no rol das características gerais da execução, Marpurg menciona a ária *Dalla bocca del mio bene*, indicando que poderá executá-la bem quatro tipos de intérpretes, a saber, os que tenham um coração extremamente sensível, os versados na expressão de coisas delicadas, os que tenham em seu pensamento algo que remeta à ária ou, ainda, aqueles que reúnam as três qualidades anteriores.

Do ponto de vista retórico, o terceiro tipo de intérprete apontado por Marpurg que nos remete à *memoria*: é preciso que o intérprete evoque em sua memória algo que lhe traga o afeto necessário para a execução. Ou seja, ainda que ele não consiga se colocar na atmosfera (*Stimmung*) da ária por meio da própria música, ele pode fazê-lo trazendo à lembrança algo que o remeta àquela atmosfera.

O músico crítico aconselha que se crie uma personagem para encenar o que se executa. Aos mais jovens – consequentemente com menos experiência no campo afetivo – Marpurg aconselha que busquem alguém que lhes possa informar o que está contido em cada peça musical. Nesta parte, recomenda o uso do espelho, para que se corrijam gestos não naturais e que se procurem atores para tratar a parte gestual.

B) Execução Voltada a Instrumentos ou Instrumentistas de Modo Particular

Esta pequena seção pode ser dividida em três partes, que se traduzem em recomendações a violinistas, a tecladistas e, finalmente, a flautistas.

Aos violinistas é recomendado que tenham seus instrumentos bem afinados, e que os intérpretes tenham um bom nível técnico. Nas palavras de Marpurg, “que os violinos estejam bem afinados e que sejam bem tocados” (MARPURG, 1970, p. 208). Recomenda-se que as cordas soltas não sejam ouvidas frequentemente e que, em passagens delicadas, a mão não seja tirada bruscamente de sua posição. A depender do caráter da peça, é necessário, às vezes, produzir sons mais cheios, mais fortes, e, outras vezes, sons mais delicados, sem, contudo, “raspar” nas cordas, ou seja, sem que qualquer movimento brusco faça com que o raspar do dedo sobre as cordas seja ouvido (ao se caminhar para outra nota ou posição).

Aos tecladistas é recomendado, primeiramente, que os instrumentos estejam

bem afinados. Embora, de acordo com Marpurg, seja mais fácil produzir os efeitos de *piano* e *forte* ao clavicórdio, os bons músicos conseguem, ao cravo, iludir os ouvidos. No que diz respeito ao gosto, o músico crítico aconselha que não se levantem tão alto as mãos, e que nem se lhe deixem muito pesadas, provocando um tocar “arrastado”, e frisa a importância desta última recomendação principalmente para a execução de baixos de composições italianas.

Ao flautista (flauta transversa), Marpurg recomenda que o sopro seja uniforme ou distribuído com atenção e segundo a boa capacidade de julgamento. Devido à sua tessitura, apenas algumas tonalidades são adequadas a esse instrumento. É comum que as notas agudas sejam executadas com muita força, o que, segundo ele, constitui um defeito.

C) Execução Musical e Afetos

No âmbito da execução musical, Marpurg discorre também sobre os afetos, ou paixões. Para o músico crítico, nas paixões, tudo oscila rapidamente, já que se constituem elas de movimento e inquietude. Toda expressão musical, segundo o autor, tem como base um afeto ou um sentimento. Na seção A, mostramos que Marpurg aconselha que se crie uma personagem para se executar a peça, o que nos dá a entender que, dentre outras coisas, cabe ao intérprete simular a emoção: “assim, o intérprete deve alternadamente desempenhar diferentes papéis, assimilando as diferentes personagens exigidas pelo compositor” (MARPURG, 1970, p. 215). Embora Marpurg pareça fazer uma concessão ao intérprete, na seção A, não exigindo dele que se coloque necessariamente na atmosfera da peça executada, aqui parece que esse vestir-se com a paixão adequada à peça torna-se algo pressuposto, já que o autor afirma: “Feliz daquele que consegue sentir o entusiasmo que torna grandes pessoas os poetas, oradores e pintores, pois ele saberá o quão velozmente e de que modo diverso age nossa alma quando se entrega aos sentimentos” (MARPURG, 1970, p. 215-216).

Esse pressuposto parece continuar válido quando Marpurg diz: “Um músico deve ter grande sensibilidade e grande discernimento se quiser executar corretamente as peças confiadas a ele” (1970, p. 216). Não se trata aqui, da capacidade técnica, ou seja, da precisão ao encontrar as notas no instrumento, ao pulso. Para Marpurg, essas questões seriam apenas o pressuposto inicial para uma execução, embora nem todos os músicos possuam essas duas características (precisão e pulso). Para ele, o mais importante é que o músico tenha um sentimento interior que promova uma execução adequada. As indicações do caráter da peça, segundo ele, são superficiais, e apenas sugerem como se deve proceder.

Os sentimentos na execução musical devem ser comedidos. A execução passional de alguns gêneros é considerada inadequada. Um exemplo seria o tom

lamentoso num movimento lento ou andante de uma sinfonia, geralmente não indicado pelo compositor. Marpurg é favorável à execução passional (ou seja, com emoção) em lugares adequados. Em peças nas quais esse tipo de execução não for indicado ou exigido, parecerá inapropriado. O mesmo ocorre com as notas mais delicadas: são belas nos lugares certos. Em lugares errados, provocam confusão e tornam-se um empecilho ao entendimento. Em execuções dessa natureza “os ouvintes, por não estarem tão apaixonados como o intérprete, tão logo o seu sentimento não compreenda mais o que está sendo tocado, tornam-se enfasiados, distraem-se e vão embora” (MARPURG, 1970, p. 217).

D) Elementos Musicais Específicos na Execução

Dentre os elementos musicais específicos na execução musical, que apresentam relação com a *pronuntiatio*, mencionamos aqui os ornamentos e o *sostenuto*. O músico crítico recomenda que os ornamentos sejam realizados com comedimento. Os modos indicados de como se deve executar – voz e instrumentos – os ornamentos encontram em Berlim um lugar privilegiado. Para Marpurg, Berlim é a cidade que abriga a “boa música”. Na expressão musical, o *sostenuto* está atrelado ao gênero. Deve ser realizado em melodias sublimes, fortes, tristes e lamentosas. Esse modo de execução é corrente em assuntos sérios. Segundo Marpurg, na realização do *sostenuto*, “a voz e as notas devem ser plenas o tempo todo. As partes da melodia devem ser reproduzidas com decoro e dignidade”. Em gêneros mais leves, que contêm *humor*, o *sostenuto* deve ser mais leve: “As brincadeiras e o riso também podem ser expressos em música. Nesse caso, o *sostenuto* deve ser mais leve, mas não omitido, pois tem um bom efeito. As notas devem ser claras e os ornamentos devem ser breves” (MARPURG, 1970, p. 224).

E) Posição do Corpo e Gestos

No que diz respeito à posição do corpo e dos gestos, Marpurg apresenta suas recomendações aos cantores e aos instrumentistas. Em termos introdutórios, Marpurg afirma que a expressão facial é capaz de causar uma forte impressão e, em seguida, pergunta se nos agradariam as notas de uma composição, caso os gestos do intérprete e suas contorções nos conduzissem ao riso ou ao nojo. Pede aos leitores que observem a serenidade e decência de Benda e de Quantz ao tocarem.

Marpurg recomenda aos cantores o comedimento de gestos. Ele é contrário ao pensamento de que a ciência dos gestos para os cantores restrinja-se aos movimentos das mãos. Para ele, “por meio da postura e de todos os movimentos do corpo é possível mostrar que se sente aquilo que se canta” (MARPURG, 1970, p. 224). Com essa última citação, temos a comprovação do pressuposto de apontamos na seção C:

o intérprete deve sentir o que canta ou o que toca. Para o autor, os gestos são uma linguagem dirigida à visão, enquanto as palavras e as notas são dirigidas à audição. Não é impossível, segundo ele, unir essas duas linguagens em música, “é necessário, contudo, deixar de lado tudo o que seja exagerado e inadequado” (MARPURG, 1970, p. 224).

Para os músicos instrumentistas, em igrejas e conjuntos de câmara, o músico crítico recomenda que não devem fazer o mesmo movimento apaixonado dos cantores no palco. A eles é suficiente “primar por aparência agradável e gestos adequados ao que executam” (MARPURG, 1970, p. 224). Alguns movimentos das mãos e uma leve curvatura do corpo não fogem ao que é natural. Gestos muito exagerados ou excessivamente precisos devem ser evitados.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, apresentamos as relações entre Retórica e Música, partindo de textos críticos (ou destinados à formação de músicos) do hebdomadário berlinense *Des Critischen Musicus an der Spree*, de Friedrich Wilhelm Marpurg.

Como pudemos notar, as aproximações que mostramos dão-se, principalmente, no âmbito da apresentação musical, ou seja, um âmbito que se relaciona com a quinta parte da Retórica (pronúnciação ou ação).

Acreditamos ter sido necessário expor um breve histórico da pronúnciação: isto para que nosso leitor – ao longo da leitura acerca de uma *pronúnciação musical* – não apenas pudesse estar certo da relação entre Retórica e Música, mas que pudesse evocar, da primeira parte do artigo, os excertos que se encaixam no discurso marpurguiano, escrito no segundo.

Percebemos que as duas áreas se entrelaçam pela similitude dos conceitos ou, se preferirmos, das regras expostas: elas servem ora ao ato de proferir um discurso, ora ao ato de interpretar determinada peça musical. É interessante notar a natureza comum dos preceitos, que unem as áreas, e ainda mais, o próprio conteúdo dos preceitos, muitas vezes coincidentes entre Retórica e Música (por exemplo, a reprovação ao exagero e a ode ao comedimento).

A arte de expor determinado conteúdo (seja textual, seja musical) com o intuito de persuadir, por meio dos afetos (representados ou movidos) é expediente comum à Retórica e Música. Além disso, os modos de expressão – dos quais são formulados os preceitos à exposição e execução – regulados por um senso quase comum (entre retóricas e músicos) de como se deve agir para mover determinado afeto (e que deu origem à teoria dos afetos, cujo expoente máximo foi Johann Mattheson), como depreendemos das poucas citações, são suficientes para reforçar a concepção da proximidade entre as áreas de que tratamos aqui.

Os modos de comportamento do *musicus* compõem a própria formação de seu

ethos: do modo de tocar seu instrumento a como se “comportar” no palco (gestos), de sua honestidade diante da música que executará (a relação com os afetos da peça musical), a atenção ao gênero (perspicácia do orador e do intérprete), que condiciona o modo de expressão, e mesmo o modo de realização dos ornamentos (assim como, no discurso verbal, as necessárias modulações de voz e gesto para proferir figuras de linguagem e de pensamento) fazem do material crítico de Marpurg – ainda que abrigado na primeira metade do século XVIII – uma evidência do modo de pensar retoricamente a Música, assim como outros, no passado, pensavam tão musicalmente a Retórica. Tudo isso, naturalmente, no âmbito da pronúncia.

REFERÊNCIAS

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado (1752-53)*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque*. Nebraska: University of Nebraska, 1998.

CICERO. *Orator*. Disponível em: < <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/orator.shtml> >. Acesso em: 28 jun. 2018.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich (Ed.). *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Mainz: Schott's Söhne, 1989. 4 vols.

DYCK, Joachim. *Deutsche Barockpoetik und Rhetorische Tradition*. Berlin: Dr. Max Gehlen, 1966.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 20, n. 1, p. 71-94, 2014.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Des critischen Musicus an der Spree (1750)*. Hildesheim, New York: Georg Olms, 1970.

MELANCHTON, Philipp. *Elementa rhetorices: Grundbegriffe der Rhetorik (1563)*. Berlin: Weidler Buchverlag, 2001.

MEYFART, Johann Matthäus. *Teutsche Rhetorica oder Redekunst (1634)*. Tübingen: Max Niemeyer, 1977.

QUINTILIANO. *Institutiones*. Disponível em: < <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio6.shtml> >. Acesso em: 28 jun. 2018.

UEDING, Gert, (Ed.). *Historisches Wörterbuch Der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 2005. v. 7.