

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCAS THOMASI GENERO

O *STYLUS PHANTASTICUS* E A RETÓRICA NA TOCATA BWV 912 DE JOHANN
SEBASTIAN BACH

Curitiba

2023

LUCAS THOMASI GENERO

O *STYLUS PHANTASTICUS* E A RETÓRICA NA TOCATA BWV 912 DE JOHANN
SEBASTIAN BACH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, no Setor de Artes Comunicação e Design, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª.Dr.^ª Silvana Ruffier Scarinci

Coorientadora: Prof^ª. Dr.^ª Helena Jank

Curitiba

2023

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Genero, Lucas Thomasi
O *stylus phantasticus* e a retórica na tocata BWV 912 de Johann
Sebastian Bach / Lucas Thomasi Genero . – Curitiba, 2023.
116 f. il.

Orientadora: Dra. Silvana Ruffier Scarinci
Coorientadora: Dra. Helena Jank.
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Retórica (Música). 2. Tocata 3. Estilo musical. 4. Bach, Johann
Sebastian (1685-1750).

CDD 780.92



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUCAS THOMASI GENERO** intitulada: **O STYLUS PHANTASTICUS E A RETORICA NA TOCATA BWV 912 DE JOHANN SEBASTIAN BACH**, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/03/2023 14:57:12.0

SILVANA RUFFIER SCARINCI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

03/04/2023 18:35:00.0

HAROLDO RÓGER BENGHI BURMESTER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/03/2023 17:47:37.0

MÔNICA ISABEL LUCAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br
Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 270788
Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 270788

AGRADECIMENTOS

A orientadora Prof.^a Dra. Silvana Ruffier Scarinci, pelo incentivo, pela paciência e por estar me guiando na Música desde 2018.

A coorientadora Prof.^a Dra. Helena Jank, pela imensa generosidade e por todo o apoio nestes dois anos.

Aos participantes das bancas de qualificação e defesa, Prof.^a Dra. Mônica Lucas e Dr. Roger Burmester.

Ao Prof. Dr. Guilherme Ballande Romanelli, pelo grande apoio e incentivo.

Aos professores do PPGMUS-UFPR, funcionários e alunos do Departamento de Artes da UFPR.

A CAPES, pelo imprescindível auxílio financeiro para a conclusão da pesquisa.

Aos meus pais, Adriana de Cássia Thomasi Genero e Mauricio Genero, tão dedicados e diligentes, nunca faltaram com apoio e carinho.

Aos meus irmãos, Geovana de Cássia Thomasi Genero e Nicolas Thomasi Genero.

A Catalina Sofia Meza Reyes, que esteve ao meu lado durante todos os momentos especialmente difíceis durante estes dois anos e que me deu todo amor e companheirismo que eu poderia desejar.

EPÍGRAFE

“Então Bronfman aparece. Bronfman, o brontossauro! O homem do fortíssimo! Entra Bronfman para tocar Prokofiev com tanta velocidade e tanto espalhafato que a minha morbidez na mesma hora leva nocaute. É um homem visivelmente sólido da cintura para cima, uma força da natureza camuflada com uma camisa de malha, o sujeito que veio para o Music Shed diretamente do circo onde se apresenta como Hércules, e que enfrenta o piano como um desafio ridículo para sua força gigantesca que lhe dá tanto prazer. Yefim Bronfman parece menos o músico que vai tocar o piano do que o sujeito que vai carregá-lo. Eu nunca tinha visto ninguém enfrentar um piano como aquele judeu russo com a barba por fazer, com um corpo que lembrava um barril pequeno, mas resistente. Quando ele terminar, pensei, vão ter que jogar fora aquele troço. Ele esmaga o piano. Não deixa o piano esconder coisa alguma. Tudo o que estiver lá dentro vai ter de sair, e sair com as mãos para o alto. E quando isso acontece, depois que tudo saiu, quando terminou a última das últimas pulsações, ele se levanta e vai embora, deixando nossa redenção. Com um aceno jovial, Bronfman desaparece de repente, e embora leve consigo todo seu fogo, como se fosse o próprio Prometeu, agora nossas vidas parecem inextinguíveis. Ninguém está morrendo, ninguém — pelo menos no que depender de Bronfman!”

Philip Roth, *A marca humana*, tradução de Paulo Henriques Britto

RESUMO

O *stylus phantasticus* foi um estilo de composição e de *performance* desenvolvido a partir do século XVII e foi definido como um estilo que preza pela liberdade, tanto do compositor quanto do intérprete, para mover os afetos dos ouvintes, arrebatando-os por meio de um jogo de expectativas. A retórica, por sua vez, e seu estudo remontam à Antiguidade Clássica, notadamente nas obras de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A utilização da retórica como forma de persuasão e de comunicação de emoções e ideias foi basilar para artistas do Renascimento e do período Barroco. Na música, a retórica assumiu a forma de artifícios utilizados por compositores para reforçar elementos específicos em suas obras. Johann Sebastian Bach, inserido neste contexto musical, produziu obras utilizando-se destas duas ferramentas como forma de evidenciar os afetos em algumas de suas obras, em especial em suas primeiras composições. Assim, esta dissertação propõe demonstrar as características do *stylus phantasticus* na tocata BWV 912 bem como apontar nestes elementos ascendências retóricas manifestadas naquela obra. Como fim, este trabalho busca fornecer uma análise que contribua para revelar as estratégias que foram utilizadas pelo compositor para ressaltar os afetos e o caráter fantástico desta peça.

Palavras-chave: Johann Sebastian Bach. Tocata. *Stylus phantasticus*. Retórica

ABSTRACT

The *stylus phantasticus* was a style of composition and performance developed from the seventh century onwards and was defined as a style that values freedom, for both composer and performer, to move the listeners' affections enrapturing them by a set of expectations. Rhetoric and its studies date back to the Classical Antiquity, notably in the works of Aristotle, Cicero and Quintilian. The application of rhetoric as a form of persuasion and communication of feelings and ideas was fundamental to artists from the Renaissance and Baroque period. In music, rhetoric has taken the form of tools employed by composers to increase the effect of specific elements in their works. Johann Sebastian Bach, inserted in that musical context, utilized both tools to emphasize the affects in his compositions, especially in his early works. Thereby, this dissertation proposes to demonstrate the characteristics of the *stylus phantasticus* in the toccata BWV 912 as well to point out in these elements rhetorical ascendancies manifested in that work. In essence, this work seeks to provide an analysis that reveals the strategies that were used by the composer to stress the affects and the fantastic character of the musical piece.

Key words: Johann Sebastian Bach. Toccata. *Stylus phantasticus*. Rhetoric.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Representação dos compositores alemães no final do século XVIII pela revista Allgemeine Musikalische Zeitung.....	9
FIGURA 2: Primeira seção da <i>Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la</i> (FbWV201) de Johann Jacob Froberger	45
FIGURA 3: Sonate pour le clavecin (1713), Johann Mattheson	52
FIGURA 4: Excerto da tocata BWV 912, compassos 1 e 2.....	70
FIGURA 5: Excerto da tocata BWV 912, compasso 8.	71
FIGURA 6: Excerto da tocata BWV 912, compassos 9 e 10.....	71
FIGURA 7: Excerto da tocata BWV 912, compassos 10 a 16.....	72
FIGURA 8: Excerto da tocata BWV 912, compassos 42 a 47.....	73
FIGURA 9: Excerto da tocata BWV 912, compassos 68 a 71.....	74
FIGURA 10: Excerto da tocata BWV 912, compassos 70 a 75.....	74
FIGURA 11: Excerto da tocata BWV 912, compassos 76 a 81.....	75
FIGURA 12: Excerto da tocata BWV 912, compassos 80 e 81.....	76
FIGURA 13: Excerto da tocata BWV 912, compasso 111.	76
FIGURA 14: Excerto da tocata BWV 912, compasso 111.	77
FIGURA 15: Excerto da tocata BWV 912, compassos 116 a 120.....	77
FIGURA 16: Excerto da tocata BWV 912, compassos 127 a 130.....	78
FIGURA 17: Excerto da tocata BWV 912, compassos 131 a 136.....	79
FIGURA 18: Excerto da tocata BWV 912, compassos 137 a 139.....	79
FIGURA 19: Excerto da tocata BWV 912, compassos 252 a 255.....	80

FIGURA 20: Excerto da tocata BWV 912, compassos 264 a 278.....	81
FIGURA 21: Excerto da tocata BWV 912, compassos 7 e 8.....	94
FIGURA 22: Excerto da tocata BWV 912, compassos 73 a 75.....	94
FIGURA 23: Excerto da tocata BWV 912, compasso 68.	95
FIGURA 24: Excerto da tocata BWV 912, compassos 121 a 123.....	95
FIGURA 25: Excerto da tocata BWV 912, compassos 260 a 263.....	95
FIGURA 26: Excerto da tocata BWV 912, compassos 1 e 2.....	96
FIGURA 27: Excerto da tocata BWV 912, compassos 70 a 72.....	96
FIGURA 28: Excerto da tocata BWV 912, compassos 116 a 118.....	97
FIGURA 29: Excerto da tocata BWV 912, compassos 121 a 123.....	97
FIGURA 30: Excerto da tocata BWV 912, compassos 7 e 8.....	98
FIGURA 31: Excerto da tocata BWV 912, compasso 68.	98

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Classificação das seções da tocata BWV 912 por textura	80
--	----

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO.....	4
1. O JOVEM JOHANN SEBASTIAN BACH.....	7
1.1. Lutero, <i>Lateinschule</i> e a <i>Musica Poetica</i>	11
1.2. O seio familiar e a primeira infância	14
1.3. As adversidades da infância e os primeiros anos de estudo	16
1.4. Os primeiros anos de trabalho	19
1.5. A viagem a Lübeck e a forte herança de Dietrich Buxtehude	20
2. AS TOCATAS DO JOVEM JOHANN SEBASTIAN BACH	23
2.1. A origem do termo.....	23
2.2. Desenvolvimento da tocata.....	25
2.2.1. O caminho de Merulo até Bach	31
3. O <i>STYLUS PHANTASTICUS</i>	39
3.1. As definições de Kircher a Mattheson.....	43
3.1.1. O <i>stylus phantasticus</i> em J. S. Bach	53
3.2. O <i>stylus phantasticus</i> e a retórica	56
3.2.1. A <i>dispositio</i> e a organização do discurso.....	60
3.2.2. A <i>pronuntiatio</i> e a liberdade interpretativa.....	83
3.2.3. A <i>elocutio</i> , as Figuras retóricas à luz do <i>stylus phantasticus</i>	88
CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

APRESENTAÇÃO

A primeira vez que escutei a tocata BWV 912 de forma completa foi no curso de cravo da 37ª oficina de música de Curitiba de 2020. Essa oficina foi a última antes da pandemia do coronavírus, que teve início no mesmo ano. O curso de cravo tradicionalmente reúne cravistas com diferentes níveis técnicos e de bagagem de conhecimento, fato que impacta diretamente nas peças abordadas nas *masterclasses* do curso. Naquele ano, uma das peças tocadas pelos cravistas participantes foi a *tocata em Ré maior* BWV 912 de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Como eu era um cravista iniciante e que teve o primeiro contato com esse instrumento após longos anos de prática pianística, conhecia apenas a obra de Bach que foi absorvida pelo piano: as *Suítes francesas* e as *Suítes inglesas*, o *Cravo bem temperado*, as *Invenções* e *Sinfonias* eram todas bem conhecidas, aquela tocata, por outro lado, era um completo mistério.

Antes de ouvir a peça, que foi objeto deste trabalho, eu reconhecia na obra de Bach um caráter de diligência e precisão. O contraponto e os estilos instrumentais muito bem delimitados eram facilmente reconhecidos e marcados por certa sobriedade. Quando ouvi os primeiros compassos da tocata pela primeira vez, percebi que se tratava de uma obra bastante *sui generis*. Uma torrente de escalas surgia quase que como fogos de artifício, paradas súbitas e arpejos repentinos faziam com que a expectativa pelas próximas notas ficasse cada vez maior. No fim da primeira sessão da tocata, o cravista que conduzia a masterclass, James Johnstone, parou a execução e fez uma brincadeira com o que foi ouvido e com o que se seguiria: “*and now, let me tell you a story*”¹. A frase de Johnstone dava uma pista do que representa a primeira sessão dessa peça e do que a forma e todas as sessões que compõem esta peça fracionada representam. Cada uma das partes seguintes da tocata me pareceram à época extremamente chamativas, quase que uma sequência de ideias que, assim como fora falado, soavam como uma história. Nos meses seguintes, passei a estudar a tocata e tentar compreender os elementos que poderiam fazer com que aquela peça causasse aquele efeito de fascínio.

Foram necessários meses de estudo até que eu tivesse contato com um conceito e com uma ideia que poderiam me levar à compreensão daquele repertório. Durante meus estudos, descobri que essa peça tinha sido composta ainda no início da carreira de Johann

¹ Tradução: E agora, deixe-me contar uma história.

Sebastian Bach, antes dos seus trinta anos, ele as compôs diante da exposição à técnica e à obra dos compositores do norte da Alemanha, em sua viagem à Lübeck. Além disso, essa peça estaria contida no conceito de *stylus phantasticus*. Essas respostas me fizeram compreender alguns elementos que me chamaram a atenção na tocata, mas elas ainda não conseguiam responder à provocação feita na oficina de música: essa música de fato conta uma história? Por que mesmo sem a resposta me parecia natural pensar que havia uma sucessão de ideias naquela obra? Para responder a estas questões, tentei me fazer valer de conceitos da retórica musical, tentando compreender como os elementos *stylus phantasticus* poderiam reforçar retoricamente aquela música para cravo ao ponto de que ela poderia representar uma sucessão de ideias que, se não uma história, pelo menos seria um discurso.

Essas etapas que narrei nos parágrafos anteriores desta apresentação representam todo o percurso que fiz para escrever o projeto que foi aprovado para o mestrado que encerro com a entrega desta dissertação. Durante os últimos dois anos, reforcei algumas ideias que tive desde que o princípio dessa trajetória e outras foram afastadas. A retórica musical foi o elemento que mais foi reforçado: o que se iniciou como um palpite se tornou um valor indissociável da compreensão que construí da música até este momento. Tentei, portanto, me fazer valer da retórica para tecer aqui neste trabalho uma forma de compreender aquela música que me fascinou e ainda me fascina.

A retórica, que antes eu relacionava com artifícios, muitas vezes perniciosos, utilizados por oradores, se transformou em uma forma de organizar ideias e o conhecimento de forma geral. Assim, pensar no processo do mestrado e neste trabalho de forma retórica me pareceu uma consequência óbvia. As divisões da retórica propostas por Quintiliano, que serão amplamente discutidas à frente, foram utilizadas para construir as bases deste trabalho. As partes da retórica segundo esse autor latino são: *Inventio* (a invenção ou descoberta dos temas sobre os quais se vai tratar); *Dispositio* (seleção e organização dos argumentos que serão apresentados no discurso); *Elocutio* (ornamentação do discurso) *Memoria* (estratégias de memorização do discurso) e *Pronuntiatio* (a materialização do discurso acompanhada de gestos ou artifícios que reforcem seus efeitos). Assim, neste trabalho procurei organizar o conhecimento seguindo a lógica retórica: a *Inventio* está narrada nesta Apresentação, a *Dispositio* está disposta nos capítulos que se seguem, visto que a *dispositio* também tem suas divisões. A *elocutio* também se materializa na construção do texto e em parte na defesa do mestrado, a *memória* e a *pronuntiatio* se materializam integralmente na defesa. Assim, para além dos elementos da retórica musical que procurei na tocata BWV 912, este trabalho propõe uma visão retórica da construção do conhecimento envolvido no meu mestrado. A partir

daqui, imagino que, tal qual na minha primeira experiência de escuta da peça que se tornou meu objeto de pesquisa, cabe a frase: *and now, let me tell you a story!*

INTRODUÇÃO

É difícil estabelecer o marco histórico em que a retórica e a música começaram a se relacionar: podemos encontrar registros dessa relação desde a Antiguidade clássica nos escritos de Aristóteles, por exemplo. Durante a Renascença e o período Barroco, com a retomada dos textos da Antiguidade clássica, essa relação ficou mais evidente, comprovadamente com os documentos aos quais temos acesso ainda hoje. A relação entre música e retórica a partir de então passou a ser objeto de estudo e de práticas artísticas.

Os princípios da retórica passaram a integrar a música de forma a influenciar a composição e a interpretação, especialmente da música vocal a partir do século XVII. Esses princípios, em conjunto com as ideias resgatadas e desenvolvidas durante o renascimento, fizeram com que os princípios de persuasão e de convencimento fossem incluídos na percepção musical, o que foi bastante presente durante a chamada *seconda pratica*, notadamente a partir do surgimento da ópera. A música instrumental, por sua vez, não foi excluída desse processo: a necessidade de criar uma música para persuadir o ouvinte dos afetos presentes na música, mesmo que sem palavras, foi muito presente a partir do século XVII. As novas possibilidades técnicas que surgiam continuamente com a passagem do tempo estimulavam compositores e intérpretes a dar vazão à sua criatividade.

Nesse contexto, diversos estilos musicais surgiram a partir dessas novas possibilidades e foram catalogados por estudiosos da música ainda no século XVII. Athanasius Kircher (1601-1680) foi um dos primeiros teóricos a tecer uma sistematização tanto sobre a presença retórica na música quanto sobre a catalogação de estilos musicais distintos. Um desses estilos foi denominado por Kircher como *stylus phantasticus*. Segundo o autor, esse é o estilo que mais concede liberdade ao compositor e ao intérprete, é adequado aos instrumentos e se faz presente nas tocatas instrumentais.

Diversos compositores criaram tocatas que remetiam ao *stylus phantasticus*, notadamente Claudio Merulo (1533-1604), Michelangelo Rossi (1602-1656), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Jakob Froberger (1616-1667), Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Johann Sebastian Bach, foco deste estudo. Bach, antes de sua maturidade, em um período ainda distante das obras pelas quais sua fama é justificada, compôs sete tocatas para cravo solo. Trata-se das tocatas BWV 910-916 que remetem ao período em que Johann Sebastian se encontrava entre sua segunda e terceira décadas de vida e estava profundamente influenciado

pelos compositores do círculo de Hamburgo, no norte da Alemanha. Nessas tocatas, encontramos evidências da presença do *stylus phantasticus*, que foi o foco deste estudo.

Em uma entrevista em que disserta sobre a tocata BWV 912, Bertrand Cuiller (2019) aponta para características retóricas nessa peça, relacionando o jogo de expectativas existentes na música, especialmente ressaltado pelos elementos do *stylus phantasticus*. Cuiller salienta elementos de súbita mudança de caráter, das expectativas criadas a partir de seções profundamente dramáticas para apontar essa ascendência retórica. Todos esses elementos também são marca do *stylus phantasticus*. Na Alemanha do século XVI em diante, notadamente após a Reforma Luterana (BUTT, 1994, p.2), a retórica ocupou um espaço importante nas instituições que compunham essa sociedade reformada. A educação, a religião e mesmo as cortes foram marcadas por essa ascendência retórica. A música não foi excluída desse contexto, inclusive ocupou um lugar de destaque, nas palavras de Martinho Lutero (*apud* BARTEL, 1997, p.4): “eu verdadeiramente desejo que todos os cristãos amem e considerem valioso e adorável o presente da música, que é um tesouro precioso, digno e caro dado à humanidade por Deus”²

A doutrina musical Luterana abraçou a música: ela sempre esteve presente na educação e na religião de forma institucionalizada durante os séculos seguintes à reforma. Essa presença, em conjunto com os princípios filosóficos e religiosos daquele contexto, fez com que a doutrina de composição conhecida como *Musica Poetica*³ ganhasse constituição tanto em tratados de diversos estudiosos da música, culminando na obra de Johann Mattheson (1681-1764), quanto na educação musical dos alemães nas escolas de latim (*Lateinschule*) da época. Essa informação evidencia de que a retórica era um fundamento das manifestações religiosas, filosóficas e mesmo artísticas da Alemanha daquele período. Pode-se entender, portanto, que o *stylus phantasticus*, utilizado por Bach na composição de suas tocatas, estava inserido neste círculo em que a retórica dominava. Neste trabalho, buscamos encontrar os elementos do *stylus phantasticus* e a ascendência retórica destes elementos em uma das tocatas de Johann Sebastian Bach. A peça escolhida para tanto foi a BWV 912, que é um exemplo característico tanto da tocata quanto do *stylus phantasticus*.

²Traduzido do inglês: I truly desire that all Christians would love and regard as worthy the lovely gift of music, which is precious, worthy and costly treasure given mankind by God.

³ A *Musica poetica* é um gênero de composição musical surgido na Alemanha reformada que envolve um conjunto de princípios sistemáticos para a composição musical advindos da retórica clássica (LUCAS, 2014, p.2)

O primeiro capítulo traz uma biografia de Johann Sebastian Bach, nela foram apontados os elementos que compuseram a primeira parte da vida e da carreira desse compositor, demonstrando as diferenças desse momento de sua vida em comparação com a maturidade, de meados do século XVIII. Também nesse capítulo, o contexto em que Johann Sebastian esteve inserido durante seus anos de formação foi brevemente descrito. Os princípios da música e da educação alemã dos séculos XVII e XVIII, bastante centrada na figura de Martinho Lutero, foram citados porque tiveram consequências imediatas na formação de Bach e em suas obras mais maduras.

O segundo capítulo traz uma revisão sobre o surgimento da tocata na Itália e as características que influenciaram as peças compostas por Bach. Esta revisão parte do surgimento desse gênero instrumental e percorre toda a genealogia de compositores envolvidos com esse tipo de composição desde o final do século XVI até o início do século XVIII.

No terceiro capítulo as definições de *stylus phantasticus* são apontadas de acordo com as obras de Athanasius Kircher e Johann Mattheson e em suas interpretações por autores modernos. Além disso, buscamos apontar a ascendência retórica do *stylus phantasticus* materializado na tocata BWV 912. Três preceitos retóricos foram apontados na obra estudada: a presença de uma orientação retórica para organização dos fragmentos da tocata; a relação entre o músico e o orador na interpretação da tocata e a presença de figuras retóricas para ressaltar efeitos específicos daquela peça.

Como conclusão, após o exame de uma obra do início da carreira de Johann Sebastian Bach, muitas vezes obscurecido pelos destaques de sua maturidade, buscamos observar as estratégias, artifícios e referências utilizadas por esse compositor para construir suas primeiras obras. Foi com o conceito de *stylus phantasticus* que conseguimos encontrar as definições para compreender a tocata BWV 912 de forma coesa. A ascendência retórica desse estilo, por sua vez, nos ajudou a compreender a heterogeneidade dos elementos musicais presentes naquela obra. Além disso, a partir da utilização dos conceitos de *Dispositio*, *Pronuntiatio* e *Elocutio* da retórica musical, foi possível compreender parte dos elementos presentes naquela obra, o que pode contribuir para a compreensão desse gênero marcado por tantas estratégias e artifícios advindos de diversos estilos musicais distintos unidos de forma coesa sob o signo do fantástico.

1. O JOVEM JOHANN SEBASTIAN BACH

O estado da Turíngia é um dos 16 estados federais que compõem o território atual da Alemanha. A capital deste estado, que se localiza quase que ao centro do território alemão, é Erfurt. A Turíngia possui alguns monumentos como o castelo de Wartburg, que foi onde Martinho Lutero encontrou abrigo para realizar a tradução do novo testamento do grego para o alemão. Lutero, por sua vez, recebeu sua educação e sua ordenação no estado da Turíngia, precisamente em Eisenach. O século XVII foi um dinamo para o desenvolvimento da região da atual Turíngia, as cidades que ocupavam aquele espaço experimentaram durante aquele período um crescimento econômico galopante que resultou no aumento da concentração demográfica e no fomento do intercâmbio cultural, principalmente com a França e a Itália (WOLFF, 2001, p.69).

Nesse cenário, a música também experimentou alguma prosperidade. Nas cortes e nas igrejas, os músicos ocuparam espaços na sociedade daquela região que lhes garantiam o sustento e uma posição de respeito, se não de destaque. No final do século XVII, os músicos de uma família da região tinham se consolidado como os grandes nomes do ofício naquele lugar. Os músicos desta família foram tão bem sucedidos em suas tarefas que seu sobrenome tornou-se quase que um sinônimo da palavra música entre as cidades de Eisenach e Erfurt, tratava-se da família Bach (*Idem*).

Johann Ambrosius Bach (1645-1695) foi um dos músicos cujo trabalho recebeu destaque na cidade de Eisenach no século XVII. Seu ofício como músico local envolvia o exercício de múltiplas funções, como compositor, instrumentista e professor. Johann Ambrosius, entretanto, não foi o único Bach a receber destaque naquela região, muito pelo contrário, ele, na verdade, estava inserido na segunda geração de músicos de sua família. Esta genealogia de músicos com o sobrenome Bach se inicia com Johannes “Hans” Bach (?-1626), que foi um músico local em Gota, cidade da Turíngia. Este patriarca teve três filhos que seguiram seus passos na música: Johann (1604-1673), Christoph (1613-1661) e Heinrich (1615-1692). Os três filhos de Johannes tiveram, simetricamente, três filhos cada um: Johann Christian (1640-1682), Johann Aegidius (1645-1716) e Johann Nicolaus (1653-1682), filhos de Johann; Georg Christoph (1642-1697), Johann Ambrosius e Johann Christoph (1645-1693), filhos de Christoph; e Johann Christoph (1642-1703), Johann Michael (1648-1694) e Johann Gunther (1653-1683), filhos de Heinrich.

De todos esses nove netos de Johannes Bach, Johann Ambrosius teve seu nome destacado no início deste capítulo, esse destaque, entretanto, não se deve pela obra musical deste músico. Johann Ambrosius viveu em Erfurt até 1671, quando ele, sua esposa, Maria Elisabeth Bach (1644-1694), e seu único filho até então, Johann Christoph (1671-1721), se mudaram para Eisenach para que ele ocupasse a posição de organista da cidade. Nessa nova morada, Johann Ambrosius e Maria Elisabeth tiveram mais seis filhos. Como já se viu, a família Bach possui alguns parentes homônimos, resultado de referências e homenagens. O último filho desse casal, entretanto, teria um nome único na família Bach até então, um nome que, futuramente, faria com que o sobrenome Bach não estivesse ligado à música apenas no estado da Turíngia, mas em todo o mundo: trata-se de Johann Sebastian Bach.

Na primeira metade do século XVIII, Johann Sebastian se consolidou como um dos maiores compositores da história da música ocidental. Mesmo que ele representasse a terceira geração de músicos profissionais em sua família, Johann Sebastian passou a ser aquele a que o sobrenome de fato fazia referência. A obra desse compositor se tornou um verdadeiro monumento em referência à música de seu tempo, no elogioso obituário escrito por seu filho, Carl Philipp Emanuel Bach, e um de seus estudantes, Johann Friedrich Agricola, pode se encontrar o tamanho da estima que seu círculo possuía pelo falecido mestre:

O organista mundialmente famoso, Senhor Johann Sebastian Bach: se alguma vez algum compositor concebeu a polifonia em sua extraordinária força, este certamente foi nosso falecido Bach. Se alguma vez um músico empregou os mais escondidos segredos da harmonia, com a mais perita mestria, certamente foi o nosso Bach (*apud* WOLFF, 2001, p.58).⁴

Com o tempo, a ideia que se tinha sobre Johann Sebastian foi paulatinamente se consolidando como a de um compositor extremamente diligente, cuidadoso, muitas vezes visto como um matemático que combinava a arte do contraponto e dos afetos em música. As ideias cultivadas pelos contemporâneos de Bach sobre sua obra suscitaram a ideia de que ele imbuía em suas composições uma verdadeira ciência musical. Wolff (2001, p.55) apresenta um paralelo feito por Johann Christian Friedrich Schubart (1739-1791), entre Johann

⁴ Texto original: The World-Famous Organist, Mr. Johann Sebastian Bach”: “If ever a composer showed polyphony in its greatest strength, it was certainly our late lamented Bach. If ever a musician employed the most hidden secrets of harmony with the most skilled artistry, it was certainly our Bach.

Esta figura representa um sol, com diversos compositores alemães dos séculos XVII e XVIII representados mais de perto ou mais distantes do centro. Quanto mais perto do centro desse sol, mais destaque o compositor possuiria, um triângulo, quase ao centro, apresenta três compositores de muito destaque naquele tempo. No centro do triângulo há um nome central do qual todos os demais irradiam sua luz, este nome é o de Johann Sebastian Bach.

Como podemos ver, a obra de Bach o tornou um monumento no mundo da música e desde sua morte só podemos observar a consolidação desta posição. A valorização desse compositor aconteceu tanto do ponto de vista da “ciência musical” quanto do valor artístico, que eram ideias indissociáveis para Bach. Wolff (2001, p.63) destaca algumas das obras de Johann Sebastian que demonstram as técnicas utilizadas e consolidadas pela engenhosidade desse compositor, por exemplo: a fuga e o cânone (*A arte da fuga*, 1750); tonalidades e modos maiores e menores (*O cravo bem temperado*, 1722); instrumentação (*Concertos de Brandenburgo*, 1718-1721); gêneros vocais e instrumentais em grande ou pequena escala (*Paixão Segundo São Mateus*, 1727). Todas essas obras foram compostas depois de 1718, isto significa que Bach tinha ao menos 33 anos de idade e já era um adulto experimentado na música. As obras de Bach que datam do começo do século XVIII, entretanto, não se assentam sob o mesmo signo de virtude.

Nikolaus Forkel (1820, p.73), primeiro biógrafo de Johann Sebastian Bach, apontou que as primeiras composições de Bach têm a “inegável evidência de um gênio”, mas que também eram marcadas por passagens de “baixa qualidade, extravagantes, insípidas” e que “dificilmente mereceriam ser preservadas” se não pelo estudioso que desejasse observar o desenvolvimento do gênio de Bach. Essa visão de Forkel demonstra como o primeiro período da carreira de Bach como compositor, até a segunda década do século XVIII, foi negligenciado. Podemos entender essa negligência, como afirmou Forkel, pelos erros cometidos por um jovem compositor ainda em desenvolvimento, e que a preservação dessas peças se justificaria pela observação das imperfeições e excentricidades que seriam aparadas anos mais tarde.

Apesar da impressão de Nikolaus Forkel sobre os primeiros anos da carreira de Johann Sebastian, neste trabalho avaliamos uma das obras pertencentes a este período, e, assim, dedicamos os próximos tópicos a explorar a vida e obra desse jovem Johann Sebastian Bach, desde o seu nascimento, em Eisenach, até o começo de sua carreira como compositor,

em Arnstadt. Um Johann Sebastian distante daquele que encontramos em sua maturidade, mas que já revelava características próprias e marcantes que serão destacadas aqui.

1.1. Lutero, *Lateinschule* e a *Musica Poetica*

Antes mesmo de a família Bach consolidar sua presença na Turíngia, alguns acontecimentos conspiraram para a trajetória daquela família e, principalmente, para o desenvolvimento da obra de Johann Sebastian. No século XVI a Alemanha se encontrava em efervescência, a religião cristã, a principal instituição europeia por mais de mil anos, passava por uma Reforma que tinha como epicentro o estado da Turíngia. A Reforma Protestante foi um processo de rompimento dentro da Igreja católica que culminou no surgimento de diversas religiões protestantes em diversas regiões da Europa, estas religiões, embora ainda compartilhassem os princípios cristãos, encontravam grandes diferenças entre si. O início da Reforma se deu na primeira metade do século XVI na Alemanha por meio das ações de Martinho Lutero. Ele, que fora um monge Agostiniano antes de ser excomungado em 1521, foi responsável por fazer críticas ao funcionamento da Igreja católica com suas 95 teses, publicadas em 1517, e também pela realização da primeira tradução do Novo Testamento no castelo de Wartburg. A Reforma foi abraçada por alguns membros do Sacro Império Romano Germânico e a religião Luterana ganhou força, foi oficializada e adotada pelas autoridades locais.

O estado da Turíngia, portanto, antes de ser o berço dos Bach, foi o berço do luteranismo e de parte da Reforma Protestante. As consequências da Reforma foram sentidas em toda a sociedade alemã daquele período, as instituições da época foram reformadas pela feição dos princípios da nova religião: a igreja e a ensino foram especialmente afetados. Por mais de mil anos estas duas instituições se estabeleceram profundamente na sociedade europeia, pode-se entender, inclusive, que uma é parte e consequência da outra. As *Lateinschule*⁶, escolas de latim que já existiam desde o século XIV na Alemanha tinham sua existência justificada, até a Reforma, pela necessidade de aprendizagem do latim porque o texto sagrado, a Bíblia, existia apenas naquele idioma. A tradução de Lutero e sua

⁶ Tradução: Escolas de latim

consequente divulgação na Alemanha, entretanto, abalaram em algum grau a existência dessas escolas, visto que com a Bíblia em idioma vernacular, o latim perdia parte de sua importância. Diante dessa situação, os luteranos encontraram alguma dificuldade em manter a qualidade educacional no período pós-reforma. Essas dificuldades provocaram algumas mudanças nessas escolas e tiveram resultado positivo: grande parte do sucesso da Reforma, segundo Butt (1994, p.2), se deu pela preocupação com a educação e com a manutenção dessas escolas. O *trivium* e o *quadrivium*, conjunto de sete artes liberais que foram foco de estudo durante o medievo, foram revistos pelos princípios luteranos mas mantidos como as estruturas da educação, esses princípios, inclusive, já estavam sendo paulatinamente modificados com a absorção dos princípios humanistas advindos da Renascença, o estudo da literatura clássica e da eloquência já eram temas recorrentes mesmo na Alemanha.

A música, por sua vez, ganhou uma grande importância nas escolas de latim, o próprio Lutero tinha a música em alta estima. Se o estudo do latim, da retórica e da literatura clássica ainda eram o foco para aqueles que desejavam trilhar o caminho das universidades, a música ocupou um espaço com destaque semelhante no mundo Luterano. Martinho Lutero tinha a música em grande consideração. Essa opinião de Lutero advinha da interpretação cristã do *ethos* grego de que a música era um fenômeno que está em harmonia com o universo e era capaz de influenciar a mente e o corpo dos ouvintes. A interpretação cristã, entretanto, se aproximava muito mais do senso de que a música acompanha toda a criação e os intervalos advindos das proporções matemáticas são representações da ordem do universo e de Deus, quando o ouvido humano percebe a relação entre esses intervalos, é uma forma de perceber a presença do divino (BARTEL, 1997, p.5).

Além de ser considerada como representação divina, a música também foi vista pelos luteranos como uma ferramenta pedagógica eficaz tanto para os estudantes quanto para os fiéis em suas Igrejas. Lutero manifestou sua preferência pela música arranjada a quatro vozes, na forma de coros, os quais ele achava que por suas propriedades harmônicas poderiam afastar os jovens da música “carnal e lasciva” (BARTEL, 1997, p.7). Essa ideia se aproximava muito dos tipos de música formulados por Boécio, entretanto, diferente do teórico da Antiguidade, a música luterana continuamente fundiu dois conceitos de música advindos do medievo para formular sua própria teoria musical autônoma. A *música speculativa* e a *musica practica*, que resumidamente são respectivamente o estudo abstrato da música e o estudo prático, sonoro, foram somados para compor o conceito de *Musica Poetica*, uma

definição por excelência da música alemã e que propunha uma união do estudo da retórica e do estudo da música tanto em suas facetas teóricas quanto práticas.

A *Musica Poetica* se desenvolveu no seio da Alemanha luterana e representou a grande tendência da música alemã durante os séculos XVI ao XVIII. Um grande corpus teórico foi criado sob as bases da *Musica Poetica* e diversos compositores formaram-se nestas bases ou fizeram uso de seus elementos em suas composições. A *Musica Poetica* traz consigo a ideia de que existe uma ordem cosmológica nos intervalos musicais, que, se ordenados de determinadas formas trariam consigo afetos e significados específicos. Essas teorias também se consolidaram como a Teoria dos Afetos na música alemã. A retórica e seu estudo foram algumas das grandes bases para o surgimento dessa doutrina. A ideia de imitação e de empregar na música fórmulas específicas para representar ideias específicas foi especialmente importante nas formas de música vocal, mas também foram empregados em determinado grau na música instrumental.

Neste contexto, os Bach desenvolveram sua reputação como músicos. Por coincidência, a Turíngia foi ao mesmo tempo o centro gravitacional daquela família e do luteranismo, o que terá consequência direta na música desenvolvida pelos seus membros. Johann Sebastian durante toda sua vida foi um grande admirador de Martinho Lutero. Bach compôs durante sua vida uma coletânea de coros a quatro vozes, como era a preferência de Lutero, que ficaram conhecidos como exemplos ideias desse tipo de música. Durante toda a carreira de Johann Sebastian, alguns elementos da doutrina da *Musica Poetica* podem ser apontados, com maior ou menor destaque. Assim, este aposto antes da narração dos fatos da vida de Johann Sebastian tem como finalidade apresentar de forma resumida alguns pontos importantes da música que circundou Bach e em especial nos seus primeiros anos.

1.2. O seio familiar e a primeira infância

No dia 23 de março de 1685, uma segunda-feira, foi batizado na cidade de Eisenach o filho de Johann Ambrosius Bach, *Haussmann*⁷ daquela cidade. Um de seus padrinhos era o *Haussmann* de Gota, cidade vizinha, Sebastian Nagel, o outro era Johann George Koch (WOLFF, 1998. p.31). A cerimônia aconteceu na igreja de São Jorge, a maior da cidade de Eisenach à época, dois dias após o nascimento da criança. O nome do recém-nascido foi a combinação dos dois primeiros nomes de seus padrinhos, Johann e Sebastian, mais o sobrenome de seu pai, Bach. A mãe de Johann Sebastian Bach, Maria Elisabeth Bach, não participou da cerimônia devido aos costumes prescritos pela tradição hebraica assimilada pelos luteranos daquele período, esta tradição previa um rito de purificação de seis semanas contadas a partir do nascimento do bebê para que a mãe pudesse entrar novamente na igreja (WOLFF, 2001, p.69).

Johann Ambrosius e Maria Elisabeth tiveram ao todo oito filhos, no entanto, apenas metade deles conseguiram chegar à idade adulta. Johann Ambrosius ocupou diversas posições como músico profissional em cidades da região da Turíngia até que, em outubro de 1671, se mudaram para Eisenach, onde estabeleceram sua morada mais longa. Nessa cidade, Johann Ambrosius ocupou a função de músico da municipalidade, exercendo algumas funções como organista, instrumentista e compositor. A reputação do pai de Johann Sebastian era bastante elevada na região, mas seus proventos não eram muito consideráveis, o que fez com que cogitasse mudar com a família para Erfurt, onde tinha nascido e encontrava naquele momento diversos postos de trabalho vagos devidos às mortes provocadas pela peste (MARCEL, 1996, p.11). O conselho da cidade de Eisenach e o ducado, devido à alta estima que tinham por seu músico, lhe destinaram um pequeno aumento, o que manteve Johann Ambrosius e sua família em Eisenach até o momento de sua morte.

Wolff (2001, p.71) faz uma analogia sobre o local em que Johann Sebastian Bach foi batizado e sobre o seu percurso durante sua vida, segundo ele, nas redondezas da Igreja de São Jorge, poderiam ser encontradas as representações das quatro instituições que marcariam

⁷ No estado da Turíngia, o encarregado do órgão da cidade era geralmente chamado de *Hausmann*, um termo tradicional advindo das suas funções como guarda ou zelador da cidade, que também era responsável por dar corda nos relógios públicos da cidade (WOLFF, 2001, p.78).

a vida de Johann Sebastian, a igreja, a escola, a municipalidade e a corte. Estas instituições eram as mais marcantes na organização social da Alemanha do século XVII, e Bach integrou esse sistema de modo harmonioso desde sua infância até o ano de sua morte.

A família Bach já estava na terceira geração de músicos profissionais quando Johann Sebastian Bach nasceu, Marcel (1996, p.13) menciona que de 33 membros da família Bach desde Johannes Bach, 27 tornaram-se músicos profissionais ou exerceram alguma função ligada à música em suas vidas. Naquele contexto, em que o ofício e os artifícios da profissão eram passados de pai para filho, Johann Sebastian estava inserido em um ambiente permeado pela música desde suas primeiras lembranças e é justificável, assim, pensar que desde aquele momento, Bach já sabia que seu futuro estaria ligado à música. Os deveres de Johann Ambrosius como músico da cidade incluíam dois compromissos principais: a realização de duas performances públicas diárias, às dez da manhã e às cinco da tarde, que eram realizadas com um conjunto de instrumentistas contratados e tocar o órgão da igreja de São Jorge, sob a direção do Cantor, aos domingos e nos dias festivos antes e após os sermões. É muito provável que durante os primeiros anos de sua infância, Johann Sebastian tenha acompanhado seu pai em seus afazeres. Havia uma circulação de músicos e instrumentistas constante na rotina de Johann Sebastian quando criança também porque a ocupação de seu pai lhe garantia quatro assistentes, cargos que eram ocupados por músicos viajantes que recebiam moradia e orientação em troca da ajuda que prestavam ao músico da cidade. Assim, além do ofício de seu pai, a música estava presente no ambiente de Johann Sebastian pelas mais variadas tendências trazidas por esses aprendizes viajantes (WOLFF, 2001, p.79).

Além do pai, dois parentes próximos de Johann Sebastian foram exemplos durante sua infância e juventude, ambos compartilhavam o mesmo nome: Johann Christoph. O primeiro era o irmão gêmeo de seu pai, o mais destacado compositor da família antes do florescer de Johann Sebastian. Esse tio tinha uma postura bastante ativa na busca por melhorias nas suas condições de trabalho e de vida, não hesitava em argumentar com o conselho da cidade onde trabalhava em função da reforma dos instrumentos ou de seu salário, postura que foi parecida com a que teria Johann Sebastian em sua vida adulta (MARCEL, 1993, p.12). Os gêmeos eram tão próximos que receberam uma nota na genealogia da família feita mais tarde pelo filho de Johann Sebastian, Carl Philipp:

Os gêmeos eram talvez únicos em suas características como jamais se viu. Eles amavam intensamente um ao outro. Eles pareciam tanto que mesmo suas esposas dificilmente conseguiriam os diferenciar. Eles eram alvo de admiração pela parte de cavalheiros e de todos que os viam. Seu falar, sua forma de pensar—tudo era o mesmo. Em música, também, era impossível diferenciá-los: eles tocavam de modo semelhante, e pensavam suas performances da mesma maneira. Se um adoecia, o outro também. Em resumo, um morreu logo depois da morte do outro (WOLFF, 2001, p.90).⁸

O segundo exemplo foi o irmão mais velho de Johann Sebastian. Também Johann Christoph, esse irmão teve orientação musical de Johann Pachelbel (1653-1706) e se destacou com precocidade, ocupando a posição de organista em Ohrdruf antes de completar 20 anos, em 1689. Johann Christoph teve papel fundamental no desenvolvimento de Johann Sebastian mesmo que em 1693, aos oito anos de idade, quando Johann Sebastian entra na escola de latim e inicia seus estudos ele já não morasse na mesma cidade que o irmão. Na escola, Johann Sebastian se vê na companhia do irmão mais velho, Johann Jacob, e dos dois primos, Johann Friedrich e Johann Michael, a presença da família ainda é grande. Forkel (*apud* WOLFF, 2001, p.85) apontava que desde o patriarca Hans Bach havia uma reunião anual dos membros da família Bach.

1.3. As adversidades da infância e os primeiros anos de estudo

Em 1694, entretanto, os infortúnios começam a aparecer na vida de Johann Sebastian: sua mãe, Maria Elisabeth, faleceu aos cinquenta anos de idade. Esse seria o primeiro de três grandes golpes que atingiram aquele núcleo familiar na última década do século XVII. Um ano antes de perder sua esposa, Johann Ambrosius perdeu seu estimado irmão, Johann Christoph. As duas perdas atingiram fortemente o pai de Johann Sebastian. Como uma solução pragmática para tentar amenizar a dor da família fraturada, o viúvo Johann Ambrosius se casa com Barbara Margaretha, viúva de seu primo. O novo casamento, entretanto, seria rompido com a morte de Johann Ambrosius em 1695. Johann Sebastian

⁸ Texto original: These twins are perhaps the only ones of their kind ever known. They loved each other extremely. They looked so much alike that even their wives could not tell them apart. They were an object of wonder on the part of great gentlemen and everyone who saw them. Their speech, their way of thinking—everything was the same. In music, too, they were not to be told apart: they played alike and thought out their performances in the same way. If one fell ill the other did, too. In short, the one died soon after the other.

Bach, aos dez anos, se vê órfão. A viúva, desamparada pela cidade de Eisenach, não vê escolha senão voltar à Arnstadt, Johann Jacob, o sétimo filho de Johann Ambrosius e Johann Sebastian se vêem obrigados a morar com seu irmão mais velho, Johann Christoph, em Ohrdruf.

O período em Ohrdruf foi marcado pela paulatina independência de Johann Sebastian. Agora órfão, o jovem Bach tinha o apoio do irmão, que ocupava uma posição de destaque como organista da cidade, mas que não era capaz de manter financeiramente sua família com os irmãos mais novos recém-chegados. Dessa forma, Johann Sebastian se acostumou a conciliar sua educação com alguma atividade, sempre musicais, que lhe garantiam algum sustento. Em Ohrdruf, Bach pode estudar no *Lyceum Illustre Gleichense*, uma instituição bastante considerada naquele momento. Neste Lyceum, Johann Sebastian sempre se destacou como um aluno bastante avançado, sempre completou as etapas de sua educação com alguns anos de antecedência em relação aos alunos da mesma classe. Aos quatorze anos já possuía uma formação acadêmica mais avançada do que seu pai e avô jamais tiveram (WOLFF, 2001, p.91).

A convivência com o irmão mais velho Johann Christoph, como já mencionado, foi um dos momentos chave para o desenvolvimento musical de Johann Sebastian. As primeiras lições sobre a técnica dos instrumentos de teclado foram dadas por Christoph, inclusive, estas lições foram referenciadas por Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Gottfried Walther pela importância que suscitaram em Johann Sebastian Bach. Johann Christoph costumava ensinar peças para cravo ou órgão a Johann Sebastian com alguma frequência, o irmão mais novo, entretanto, as dominava com facilidade e rapidamente estava ansioso em busca de novo material para estudo. Não se sabe porquê, mas Johann Christoph guardava apenas para si cópias de obras de diversos mestres de seu tempo, provavelmente fruto de seu período de estudo com Pachelbel. Johann Sebastian, tendo descoberto o tesouro escondido por seu irmão, esperava que todos estivessem em suas camas, à noite, e secretamente copiava as obras sob a luz do luar, para evitar que percebessem seu trabalho de copista desautorizado. Depois de descobrir a atividade do irmão, Johann Christoph recolheu todas as cópias produzidas por Johann Sebastian (WOLFF, 2001, p.102).

A relação com o irmão, entretanto, passava longe de ser ruim, durante seus anos de estudo, Johann Sebastian sempre desenvolveu suas atividades musicais, que sempre lhe garantiram alguma ajuda para a subsistência ou alguma vantagem na esfera acadêmica. Sua

voz de soprano garantiu presença em corais de rapazes que ajudaram a manter sua vida com a família de seu irmão mais velho. No final de sua estadia naquela cidade o desempenho acadêmico, somado à suas capacidades musicais tornou possível que fosse indicado e conseguisse uma vaga para terminar seus estudos em Luneburgo. A decisão de terminar os estudos em uma cidade tão distante do círculo em que os Bach estiveram até então dá a medida da força emancipatória de Johann Sebastian ainda no começo de sua juventude. O irmão mais velho até já pensava em pedir para seu velho mestre, Pachelbel, que recebesse seu irmão mais novo, visto o talento musical já revelado, mas a possibilidade de continuar os estudos, eventualmente na universidade, fizeram com que o caminho de Johann Sebastian Bach tomasse outros rumos.

O período em Luneburgo representou uma sutil emancipação do jovem Johann Sebastian do círculo dos Bach na Turíngia. Esta cidade, que se localiza no estado da Baixa-Saxônia, no norte da Alemanha, está a uma distância aproximada de 300 quilômetros da região em que a família Bach se fazia presente. Abandonar aquele círculo familiar para completar sua educação em uma cidade desconhecida e relativamente maior do que as que já tinha morado foi um desafio para Johann Sebastian aos 15 anos. Bach estudou por dois anos na escola latina de São Miguel, que possuía uma reputação elevada à época, ele recebia um pequeno apoio financeiro mas participou ativamente de coros para conseguir a subsistência naquele período.

Musicalmente, os dois anos em Luneburgo apresentaram para Bach um advento: ele já detinha experiência como cantor e tinha uma técnica considerável nos instrumentos de teclado, mas viver em um centro urbano muito mais populoso lhe proporcionou contato com novas experiências musicais. Luneburgo é uma cidade próxima a Hamburgo, que à época representava um dos maiores centros comerciais e culturais da Alemanha, o círculo musical em Hamburgo já contava com um teatro de ópera, construído na segunda metade do século XVII, e uma variedade de órgãos de grande qualidade. Os compositores presentes em Hamburgo participavam de um verdadeiro círculo com raízes originárias dos Países baixos e dos compositores flamengos, Johann Adam Reincken (1643-1722) e Dietrich Buxtehude (1637-1707) são exemplos de compositores já bastante estabelecidos à época em que Bach esteve em Luneburgo e foram referências para ele durante toda a vida (WOLFF, 2001, p.122).

1.4. Os primeiros anos de trabalho

Após completar seus estudos em Luneburgo, em 1702, Johann Sebastian, aos 17 anos, se viu desamparado pelo apoio que recebia quando aluno da escola de São Miguel e impossibilitado de continuar naquela cidade pelo considerável custo de vida daquele lugar. Ele avalia então um retorno à Turíngia, pensa em pedir auxílio a seu irmão Johann Christoph ou a outro parente próximo, naquele estado tão familiar aos Bach, Johann Sebastian pensava ser mais provável encontrar algum posto de trabalho como músico. Há registros de que seu primeiro trabalho remunerado foi como músico da corte em Weimar, sob o duque Johann Ernst (WOLFF, 1998, p.39). Esse primeiro trabalho não foi duradouro, mas serviu como prenúncio para a sua volta a Weimar, cinco anos mais tarde. Após esse período, Bach encontrou realizou alguns recitais-exame para diversos postos de trabalho, até que em 1703 conseguiu o cargo de organista da *Neue Kirche*⁹ em Arnstadt.

Embora seu sobrenome fosse bastante conhecido na cidade de Arnstadt, cidade mais antiga da Turíngia, Johann Sebastian ainda não tinha fama como organista na região, ao menos não anterior ao seu retorno de Luneburgo. Os deveres como organista eram: acompanhar a congregação no canto dos hinos, tocar prelúdios ao início da celebração e pequenas peças em estilo coral durante a comunhão. Devido ao conhecimento adquirido durante o período em Luneburgo, em especial pela proximidade com os órgãos de Hamburgo e pelo estudo da obra de Andreas Werckmeister (1645-1706), Bach era grande conhecedor do mecanismo dos órgãos, este foi um dos motivos pelos quais conseguiu o emprego em Arnstadt. A avaliação de órgãos foi uma atividade que acompanhou Bach durante toda sua vida.

Além dos ofícios como organista, durante seus anos em Arnstadt, passou a ser o responsável pela prática musical de um conjunto de estudantes da Igreja. A convivência com os estudantes em Arnstadt foi permeada por conflitos. Bach tinha 20 anos em 1705 quando teve um conflito com um de seus estudantes (que era três anos mais velho que o professor): Geyersbach, um fagotista, abordou Bach em uma noite em que ele voltava para casa revoltado com comentários feitos por Johann Sebastian durante um ensaio. O aluno alegava que o professor havia feito comentários muito duros a respeito dele, Bach alegava que os

⁹ Tradução: Nova Igreja

comentários eram apenas sobre a técnica de Geyersbach como fagotista, o aluno então saca um bastão e Bach responde rapidamente sacando sua adaga. O conflito foi aparteado por colegas de Geyersbach, mas não impediram o professor de pedir as mais duras punições ao aluno. Os conflitos entre estudantes e professor cresceram após esta briga, eles o consideravam arrogante, e o professor se negava a regê-los em suas práticas musicais. Estas rugas no relacionamento fizeram com que Bach não tivesse uma relação harmoniosa também com seus padrões, e tudo se intensificou nos anos seguintes.

1.5. A viagem a Lübeck e a forte herança de Dietrich Buxtehude

Em 1705, depois dos numerosos conflitos com seus superiores e seus alunos, Bach passou a se afastar cada vez mais de suas obrigações e se aproximar cada vez mais do estudo e da composição musical. Em novembro daquele ano, cansado da vida em Arnstadt, ele decide fazer uma viagem para realizar um sonho: retornar ao norte da Alemanha, desta vez a Lübeck, para conhecer o compositor Dietrich Buxtehude e ter com ele um período de estudo. Johann Sebastian pede um mês de licença de seu trabalho para realizar a viagem e deixa um de seus primos como substituto. Esta viagem se tornaria quase uma epopeia em sua biografia: a distância entre as duas cidades (mais de 400 km em linha reta) foi percorrida a pé, e Bach permaneceu com Buxtehude, ausente de seus compromissos profissionais, não apenas um mês, mas quatro.

Em Lübeck, Bach teve novamente contato com a tradição musical que lhe encantou durante seu período em Luneburgo. O contexto no norte da Alemanha para músicos como Buxtehude era bastante diverso em relação ao que Bach experimentava na Turíngia. Tratava-se de um ambiente muito mais liberal e propício para que aqueles compositores realizassem suas atividades como músicos profissionais e ainda assim tivessem como se dedicar a projetos pessoais, como a composição, o estudo ou a escrita. Pode-se dizer que Buxtehude assentou para Johann Sebastian as bases nas quais ele construiu seu ideal de músico nos anos seguintes: em Lübeck, Buxtehude equilibrava a prática e teoria musical da mesma forma que Bach o faria a partir dali, embora não tenha produzido tratados, sua obra carregava consigo diversos fragmentos de tradições musicais distintas. De forma geral, todos os estilos musicais

do século XVII, mesmo as tendências mais recentes, foram utilizados por Buxtehude em suas composições, tendência que seria repetida na obra de Bach.

Um dos elementos que mais influenciaram Bach após sua visita à Buxtehude foi o estilo de composição desenvolvido por aquele compositor para sua obra organística. Utilizando elementos do *stylus phantasticus*, Buxtehude desenvolveu suas próprias ideias sobre esse tipo de composição, aumentando as possibilidades que este estilo permitia utilizando uma organização fragmentada nessas obras. As escalas e arpejos virtuosísticos, as expansões harmônicas, a chamada “fuga de permutação” bem como a tradição de improvisação organística do norte da Alemanha foram características daquela música que ficaram marcadas na obra de Johann Sebastian.

Na volta à Arnstadt, Bach foi repreendido por sua ausência prolongada, o que lhe gerou ainda mais problemas com seus superiores. O desprezo que tinha por reger os estudantes da escola da Nova Igreja tinha se tornado insuportável, e a direção se incomodavam por seu organista apresentar suas composições para órgão solo, mas não realizar nenhuma música com o conjunto dos estudantes. A viagem fez com que Bach se visse cada vez mais deslocado em Arnstadt. A saída de Arnstadt parecia cada vez mais iminente, um ano depois, em 1706, dois acontecimentos fizeram essa saída se concretizar: ainda em 1705, Johann Sebastian teve de se explicar por tocar o órgão de maneira imprópria, produzindo prelúdios demasiadamente longos ou curtos e com elementos que não eram costumeiros naquela igreja. Em 1706 veio a gota d’água, Bach levou uma das estudantes do coral para dentro da sala do coro sozinha. Johann Sebastian foi advertido pelos dois atos. Esses conflitos o levaram a procurar um novo ofício em outro local.

No mesmo ano em que a estadia de Bach em Arnstadt se torna impossível, dois sinais parecem sugerir que o futuro próximo de Johann Sebastian encontrará um alívio para estes conflitos profissionais: o primeiro é o surgimento de uma vaga de organista na cidade de Mulhausen, na Igreja de São Brás, Bach não perde a oportunidade e na páscoa do ano seguinte ele é convidado para um exame em que é aprovado como novo organista. Em 1707 Bach se casa com Maria Barbara, uma soprano bastante afeita à música que também era uma prima distante. Além do novo emprego, portanto, Johann Sebastian inicia o estabelecimento de uma família.

A estadia em Mulhausen, entretanto, não demoraria a encontrar seu fim. Depois de um ano envolvido em uma disputa entre as duas vertentes religiosas que se faziam presentes na Igreja de São Brás, Johann Sebastian pede seu desligamento da função de organista. Pela segunda vez nos primeiros anos de sua carreira, ele encontrava dificuldades nas posições que ocupava, o comportamento em Mulhausen lembrou aquele de seu tio, Johann Christoph, sempre exigindo melhorias para o órgão e em suas condições de trabalho, e sem muita paciência para as reações negativas a suas ações (WOLFF, 1998, p.55). No entanto, se as relações se deterioraram, a estima pelo seu trabalho sempre permanecia grande mesmo entre seus antigos patrões. Bach apresentou sua carta de dispensa no dia 25 de junho de 1708 (WOLFF, 1998, p.57). No entanto, Johann Sebastian não deixou seu cargo em Mulhausen sem um novo posto já assegurado. Pouco antes de apresentar a carta de dispensa, Bach foi aceito como novo organista da corte de Weimar, ele voltaria para o local de seu primeiro ofício como músico profissional, mas dessa vez como organista, e em uma corte que prezava pela música e pelo resultado do trabalho de seus músicos.

Os anos seguintes foram marcados por uma profusão de composições, que cada vez mais apresentavam um estilo próprio de Bach. Algumas tendências advindas das referências que absorveu das experiências no norte da Alemanha foram deixadas de lado, outras se transformaram em novas ideias. O contexto da peça que é estudada neste trabalho, a tocata BWV 912, se encerra neste momento. Muito embora Bach tenha possivelmente revisado esta obra durante sua estadia em Weimar (SCHULENBERG, 2006, p.108), o conjunto de elementos que correspondem às características daquela peça já tinham encontrado seu começo e fim. A partir dali Bach se aprofundará em novos estilos e ideias, as tocatas influenciadas pelo fascínio por Buxtehude serão um tipo de obra que ele jamais resgatará, mesmo em sua tocata mais tardia, na partita BWV 830 publicada em 1731. Assim, esta breve biografia do jovem Johann Sebastian Bach não procura encerrar toda a vida deste compositor, mas aqueles elementos que justificam entender a primeira etapa de sua carreira como uma parte autônoma e com características próprias.

2. AS TOCATAS DO JOVEM JOHANN SEBASTIAN BACH

As primeiras tocatas de Johann Sebastian Bach, portanto, datam do começo do século XVIII. Johann Sebastian, entretanto, não inaugurou esse tipo de composição musical, a palavra tocata surge inicialmente com definições bastante distintas do que se pode encontrar nessas peças para teclado de Bach. Mesmo quando consideramos apenas as tocatas para teclado, ele foi um dos últimos compositores a utilizar as características desse tipo de composição. As tocatas de Bach, especialmente às que datam do começo do século XVIII, simbolicamente fazem o fechamento de uma tradição que se iniciou dois séculos mais cedo na Itália. O estilo, portanto, nasceu distante da órbita bachiana na região central da Alemanha e não chegou de forma direta à Johann Sebastian: a tocata percorreu um longo caminho, passando por compositores e estilos bastante distintos até chegar aos ouvidos do jovem Johann Sebastian no final do século XVII. Nos próximos tópicos apresentaremos as definições e a genealogia da tocata desde sua origem até a sua versão em Bach.

2.1. A origem do termo

A tocata é um preâmbulo ou prelúdio tocado por um organista quando ele acaba de sentar-se ao órgão ou cravo [Clavicymbalum], antes de começar o moteto ou fuga [Fugen]. Ela é improvisada com simples acordes individuais e figurações, etc. Mas cada um [instrumentista] tem sua própria maneira de executá-la [...]. Em minha opinião, elas são chamadas tocata pelos italianos porque *toccare* significa *tangere*, *attingere* [tocar] e *toccato*, *tactus* [tocado]. Os próprios italianos dizem *toccate un poco* significando “toque o instrumento” ou “toque o teclado um pouco”. Então a palavra *toccata* pode muito bem ser referida como um tocar ou dedilhar o teclado (PRAETORIUS, 1619, *apud*, KITE-POWELL, 2004, p.40, tradução nossa).¹⁰

Essa definição do termo tocata presente no tratado *Syntagma Musicum* (1619), de Michael Praetorius (1571-1621) nos apresenta uma visão bastante precisa da tocata que floresceu e se desenvolveu na prática dos instrumentos de teclado na Itália a partir do século XVI e, posteriormente, também na Alemanha. Para Praetorius, a tocata é uma peça de caráter

¹⁰ *A toccata is a preamble or prelude played by an organist when he first sits down at the organ or harpsichord [Clavicymbalum], before he begins a motet or fugue [Fugen]. It is extemporized with simple, individual chords and figurations, etc. But each [player] has his own manner of executing it [...]. In my opinion they are called toccata by the Italians because toccare means tangere, attingere [to touch] and toccato, tactus [touch]. The Italians themselves say toccate un poco meaning “touch the instrument” or “play the keyboard a little.” Thus the word toccata can very well be referred to as touching of fingering of the keyboard.*

improvisatório e introdutório, com figurações típicas e que, segundo ele, é, geralmente, uma peça para teclado.

Ademais, a definição de Praetorius revela que a origem da tocata aponta para uma forte oposição àquilo que é cantado. *Tocata*, que segundo Praetorius vem da palavra em italiano *toccare*, faz referência a uma peça instrumental. Essa oposição, portanto, relaciona-se ao contexto de emancipação da música instrumental após o Renascimento, período em que a música foi predominantemente marcada por obras vocais. A partir da virada do século XVI para o XVII, surgem novas práticas instrumentais decorrentes do florescente *stile moderno*. A tocata foi uma resposta às necessidades dos instrumentistas que buscavam dar vazão ao seu virtuosismo graças à possibilidade de explorar um tipo de música sem esquema formal rígido, de caráter improvisatório e com ampla liberdade de exploração de texturas.

Anteriormente aos séculos XVI e XVII, entretanto, o termo tocata foi ligado a diferentes tipos de expressão musical. Sobre o contexto do século XIV, Otto Gombosi (BURMESTER, 2010, p.31) apontou que o termo era bastante utilizado para se referir a fanfarras festivas tocadas por instrumentos de sopro. Nestas ocasiões, a tocata teria um caráter de abertura, sendo marcada por floreios instrumentais improvisados que antecederiam ocasiões específicas, como banquetes, cerimônias ou casamentos. Um exemplo referente à utilização do termo para esse tipo de obra para sopros é a peça de abertura da ópera *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643), que foi intitulada *Tocata*. Esta obra foi composta para trompetes, tem caráter introdutório e similar às fanfarras do século XIV.

O termo tocata também foi utilizado e relacionado, durante o século XVI, com a expressão *tastar de corde* (tocar cordas); Joan Ambrosio Dalza dá esse nome a seis peças para alaúde publicadas em 1508. Da mesma forma, Francesco da Milano (1497-1543), utilizou o termo referindo-se a uma peça para alaúde publicada em 1536 (MACE, 2012, p.6). Apesar de paulatinamente tornar-se um gênero predominante para instrumentos de teclas, a relação entre a expressão *tastar de corde* e o termo tocata demonstra que esse predomínio não foi uma marca sempre presente nas peças com essa denominação.

Essa variedade é ainda tão notável que mesmo no contexto da música para teclado, conseguimos extrair mais utilizações ancestrais desse termo. Durante o princípio do período barroco foram utilizadas duas expressões para qualificar dois tipos de tocata para teclado: *tocata di durezza e ligature*, e *tocata in modo di trombetto*. A primeira destas duas expressões representava uma peça que tinha características solenes, tratava-se de uma obra

lenta para órgão que era executada durante a elevação da hóstia nas celebrações religiosas na igreja Católica. A segunda expressão representava uma transcrição para teclado de peças para uma fanfarrinha de trompetes. Vê-se, portanto, que esses dois tipos de tocatas eram especialmente diferenciadas por sua função em cada contexto específico.

Apesar da variedade de usos do termo, paulatinamente a tocata toma forma em um gênero musical com características específicas, embora seja difícil estabelecer as delimitações suficientes para fazer um agrupamento homogêneo dessas obras. A construção do termo a partir de significados tão variados contribuiu para a estruturação de uma base bastante rica para a tradição musical que se seguiu. Especificamente neste trabalho, será apresentada uma genealogia da tradição da tocata a partir do desenvolvimento dessas obras em Veneza. Pode-se observar uma verdadeira trilha genealógica das tocatas para teclado desde sua origem até as peças compostas por Johann Sebastian Bach. Neste e nos próximos capítulos serão apresentadas as etapas que a tocata para teclado percorreu até as composições aqui estudadas, a partir do surgimento na Itália até o norte da Alemanha.

2.2. Desenvolvimento da tocata.

Depois de uma longa procura, finalmente cheguei a esta ilustríssima cidade de Veneza. Ao ouvir no famoso Templo de São Marcos um duelo entre os dois órgãos, disputando com tanto artifício e elegância, quase saí de mim mesmo. Ansioso para conhecer aqueles dois campeões, finquei-me junto à porta – de onde vi surgirem Claudio Merulo e Andrea Gabrieli, ambos organistas de S. Marcos. Deles me tornei seguidor, especialmente do Senhor Claudio – ele com o saber e eu com o estudo (DIRUTA, 1593, *apud* PORTO JUNIOR, 2013, p.178).

É notável este relato sobre a engenhosidade e virtuosismo de Claudio Merulo e Andrea Gabrieli na execução de seus ofícios como organistas na Catedral de São Marcos, em Veneza. Especialmente quando consideramos que seu autor foi Girolamo Diruta (1554-1610), importante organista, compositor, professor e tratadista, e o autor do primeiro tratado sobre a prática de instrumentos para teclado na Itália, a obra *Il Transilvano* (1593).

A tocata veneziana surge como uma peça de caráter introdutório. A função dessas peças, segundo Mace (2012, p.13) era estabelecer o modo ou a tonalidade do canto da liturgia que se seguiria. A autora também aponta diversas fontes para confirmar a função das tocatas

como um auxílio harmônico aos corais litúrgicos. O caráter introdutório da tocata também pode ser observado na definição de Michael Praetorius, para quem a tocata “é um preâmbulo ou prelúdio tocado por um organista quando ele acaba de sentar-se ao órgão ou cravo [Clavicymbalum], antes de começar o moteto ou fuga [Fugen]”¹¹ (*apud* KITE-POWELL, 2004, p.40, tradução nossa).

A função exclusivamente preludial, entretanto, vai ser abandonada paulatinamente a partir da expansão e da exploração da tocata. Este processo tem seu início na prática dos dois organistas de Veneza já mencionados anteriormente: Andrea Gabrieli e Claudio Merulo. O desenvolvimento da tocata está intrinsecamente ligado à cidade de Veneza, a inclinação pelas inovações na tocata propostas por seus músicos mais destacados permitiu que, em treze anos, por volta de sessenta peças para teclado denominadas tocatas fossem publicadas na cidade.

A primeira publicação de tocatas em Veneza data de 1591, o autor Sperindio Bertoldo, incluiu duas peças na obra *Tocate, ricercari et canzoni francese intavolate per sonar d'organo*. Dois anos mais tarde, Girolamo Diruta publicou seu *Il Transilvano*, tratado já mencionado neste trabalho, que inclui comentários sobre a prática de instrumentos de teclado à época de Diruta e tocatas de vários compositores. Também em 1593, Andrea Gabrieli publicou seu *Intonationi d'organo*, obra que inclui quatro toccatas de sua autoria. Entre 1598 e 1604, Claudio Merulo publicou dois volumes do *Toccate d'intavolatura d'organo*, em que publica, contando os dois volumes, dezenove tocatas. Em 1604, outro importante compositor do círculo veneziano, Anibale Padovano (1527- 1575), publicou três tocatas de sua autoria.

Mace (2012, p.30) faz sua própria análise das seções identificadas nas tocatas de Claudio Merulo e observa que a organização destas obras inclui: uma primeira seção, que tem dois a cinco compassos em média, e uma estrutura harmônica simples; uma segunda seção que se caracteriza pela contraposição entre as vozes (semicolcheias e fusas em uma voz contra um contexto harmônico produzido pelas demais vozes em semibreves ou mínimas); a terceira seção se caracterizando por um contraponto de nota contra nota em andamento lento; e uma última e quarta seção florida, como a segunda, mais virtuosística, levando para o fim da peça.

Se as tocatas de Claudio Merulo são um ótimo exemplo para retratar este período em que a música instrumental estava em franco desenvolvimento, as peças de Andrea Gabrieli não ficam para trás. Nesse sentido, Mace (2012, p. 30) defende que as tocatas destes dois

¹¹ No ingles: *toccatata is a preamble or prelude played by an organist when he first sits down at the organ or harpsichord [Clavicymbalum], before he begins a motet or fugue [Fugen]*.

compositores dividem muitas características em comum, como a divisão da peça em seções de texturas contrastantes, apresentando movimentação harmônica e rítmica lenta no início da peça, a finalização com uma seção florida e virtuosística no final. Como mencionado, além de Claudio Merulo e Andrea Gabrieli, diversos outros compositores entre o final do século XVI e começo do século XVII se dedicaram a explorar a tocata e, como vimos, a cidade de Veneza pode ser considerada o grande centro desse desenvolvimento inicial. Nesse contexto, a música instrumental estava em franco desenvolvimento no século XVI.

Desde seus primeiros exemplares, a tocata se torna uma representação por excelência da música instrumental, ainda assim, principalmente entre aquelas para teclado, as tocatas possuíam raízes na música vocal. Silberger (2004, p.10) aponta que a música para teclado foi inicialmente fundada na execução de canções e melodias populares e versões ornamentadas dessas melodias tocadas. Quando inovações técnicas apresentaram a possibilidade de executar música polifônica nos instrumentos de teclado, os músicos viram ao seu dispor novas perspectivas, e os modelos existentes para realizar esta nova música polifônica estavam assentadas nas práticas vocais. Assim, a emancipação da música instrumental, especialmente a dos instrumentos de teclado, se inicia através da transcrição e imitação da música vocal existente.

Mace (2012, p.31) igualmente aponta que as tocatas estavam inseridas neste contexto de desenvolvimento com suas raízes na música vocal, primeiro como uma forma de imitação, partindo para uma ornamentação e variação até, finalmente, a emancipação. Entretanto, apesar de ser possível afirmar que as raízes desse tipo de música estão relacionadas com a música vocal, não há certeza sobre o modelo exato que deu forma aos primeiros exemplos de tocatas. Para tentar encontrar uma resposta, Mace nos apresenta quatro diferentes hipóteses para o surgimento da tocata, são elas: (1) a tocata é uma improvisação preservada a partir da notação musical; (2) a tocata é uma elaboração musical sobre a melodia de um canto salmódico que foi usado como *cantus firmus* para estruturar a obra; (3) quando a tocata não é estruturada inteiramente sobre um *cantus firmus*, ela é baseada nos modos eclesiásticos (tons salmódicos); (4) a tocata se desenvolveu a partir de elaborações sobre o madrigal italiano.

A primeira dessas hipóteses encontra sua base no caráter improvisatório e espontâneo presente nas tocatas. Esta perspectiva aponta que as tocatas são registros de improvisações livres. Esta visão foi levantada por Erich Valentin e Willi Apel no início do século XX, e apresenta a raiz vocal das peças instrumentais de forma indireta, visto que as primeiras

manifestações do improviso instrumental ocorrem a partir da ornamentação de obras vocais. Ao encontro dessas ideias, Burmester (2010, p.40) cita a adição de elementos do *ricercar* e de seções imitativas na tocata ainda no século XVI, a tradição improvisatória que incluía a utilização de material contrapontístico também contribui para esse entendimento.

A segunda hipótese foi levantada por Murray Bradshaw (Mace, 2012, p.33 e Burmester, 2010, p.3) em diversas obras de sua autoria sobre a origem e desdobramentos da tocata. Os argumentos desse autor caminham no sentido de que as tocatas originalmente foram estruturadas no *cantus firmus* de um canto salmódico e que, embora não fosse auditivamente perceptível para o ouvinte, foi uma tendência na composição das tocatas que se espalhou para além das fronteiras italianas durante o século XVII. A teoria de Bradshaw apresenta uma ligação entre a tocata, o *falsobordone* e *intonazione*.

A teoria proposta por Bradshaw aponta para duas inovações do século XV para o tratamento dos cantos salmódicos como ponto de partida para as inovações instrumentais que seriam levantadas mais tarde. A primeira é a ampliação de uma melodia para a recitação de textos maiores e a segunda é a harmonização dessas melodias a quatro vozes em texturas homofônicas, o que ficou conhecido como *falsobordone*. Essa prática de harmonização foi muito popular até o início do século XVI, quando a *intonazione* a substituiu. A tradição da *intonazione*, por sua vez, ainda continha muitas similaridades com a do *falsobordone*. Entretanto, a grande diferença entre essas tradições é a reminiscência do *cantus firmus*, que pode ser facilmente encontrada em uma das vozes do *falsobordone*, mas que poderia aparecer fragmentado em diversas vozes distintas da *intonazione*, sendo quase impossível ter uma percepção auditiva dessa presença. Existe, portanto, um *cantus firmus* “ideal”, em oposição à presença real e auditiva no *falsobordone*.

Essas práticas permaneceram presentes na música até o fim do século XVI e tiveram alguns desdobramentos. Um exemplo desses desdobramentos é o surgimento de um tipo de *falsobordone* ornamentado intitulado *salmo passeggiati*, que manteve características do *falsobordone* e da *intonazione*, mas que inclui algumas novidades estilísticas da época, em especial, a textura de voz acompanhada por contínuo. Essas novas obras com textura monódica e presença instrumental se caracterizaram pela ornamentação na parte vocal, que se move sobre o bloco triádico realizado pelo contínuo. Nessa inovação, as notas do *cantus firmus* podem ser reconhecidas na parte vocal e confirmadas pelo continuísta.

Essas tradições ancestrais da música vocal, portanto, fomentaram a realização de uma música instrumental fundamentada nos mesmos princípios. A ampliação de uma melodia a partir da ornamentação, a harmonização de uma melodia a partir de consonâncias em textura homofônica e mesmo o destacamento de uma das vozes em detrimento ao acompanhamento triádico foram inovações incorporadas à música instrumental florescente no final do século XVI e começo do século XVII. Segundo Bradshaw, portanto, a raiz que dá origem a essas práticas que tem como consequência o surgimento da tocata, é o *cantus firmus*. Assim, a segunda teoria sobre o surgimento da tocata se fundamenta nos processos composicionais a partir de um material primordial, que seria a melodia dos cantos salmódicos.

Bradshaw detalha que o desenvolvimento da tocata segundo sua teoria teria ocorrido em três etapas: a primeira seria o surgimento da escrita a partir da ornamentação dos cantos salmódicos; a segunda seria a inserção de uma seção imitativa, ao estilo do *ricercare*, que enriqueceu este tipo de composição; a terceira seria o início de uma escrita motívica (BURMESTER, 2010, p.40). Podemos encontrar nas tocatas de Claudio Merulo e mesmo as de Michelangelo Rossi estruturas que remetem ao processo narrado por Bradshaw, como a presença de seções homofônicas, escrita motívica e seções imitativas. A semelhança entre as primeiras tocatas do final do século XVI e do começo do século XVII com esta estrutura e com o *falsobordone* e a *intonazione* tende a reforçar a hipótese de Murray Bradshaw.

Para alguns autores como Frits Noske e Peter Dirksen, entretanto, essas similaridades e os exemplos fornecidos por Bradshaw não são suficientes para comprovar esta teoria (MACE, 2012, p.34). Para Noske, os exemplos fornecidos por Bradshaw não confirmam de maneira convincente a relação do *cantus firmus* com a estrutura da tocata. A presença constante de desvios das notas do *cantus firmus* afasta a possibilidade de reconhecer uma relação direta. Ademais, não se acha justificativa para a arbitrariedade com que o compositor lidaria com esse material, supostamente basilar, nas diversas seções das tocatas. Dirksen, por sua vez, não afasta totalmente a teoria de Bradshaw. Ele afirma que os compositores das primeiras tocatas tiveram à sua disposição liberdade criativa na composição dessas peças ao mesmo tempo em que mantinham relação com os cantos salmódicos, em especial com seus modos. Entretanto, ele considera que apontar para a existência de um *cantus firmus* basilar que se mantém na estrutura final dessas peças é errôneo.

As proposições de Dirksen nos levam à terceira hipótese sobre o surgimento das tocatas, que é levantada por Mary C. Tilton (1989). Esta hipótese resgata uma das funções

primordiais da tocata na liturgia, que era servir de introdução e apoio para os cantos litúrgicos. Tilton aponta que um organista, como fora Claudio Merulo em Veneza, poderia utilizar-se do modo dos cantos salmódicos e da estrutura destes para compor uma obra que combinasse estes elementos com a fantasia e habilidades manuais que possuía. Tilton, portanto, não afasta a ancestralidade da tocata com a música vocal e das práticas litúrgicas, como propõe Bradshaw. Estes dois autores discordam, entretanto, na forma como esta ancestralidade se manifesta.

A última hipótese sobre a origem da tocata também se assenta na ancestralidade da música vocal, mas, diferente do *cantus firmus* e da música litúrgica, a última hipótese se fundamenta na tradição dos madrigais. As tocatas que fornecem as bases para esta hipótese são as compostas por Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Frescobaldi empregou a maior parte de sua vida em Roma e suas composições datam, principalmente, da primeira metade do século XVII e estão compiladas em duas de suas importantes coleções de tocatas, são elas: *Toccate D'Intavolatura di Cimbalo et Organo* (1612) e *Il Secondo Libro di Toccate* (1637). Estas peças revelam influências das tocatas venezianas e da tradição de Claudio Merulo e Andrea Gabrieli, mas, também, inovam, em um estilo próprio do compositor.

As tocatas de Frescobaldi possuem inovações estilísticas que as fazem distanciar da tradição veneziana. O próprio compositor faz questão de apontar esse modelo no prefácio, *avvertimenti*, de seu primeiro livro de tocatas:

Primeiramente, essa maneira de tocar não deve estar submissa ao compasso, como vemos usar-se nos Madrigais modernos: estes, embora sejam difíceis, podem-se ajudar por meio do compasso, tornando-o ora lânguido, ora veloz, e sustentando-o por fim no ar segundo os seus afetos, ou sentido das palavras (FRESCOBALDI, 1637 *apud* BURMESTER, 2010, p.56).

Neste trecho, Frescobaldi revela que tal como os madrigais modernos suas tocatas deveriam ser executadas de forma que a liberdade para ressaltar os afetos seja preferida em detrimento à observação rigorosa da escrita. Sugerindo que a execução não seja regida por um pulso rígido, o que aponta para a liberdade do intérprete ao executar suas obras. Se considerarmos o florescimento do *stile moderno* podemos compreender melhor como as decisões interpretativas faziam-se presentes na prática musical do começo do século XVII. Além das palavras do próprio Frescobaldi, Alexander Silbiger (1996, p.403) aponta que as

tocatas deste compositor estão intensamente ligadas com a música vocal, especialmente com os madrigais, e com os princípios da *seconda prattica*. Este autor aponta que a organização polifônica e contrapontística propostas por Frescobaldi são inovações no gênero da tocata que foram imitações da escrita dos madrigais modernos.

Silbiger (2004, p.406) defende que a relação de Frescobaldi com os madrigais modernos se deu, principalmente, em dois pontos de sua vida: o primeiro foi ainda em sua formação, como aluno de Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), um dos principais compositores do gênero; o segundo ponto foi a composição de uma intabulação, que é uma adaptação de uma obra vocal polifônica para algum instrumento harmônico, do madrigal *Ancidetemi pur*, de Jacob Arcadelt (1507-1568), que foi publicada em seu segundo livro de tocatas. A publicação desta obra em conjunto com as demais tocatas desta segunda coleção de Frescobaldi demonstra como os madrigais impactaram no estilo das tocatas deste compositor. Este estilo difere dos exemplos venezianos de Merulo e Gabrieli e se afasta da versão seccionada destas tocatas que eram marcadas pela disposição de seções livres e imitativas. Com isso, Frescobaldi apresenta novos elementos de dramaticidade, virtuosidade e fantasia para estas peças instrumentais.

As explicações sobre as raízes da tocata, portanto, são tão variadas quanto as características dessas obras, não encontraremos um formato unívoco para este gênero de composição. Desde as discussões sobre a aplicação do termo, como os desdobramentos que o estilo teve ao longo da história, a tocata teve tantos sentidos e versões quanto a fantasia de seus compositores pôde criar. Entretanto, o empenho composicional realizado em Veneza, principalmente por Merulo e Gabrieli, e em Roma, por Frescobaldi, são as grandes bases que fundamentam uma tradição da música para teclado que tem início no final do século XVI e terá repercussões ainda no século XVIII. No próximo tópico, portanto, será discutido o caminho que a tocata percorreu desde Veneza e Roma até o norte da Alemanha, chegando até Johann Sebastian Bach.

2.2.1. O caminho de Merulo até Bach

Tendo ciência do berço italiano da tradição da tocata, é necessário compreender o intercâmbio que levou esse gênero musical a outras regiões da Europa durante os séculos XVI

e XVII. Para isso, podemos estabelecer um ponto de partida anterior à concretização da escola veneziana de tocatas. Annibale Padovano (1527-1575) e Giovanni Gabrieli (1557-1612), que foram dois dos primeiros compositores a publicar obras para teclado com o título de tocata, influenciaram compositores de fora da Itália com as características que, futuramente, fundamentaram o estilo veneziano destas composições. Essa influência se deu porque ambos foram empregados por cortes do sul da Alemanha durante a segunda metade do século XVI, e algumas características das obras para teclado destes compositores podem ser notados nas tocatas de compositores alemães daquela região, como Adam Steigleder (1561-1633), Hans Leo Hassler (1564-1612), Jacob Hassler (1569-1622), e Christian Erbach (1573-1635) (MACE, 2012, p.40).

O melhor exemplo para ilustrar a presença das tocatas italianas na tradição das obras de teclado alemãs é encontrado em Johann Jacob Froberger (1616-1667), compositor alemão de grande destaque que teve sua formação marcada pelos estudos com Girolamo Frescobaldi. As tocatas de Froberger apresentam uma organização seccionada, são marcadas pela utilização de métricas compostas nas seções de conclusão. Estas características são algumas das marcas que vinculam as obras de Froberger às de outros compositores, tais como Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), Matthias Weckmann (1616-1674), Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Johann Adam Reincken (1643-1722). Estes compositores, em continuação, levam essas influências italianas até Johann Sebastian Bach no início do século XVIII, por essa razão, a obra de cada um deles será apresentada, ressaltando os elementos que os vinculam a Bach e à tradição das tocatas.

Jan Pieterszoon Sweelinck foi o mais memorável compositor holandês do início do período barroco. Este compositor, que publicou ao todo doze tocatas para teclado, tem uma formidável obra vocal e instrumental (BRADSHAW, 1975, p.38), da qual se destaca a música para teclado. A importância de Sweelinck, entretanto, estende-se para além da de sua obra. Na verdade, o legado de Sweelinck se divide em sua atuação como compositor, professor e organista e é uma figura fundamental para a música dos Países Baixos e da Alemanha.

A importância de Sweelinck como professor é apontada por Butt (2003, p.158) com tanto destaque que esta poderia sustentar a presença de seu nome na história mesmo se todas as suas obras fossem perdidas. Esse destaque se dá em duas formas, a primeira é a posição histórica de Sweelinck como o transmissor de diversas culturas musicais distintas para seus alunos, ele é um verdadeiro “pivô” entre a música italiana e a música do norte da Alemanha; a

segunda é a técnica pedagógica desenvolvida por Sweelinck para o ensino da música para teclado.

Sweelinck viveu toda a sua vida em Amsterdam, e, nesta mesma cidade, construiu toda sua carreira na *Oude Kerk*, uma igreja construída no século XIII que foi secularizada durante a reforma calvinista, no século XVI (SILBIGER, 2004, p.159). Esta secularização foi um importante marco para a música que era realizada na igreja e que se realizou dali por diante. Amsterdam era um importante centro comercial e que contava com uma tradição de construção de órgãos bastante avançada. Assim, depois da secularização e da tomada de bens da igreja, a municipalidade manteve a realização de concertos e de recitais nas igrejas como uma forma de manifestar o orgulho da cidade (*Idem*). Esse cenário em que os concertos se tornaram públicos e fomentados pela própria cidade foi um contexto bastante novo, que foi experimentado por Sweelinck em suas práticas musicais, e foi o que permitiu que ele ganhasse fama também como *performer* ainda em vida (MACE, 2012, p. 43).

Todas as doze tocatas para teclado de Sweelinck excluem o uso do pedal, sendo assim, são tocatas *manualiater*, isto é, que utilizam apenas as notas do teclado. Além das tocatas, Sweelinck escreveu várias outras peças para teclado que, em certa medida, se relacionam com a tradição da escrita de caráter livre ou improvisado, como as fantasias e as variações sobre temas sacros ou populares.

Apesar da relevância do contraponto flamenco para a estruturação do pensamento musical de Sweelinck, Silbiger (2004, p.163) e Mace (2012, p.44) apontam também que existe uma influência italiana muito forte nas obras desse compositor. O primeiro desses dois autores argumenta em função de uma influência geral que os tratados italianos tinham na Europa à época de Sweelinck, sendo assim, é provável que o compositor tivesse contato e fosse influenciado pela música italiana. A segunda autora, por sua vez, vai ainda mais longe e afirma que a escrita musical para teclado de Sweelinck, especialmente em suas tocatas, é fortemente marcada pela influência de Andrea Gabrieli e Claudio Merulo, especialmente do primeiro. Esta influência pode ser observada na busca por clareza e exatidão na escrita de Sweelinck, visto que muitos de seus esforços como compositor advinham de suas necessidades pedagógicas como professor, fato que explica até a existência de dedilhado no manuscrito de algumas dessas peças (MACE, 2012, p.45).

A obra de Sweelinck contribuiu para fortalecer uma tradição de organistas em toda uma região que engloba parte dos Países Baixos e o norte da Alemanha, especialmente na

cidade de Hamburgo. É nessa cidade, inclusive, que um dos dois mais ilustres alunos de Sweelinck se estabeleceu. Trata-se de Heinrich Scheidemann (1595-1663), este compositor e organista estudou com Sweelinck durante três anos, entre 1611 e 1614, e logo depois desses anos de estudo assumiu o cargo de organista da Igreja de Santa Catarina, em Hamburgo, cargo que fora ocupado por seu pai antes dele. O estilo desenvolvido por Scheidemann foi muito fiel ao de Sweelinck, caracterizando-o, desta forma, como um compositor bastante conservador em relação ao estilo contrapontístico que aprendeu em seus anos de estudo (SILBIGER, 2003, p.167).

Entre os dois alunos mais renomados de Sweelinck, a marca de Scheidemann foi a conservação do estilo de seu mestre, e a obra de Samuel Scheidt (1587–1654), por sua vez, foi marcada pelo rompimento em relação à tradição de seu mestre. Samuel Scheidt (1587–1654) estudou com Sweelinck por dois anos, segundo Silbiger (2004, p. 166) potencialmente entre 1607 e 1608, e permaneceu na cidade de Halle durante toda sua carreira, ocupando diversos cargos como organista, mestre de capela e *Director Musices*. A obra de Scheidt é marcada pelo rico contraponto e cromatismo, influenciado por Sweelinck, e por tendências da música italiana de sua época. A sua escrita para órgão e instrumentos de teclado apresenta uma textura muito rica, o que ilustra o seu conhecido interesse pelo estudo do contraponto, ampliando as possibilidades dessa técnica.

Estes dois nomes, entretanto, não se devotaram à tradição da tocata. Na verdade, nenhum desses compositores enriqueceu esse tipo de repertório. Mace (2012, p.46) aponta que isso se deu pelas características que a posição de organista tinha no norte da Alemanha, especialmente em Hamburgo: ao contrário de Sweelinck, que realizava concertos quase públicos nas Igrejas por influência da municipalidade, os organistas em Hamburgo tocavam apenas durante as celebrações religiosas. Dessa forma, o *preambulum* surge como um equivalente mais curto da tocata no norte da Alemanha. Entretanto, a tradição da tocata não se extingue. A geração de compositores e organistas que segue Scheidt e Scheidemann reconecta-se com este repertório e o combina com a tradição do *preambulum*. Essa nova geração é formada por Matthias Weckmann (1616–1674), Johann Adam Reicken (1623–1722) e Dietrich Buxtehude (1637-1707), estes compositores foram os responsáveis por somar a herança de Merulo, Frescobaldi e Sweelinck ao *preambulum* e à influência de Froberger no sul da Alemanha para dar continuidade à tocata e, futuramente, conectá-la à Johann Sebastian Bach.

O primeiro desses nomes, do que podemos chamar de segunda geração de organistas do norte da Alemanha, é Matthias Weckmann. Silbiger (2004, p.182) afirma que a obra de Weckmann é uma das mais fascinantes entre os compositores da segunda metade do século XVII. A carreira desse compositor é marcada pela relação com diversos nomes de prestígio da música daquele período, Weckmann estudou com Johannes Schultz (1582-1653), que fora discípulo de Giovanni Gabrieli, e Michael Praetorius, que, por sua vez, estudou com Sweelinck. Assim, apenas ao considerar sua relação com seus mestres, Weckmann está duplamente ligado à tradição musical em que estava inserido, tanto pela influência italiana quanto pela flamenga. Outro nome que se relaciona profundamente com Weckmann é o de Jacob Froberger. A relação destes compositores iniciou com um duelo musical entre os dois que se transformou em uma amizade duradoura, o que permitiu a Weckmann que tivesse acesso ao estilo de Froberger. Muito ligado ao círculo de Weckmann, é também Christoph Bernhard, um importante tratadista, compositor e pensador da música daquele período (SILBIGER, 2004, p.181).

As obras de Weckmann em muito se assemelham às de Froberger, principalmente quando levamos em conta as suas tocatas. Elas apresentam algum desenvolvimento do estilo livre de obras para teclado solo em relação ao *stylus phantasticus*, que foi consolidado nos prelúdios de Buxtehude, o que se torna uma grande influência para o jovem Johann Sebastian Bach. As tocatas de Weckmann são peças que utilizam apenas o teclado, sem pedais, *manualiter*, da mesma maneira como são as primeiras tocatas de Bach.

Johann Adam Reincken, em seus quase cem anos de vida, teve contato com diversas tendências da música alemã e da música no período barroco. Em vida, esse compositor teve contato tanto com Scheidemann, da primeira geração dos organistas do norte da Alemanha, quanto com Johann Sebastian Bach. Ele também esteve presente na inauguração da ópera de Hamburgo, em 1678, sendo um importante ator nesse processo de fundação da ópera naquela cidade (SILBIGER, 2004, p.183). As poucas peças de sua autoria que sobreviveram mostram uma grande influência de Froberger, por uma despreocupação com formas musicais mais longas e pela quantidade de referências a estilos musicais florescentes na Europa daquele período. Esta característica de Reincken se assemelha muito à postura do próprio Johann Sebastian Bach ao lidar com materiais musicais que surgiam ao seu entorno, mesclando diversas tendências para construir sua própria elaboração de ideias sobre essas referências.

A obra mais importante de Reincken demonstra o domínio sobre diferentes técnicas de composição, trata-se da fantasia sobre a obra coral *An Wasserflüssen Babylon*. Esta longa peça composta por pequenos fragmentos revela muitos procedimentos utilizados por Reincken para lidar com esse material musical. Sobre esses procedimentos, Silbiger (2004, p.182-185) menciona que Reincken se utiliza da monodia, do contraponto, de fugas, de elementos típicos da ópera, como o recitativo, a súbita mudança de caráter e a presença de uma espécie de *ritornello* instrumental, de aspectos das teorias da retórica musical e do *style brisé*. Essa tendência de amálgama musical pode ser encontrada em Bach, e Reincken, em certa medida, pode ser entendido como uma grande influência de Bach neste sentido. Embora não tenha se dedicado especialmente à composição de tocatas, Reincken escreveu algumas dessas peças que podem ser vistas como ancestrais das obras de Bach. Mace (2012, p.50) aponta que, em sua viagem para Hamburgo, Johann Sebastian Bach tomou conhecimento da técnica e estilo de Reincken, e as semelhanças entre as tocatas dos dois compositores sugerem uma influência direta do segundo para o primeiro.

Dietrich Buxtehude é o compositor mais celebrado dentre os pertencentes a esta segunda geração de organistas do norte da Alemanha. Philipp Spitta¹², um dos maiores estudiosos da obra de Johann Sebastian Bach do século XIX, encontra na obra de Buxtehude o grande modelo que Bach seguiu em suas composições para o órgão. É simbólico para esta relação o relato sobre a viagem realizada por Bach de Arnstadt até Lübeck (vide p.20). Buxtehude despendeu toda a sua carreira em Lübeck, uma cidade próxima a Hamburgo, e lá experimentou o prestígio de ser o mais célebre e mais bem pago músico do município. Em Lübeck, Buxtehude foi organista e *Werckmeister*, e era responsável ao mesmo tempo pela manutenção da música na liturgia, como organista, e pela composição de música encomendada pela pequena comunidade comercial que existia na cidade. Assim, Buxtehude tornou-se ao mesmo tempo responsável pela tradição da música litúrgica e um compositor com autonomia para compor ao seu próprio estilo.

Buxtehude escreveu cinco tocatas, duas sem pedal, *manualiter*, e três com a utilização deles, *pedaliter*. Foi com seus prelúdios, entretanto, que Buxtehude deu continuidade à tradição das tocatas de Froberger, desenvolvendo um estilo consistente sobre essas peças e que, segundo Silbiger (2004, p.186) levou à frente o estilo desenvolvido no sul

¹² Philipp Spitta foi um historiador e musicólogo alemão que viveu entre 1841 e 1894, se dedicou especialmente ao estudo da vida e obra de Johann Sebastian Bach, produzindo uma extensa coleção sobre esse compositor que lhe valeu grande renome.

da Alemanha somando aspectos do *stylus phantasticus*. Esse termo, que será objeto do próximo capítulo, é um conceito polissêmico entre os tratadistas e pensadores da música alemã do período barroco e que atinge significado próprio em Buxtehude.

Na esteira dos compositores da segunda geração de organistas do norte da Alemanha, o jovem Johann Sebastian Bach se apresenta como um sucessor da tradição da tocata. Embora outros compositores do tempo de Bach tenham se dedicado à tocata, como Gottfried Walther (1684-1747) e Gottlieb Muffat (1690-1770), Johann Sebastian conciliou em suas obras os estilos de diversos compositores envolvidos nessa tradição e, ademais, incluiu em suas obras estilos de seu próprio tempo, resultando em composição em larga escala. Apesar do esforço de Bach, a tocata era uma tradição que não teve continuidade na passagem do século XVII para o XVIII (MACE, 2012, p.54). Sendo assim, é importante ressaltar que as tocatas de Johann Sebastian Bach, em especial as BWV 910-916, são obras representativas de uma tradição que o antecedeu, revelando uma faceta que foi comum ao compositor que ali iniciava sua carreira.

Ao todo, Johann Sebastian Bach compôs doze tocatas, as sete tocatas BWV 910-916 (duas dessas são objeto deste trabalho), uma tocata que está inserida na *Partita* BWV 830, em mi menor, e quatro são tocatas para órgão, BWV 538, 540, 564 e 565. Estas obras não encontram homogeneidade entre si, na verdade, encontram tantas diferenças entre si quanto são diferentes as tradições que observamos desde Merulo até Buxtehude. Se considerarmos as tocatas apenas em relação a cada um desses três grupos, entretanto, conseguimos encontrar características em comum entre elas.

As tocatas BWV 910-916 representam o primeiro grande esforço composicional realizado por Bach. Elas datam do início do século XVIII, quando Bach tinha entre vinte e trinta anos. Elas se relacionam muito com a tradição dos prelúdios de Buxtehude, com a viagem de Bach à Lübeck e com o contato que ele teve com os compositores do norte da Alemanha. Estas peças não foram arranjadas, por Bach, como um conjunto organizado de sete tocatas, e sobreviveram apenas em cópias feitas por seus estudantes do período em Leipzig (SCHULENBERG, 2006, 97).

Essas obras revelam que, ao menos neste pensamento inicial dentro desta tradição, Bach entendia a tocata como uma peça composta por seções muito contrastantes entre si. Essas seções poderiam ter caráter autossuficiente, como as fugas que concluem cada uma delas, ou servir como mera passagem entre uma sessão e outra. As seções também podem ter

caráter livre ou contrapontístico. Todas as tocatas se iniciam com uma seção florida, de caráter improvisatório e virtuosístico e se concluem com uma fuga, que em geral é antecedida por seções de caráter recitativo. Todas essas características confirmam a impressão de que Bach absorveu e imitou a obra de outros mestres para compor estas peças no início de sua carreira musical.

Bach é o ponto culminante que marca, também, o fim da tradição das tocatas. As tocatas BWV 910-916 são notáveis por serem as peças mais longas e com maior variedade temática e dramática entre todas as que compõem este gênero. As referências encontradas nas tocatas de Bach também revelam como a tradição de Merulo, passando por Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Reincken e Buxtehude foi toda observada por Bach durante a composição de suas tocatas. De Veneza, passando por Roma, Viena, Amsterdam, Lübeck e Hamburgo, a tocata se desenvolveu em toda a Europa, encerrando seu percurso com Johann Sebastian Bach. Uma dentre essas sete tocatas BWV 910-916 foi analisada e estudada no quarto capítulo deste trabalho levando em conta as tradições que compuseram o pensamento musical de Bach nestas peças. Essa é a tocata BWV 912, em ré maior.

3. O *STYLUS PHANTASTICUS*

O *Stylus phantasticus* objetiva manter o público atento utilizando efeitos especiais, surpresas, condução de voz irregular, dissonâncias, variações de ritmo e imitação. Este estilo é livre e improvisatório que faz os ouvintes escutarem, tomados de surpresa, enquanto se perguntam “como isso é possível?” (KOOPMAN, 1991, p.150, tradução nossa).¹³

Este relato do renomado instrumentista, maestro e musicólogo holandês Ton Koopman, sobre a execução dos prelúdios de Dietrich Buxtehude ao órgão e a presença do *stylus phantasticus*, revela alguns pontos das características desse estilo em suas composições. Koopman ressalta que este estilo fantástico de composição é caracterizado por manter a escuta do ouvinte por meio de artifícios variados no material musical, marcados pelo caráter livre e improvisatório.

A primeira definição sobre este estilo foi apresentada por Athanasius Kircher e se insere em um esforço de pensadores da música do século XVII para estabelecer delimitações de estilos musicais para os diferentes tipos de composições que floresciam no começo daquele século. Esse esforço, ou tendência para a catalogação da música tem início formal com Marco Scacchi (1602-1662), mas é com Kircher e depois com Johann Mattheson (1681-1764), Tomás Baltazar Janovka (1669-1741), Sébastien de Brossard (1655-1730), e Johann Gottfried Walther (1684-1748) que este processo ganhará a complexidade que permitirá a definição de estilos particulares como o *stylus phantasticus*.

A origem da demanda para a classificação da música em estilos tem origem, segundo Collins (2008, p.2), na controvérsia entre o progressismo musical que florescia na Itália do começo do século XVII e o apego ao modelo de composição tradicional advindo do contraponto renascentista. Esse confronto se materializou na controvérsia entre Giovanni Maria Artusi (1540-1613) e Claudio Monteverdi (1567-1643). O primeiro deles como representante do cânone musical do passado e o segundo como músico de novas práticas. Artusi, que fora aluno de Gioseffo Zarlino, um dos mais importantes teóricos do contraponto do século XVI, publicou em 1600 uma crítica ao tratamento inadequado dado a passagens dissonantes escritas por Claudio Monteverdi em uma de suas obras. Esta crítica seria um pretexto para Artusi ressaltar os procedimentos da *prima prattica*, em que a edificação do contraponto deveria ser mais proeminente do que a expressão dos afetos contidos na música,

¹³ Texto original: *Stylus phantasticus* wants to keep the listener awake by special effects, astonishment, irregular voice leadings, dissonances, variations in rhythm and imitation. It is a free, improvisational style which forces the audience to listen full of astonishment while wondering 'how is this possible?'

opinião cultivada por Claudio Monteverdi. Ele, por sua vez, apresenta em seus manifestos datados de 1605 e 1607 uma nova forma de composição em que os afetos teriam centralidade, orientados pela palavra.

Essa oposição entre velha e nova prática foi o ponto de partida para o desenvolvimento de uma catalogação para estilos musicais opostos e que agora coexistiam em um mesmo universo musical. Ainda no início do século XVI, dois outros autores e compositores do período sugerem divisões da música em estilos opostos, são eles Girolamo Diruta e Adriano Banchieri (1568-1634). Em suas obras, estes dois autores apresentam perspectivas em que as composições se dividem entre aquelas que observam as regras do antigo contraponto e aquelas que propõem uma liberdade composicional guiada pelos afetos.

É apenas com Marco Scacchi, já em meados do século XVII, que os estilos musicais ganham categorias específicas e bem delimitadas. Scacchi, natural de Roma, construiu sua carreira em cortes da atual Polônia. No desenvolvimento de sua obra, foi um admirador tanto da *prima prattica* quanto da *seconda prattica*, observando virtudes em ambas as formas do fazer musical que, como vimos, estavam em uma disputa no início do século XVII. Diante dessa disputa entre estilos, e de sua visão sobre a possível coexistência desses no universo musical, Scacchi, em uma carta para seu amigo Christoph Werner (1617-1650), propôs uma divisão da música em três categorias específicas: estilo eclesiástico, estilo camerístico e o estilo teatral. Com essa divisão, propunha uma visão da música moderna que permitisse a coexistência de múltiplos estilos musicais. Para Scacchi, a música se empobrece quando apenas um ponto de vista é levado em consideração. Em seu *Breve discorso sopra la musica moderna*, a carta/manifesto que enviou a Werner, Scacchi afirma:

A música antiga consiste em uma prática apenas, e quase no mesmo e único estilo de empregar consonâncias e dissonâncias; mas a moderna consiste de duas práticas e três estilos, que são o estilo de igreja, de câmara e de teatro. As práticas são: a primeira, (*Ut Harmonia sit Domina orationis*) em que a harmonia domina o texto, e a segunda, (*Ut Oratio sit Domina harmoniae*) em que o texto domina a harmonia. Cada um desses três estilos contém excelentes variações, novidades e invenções de extraordinária dimensão (SCACCHI, 1649, *apud* COLLINS, 2008, p.7, tradução nossa).¹⁴

A divisão apresentada por Scacchi foi um ponto de partida para o aparecimento de outras subdivisões dos estilos musicais em categorias específicas. Apenas um ano mais tarde,

¹⁴ Texto original: *La musica antica consiste in una prattica sola, e quase in un medesimo stile, di adoptare le consonanze, e dissonanze; Ma la Moderna consiste in due pratiche, et in tre stili, cioè, stili di Chiesa, di Camera, e' di Teatro; Le pratiche sono: la prima è, Ut Harmonia sit Domina orationis; la seconda, ut Oratio sit Domina harmoniae; et og'uno di questi tre stili portano in se grandissime variazioni, novità, et invenzioni di non ordinaria considerazione.*

em 1650, Athanasius Kircher publicou em Roma sua obra *Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*.

Athanasius Kircher (1602-1680) foi um polímata¹⁵, um estudioso de diversas áreas do conhecimento, jesuíta alemão que teve repercussão em várias áreas do conhecimento durante os séculos XVII e XVIII. Kircher desenvolveu seu pensamento em diversas áreas distintas, como a matemática, a astronomia, a ótica, a filosofia, a geologia, a acústica, a egiptologia, dentre outros assuntos (COLLINS, 2008, p.11). Kircher se estabeleceu em Roma em 1633 ocupando a função de professor no *Collegio Romano*. Em Roma, Kircher teve contato com diversas formas de pensamento, inclusive musical, sendo lá que estabeleceu contato com Froberger e Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651), dois músicos de grande importância para a tocata e, ademais, para o desenvolvimento do estilo moderno que surgia naquele período. Embora o pensamento musical de Kircher estivesse profundamente ligado com a tradição da *Musica Poetica*, revelando uma tendência para o pensamento matemático típico da tradição alemã, isso não o impediu de reconhecer e incluir o estilo musical florescente naquele período.

Em seu *Musurgia Universalis*, Kircher menciona a existência de diversos estilos na música em diversos níveis diferentes. Primeiramente, a nível filosófico, Kircher menciona a existência de dois estilos iniciais, o *Stylus impressus* e o *Stylus expressus*.

O primeiro destes dois conceitos se relaciona com a ideia de temperamento humano, tradições ou simples condição emocional humana que dá determinadas características às obras musicais. Neste conceito, Kircher reconhece que as peças têm efeito afetivo distintos em pessoas advindas de regiões distintas, assim, o conceito de *Stylus impressus* diz respeito sobre a condição anterior à composição da obra musical, em que se estabelece o caráter afetivo e de temperamento para uma peça, fazendo com que o compositor, por exemplo, decida-se por uma técnica de composição ou outra.

O *stylus expressus*, por sua vez, é a técnica ou o artifício composicional que foi utilizado pelo compositor para dar determinado caráter para a obra musical. Assim, se o *Stylus impressus* está muito relacionado com um caráter abstrato sobre a música, o *stylus expressus* é o emprego de determinada técnica ou método composicional que pode ser observado na obra de maneira concreta.

Para entendimento de todas as técnicas que poderiam ser utilizadas na composição musical, o *stylus expressus* foi apresentado por Kircher com oito subdivisões. A divisão

¹⁵ Polímata é um indivíduo que estuda várias ciências.

apresentada por Kircher, entretanto, se encontra de forma difusa em vários capítulos do *Musurgia Universalis*, muitas vezes sendo impreciso e contraditório em suas definições. Durante o século XX, com o estudo da obra de Kircher, Collins (2008) pode reconhecer nove subdivisões para o *stylus expressus*, que são: *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphonicus*, e *dramaticus/recitativus*.

O quarto estilo de todas estas nove subdivisões do *stylus impressus* é chamado de *stylus phantasticus*. Este estilo, que será devidamente discutido neste capítulo, segundo Kircher, era propício para instrumentos e para o caráter livre de composição, sendo a tocata um exemplo de obra que deveria ser incluída nesta categoria. A definição de Kircher, portanto, é oportuna para a discussão do material musical encontrado nas peças estudadas neste trabalho.

As subdivisões de Kircher, como já mencionado, foram bastante difundidas na Europa e foram bastante populares entre os estudiosos da música daquele período, seja para rebater as ideias do jesuíta ou para fortalecer e discutir os argumentos levantados por ele. Importantes nomes como, Johann Mattheson, Tomás Baltazar Janovka, Sébastien de Brossard e Johann Gottfried Walther já foram mencionados neste trabalho como importantes entusiastas do legado de Scacchi e, principalmente, de Kircher na tarefa de estabelecer categorias para os estilos e tradições musicais.

Especificamente no caso do *stylus phantasticus*, Johann Mattheson apresenta-se como uma referência importante para a discussão do desenvolvimento desse estilo a partir de Kircher. Para além das distinções entre as definições desse estilo entre Kircher e Mattheson, estes dois autores tiveram relevância para compositores que se inserem na genealogia e na tradição da tocata que chega até Johann Sebastian Bach, culminando na composição das peças que são estudadas no último capítulo deste trabalho. Assim, nos próximos tópicos as definições de Kircher e de Mattheson sobre o *stylus phantasticus* serão apresentadas e discutidas a partir do contexto musical em que se desenvolvem.

3.1. As definições de Kircher a Mattheson

De acordo com Athanasius Kircher, no quinto capítulo de seu *Musurgia Universalis*, *Stylus phantasticus* é definido como:

Adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor; ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos. É dividido entre estas, que o povo chama fantasias, ricercatas, tocatas e sonatas (KIRCHER, 1650, p.585, *apud* BURMESTER, 2010, p.72).¹⁶

Esta definição de Kircher nos apresenta o *stylus phantasticus* como uma categoria de composição musical exclusiva para instrumentos em que o compositor teria menos restrição do que em qualquer outra forma de composição, assumindo assim uma posição oportuna para “ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos”.

A noção de *stylus phantasticus* proposta por Kircher carrega consigo a carga advinda da tradição da polifonia e do contraponto. Kircher evoca o conceito de “secreta razão harmônica” não somente para confirmar a boa resolução do contraponto, mas, também, para confirmar uma noção em que a composição deveria retratar uma situação análoga à harmonia e à ordem que regem o universo. Kircher se utiliza muitas vezes do conceito de perfeição e de *ingenium* para apresentar a tarefa do compositor neste estilo fantástico, em que ele teria que dispor de artifícios para associar elementos musicais desconexos e diversos para criar uma harmonia convincente sobre os afetos presentes na música.

Como exemplos desse estilo, Kircher cita em seu *Musurgia Universalis* cinco obras musicais em que reconhece o *stylus phantasticus*, justificando a escolha de cada uma das peças com uma pequena explicação da razão de sua citação. É importante ressaltar que os exemplos muitas vezes contradizem as definições do próprio autor, visto que as peças usadas como exemplo tem características discrepantes e não representam uma coesão conceitual. A primeira destas cinco peças é uma obra vocal composta por Kircher para três vozes, chamada *In lectulo per noctes quesivi*. Esta peça é baseada nos versos dos cânticos de Salomão e Kircher comenta sobre ela: “todas essas cantilenas cuidadosamente escritas que são chamadas

¹⁶ Texto original: *Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec suieto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosum que harmonicarum clausularum, fugarumque contextum dividitur que in eas, quas phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant.*

sinfonias e fantasias, e outras melodias que ouvimos cantar em todos os lugares nas igrejas” (KIRCHER, 1650, *apud*, COLLINS, 2008, p.35). Kircher também nos informa que esta peça, como todos os demais exemplos, não é baseada em um *cantus firmus*, confirmando a tendência do *stylus phantasticus*, entretanto trata-se de uma obra vocal, contradizendo a própria afirmação de Kircher sobre este estilo, que, segundo ele, seria adequado aos instrumentos.

O segundo exemplo citado por Kircher é uma obra polifônica para três vozes composta pelo próprio autor. Kircher justifica sua inclusão no *stylus phantasticus* pela liberdade que teve em dispensar o uso do *cantus firmus*, marcando a escrita pela “liberdade e por certa dedicação”. A liberdade defendida por Kircher no *stylus phantasticus*, nestes primeiros exemplos, se relaciona muito com a ausência do *cantus firmus* na composição. Ademais, Kircher confirma suas convicções sobre a harmonia universal que deveria guiar a edificação do contraponto ao identificar uma razão universal dos “afetos harmônicos” que se materializariam na música para o louvor do “Melhor e Maior Deus”.

O terceiro exemplo citado por Kircher não é de sua própria autoria. Trata-se da *Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la* (FbWV201) composta por Johann Jacob Froberger. Uma das peças mais conhecidas desse compositor devido à extensa e celebrada introdução que Kircher forneceu para explicar a presença dessa peça na *Musurgia Universalis* como um exemplo do *stylus phantasticus*. Nas palavras de Kircher (*apud* COLLINS, 2008, p.41):

Cravos, órgãos, órgãos positivos [regal] e todos os instrumentos de corda dedilhada [...] requerem composições, que de fato devem ser de tal ordem, que com elas o organista não apenas mostre seu próprio engenho mas também nelas, como preâmbulos, preparem os ânimos dos ouvintes e os excitem, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir. Muitos chamam composições harmônicas deste tipo, prelúdios, tocatas italianas, sonatas, ricercares, de tal maneira que apresentamos uma, a qual J. Jakob Froberger, organista imperial e anteriormente discípulo do mais célebre organista Hieronymus Frescobaldi, sobre ut, re, mi, fa, sol, la, exibiu adornada em sua arte, como um método perfeito de composição e fugas engenhosamente seguindo a ordem; se observares a notável mudança de tempo e as variedades, parece que absolutamente nada mais pode ser desejado, a tal ponto que a apresentamos a todos os organistas como espécime mais perfeito nesse gênero de composição, para que o imitem.¹⁷

¹⁷ Texto original: *Clavicymbala, Organa, Regalia & omnia polyplectra instrumeta musica [...] compositiones requirunt, quae quidem tales debent esse, ut ijs organoedus non tantum ingenium suum ostendat sed & ijs veluti praeambulis quibusdam auditorium animos praeparet, excitetq; ad symphoniaci concentus sequuturi apparatus; Vocant plerique huiusmodi harmonicas compositiones praeludia, Itali Toccatas, Sonatas, Ricercatas cuiusmodi hic una exhibemus, quam D. Io. Iacobus Frobergerus Organedus Caesareus celeberrimi olim Organedi Hieronymi Frescobaldi discipulus, supra Ut, re, mi, fa, sol, la exhibuit eo artificio adornata, Ut sive*

Collins (2008, p.41-42) defende que é a partir desse exemplo que os demais autores, ao tecer suas posições sobre o *stylus phantasticus* o entenderam como um estilo próprio para a música para teclado ou cordas dedilhadas. Além disso, pode-se delimitar três aspectos principais pelos quais Kircher reconhece a importância dessa obra, são eles: (1) um método perfeito de composição e fugas; (2) engenhosamente seguindo a ordem; (3) notável mudança de tempo e as variedades. O primeiro desses aspectos diz respeito à capacidade do compositor em lidar com o material musical e a tradição contrapontística. O segundo e o terceiro se relacionam à capacidade do compositor em organizar o discurso de forma a dispor corretamente as seções contrastantes que compõem a fantasia de Froberger bem como na execução da peça de modo a reconhecer e fazer reconhecer as diferenças entre essas seções e as executar de modo coeso.

Figura 2: Primeira seção da *Fantasia supra Ut, re, mi, fa, sol, la* (FbWV201) de Johann Jacob Froberger



Fonte: Kircher (1650) *apud* Collins (2008, p.42).

perfectissima compositionis methodu, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; sive insignem temporis mutationem, varietatemque spectes, nihil prorsus desiderari posse videatur; adeoque illam omnibus Organoedis; tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus.

Importante ressaltar nesse texto de Kircher a citação das tocatas e prelúdios como formas musicais em que o *stylus phantasticus* pode se fazer presente, especialmente na passagem que afirma “[as tocatas] preparam os ânimos dos ouvintes e os excitam, para a harmonia da sinfonia preparada para se seguir”. Assim, pode-se reconhecer esses elementos como comuns à tocata e ao *stylus phantasticus* nessa passagem do *Musurgia Universalis*.

O quarto exemplo de obra musical própria do *stylus phantasticus* dado por Kircher é uma peça do instrumentista de cordas dedilhadas Lelio Colista (1629-1680), a quem Kircher se refere como “verdadeiro Orfeu da cidade de Roma, destacado por suas atitudes e pela vivacidade de seu gênio” (KIRCHER, 1650, p. 480, *apud* COLLINS, 2008, p.46). A peça de Colista escolhida por Kircher para ilustrar o *stylus phantasticus* foi uma *symphonia*, uma peça polifônica escrita para quatro alaúdes em que o tema inicial é marcado pelo ritmo da *canzona* (uma mínima seguida de duas semínimas).

Em seu livro *Itinerarium exstaticum*, datado de 1656, Kircher menciona um concerto de Lelio Colista, Salvatore Mazzella (?-?) e Michelangelo Rossi (c.1601-1656). Kircher descreve a execução de uma peça pertencente ao *stylus phantasticus* de forma dramática. As impressões de Kircher em suas próprias palavras:

Aconteceu não muito tempo atrás, quando fui convidado para uma academia... de três incomparáveis músicos (se eu os devesse chamá-los de Orfeus de nossa era, em muito pouco divergiria da verdade), para oferecer mais que um costumeiro distinto exemplo da habilidade que eles professavam, eles me queriam só, para ser testemunha do seu método e destreza secretos, dificilmente ouvidos, de se fazer [música]. Entretanto, quando tudo fora meticulosamente preparado...o lugar e hora devidamente acertados, eles começaram [a tocar] uma composição em dois pequenos violinos [chelybus minoribus] e o que é chamado tiorba – com tal excelente concordância harmônica, tais incomuns passeggi com intervalos não usuais, que (embora não possa confessar que eu tenha experimentado nada fora do comum em música) eu não me lembro de ter experimentado nada parecido com isso. Pois enquanto o diatônico se misturava com o cromático, e estes com gorjeios enarmônicos, dificilmente se pode expressar o quanto a incomum mistura desse tipo excitou as emoções da mente. Agora pausando languidamente, por meios de uma oitava descendente do alto para um som profundo, eles afetaram a mente do ouvinte com certo langor; e através de uma ascensão, como se o guiasse para atacar qualquer altura; agora por uma delicada e súbita arcada, até que raspavam as cordas, e pareciam excitar o sopro do coração batendo junto com eles; às vezes com um murmúrio um pouco triste, indignante, eles moveram meus sentidos para a melancolia e a tristeza: poderias dizer que estava participando de uma cena trágica. Logo, das modulações um pouco tristes, eles gradualmente levaram as notas cromáticas, de relaxadas para densas, intensas, dançantes e cheias de alegria, todas com tal veemência que elas quase me dominaram com uma espécie de loucura. Imediatamente depois, urgindo na mente com ataques alterados para certo confuso estado de ferocidade veemente, eles incitaram à batalha, e quando a força finalmente estava relaxada, eles a moveram em direção a um sentimento mais doce peculiar à

compaixão, amor divino, e contemplação do mundo, com tal graça e tão tremendo charme que eu estou bem convencido que estes velhos heróis - Orfeus, Terpandus, e outros músicos mais renomados na posteridade pela fama de seus nomes – nunca atingiram algo similar. Mergulhado nessa composição incomparável, minha mente foi levada por uma emoção exótica para a maravilhosa harmonia das esferas celestes; aqui ela contemplava as leis da harmonia e da discórdia [que regulamentam] cada e todo corpo neste mundo, leis determinadas de tal forma que enquanto harmonias individuais abundavam de discordâncias, eu não obstante observei, em suma, uma estrita harmonia preservando o universo. Quando a beleza desta composição estimulou minha mente (já satisfeita com seu movimento harmônico) em direção a várias visões fantásticas, a partir daí aconteceu que (mesmo que apenas em um determinado dia) eu contemplava atentamente, mais do que o habitual, a sabedoria de Deus, três vezes melhor e maior, revelando-se exclusivamente na maravilhosa e incompreensível constituição da estrutura do mundo (KIRCHER, 1656, *apud* BURMESTER, 2010, p.86).

Desta longa citação, é possível extrair mais idiossincrasias do que a palavra fantástico pode significar para Kircher. Se de um lado ele criou sua definição de *stylus phantasticus* como uma composição estritamente racional, imbuída dos valores da “harmonia universal” e da “harmonia das esferas celestes”, aqui ele dirige ao fantástico um caráter profundamente sensível, evocando imagens e sensações provocadas por essa música, também, fantástica. Assim, mesmo que Kircher tenha ligado suas definições do *stylus phantasticus* ao contraponto, profundamente racional, ele também estava preocupado com a música sensível e com as impressões que os intérpretes, músicos oradores, provocaram em seu público.

Kircher também conecta o fantástico à experiência que se tem com a música e com os diferentes efeitos causados por ela, como em “eles moveram meus sentidos para a melancolia e a tristeza: poderias dizer que estava participando de uma cena trágica” e em “com ataques alterados para certo confuso estado de ferocidade veemente, eles incitaram à batalha”. As declarações de Kircher são muito similares às impressões de Ton Koopman já mencionadas no começo deste capítulo. Nas palavras de Koopman, as experiências de Kircher com a música executada naquele concerto o deixaram “tomado pela surpresa” perguntando a si mesmo “como isso é possível?”.

O último exemplo evocado por Kircher para demonstrar o *stylus phantasticus* é uma obra de Gregorio Allegri (1582-1652). O estilo desse compositor era primordialmente marcado pelo estilo antigo, referente à tradição de Palestrina. A peça escolhida reflete bastante essa marca: a *Symphonia à 4*, escrita para dois violinos, viola e viola da gamba. Essa obra é muito marcada pela polifonia, representando a importância que esse tipo de textura tinha para o entendimento da música por Kircher. O engenho do compositor nesse caso, assim

como nos demais, se demonstrava pela boa conformidade com a tradição do contraponto. O fantástico, portanto, está muito relacionado à habilidade em lidar com o material contrapontístico.

A noção do *Stylus phantasticus* de Athanasius Kircher é fortemente marcada pelas noções racionais sobre a música e pela presença da polifonia e do contraponto. Todas as peças citadas por ele como exemplos deste estilo têm textura polifônica. Entretanto, Kircher não assume uma definição unívoca desse estilo, há também a presença de elementos da *seconda pratica*, dando um caráter moderno para a perspectiva do jesuíta. Kircher lidava com esses conceitos potencialmente contraditórios para definir o estilo fantástico, entretanto, o resultado de suas definições encontra eco na tradição da música desse estilo: a presença de múltiplas texturas é uma marca das tocatas, peças adequadas ao fantástico. Ademais, a interpretação de Kircher sobre este estilo relaciona o compositor e o intérprete a uma função parecida com a de um orador, que, imbuído da tarefa de realizar um discurso, se utiliza de artifícios tanto para se fazer entender de maneira organizada, quanto para manter a atenção e mover o ouvinte em função daquilo que está proferindo, ligando este estilo também à ideia da retórica. Sobre a execução de prelúdios de Dietrich Buxtehude, caracteristicamente marcados pelo *stylus phantasticus*, Ton Koopman (1991, 150) menciona:

O organista deve se sentir como um ator, que está controlando todo o teatro, com todos os ouvintes agarrados a cada palavra sua. O *stylus phantasticus* é um estilo mágico que quer surpreender. Ele deve levar o público a uma sensação de total surpresa (tradução nossa).¹⁸

As ideias de Kircher foram abraçadas e revisitadas por diversos outros nomes, como os de Sébastien de Brossard (1655-1730), Tomas Baltazar Janovka (1669-1741), Johann Gottfried Walther (1684-1748) e Johann Mattheson (1681-1764). Dentre esses nomes, Mattheson foi o que mais influenciou a teoria e a música alemã a partir do século XVIII, em suas obras, Mattheson abordou o *stylus phantasticus* e apresentou um conceito que se diferencia do observado em Kircher e que possui importância no contexto das obras estudadas neste trabalho.

¹⁸ Texto original: The organist should feel him/herself as an actor, who is controlling the whole theatre with the audience hanging on to his/her every word. The *stylus phantasticus* is a magic style that wants to surprise. It should bring the audience into a feeling of utter astonishment.

Johann Mattheson nasceu e construiu sua carreira em Hamburgo, no norte da Alemanha. Foi compositor, acadêmico, cantor, regente, teórico e diplomata. Mattheson escreveu diversos tratados em que propôs uma compreensão da música de sua época sob um viés progressista. Em seus tratados *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Das beschützte Orchestre* (1717), ele apresentou sua visão sobre a divisão da música em estilos, como fizeram Scacchi e Kircher, mas não se dedicou a apresentar uma definição detalhada sobre o *stylus phantasticus* nesses textos. É apenas em seu *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, que Mattheson explora este estilo e apresenta sua versão sobre o tema. Nesse tratado, Mattheson define:

Então este estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia, não nos prendemos a palavras, nem a melodia, ou ainda a harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom, que, sem respeitar a estes, tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatá-lo e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico (1739, *apud* BURMESTER, 2010, p.88).

Nesse parágrafo, Mattheson reforça alguns argumentos que advêm de Kircher. Primeiramente afirmando que o *stylus phantasticus* “é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar”, defendendo que é um estilo em que “não nos prendemos a palavras, nem à melodia, ou ainda à harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade”. Somente com essas duas declarações já se pode assumir que a liberdade composicional e interpretativa sobre as peças são marcas do *stylus phantasticus* em Mattheson, assim como o foi em Kircher. Entretanto, o primeiro reforça essa ideia para além do entendimento de Kircher, propondo que tanto o compositor, como o intérprete dessas peças, poderia lançar mão de artifícios como “ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom”.

Outro ponto que pode ser observado como herança de Kircher nas declarações de Mattheson é a observação de texturas distintas nas obras do *stylus phantasticus*. Quando ele menciona que as obras podem ter um caráter “ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora

polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora” é semelhante à visão de Kircher sobre o engenho do compositor em lidar com ideias contrastantes para a criação de um resultado coeso. Se para Kircher, entretanto, esse exercício de organização estava ligado à ideia de harmonia universal, para Mattheson está de acordo aos princípios da música moderna, justificando esses esforços com “intenção de agradar, de arrebatá-lo e de causar deslumbramento”.

Em outro trecho do tratado *Der vollkommene Capellmeister*, Mattheson afirma:

As regras da harmonia, e nenhuma outra, devem ser obedecidas nesta forma da escrita. Tem mais êxito quem consegue exibir os ornamentos mais artísticos e as circunstâncias mais raras. E quando ainda, de vez em quando, se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos; e depois, não se seguindo outro [pulso], a medida de tempo sai de folga. As frases principais e as respostas não são completamente excluídas apesar do caráter frouxo; mas não se podem conectar umas às outras, e muito menos serem executadas regularmente. Por isto, portanto, aqueles autores, que em suas fantasias ou tocatas elaboram fugas rigorosas, não têm uma compreensão correta do estilo que pretendem, ao qual nada é tão espúrio quanto a ordem e a restrição. E por que deveria uma tocata, uma boutade ou um capricho eleger tonalidades, nas quais deveriam se fechar? Elas não podem terminar no tom que quiserem? Não devem, sim, ser com frequência conduzidas de um tom para outro, que lhe é bem oposto e estranho, para seguir um canto periódico? Este fato é mesmo tão pouco notado quanto o anterior, embora faça parte característica do estilo fantástico (1739, *apud* BURMESTER, 2010, p.89)

Nesse trecho, Mattheson reforça a noção de liberdade composicional e, principalmente, a de liberdade interpretativa na execução das peças do *stylus phantasticus*. Essa noção de liberdade fica clara quando afirma que “As regras da harmonia, e nenhuma outra, devem ser obedecidas nesta forma da escrita”, e ainda a seguir “de vez em quando, se infiltra certo pulso ligeiro, este dura somente um piscar de olhos; e depois, não se seguindo outro [pulso], a medida de tempo sai de folga”. Nessas afirmações, Mattheson nos apresenta uma versão de fantástico e de liberdade muito mais próxima do empirismo artístico do compositor e do intérprete, o que demonstra como os conceitos da *seconda pratica* estavam muito mais consolidados ao seu tempo do que estavam em Kircher.

Estas afirmações de Mattheson também se conectam com as instruções dadas por Frescobaldi no prefácio para seu livro de tocatas, quando ele afirma que as tocatas, um tipo peça bastante propício para a adoção do *stylus phantasticus*, devem ser tocadas de maneira que “não devem estar submissas ao compasso”. Essa conexão se reforça ainda pelo fato de

que as tocatas são o tipo de obra musical mais citada por Mattheson no capítulo que ele dedica à descrição do *stylus phantasticus*, inclusive mencionando nominalmente dois dos maiores compositores do gênero, Claudio Merulo e Michelangelo Rossi. A tocata parece ocupar um espaço de excelência como exemplo de peça desse estilo, Mattheson passa a utilizar este termo como sinônimo de gêneros improvisados e livres, delegando uma importância bastante grande para a tocata.

Mattheson forneceu dois exemplos para ilustrar o *stylus phantasticus*. As duas peças foram creditadas por ele a Froberger, sendo uma fantasia e uma tocata. Entretanto, como mencionado por Snyder (2007, p.250), nenhuma se encontra entre as peças mais ilustres desse compositor e, ainda, que uma delas é, na verdade, o prelúdio BuxWV152 de Dietrich Buxtehude. Com esses exemplos podemos depreender que a ausência de *cantus firmus* ou sujeito na execução do contraponto no *stylus phantasticus* era uma exigência que permaneceu desde Kircher. Ademais, a riqueza de diferentes texturas compondo essas peças também era uma característica valorizada por Mattheson.

Figura 3: Sonata pour le clavecin (1713) de Johann Mattheson

Fonte: Collins (2008, p.66)

Na figura 3 da sonata composta para cravo solo por Johann Mattheson, podemos observar características que foram estabelecidas por ele próprio como pertencentes ao *stylus phantasticus*. Os espaços delegados ao intérprete durante os compassos em que as fusas se fazem presentes revelam a efervescência do fantástico e da virtuosidade dessa peça. O compositor, com esses gestos tão súbitos, mostra com sua música uma bravura inerente aos gestos súbitos e fantásticos dessa música.

Portanto, a visão de Mattheson sobre o *stylus phantasticus* tem caráter muito empírico, confiando ao compositor e ao intérprete a liberdade para que demonstre para o ouvinte a riqueza de afetos e paixões na música. A visão de Kircher, entretanto, como foi

visto anteriormente, se fixa muito mais nas noções de harmonia universal e de respeito ao contraponto para construir uma versão de fantástico. Nas palavras de Kerala Snyder (1987, p.253):

O *stylus phantasticus* de Kircher demonstra a habilidade do compositor, principalmente pelo artifício contrapontístico; o *stylus phantasticus* de Mattheson demonstra a habilidade improvisatória do executante e rejeita as fugas formais.

Essas duas visões, embora pareçam contraditórias entre si, refletem bastante o *stylus phantasticus* e a consolidação desse estilo como ferramenta composicional de obras como as tocatas. Como observamos na descrição da genealogia histórica dessas peças, a tradição foi abraçada por compositores do norte da Alemanha que estavam inseridos no mesmo contexto em que as definições de Kircher e Mattheson se faziam presentes. Assim, é possível utilizar tanto a perspectiva de Kircher quanto a de Mattheson para o entendimento dessas peças. É possível, ainda, compreender que os compositores que transitaram entre essas tradições ofereçam uma perspectiva fluída sobre essas duas interpretações, Collins (2005) e Snyder (1987) propõe que os compositores do norte da Alemanha de segunda geração (Weckmann, Reincken, Buxtehude etc) nos oferecem exemplos de obras que contém aspectos da visão de Kircher e da liberdade interpretativa que mais tarde seria teorizada por Mattheson. Assim, a partir da influência que estes compositores exerceram sobre Johann Sebastian Bach na composição de suas tocatas, podemos entender que ambas as definições podem ser utilizadas para compreender a presença do *stylus phantasticus* nessas composições.

3.1.1. O *stylus phantasticus* em J. S. Bach

O *stylus phantasticus*, portanto, se caracteriza como uma marca da música do século XVII até o início do século XVIII, se distanciando das tendências que surgem na música a partir desse momento. Assim, para entender como o *stylus phantasticus* se faz presente na obra de Johann Sebastian Bach devemos procurar inicialmente os compositores do século XVII que influenciaram Bach e fizeram-no despertar para este estilo.

Johann Adam Reincken é apontado por Wolff (2001, p.56) como a grande referência para Bach em sua juventude. Estes dois compositores se encontraram pelo menos duas vezes entre 1700 e 1702, em viagens realizadas por Bach até Hamburgo para ter contato com a arte de Reincken. O terceiro encontro entre eles ocorreu apenas em 1720, quando Bach, mais maduro, executou ao órgão uma improvisação sobre o tema *An Wasser Flüssen Babylon* (que era bastante caro à Reincken). Após essa apresentação, Reincken se dirige a Bach declarando o seguinte: “eu pensei que esta arte estivesse morta, mas eu vejo que ela vive em você”, pressupondo a presença do *stylus phantasticus* em Bach. Esse relato se encontra no obituário escrito por Carl Philipp Emanuel Bach para seu pai (*apud*, Wolff, 1998, p.302, tradução nossa)¹⁹.

Mace (2012, p.74-79) aponta semelhanças entre as tocatas escritas por Reincken e as sete tocatas para teclado escritas por Bach em sua juventude BWV 910-916. A autora menciona semelhanças estilísticas entre as peças em questão de organização, apontando que tanto Bach quanto Reincken se utilizam de múltiplas seções para explorar as possibilidades de texturas oferecidas pelo *stylus phantasticus* e pela tocata, seja no contraponto (demonstrando a presença do conceito em Kircher) quanto nas passagens livre (Mattheson).

Outra semelhança apontada por Mace é a existência de uma seção livre virtuosística, baseada no material da última fuga da tocata, como forma de encerrar as peças. Além disso, a primeira seção das tocatas de Reincken sempre são marcadas pela exploração do teclado em uma textura motívica típica dos prelúdios da tradição do norte da Alemanha, além da falta de movimentação harmônica. Pausas dramáticas, motivos e figuras retóricas e escrita de inspiração vocal, como recitativos, também são observados tanto em Reincken quanto em Bach.

Wolff (2001, p.202) aponta que Bach foi reconhecido não somente por manter a arte do *stylus phantasticus* em suas peças iniciais, como também por levar esta arte a um novo nível de composição e execução. Nas palavras de Johann Joachim Quantz (1697-1773), importante tratadista e músico da corte de Berlim no século XVIII a música para órgão que adveio da tradição do norte da Alemanha e da Holanda “já se encontrava nesse momento em um alto estado de avanço, graças a [Froberger, Reincken, Buxtehude, Pachelbel, Nicolaus Bruhns] e outros homens engenhosos. Finalmente, o admirável Johann Sebastian Bach trouxe-nos a sua maior perfeição em tempos recentes.”

¹⁹ Texto traduzido: I thought this art was dead, but I see that in you that still lives.

A segunda grande influência de Bach quando consideramos a presença do *stylus phantasticus* em sua obra é a de Dietrich Buxtehude. Esse compositor estava inserido no mesmo círculo em que também estava Reincken, assim, as ideias que percorreram a influência deste em Bach são similares às que Buxtehude exerceu. Se as tocatas para órgão de Buxtehude não representam a melhor forma da arte desse compositor, como discutido anteriormente, os prelúdios deste compositor foram importantes fundamentos para que Bach desenvolvesse sua própria música para teclado. Considerando as sete tocatas de BWV 910-916, Mace (2012, p.82) aponta que o melhor exemplo para realizar uma avaliação entre essas peças e a influência de Buxtehude é o Prelúdio BuxWV 163. Essa peça é, como as tocatas de Bach, apenas para teclado, incluindo o uso do pedal. Além disso, apresentam uma duração semelhante e uma organização baseada em seções livres e contrapontísticas intercaladas.

Essa organização demonstra que, apesar da existência de uma essência improvisatória levantada pela presença de escalas, arpejos e motivos irregulares, as peças de Buxtehude são organizadas de maneira bastante rígida, nunca seguindo seções livres ou contrapontísticas em sequência. Uma característica de Buxtehude que também teve seguimento em Bach é do uso do compasso composto para a última fuga presente nas peças.

Kerala Snyder (1987, p.239, tradução nossa) define o estilo dos prelúdios de Buxtehude como:

A essência do prelúdio de Buxtehude reside na justaposição de seções em estilo livre, improvisatório, e idiomático para teclado com seções em um estilo fugato estruturado. [...] Eles devem conter uma, duas ou três fugas, usando uma ampla variedade de estilos e procedimentos contrapontísticos—ou a falta deles. As seções livres, que invariavelmente aparecem na abertura da peça e que normalmente voltam a aparecer mais tarde, são compostas com uma matriz deslumbrante de texturas e estilos, desde um pedal bastante longo a semicolcheias fugazes, e até em escalas e arpejos em fusas, desde a pura homofonia de acordes passando por vários estágios da ornamentação desses para um contraponto imitativo e subseções ao estilo fugato, da estabilidade tonal para ousadas excursões harmônicas.²⁰

²⁰ Texto original: The essence of Buxtehude's praeludia lies in the juxtaposition of sections in a free, improvisatory, and idiomatic keyboard style with sections in a structured fugal style. [...] They may contain one, two or three fugues, using a wide variety of styles and contrapuntal devices – or lack of them. The free sections, which invariably open them and which normally appear later in the piece, are composed in a dazzling array of textures and styles, from lengthy pedal points to fleeting sixteenth and even thirty-second-note scales and arpeggios, from pure chordal homophony through various stages of its decoration to imitative counterpoint and fugal subsections, from tonal stability to daring harmonic excursions.

As definições de Snyder são bastante ilustrativas do estilo de Buxtehude e também serviriam para definir o estilo das tocatas BWV 910-916 de Bach. Assim, o *stylus phantasticus* foi absorvido por Bach e é marca de suas primeiras composições para teclado. No próximo capítulo, duas dessas sete tocatas serão analisadas sob o ponto de vista do *stylus phantasticus* e da retórica, ambas tendências musicais que marcaram presença nestas composições de Bach e que, reveladas, podem indicar caminhos para a interpretação e compreensão dessas obras de forma mais completa e em coesão com o passado.

3.2. O *stylus phantasticus* e a retórica

Como foi apontado até aqui neste trabalho, o *stylus phantasticus* é marcado pelo uso de artifícios que, muitas vezes, não podem ser explicados ou encaixados nos métodos tradicionais de composição musical. Esse fato pode se dar tanto pelo ponto de vista de Kircher, em que o engenho do compositor pode lidar com o contraponto de maneira livre, ou a partir do ponto de vista de Mattheson, em que o compositor e o intérprete tem um grau de liberdade bastante elevado para dar forma à obra musical. A finalidade desse estilo é, portanto, mover os afetos do ouvinte a partir do uso de ferramentas imprevisíveis e fantásticas.

Esse estilo, nas definições propostas por Athanasius Kircher e Johann Mattheson, encontrou eco na tradição musical do norte da Alemanha e ganhou forma nas composições daqueles compositores que se encontravam no círculo de Hamburgo na segunda metade do século XVII, como Weckmann, Reincken e Buxtehude. Estes, por sua vez, foram os responsáveis por influenciar Johann Sebastian Bach em suas composições que possuem traços dessa arte. Entretanto, foram obras advindas da Itália que suscitaram as primeiras menções ao fantástico em música por Kircher e Mattheson. Nesse sentido, Mattheson refere-se a Jakob Froberger, e estende o elogio à Claudio Merulo e Michelangelo Rossi, como “diligente fabricante de fantasias” (COLLINS, 2008, p.68).

A raiz italiana desse estilo, portanto, remete às obras do início do século XVII. Compositores como Dario Castello (1602-1631), Giovanni Battista Fontana (1589-1630) e Marco Uccellini (1603-1680) foram exemplos de compositores que se utilizaram de

elementos fantásticos para distinguir a música instrumental da vocal. Esses compositores, notadamente em suas sonatas para violino com baixo contínuo, forneceram as bases para o *stylus phantasticus* em conjunto com os compositores da tocata italiana do final do século XVI e começo do século XVII, como os já citados Claudio Merulo, Michelangelo Rossi e também Girolamo Frescobaldi.

Não é raro encontrar na obra desses compositores as características do *stylus phantasticus* tanto sob o olhar de Kircher quanto de Mattheson. Na primeira sonata para violino e contínuo de seu segundo livro, Dario Castello demonstra tanto uma organização bem marcada por seções contrastantes, quanto a utilização de motivos e gestos melódicos e harmônicos que provocam a sensação de arrebatamento pela fantasia e imaginação.

Os elementos encontrados no *stylus phantasticus* indicam a responsabilidade do compositor e do intérprete em arrebataram o auditório por meio da fantasia. Especificamente, três elementos presentes no *stylus phantasticus* estenderam-se de sua origem até as tocatas de Johann Sebastian Bach. São eles: a organização seccionada dessas tocatas; a liberdade dada ao intérprete dessas obras pelo compositor e pelo estilo; a presença de figuras e motivos específicos que suscitam diferentes afetos no público. Esses três elementos envolvem o compositor, o intérprete e também o ouvinte.

O apontamento desses três vieses de discussão sobre o *stylus phantasticus* nos direciona para a questão levantada por Paul Collins (2008, p.88) sobre a relação que esse estilo de composição musical tem com a retórica clássica e suas repercussões naquele contexto dos séculos XVII e XVIII. A retórica como artifício de persuasão de oradores e escritores se estendeu à prática musical quando as obras de pensadores clássicos e latinos que traziam estas ideias foram resgatadas e difundidas a partir do século XV. É certo que o *stylus phantasticus* surge e se desenvolve em um contexto profundamente marcado pela presença da retórica e de suas decorrências (como a doutrina da *Musica Poetica* alemã), entretanto, Collins afirma que não encontrou em seus estudos a referência literal à retórica nas fontes primárias sobre o *stylus phantasticus*.

Essa lacuna na bibliografia levou diversos pesquisadores a relacionar o fantástico e os elementos da retórica como forma de preenchê-la. Neste trabalho, apontamos que as definições originais sobre o *stylus phantasticus*, somados aos exemplos mais tardios de obras representantes desse estilo suscitam a visão de um elo perdido entre a retórica e esse estilo.

Collins (*Idem*), apesar de não encontrar ligações explícitas entre este estilo e a retórica, apresentou suas visões de como este elo poderia ser recuperado: a liberdade interpretativa delegada ao músico na execução dessas peças poderia ser relacionada à instituição retórica do *pronunciatio* e a estrutura seccionada, presente na maioria dessas obras, poderia ser entendida como a instituição retórica da organização do discurso, a *dispositio*.

A partir dos estudos de Collins (*Idem*) que foram as bases da pesquisa realizada neste trabalho. Buscamos compreender o fantástico como um estilo manifesta características próprias da retórica musical, elemento presente na Alemanha do final do século XVII e do início do século XVIII. Para tanto, as raízes retóricas no fantástico foram divididas em três perspectivas.

A primeira perspectiva faz referência à organização do material musical das tocatas. A organização seccionada, que é uma marca das tocatas desde Claudio Merulo, alterna seções contrapontísticas e seções livres de caráter rapsódico, compondo um mosaico de discrepâncias que, ao final, deveriam apresentar coesão com o *stylus phantasticus*. Essa organização de oposições em discurso coeso pode ser entendida como uma referência aos procedimentos retóricos que influenciavam a música de modo profundo naquele tempo. Estudos como Toumpoulidis (2005), Anderson (2012) e Thorley (2015) buscaram realizar uma análise retórica dos prelúdios de Buxtehude sob a perspectiva da *dispositio*, instituição retórica da organização do discurso. Assim, esses estudos buscam uma ligação entre a organização das seções contrastantes de seus prelúdios como um exercício retórico de organizar as partes de seu discurso. Neste trabalho, um procedimento semelhante será realizado com a tocata BWV 912 de Johann Sebastian Bach.

Por outro lado, no *stylus phantasticus* também podemos observar uma relação bem evidente entre a posição do orador, na função de persuadir seus ouvintes, e do intérprete, na função de mover os afetos a partir da música, convém lembrar que não havia uma separação entre o compositor e o intérprete naquele contexto, na maioria das vezes tratava-se de uma única pessoa. Na obra de Girolamo Frescobaldi, por exemplo, podemos encontrar referências à liberdade e à responsabilidade que um músico tem quando executa uma música no estilo fantástico. No já mencionado prefácio de seu primeiro livro de tocatas, Frescobaldi menciona que essa música não deve ser “submissa ao compasso”, podendo, por vezes, ser tocada como os madrigais modernos, “tornando-o ora lânguido, ora veloz, e sustentando-o por fim no ar segundo os seus afetos”.

Essa afirmação de Frescobaldi é apontada por Collins (2008, p.77) como uma advertência para que o intérprete tenha consciência que deve tocar essa música “*con dicrezione*”, isto é, consciente de que as razões que movem a música advém dos afetos que se deve suscitar nos ouvintes. Collins relaciona esta afirmação de Frescobaldi com o conceito de *Sprezzatura*, presente nas obras de Baldassare Castiglione (1478-1529) e depois em Giulio Caccini (1551-1618). Esse conceito tratava de uma espécie de modo de comportamento cortesão baseado em uma noção de negligência astuta, isto é, um “fingimento” que dá a entender que qualquer ato é feito sem esforço, com leveza. Em música, Caccini relaciona a *Sprezzatura* à execução musical dentro de padrões que revelassem essa leveza e despreocupação tanto em termos rítmicos quanto contrapontísticos. A obra musical dentro do estilo fantástico em Frescobaldi, portanto, se concretiza quando executada de forma a ressaltar os afetos dessas peças. Essa informação se assemelha com o conceito de Mattheson sobre o *stylus phantasticus*, em que a liberdade composicional e interpretativa deveria ser um fundamento.

Esse segundo ponto, portanto, pode ser relacionado com a instituição retórica da *pronunciatio*, que é a arte da correta pronúncia dos argumentos durante o discurso. Nas advertências de Frescobaldi encontramos estratégias para a boa pronúncia da música, seja como um ator ou orador, seja pelo uso da *sprezzatura*. Em música podemos entender essa instituição como os espaços ou escolhas de interpretação que são deixados para o intérprete realizar durante a execução da peça musical. No *stylus phantasticus* existe uma pronunciada importância nessas escolhas, tanto nas declarações de Frescobaldi, quanto nas de Koopman, quanto na perspectiva de Mattheson sobre esse estilo. Decisões interpretativas, portanto, ganham especial destaque quando objetivo da execução musical é o convencimento ou o arrebatamento. Obras como Tarling (2004), Mace (2012) e Thorley (2015) realizaram uma busca das orientações retóricas que o intérprete poderia se valer para construir uma execução adequada de uma obra musical.

A terceira perspectiva de análise deste trabalho se funda na *elocutio*. Essa instituição retórica originalmente representava a busca pela ornamentação do discurso ou do texto com as melhores figuras para atingir o convencimento do ouvinte. A busca pelas palavras que melhor representavam lugares comuns, os tropos ou tópicos, para a compreensão daquilo que estava sendo falado ou lido. Em música, a *elocutio* representa o uso de figuras retórico-musicais que referenciam ideias específicas representadas no texto musical. Essas figuras foram profundamente estudadas na doutrina da *Musica Poetica* alemã e têm presença na música de

diversos compositores daquele contexto, inclusive Johann Sebastian Bach. Diversos estudiosos da música daquele período tentaram criar verdadeiros dicionários dessas figuras para serem “lidas” e compreendidas na música de cada compositor. Assim, a partir da compreensão do discurso musical tocata BWV 912 procuramos a existência de figuras que reforcem esse discurso como uma unidade coesa.

3.2.1. A *dispositio* e a organização do discurso

Lawrence Archbold (1981, p.109) realiza uma extensa análise dos prelúdios de Dietrich Buxtehude para tentar revelar padrões e estratégias utilizadas pelo compositor para construir essa forma livre. Archbold apresenta as diferentes texturas das seções iniciais e o padrão encontrado nesses prelúdios em que Buxtehude intercala seções em estilo livre e seções em estilo contrapontístico, além de pequenas pontas ou intersecções dessas duas texturas. Esse autor, entretanto, não faz menção alguma à orientação retórica para a organização dessas seções. Collins (2008, p.89) no mesmo sentido, aponta dificuldades para uma análise retórica dessas peças, vista a necessidade de supor uma organização do discurso em uma música sem palavras. Por outro lado, Collins também menciona como a análise retórica de obras do *stylus phantasticus* podem contribuir para a compreensão dessas peças, que, na maioria das vezes, apresentam uma eloquência singular.

Archbold (1981, p.93, tradução nossa), menciona sobre os prelúdios de Buxtehude:

O movimento nos prelúdios de Buxtehude são notavelmente unidirecionais; eles não são circulares, nem possuem alguma ideia de recapitulação. Ainda que ideias temáticas unam essas obras, elas o fazem por meio do processo de variação e não do retorno. Um tema de uma fuga, quando reaparece, o faz em um aspecto. A forma original não reaparece; e isso permanece apenas como uma memória enquanto sua força estruturante é transferida para esta nova versão e é incluída no processo de variação.²¹

²¹ Texto original: The motion of Buxtehude's praeludia is remarkably unidirectional; it is not circular, nor is there any sense of recapitulation. While thematic ideas do unite these works, they do so through the process of variation rather than return. A fugal theme, when it reappears, does so in a new guise. The original form does not

Apesar de se referir aos prelúdios de Buxtehude, esta afirmação poderia facilmente ser assumida como uma informação sobre as tocatas de Johann Sebastian Bach. Isso se dá principalmente pela influência que essas peças representaram para Bach quando compôs suas tocatas. De toda forma, a declaração de Archbold dá a medida de como o encadeamento de seções nos prelúdios de Buxtehude nos apresentam diferentes materiais, texturas e informações musicais de modo contínuo. Esse fluxo de ideias contrapostas pode ser entendido como uma referência ao estilo improvisado e livre do *stylus phantasticus*, entretanto, ela também pode ser compreendida como a escolha de disposição do discurso musical de Buxtehude nessas peças, uma espécie de organização de ideias distintas em coesão.

Essa ideia é levantada por Toumpoulidis (2005), Anderson (2012) e Thorley (2015) em suas pesquisas sobre a obra de Buxtehude. Nelas, a proximidade do compositor com as ideias da retórica musical do século XVII, somada a elementos de suas obras, especialmente as que apresentam o *stylus phantasticus*, justificam uma análise retórica de algumas obras desse compositor. Especificamente sobre a organização dos prelúdios de Buxtehude, estes autores levantam a instituição retórica da *dispositio* para analisar a forma como as seções estão dispostas nessas obras.

A *dispositio* é uma das instituições da retórica clássica e também da retórica musical, que se desenvolveu a partir do século XV. Um dos primeiros registros sobre essa instituição pode ser encontrado em Quintiliano, em seu *Institutio Oratoria*, em que ele afirma que o bom orador não deveria confiar apenas no conteúdo de seus argumentos, mas, também, na melhor organização deles:

No entanto, do mesmo modo que não é o suficiente a quem constrói juntar pedras, materiais e outras coisas úteis, se não forem contratadas as mãos dos artífices para ordenar e assentar tudo isso, assim ao discursar, embora haja abundância de assuntos, que não se afigurem apenas um amontoado desconexo, é necessário que eles sejam colocados em ordem e bem relacionados entre si (QUINTILIANO, VII, I, *apud* BASSETO, 2016, p.11).

As disposições das partes do discurso foram baseadas e concebidas a partir da obra de Quintiliano. A obra desse autor, inclusive, fez parte da formação dos estudiosos da retórica mesmo que a partir de fontes secundárias, como foi o caso de Joachim Burmeister, que teve contato com os autores clássicos e latinos pelos textos simplificados de Melanchthon (BARTEL, 1997, p.69). Apesar da repercussão que seus textos tiveram no estudo da retórica, Quintiliano não foi o primeiro autor a buscar uma formalização do discurso em partes distintas e complementares. As tentativas de fragmentar o discurso como uma ferramenta retórica remontam os pensadores pré socráticos, e é com os estudos de Aristóteles que se funda uma técnica para a fragmentação dos argumentos de um discurso a partir do uso da retórica (ASSUMPÇÃO, 2007, p.4).

Aristóteles propôs o estudo da retórica em sua obra homônima dividida em três livros. Em cada uma dessas partes, Aristóteles apresenta os tipos de discurso existentes e as características de cada um deles. A diferenciação de cada tipo de discurso é necessária porque cada um teria características específicas que justificam a sua divisão. No último dos três livros, afinal, Aristóteles define como cada um desses tipos de discurso poderia ser dividido. Primeiramente, Aristóteles admite que qualquer discurso é composto por, ao menos, duas partes: a *exposição* e a *argumentação*. Essas etapas do discurso seriam análogas ao princípio dialético da *questão* e *demonstração*. Logo em seguida dessa afirmação, Aristóteles afirma a importância da apresentação do discurso pela exposição antes de fazer a inserção de qualquer argumento:

O discurso comporta duas partes, já que é necessário indicar o assunto tratado e, em seguida, proceder a sua demonstração. Aliás, é impossível, uma vez esteja indicado o assunto, omitir-se a demonstração, tanto quanto proceder a essa demonstração sem ter previamente anunciado o assunto (ARISTÓTELES, s.d. Livro III, capítulo 13).

Aristóteles apresenta também as idiosincrasias de cada uma dos tipos de discurso, como o jurídico, deliberativo e o epidíctico. Entretanto, podemos considerar que as partes admitidas em todos os tipos de discursos seriam quatro: o *exórdio*, a *exposição*, a *argumentação* e o *epílogo*. Importante ressaltar a presença da prática musical como um dos elementos mencionados por Aristóteles para fomentar sua divisão:

O exórdio é, portanto, o início do discurso, correspondendo ao prólogo na poesia e ao prelúdio na arte da flauta. São todos indícios que, por assim dizer, pavimentam o caminho para o que vai se seguir. Dessa forma, o prelúdio se mostra semelhante ao exórdio no discurso epidítico; de fato, os flautistas, quando conhecem alguma bela ária, ligam-na, à guisa de prelúdio, à introdução musical que dá o tom (ARISTÓTELES, s.d, LIVRO III, capítulo 14).

Com seus estudos, Aristóteles conseguiu propor uma técnica para a conformação do discurso em fragmentos que fossem suficientemente distintos para evitar a prolixidade e a síntese exagerada. A busca por essa técnica para dar forma à criatividade e imaginação que concebem os argumentos do discurso foi a grande contribuição de Aristóteles para a retórica.

A disposição do discurso Aristotélico foi uma das bases para a fundação da retórica latina no final da República romana por volta de 100 a.C. Os dois grandes nomes dessa retórica, embora não tenham sido os únicos, são Cícero (106 a.C - 43 a.C) e Quintiliano (35 d.C - 96 d.C). As obras desses dois retores em conjunto com a de Aristóteles são a representação do grande corpus teórico da retórica, que foi dividida por Quintiliano em cinco diferentes instituições: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronunciatio*.

Interessa especialmente neste capítulo a obra *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Nela, o autor nos apresenta a continuidade do esforço de Aristóteles para seccionar as partes do discurso. Quintiliano desenvolveu uma divisão em seis partes. Assim como Aristóteles procurou defini-las de forma distinta, para demonstrar como cada uma comportaria um fragmento do discurso. Quintiliano dividiu a *dispositio* em: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* e *Peroratio*. A *dispositio* de Quintiliano e suas subdivisões merecem um destaque porque terão repercussões no estudo da retórica musical a partir do século XV na Europa, assim, nos próximos itens serão apresentadas as definições de cada uma delas:

O *exordium* é a divisão que inicia o discurso, é a introdução com uma função exclusivamente utilitária: preparar os ânimos dos ouvintes, tornando-os dóceis, atentos e benevolentes (REBOUL, 1998, p.55). Com essas três palavras, Reboul (*Idem*) afirma que o *exordium* tem a função de fazer com que o público esteja disposto a ouvir e compreender o discurso, fazer com que a atenção se acentue para se preparar para os argumentos que se seguirão e fazer com que as qualidades do orador e daquilo que é dito possam ser percebidas. A função do exórdio já era prevista desde os estudos de Aristóteles.

A *narratio* é a parte em que há a exposição dos fatos que serão referenciados na argumentação. Esta exposição deve ser dirigida no mesmo sentido em que os argumentos se seguirão. Reboul (1998, p.55) defende que a *narratio* tem que ter brevidade, clareza e credibilidade. Muitas vezes essa narração pode ser feita com uma alusão aos fatos.

A *propositio* é a apresentação dos primeiros argumentos em que o discurso fará suas bases. Trata-se da primeira inserção de um juízo de valor sobre os fatos declarados no discurso.

A *confutatio* é a apresentação de contra argumentos sobre a tese apresentada. Tratava-se de uma refutação dos argumentos apresentados na *propositio* com a função de demonstrar as possíveis falhas que pudessem ser apontadas pelos opositores. Sobre a *confutatio*, Sergio Eduardo Martineli de Assumpção (2007, p. 61) afirma:

Na oratória, a exposição, já pelo próprio orador, das ideias e objeções que pudessem ser utilizadas por seus opositores para combater seus pontos de vista consistia em rebuscada técnica, admirada e valorizada, por permitir ao ouvinte perceber a amplitude e a profundidade com que o orador discernia o assunto que ora expunha. Além disso, contribuía para a avaliação ética do orador na medida em que este, ao não silenciar sobre contradições que se opusessem a sua argumentação, expunha a honestidade e lisura de seus propósitos, bem como a altivez e a honra de seu caráter.

A *confirmatio* é a retomada dos argumentos principais somados a outros argumentos que superariam as contraposições apresentadas na *confutatio*. Seria a tese que já passou por um processo dialético e transformou-se nos argumentos finais.

A *peroratio* é o final do discurso, que deve ser eloquente e marcante. Pode resgatar algum elemento utilizado nas seções anteriores ou apresentar uma resolução inédita para o discurso, de modo que represente a finalização de todos os argumentos apresentados.

A divisão do discurso de Quintiliano tem relevância especial neste trabalho porque foi uma das fontes primárias para o estudo dos retores do medievo e da renascença. O estudo das obras de Aristóteles, Cícero e Quintiliano resultou em uma grande quantidade de obras sobre este tópico. Essas, por sua vez, repercutiram na Europa e foram as bases do pensamento humanista que surgia com o fim da Idade Média. Assim, o estudo da retórica não era mais um

campo exclusivo à filosofia, ele se estendeu a diversas áreas e especialmente ao campo das artes, inclusive à música.

Neste contexto de incorporação de elementos da retórica pelos teóricos da música a partir do século XV, diversos compositores e estudiosos se fizeram valer da organização da retórica do discurso como um guia para a organização da estrutura formal de peças musicais. Johann Mattheson foi um desses teóricos que utilizaram a *dispositio* como uma forma de compreender o discurso musical, em uma de suas afirmações:

A arte dos oradores consiste no seguinte: eles começam com seus mais fortes argumentos, apresentam os mais fracos no meio, e encerram com com mais fortes novamente. Isso pode muito bem ser algo de que os músicos, também, podem fazer uso, particularmente na disposição geral de sua obra. Isso pode fazer parecer que esta prescrição deu aprovação para aqueles [compositores] que não fazem nada além de dar às suas árias um bom *da capo* em que, embora o começo e o fim sejam igualmente fortes, o meio frequentemente parece ridículo. A razão pela qual esse tipo de disposição não é bom reside no fato de que ela ignora o todo enquanto coloca todo esforço em certas partes. Deve-se compreender que a obra não deve ter essa aparência no geral, mas deve ser disposta de modo que cada parte nela se observe os três níveis de argumentos fortes, mais fortes e ainda mais fortes (MATTHESON, *apud* Thorley, 2015, p.19).²²

A primeira aparição da instituição retórica da *dispositio* em música ocorreu na citação desse conceito por Gallus Dressler (1533-1580) em sua obra *Praecepta Musicae Poeticae* (BARTEL, 1997, p.80). Dressler aponta inicialmente que o discurso estaria dividido em três partes: *exordium*, *medium* e *finis*. Esta divisão tripartite estava em consonância com diversos elementos da retórica clássica de Aristóteles. Entretanto, no século XVIII Johann Mattheson, em seu *Der Volkommene Capellmeister* (1739), apresenta uma versão mais abrangente da *dispositio*, incluindo elementos do estudo retórico advindos dos autores latinos e também das interpretações modernas das obras desses autores. Para Mattheson, a *dispositio* em música está subdividida em seis partes distintas com os mesmos nomes das divisões de Quintiliano, são elas: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio* e *Peroratio*.

²² Texto traduzido: The art of the orators consists of the following: they begin with their strongest arguments, present the weaker ones in the middle, and close with stronger ones again. This could well be something of which the musician, too, may make use, particularly in the general disposition of his work. It may seem as if this prescription lent approval to those [composers] who do nothing but give their arias a good *da capo* in which, while the beginning and end are equally strong, the middle often looks quite pathetic. The reason why this kind of disposition is not good lies in the fact that it ignores the whole while putting all the effort into certain parts. One must understand that a work must not merely have this appearance in general, but be particularly disposed in such a way that each part in itself observes the three degrees of strong, stronger, and strongest argument.

Bartel (1997, p.82, tradução nossa) afirma sobre as divisões da retórica propostas por Mattheson:

O *exordium* introduz a composição, provocando a atenção da audiência e a preparando para o que se seguirá [...] A *narratio* avança com a intenção e a natureza da composição [...] a *propositio* tem a função de apresentar o conteúdo e o propósito da composição. As divisões seguintes, *confirmatio* e *confutatio*, podem ser consideradas um processos contrastantes com um propósito definitivo: fortalecer o argumento pela refutação ou pela resolução de qualquer objeção. Enquanto a *confirmatio* emprega variadas e engenhosas repetições para reforçar a *propositio*, a *confutatio* faz o uso de suspensões, cromatismos e passagens contrastantes que, quando resolvidas apropriadamente, fortalecem o tema original. Por fim, a *peroratio*, a conclusão para a composição, é para terminar a composição enfaticamente.²³

Mattheson apresenta essa divisão com o intuito de anunciar uma fórmula para a composição e análise de peças musicais, sejam elas fugas, como era sua proposta inicial, ou qualquer outra obra musical, como árias ou sonatas. Com essa divisão em seis partes, Mattheson construiu uma definição para a *dispositio* que orienta a forma do discurso musical a partir da necessidade de convencimento do ouvinte dos afetos representados na obra. Essa iniciativa de Mattheson colaborou para o desenvolvimento do conceito de forma musical, que ocuparia uma posição central na música a partir do fim do período Barroco

A partir da interpretação da *dispositio* como uma ferramenta para a música, diversos estudos, antigos e modernos, foram realizados para fomentar o julgamento de que essa instituição retórica poderia ser utilizada como uma maneira de organizar o pensamento musical. Johann Mattheson já oferecia um exemplo de análise utilizando seus próprios argumentos. Estudos mais contemporâneos também podem ser citados como iniciativas de localizar vestígios da *dispositio* na música antiga: Leon Couch (2006) Anderson (2012) e Thorley (2015) são exemplos de pesquisas que se utilizam do pensamento de Mattheson para traçar paralelos entre a música do século XVII e a *dispositio*.

²³ Texto original: The exordium introduces the composition, arousing the audience's attention and preparing them for that which is to follow ... The narratio advances the intention or nature of the composition ... the propositio is assigned the function of presenting the actual content and purpose of the composition. The following two sections, confirmatio and confutatio, can be considered as contrasting processes with the same ultimate purpose: to strengthen the argument or by refuting or resolving any objections to it. While the confirmatio employs varied and artful repetitions to reinforce the propositio, the confutatio makes use of suspensions, chromaticism, or contrasting passages which, when properly resolved, strengthen the original theme. Finally the peroratio, the conclusion of the composition, is to end the composition emphatically.

Esses três trabalhos citados têm em comum o compositor cuja obra foi explorada nas investigações: Dietrich Buxtehude, especialmente em seus prelúdios para órgão solo, obras marcadas pelo *stylus phantasticus*, tópico já discutido em capítulos anteriores deste trabalho. Estes três pesquisadores, cada um ao seu modo, procuraram estabelecer um paralelo entre as seções contrastantes dos prelúdios de Buxtehude e as frações do discurso retórico aplicados à música.

Como exemplo dessas análises, cabe demonstrar o tratamento dado por estes pesquisadores à primeira seção da *dispositio*. O *exordium* tem como função básica a preparação dos ouvintes para o discurso que seguirá essa proclamação inicial. Como uma exposição dos argumentos de forma abrupta pode levar a plateia à incompreensão do que é dito pelo orador ou uma diminuição do efeito daquilo que é dito, o *exordium* é uma espécie de prelúdio para preparar a audiência e fortalecer a impressão dos argumentos do discurso. Thorley (2015, p.20) defende que o *exordium* tem uma função tripla: a proclamação da abertura do discurso, capturar a atenção da plateia e persuadi-la a ouvir os argumentos. Estes argumentos são confirmados pelas afirmações de Quintiliano em seu *Institutio Oratoria* (IV, I, 5, *apud* BASSETO, 2016, p.19):

O motivo do princípio não é outro senão que preparemos o ouvinte para que nos seja mais favorável nas demais partes. Entre muitos autores consta que isso pode acontecer, sobretudo por três razões: se o fizermos com benevolência, atenção e docilidade, não porque essas características não devem ser mantidas durante toda a ação, mas porque são particularmente necessárias no início, pelas quais somos aceitos pela disposição de espírito do juiz, para que possamos avançar mais além.

Leon Couch (2006, p.10) admite que as seções introdutórias dos prelúdios de Buxtehude tem características similares àquelas que o *exordium* tem para um orador, Couch aponta que três características dessas seções evidenciam essa semelhança: peculiaridade e intensidade elevadas para alavancar a curiosidade da audiência para a peça musical, impressionar o público com virtuosismos que sejam reconhecidos facilmente pelos ouvintes e evitar dissonâncias neste primeiro momento para estabelecer uma impressão agradável daquilo que será tocado para o público.

Por sua vez, Anderson (2012, p.105) apresenta que o *exordium* em música tem duas funções bem delimitadas: chamar atenção da audiência e anunciar a tonalidade da obra. A

primeira característica é bem similar ao que foi estabelecido pelos autores que consolidaram os princípios da retórica. A segunda característica, entretanto, apresenta uma pista sobre as características que estas seções introdutórias têm em uma obra musical. Anderson faz estas afirmações a partir de seus estudos sobre o prelúdio BuxWV 163, em sol menor, de Dietrich Buxtehude. A tradição musical em que este prelúdio se insere, como já foi discutido neste trabalho, tem como característica a adoção de seções iniciais bastante simples em relação à harmonia, que funcionam como uma fixação da tonalidade em que a obra está sediada.

Thorley (2015, 21) aponta que as seções iniciais dos prelúdios de Buxtehude podem ser vistos desempenhando a função retórica do *exordium*. Thorley aponta que as características dessas seções podem variar de peça para peça, mas que as figurações dramáticas em escalas, virtuosismos em solos de pedal, silêncios teatrais e declamações dramáticas sempre têm como função a provocar as emoções e a atenção dos ouvintes. Todos esses elementos teriam ainda de ser levantados sob o signo da espontaneidade e improviso, que são marcas desse repertório, o que fomenta a noção do “bom orador” na execução desse tipo de música.

De forma resumida se analisarmos as seis porções da *dispositio* musical proposta por Mattheson, temos que: o *exordium* é a parte em que a atenção do ouvinte é evocada, provocando o desejo deste por descobrir a continuidade do discurso; a *narratio* apresenta a natureza da composição juntamente com os “argumentos” do compositor para convencer o ouvinte da engenhosidade da obra; a *propositio* apresenta os argumentos mais valiosos e a verdadeira natureza da composição; a *confutatio* e a *confirmatio* são duas partes que fazem referência à *propositio*, a primeira em função de confrontar os argumentos apresentados e a segunda pela confirmação desses argumentos; a *peroratio*, por fim, tem um caráter de finalização da obra de forma enfática.

Entretanto, a associação retilínea das partes da *dispositio* à organização de obras musicais nos obriga a defrontar com duas afirmações que podem gerar imprecisões durante a análise musical: a primeira é de que os compositores se valeram, voluntária ou involuntariamente, de uma estrutura retórica para estabelecer a organização de suas peças, observação que já havia sido adiantada por Collins (2008), e que, sem uma afirmação manifesta pelo compositor, é difícil comprovar; a segunda é que todas as frações da *dispositio* podem ser apontadas em uma obra musical com precisão. Como a ausência de palavras faz com que a linguagem presente nas obras instrumentais esteja sempre no campo do implícito

não se pode afirmar quais partes estão manifestas em cada obra a não ser pela ocorrência de variedade na obra.

Imbuídos desses questionamentos, procuramos um princípio de análise que conseguisse solidificar a análise da *dispositio* na tocata BWV 912, que será realizada neste capítulo. Teixeira (2015) propõe uma visão sobre a ascendência retórica das formas musicais contemporâneas. Nele, o autor resgata as visões sobre a retórica de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e também de Mattheson para observar um princípio que pudesse estar inserido nas formas musicais. Em seu trabalho, Teixeira (*Idem*, p.17-18) aponta como as afirmações de Quintiliano sobre a *dispositio* não foram observadas por Mattheson e pelos demais teóricos da retórica da música em uma forma rígida de cada uma de suas partes, muito pelo contrário, tratava-se, na verdade, de um “ponto de reflexão para o compositor sobre o lugar de entendimento da audiência” Teixeira (2015, p.16-17). Com isso, pode-se entender que o início de uma obra musical sempre terá características do *exordium*, cabendo ao compositor destacar essas características ou negligenciá-las, da mesma forma o *peroratio* está posto no fim da obra.

Assim, temos que as demarcações do *exordium* e do *peroratio* podem ser reforçadas ou enfraquecidas pelo compositor. Em um contexto profundamente retórico, como foram os séculos XVII e XVIII na Europa, era esperado que as características de cada uma dessas partes fossem fortificadas. Sobre as demais partes da *dispositio* (*narratio*, *propositio*, *confutatio* e *confirmatio*) Teixeira resgata a influência de Aristóteles em Quintiliano para formular sua visão: essas frações representam o par *exposição/demonstração*, como *narratio* e *propositio*, ou o par *argumentação/refutação*, como no *confutatio* e *confirmatio*. Dessa forma, quando buscamos vestígios da *dispositio* em uma obra musical não precisamos investigar a presença explícita de cada uma das partes da *dispositio*, pelo contrário, buscamos elementos que demonstrem esforços implícitos do compositor para reforçar essa conformação retórica.

Como apontado anteriormente, a tocata BWV 912 tem uma estrutura seccionada que remete à tradição do gênero das tocatas. Essa estrutura também pôde ser observada como uma estratégia utilizada por Bach, a partir da referência aos prelúdios de Buxtehude, para elaborar esta peça a partir dos aspectos do *stylus phantasticus* cultivados pelos compositores do círculo de Hamburgo. No início deste capítulo uma análise das texturas desta peça foi realizada para comprovar a existência de uma organização de seções com características discrepantes em uma única peça. A partir das considerações feitas sobre a *dispositio* neste capítulo,

propusemos aqui uma análise retórica da organização do discurso da tocata BWV 912 considerando as diferenças entre cada uma das seções desta obra como um elemento retórico.

O *exordium*, como afirmado anteriormente, possui uma função bastante utilitária no discurso. Trata-se da introdução ao discurso sem necessariamente apresentar referências aos argumentos que serão proferidos em seguida. Os autores apresentados anteriormente demarcam o exórdio musical pela evocação da atenção do ouvinte a partir de gestos arrebatadores que o mantenham ansioso para descobrir o que se seguirá, lembrando, também, que é o momento em que a tonalidade principal da peça pode ser afirmada.

Nesse sentido, podemos encontrar na primeira seção da tocata BWV 912 (os dez primeiros compassos) uma confirmação da tonalidade (Ré maior) pela reiteração da relação entre as notas do acorde dominante da tonalidade e do acorde de tônica.

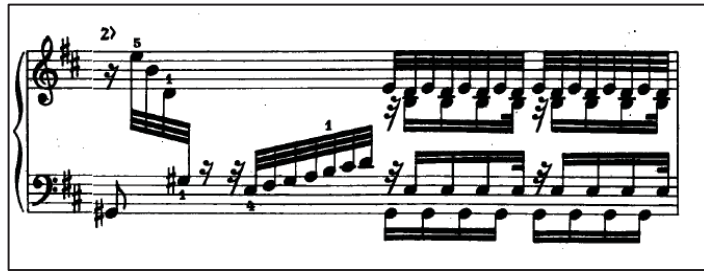
Figura 4: Excerto da tocata BWV 912, compassos 1 e 2.



Fonte: Naumann (1890).

A simplicidade harmônica do trecho tem apenas uma única digressão, no compasso de número oito acontece um gesto bastante abrupto enunciado pelo arpejo do acorde de Mi maior com sétima (a dominante da dominante da tonalidade original). Ainda com a presença do Sol sustenido, característica do acorde de Mi maior, esse gesto abrupto é seguido por dois outros movimentos fantásticos, uma escala e um tremolo rompante executados em fusas.

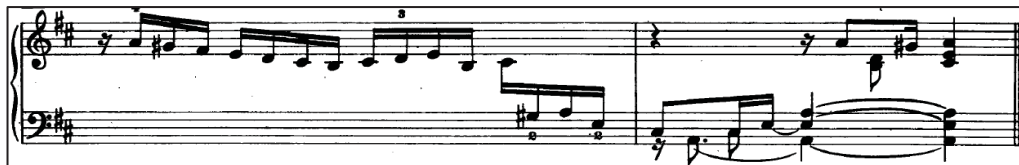
Figura 5: Excerto da tocata BWV 912, compasso 8.



Fonte: Naumann (1890).

Na sequência desse trecho, a cadência final do *exordium* se dá na tonalidade de Lá maior, isto é, uma cadência na dominante. A tonalidade dessa cadência pode ser compreendida como um indicativo de que o discurso seguirá, o que reforça a ideia de que estes primeiros dez compassos são uma introdução ao que se seguirá.

Figura 6: Excerto da tocata BWV 912, compassos 9 e 10.



Fonte: Naumann (1890).

Após o *exordium* a retórica musical de Johann Mattheson sugeriria a ocorrência da *narratio*, a apresentação dos fatos, isto é, com a apresentação natureza da composição e então com a *propositio*, que deve apresentar o propósito da composição. Entretanto, quando consideramos as características da tocata, imbuídas pelo *stylus phantasticus*, não é possível apontar uma seção em que Bach apresenta a natureza da composição justamente porque a natureza dessa composição é a coesão de fragmentos musicais discrepantes. Assim, para compreender retoricamente as seções seguintes desta obra, optamos pelo quadro proposto em Teixeira (2015), já mencionado anteriormente, que, em resumo, demonstra que a *dispositio* pode ser uma interposição de exposições e demonstrações ou de argumentações e refutações.

Como a tocata está estruturada em seções discrepantes intercaladas, entendemos que o par composto pela argumentação/refutação é o mais adequado para a compreensão dessa obra.

Assim, o último tempo do compasso número dez é a anacruse para a segunda seção da tocata. Essa segunda seção é demarcada pelo contraponto a duas vozes. Logo nos primeiros quatro compassos sujeito e contra-sujeito nos são apresentados, neste primeiro momento, a voz superior apresenta o sujeito e a voz inferior o contra-sujeito.

Figura 7: Excerto da tocata BWV 912, compassos 10 a 16.

Fonte: Naumann (1890).

Nos compassos seguintes a relação se inverte de forma simétrica, sujeito aparece na voz inferior e contra sujeito na voz superior.

A simetria pode ser apontada como a grande característica desta segunda seção. O contraponto a duas vozes é afirmado pela interposição do material musical em cada uma das vozes. O que é tocado na voz superior é quase imediatamente ecoado na voz inferior até que possam ocorrer simultaneamente. Isso acontece com cada uma das novas configurações de sujeito e contra sujeito, no compasso 42 temos um exemplo dessa ocorrência.

Figura 8: Excerto da tocata BWV 912, compassos 42 a 47.

Fonte: Naumann (1890).

A apresentação de um material musical que é organizado de forma contrapontística, somado às características de simetria e equilíbrio entre as duas vozes reforçam este primeiro argumento de Bach em favor do contraponto. Observamos anteriormente que, dentro do conceito de *stylus phantasticus*, essa primeira seção se aproxima mais do fantástico de Kircher do que de Mattheson. De certa forma, podemos entender que nesta primeira seção Bach faz uma alusão ao estilo antigo de composição, o contraponto.

Neste sentido, a seção seguinte é a refutação desse primeiro argumento. Se a segunda seção iniciou-se em Lá maior, nesta começamos em Si menor. A partir do compasso 68 da tocata, Bach nos apresenta uma espécie de recitativo instrumental em que uma frase marcada por um ritmo pontuado bastante solene é arrematada em um acorde com dissonâncias que é seguido por um trêmolo arrebatador. Essa estrutura se repete por três vezes em tonalidades distintas.

Figura 9: Excerto da tocata BWV 912, compassos 68 a 71.

The image displays a musical score for the Adagio section of the Toccata BWV 912, specifically measures 68 and 70. The score is written for piano in G major and common time. Measure 68 begins with a melodic phrase in the right hand, marked with a first fingering (1), and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 70 continues the melodic line with ornaments and a similar accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'.

Fonte: Naumann (1890).

Nos compassos seguintes, a partir do compasso 71, uma nova frase imponente é seguida por acordes de forma dramática, como um recitativo. Essa nova frase é repetida por seis vezes, primeiro três vezes com as notas Fá sustenido e Lá e em seguida três vezes com as notas Mi e Sol.

Figura 10: Excerto da tocata BWV 912, compassos 70 a 75.

The image displays a musical score for the Toccata BWV 912, specifically measures 70 and 73. The score is written for piano in G major and common time. Measure 70 shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 73 continues the melodic line with ornaments and a similar accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'.

Fonte: Naumann (1890).

Na sequência desse recitativo, teremos o encadeamento de acordes, arpejos e gestos melódicos em direção à cadência em uma nova tonalidade, Fá sustenido maior.

Figura 11: Excerto da tocata BWV 912, compassos 76 a 81.

Fonte: Naumann (1890).

Após o *exordium* tivemos um argumento em favor do contraponto e em seguida outro em favor do estilo moderno, livre, de composição. A terceira seção deve ser uma tréplica, isto é, uma refutação ao contra argumento. Trata-se, portanto, de uma seção contrapontística. Esta seção começa no compasso 80 e está sediada em Fá sustenido menor, isto é, o modo menor da tonalidade da cadência da terceira seção. Ao contrário da primeira seção contrapontística da tocata, esta quarta seção tem três vozes, demonstrando uma complexificação do “argumento contrapontístico” original. O sujeito é apresentado no compasso 80 e aparece primeiro na voz inferior, então na voz superior e por fim na voz intermediária.

Figura 12: Excerto da tocata BWV 912, compassos 80 e 81.



Fonte: Naumann (1890).

Diferentemente da segunda seção, em que Bach apresenta um contraponto a duas vozes sem referenciar constantemente um sujeito, nesta quarta seção a presença do sujeito inicial é muito mais constante. Em termos retóricos, é quase um aprofundamento do argumento inicial em favor do contraponto demonstrado na presença do sujeito inicial e nas variações desse, caracterizando essa seção em uma espécie de fuga. Além disso, os cromatismos e passagens por tonalidades vizinhas também não impedem, dessa vez, que a cadência dessa seção se dê exatamente na mesma tonalidade em que se iniciou, Fá sustenido menor.

Figura 13: Excerto da tocata BWV 912, compasso 111.



Fonte: Naumann (1890).

A partir do compasso 111 temos a quinta seção da tocata. Como a seção anterior foi um “argumento fortalecido” em favor do contraponto, temos na quinta seção a refutação desse último argumento, trata-se, portanto, de uma seção livre. Bach, ao utilizar a expressão *con discrezione* para guiar a interpretação desse trecho foi bastante enfático para ressaltar a liberdade do intérprete nessa seção. Esta expressão, como vimos, esteve ligada desde Frescobaldi à possibilidade do intérprete guiar sua interpretação pelos afetos presentes na música, e não pela rigidez do pulso e do compasso.

Figura 14: Excerto da tocata BWV 912, compasso 111.



Fonte: Naumann (1890).

A seção se inicia com a interposição de arpejos que não nos permite identificar uma melodia destacada. Essa característica pode ser uma alusão ao *style brisé*. A escolha por esse estilo é mais uma marca pela inserção de características modernas na argumentação. Os arpejos, então, são substituídos abruptamente por trêmulos inesperados e movimentos melódicos súbitos. Os movimentos melódicos em ritmos muito velozes acompanhados de acordes inteiros podem ser uma referência às tocatas italianas do começo do século XVII.

Figura 15: Excerto da tocata BWV 912, compassos 116 a 120.

Fonte: Naumann (1890).

Esta seção é marcada pelo brilhantismo, virtuosidade, pelo exagero e pela liberdade que o intérprete tem para lidar com todo esse material. A partir do compasso 126 inicia-se um movimento cadencial que, nesta seção especificamente, apresenta uma peculiaridade: a resolução da cadência se dá apenas no primeiro acorde da próxima seção. Esta é uma marca dos prelúdios no *stylus phantasticus* de Buxtehude e que Bach inseriu em sua tocata.

Na sexta seção da tocata temos novamente uma seção contrapontística, trata-se de uma espécie de fuga a três vozes composta em compasso binário composto 6/16, como uma giga. O primeiro tempo dessa fuga traz o acorde que resolve a cadência iniciada na seção anterior, trata-se do acorde de Ré maior, portanto, retornamos à tonalidade original da peça. A nota fundamental desse acorde, o Ré, também é a nota em que o sujeito se inicia. Esse sujeito ocupa os primeiros quatro compassos, em que ele é apresentado de modo solitário na voz superior.

Figura 16: Excerto da tocata BWV 912, compassos 127 a 130.

Fonte: Naumann (1890).

Após esses primeiros quatro compassos, o contra-sujeito nos é apresentado na voz inferior. Importante mencionar que o contra-sujeito tem uma movimentação melódica muito mais acentuada do que o próprio sujeito.

Figura 17: Excerto da tocata BWV 912, compassos 131 a 136.



Fonte: Naumann (1890).

No compasso 140 a voz intermediária se apresenta pela primeira vez, inicialmente como um complemento à voz superior. Esta função será a marca da voz intermediária em toda a seção, por vezes complementando a voz superior, por vezes a superior, em intervalos de terças, quartas, quintas ou com notas pedais.

Figura 18: Excerto da tocata BWV 912, compassos 137 a 139.

Fonte: Naumann (1890).

De forma geral, a identidade dessa seção é marcada pela estrutura rítmica que acompanha o sujeito desde os primeiros compassos. Essa estrutura é presente em toda a peça, com a ocorrência de poucas digressões. A partir do compasso 251 essa estrutura rítmica se perde em favor da preparação para a cadência final.

Figura 19: Excerto da tocata BWV 912, compassos 252 a 255.



Fonte: Naumann (1890).

A partir do compasso 265 inicia-se a finalização do discurso, isto é, o *peroratio*. Diante da intercalação de seções contrapontísticas e livres neste debate retórico musical que ocorreu como plano de fundo dessa tocata, a *peroratio* é a finalização dos argumentos de modo eloquente, podendo recorrer à referência dos argumentos do discurso para finalizar tudo que foi dito. Nesta tocata, Bach aproveita a métrica composta da última seção, mas introduz arpejos em figuras rítmicas muito mais rápidas que propõe uma aceleração para demonstração de virtuosismo progressivo até o compasso 276. Nos últimos dois compassos da obra Bach faz uso de uma cadência a quatro vezes muito ornamentada para resgatar a tonalidade original da peça, Ré maior.

Figura 20: Excerto da tocata BWV 912, compassos 264 a 278.

Fonte: Naumann (1890).

Se observarmos a contraposição de estilos dentro de uma mesma obra para obter coesão podemos ressaltar as características retóricas da tocata BWV 912. A alternância entre o estilo antigo do contraponto e do estilo moderno de forma tão evidente revela um verdadeiro debate entre essas duas perspectivas, o que foi marca do século XVII. Na tabela a seguir podemos observar a duração de cada uma das seções e a disposição de cada uma delas de forma alternada em relação a suas características:

TABELA 1 – Classificação das seções da tocata BWV 912 por textura

Compassos	Textura
1-10	Livre
10-67	Fugato
68-80	<i>Stile recitativo</i>
80-111	Fugato
111-27	<i>Style Brisé</i>
127-265	“Fuga”
265-78	Livre

Fonte: elaborada pelos próprios autores (2023)

Assim, a organização do material musical pode ser vista como um paralelo à organização do discurso, o argumento é seguido de contra argumento, a resposta tem sua réplica, e então tréplica, em um exercício retórico para demonstrar as possibilidades desses estilos para mover os afetos dos ouvintes. Ao fim desse debate, Bach não parece procurar uma solução, mas sim o equilíbrio entre essas duas formas de composição.

3.2.2. A *pronuntiatio* e a liberdade interpretativa

Por isso, da melhor maneira possível segundo a minha opinião, será dividida a retórica (doravante usaremos essa designação sem receio de zombaria) em três partes: a arte, o artífice e a obra. A arte consistirá naquilo que deve ser aprendido: é a ciência de se expressar bem. O artífice é aquele que domina esta arte, isto é, o orador, cujo ápice é se expressar bem; a arte é aquilo que é realizado pelo artífice, isto é, o bom discurso (QUINTILIANO, II, XIV, 5 *apud* BASSETO, 2016, p.323-324).

A *pronuntiatio* é a parte da retórica que se refere à arte do orador, do se expressar bem quando as ideias do discurso já estão prontas, ou seja, a tarefa da transmissão das ideias para os ouvintes. A *pronuntiatio* está demarcada nos textos sobre a retórica desde Aristóteles e os autores latinos. Como se pode depreender de Quintiliano, a *pronuntiatio* é a instituição mais forte, persuasiva e influente da retórica, podendo reforçar os elementos previstos no discurso ou destruí-los completamente quando a transmissão das ideias se dá de forma errônea, ou simplesmente a execução do discurso pelo orador se dá de forma discrepante em relação ao que é dito “Em verdade, a pronúncia defeituosa, seja pela voz seja pelos gestos, estraga e de algum modo põe a perder tudo isso” (QUINTILIANO, III, III, 3 *apud* BASSETO, 2016, p.419).

E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desgosto do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos (QUINTILIANO, I, X, 25 *apud* BASSETO, 2016, p.185).

Com essas informações, pode-se afirmar que desde Quintiliano eram apontadas estratégias para que o orador fizesse com que as informações de seu discurso fossem transmitidas da melhor forma possível, isto é, diante dos princípios da retórica e da arte do expressar-se bem, da forma mais eloquente possível.

Com o resgate dos princípios da retórica clássica e latina e sua difusão na música europeia, as escolhas do intérprete para executar uma peça musical passaram a ser vistas da mesma forma que a busca do orador pela eloquência e convencimento de seus ouvintes. Se a

busca do orador, entretanto, é pelo convencimento dos ouvintes pela força de seus argumentos e discurso, a do músico deve ser pelo convencimento de seus ouvintes pelo encanto a fim de mover os afetos daqueles que o escutam. Nas palavras de Michael Praetorius:

A tarefa de um orador não é somente decorar um discurso com bonitas, encantadoras e vívidas palavras, e com maravilhosas figuras, mas também pronunciar corretamente e mover os afetos: com o qual ele levanta a voz, então a deixa descer, então fala com potência, então gentilmente, então com toda a voz: Assim também é [a tarefa] de um músico não apenas cantar mas cantar com arte e encanto. Dessa forma é o coração do ouvinte mexido e seus afetos movidos, para que a música atinja seu propósito, pelo qual foi feita e para o qual é dirigida (PRAETORIUS, 1619, *apud* BUTT, 1994, p.48, tradução nossa).²⁴

Portanto, é na busca pela interpretação retórica da música que a *pronuntiatio* ocupa seu espaço fundamental, visto que é a partir das escolhas dos intérpretes e da execução que a música toma forma real, e, por mais impressionante que o discurso musical possa ser, é apenas pela execução do intérprete que ele toma forma de fato e se apresenta para os ouvintes. A música do período barroco se valeu de diversos elementos e artifícios de estilo para “convencer” o ouvinte e mover os afetos da audiência. Diversos tratados foram escritos com o fim de apresentar estratégias para a melhor execução de obras musicais e dos elementos que a compõem, como tempo, articulação, ornamentos, gestos, dentre tantos outros.

Johann Joachim Quantz (Berlin, 1752), destacado músico e tratadista do século XVIII, indicou as semelhanças entre a função do músico na execução de uma peça musical e a de um orador durante um discurso:

Expressão em música pode ser comparada a de um orador. O orador e o músico (intérprete) têm o mesmo objetivo na composição de suas produções e nas suas expressões. Eles querem capturar os corações, excitar ou acalmar os movimentos da alma, e transportar o ouvinte de uma paixão para outra. É do interesse de um ter alguma ideia sobre a habilidade do outro (*apud*, BURGESS e HAYNESS, 2016, p. 7, tradução nossa).²⁵

²⁴ Texto original: Just as the task of an Orator is not only to decorate an oration with beautiful, charming and lively words, and with wonderful Figures, but also to pronounce correctly and to move the affects: in which he now lifts the voice, then lets it sink, now speaks with a powerful, now gentle, now with a full and entire voice: So is it [the task] of a musician not only to sing with art and charm. Thus is the heart of the listener stirred and the affect moved, so that the song may reach its purpose, for which it is made and to which it is directed.

²⁵ Texto original: Expression in music can be compared to that of an orator. The orator and the musician have the same goal, both in the composition of their productions and in their expression. They want to seize hearts, to excite or calm the movements of the soul, and transport the listener from one passion to another. It is in their interests to have some idea of each other's abilities.

Considerando o propósito da música barroca em mover os afetos de seus ouvintes a partir de artifícios e técnicas que os levam a tal efeito, é justificável que o intérprete se aproprie dessas técnicas e as utilize durante a execução musical. Não basta, portanto, executar a obra mais impressionante, dotada das mais variadas e complexas paixões, se o intérprete não conseguir destacar esses elementos para sua execução. Johann Mattheson em seu *Der vollkommene Capellmeister*, apontou algumas das estratégias que se deveria buscar para realizar a interpretação musical com a propósito de envolver e mover o ouvinte com os afetos presentes na música. Neste trecho, ele apresenta a possibilidade de buscar padrões e modelos para a execução musical com as características que se busca:

A performance é baseada agora na investigação de bons preceitos e modelos, os quais não faltam para aqueles que querem apenas escolher e se apropriar deles. Deve-se ter um conceito seguro, límpido e puro de cada estilo principal, de acordo com os princípios citados, mantendo a boa ordem, não misturar indevidamente impressão e expressão, nem colocar suas tropas sob bandeira estrangeira (MATTHESON, *apud*, THORLEY, p.63, tradução nossa).²⁶

O intérprete, portanto, deveria buscar as ferramentas para executar as obras para ressaltar os afetos e paixões ali representados, o que, necessariamente, requer que esse tenha um entendimento suficiente sobre esses elementos afetivos representados na música a ponto de conseguir identificá-los e realizar as escolhas para ressaltá-los, sobre isso, Mattheson nos diz em seu *Der vollkommene Capellmeister*:

A maior dificuldade associada com a interpretação da obra de outra pessoa é provavelmente o fato de que um discernimento aguçado é necessário para compreender o real significado de pensamentos não familiares. Para aqueles que nunca descobriram como o compositor desejava como a obra fosse executada dificilmente estariam aptos para tocá-la bem. Na verdade, frequentemente faltariam algo do verdadeiro vigor e graça, tanto que, se o próprio compositor estivesse entre os ouvintes, dificilmente reconheceria sua própria obra (THORLEY, 2015, p.63, tradução nossa).²⁷

²⁶ Texto original: Performance is based now upon the investigation of good precepts and models, of which there is no lack for whomsoever will only choose and appropriate them. One must have a secure, clear and pure concept of each main style, according to the cited principles, maintain good order therein, not improperly mix impression and expression with one another, nor place his troops under a foreign banner.

²⁷ Texto original: The greatest difficulty associated with the performance of someone else's work is probably the fact that keen discernment is necessary in order to understand the real sense of meaning of unfamiliar thoughts.

Além de compreender sua missão como orador e compreender a razão secreta pela qual o compositor ordenou os afetos e paixões em sua obra, o intérprete deveria ser capaz de lançar mão dos artifícios e técnicas necessárias para ressaltar as informações presentes no discurso musical que estão executando.

Textos modernos sobre a importância da *pronuntiatio* na execução da música do período Barroco levantam questões e fontes sobre este tema. Judy Tarling (2004) apresenta diversos fatores que têm influência durante a execução de um discurso musical e que podem levar a um discurso eloquente e bem sucedido na missão de transmitir um discurso musical ou à falha nessa missão, por melhores que sejam os argumentos levantados. A autora aponta que a variedade no tom de voz do orador era uma estratégia apontada desde Quintiliano para envolver a audiência em um discurso, assim o é também na música, em que a variedade seja um elemento que mantém a atenção do público. A dinâmica e suas variações também são um elemento que pode ser utilizado no mesmo sentido. A duração das palavras, e das notas no discurso musical, também pode variar de acordo com as necessidades do orador em provocar seus ouvintes. Da mesma forma, exclamações súbitas podem ser realizadas para dar maior importância a determinado ponto do discurso, a ênfase é uma ferramenta possível para o orador. A articulação das palavras para o orador também tem importância nesse processo de transmissão, assim o é com a articulação musical, com os silêncios, a percepção de determinada frase ou período ou com a velocidade de determinado trecho. Por fim, até mesmo a aparência física do intérprete e os gestos corporais realizados por este durante a execução musical têm consequências sobre a transmissão da mensagem do discurso musical.

Todos esses aspectos, em certa medida, se consolidaram como elementos que constroem a interpretação musical de uma obra. Entretanto, neste contexto retórico, as ferramentas e as estratégias utilizadas para compor a interpretação estão ligadas a um código de conduta e de representações específicas. Outro ponto que particulariza a *pronuntiatio* em música é a ideia de que o intérprete ocuparia um espaço semelhante ao orador, que deveria localizar e ressaltar elementos do texto de forma que possam ser reconhecidos e percebidos pelos ouvintes.

For those who have never discovered how the composer himself wished to have the work performed will hardly be able to play it well. Indeed, he will often rob the thing of its true vigour and grace, so much so, in fact, that the composer, should he himself be among the listeners, would find it difficult to recognise his own work.

Vê-se, portanto, que são muitos os elementos que têm influência sobre a *pronuntiatio* em música, e, como ressaltado desde os primeiros autores sobre a retórica, esta parte tem grande importância na transmissão do discurso, podendo potencializar ou destruir bons argumentos. Na retórica musical, podem ser levantados muitos elementos que compõem uma interpretação e a fazem ser eloquente e bem sucedida na missão de transmitir a mensagem de seu discurso musical. Quando consideramos as obras do *stylus phantasticus*, estes elementos ganham potencialidade, afinal, trata-se de um estilo em que por excelência o intérprete tem a liberdade de execução e as características improvisatórias a seu favor para construir sua interpretação tal qual um orador faria de seu discurso.

3.2.3. A *elocutio*, as figuras à luz do *stylus phantasticus*

O fato é que a força da eloquência reside em não compelir o juiz apenas àquilo a que é levado pela própria natureza da coisa, mas faça surgir a emoção onde ela não existe ou a torne maior do que a realidade sugere (QUINTILIANO, VI, II, 24, *apud* BASSETTO, p.455).

Se a *inventio* é o surgimento das ideias e dos argumentos, a *dispositio* é a ordenação deles em um discurso organizado, a *elocutio* é a materialização desse discurso em palavras (CANO, p.92). A escolha das palavras deve ser realizada com diligência para que ao fim o discurso consiga alcançar seu fim. A *elocutio*, por sua vez, era dividida em duas partes, são elas: a *electio*, que trata-se do processo de escolha das palavras adequadas para cada ideia; e a *compositio*, que é a organização dessas palavras de acordo com quatro virtudes.

As virtudes eram:

Puritas (pureza ou limpeza), que significa o uso das palavras adequadas para a língua e empregá-las corretamente de acordo com seu significado.

Perspicuitas (clareza ou transparência), que significa a busca pela criação de um discurso compreensível. As ideias devem ser expressas de maneira correta pelas palavras, orações e frases.

Decoratio ou *Ornatus* (ornamentação), que significa o embelezamento do discurso com elementos que podem ser contrários às normas de pureza e clareza do discurso. Para dar vida ou destacar determinado trecho para ressaltar determinado efeito de convencimento, pode-se utilizar figuras retóricas.

Aptum (adaptação), que significa o ajuste de estilo, dimensão e linguagem para o fim a que o discurso está destinado.

A linguagem nos oferece diversas possibilidades para representar e adornar determinada ideia com palavras. Podemos nos utilizar de metáforas, analogias, antíteses, paradoxos, dentre tantas outras figuras de linguagem que nos permitem comunicar muitas ideias ou ideias muito complexas utilizando poucas palavras. Na retórica, a ideia de que utilizando palavras específicas e ordenando-as de uma forma específica é possível aumentar a

persuasão de um discurso é chamada de figura retórica. Essas figuras, tais quais as de linguagem, também se valem de um código de ideias específicas para representar algo que extrapola o significado literal do que é dito. As figuras retóricas, diferente das figuras de linguagem, tem um significado particular: elas sempre têm uma função persuasiva.

No discurso, portanto, *elocutio* é a utilização de artifícios linguísticos para explicitar, ornamentar e adequar um discurso. Esse exercício de polimento do discurso está bastante ligado ao destinatário da mensagem contida nele. Determinadas figuras retóricas, por exemplo, podem ser muito eficazes e persuasivas para determinados públicos, mas podem não ter nenhum resultado em relação a outros. Assim, a *elocutio* está obrigatoriamente relacionada com um código de conceitos que deve ser compartilhado pelo orador e pelo ouvinte. Nas palavras de Quintiliano:

Todavia, além das figuras nada existe que mais provoque a emoção. Pois, se a frente, os olhos e as mãos têm grande importância para mover os espíritos, quanto mais o aspecto do próprio discurso, se estruturado devidamente para aquilo que pretendemos realizar? Realmente, a figura reforça muito a recomendação, seja na conciliação das atitudes do agente, seja para aumentar a disposição favorável em relação ao processo, seja para suavizar o tédio através de variações, seja para apontar certos aspectos de modo mais convincente e mais seguro (QUINTILIANO, IX, I, XXI, *apud* BASSETTO, p.383).

Assim, pode-se entender também que os processos da *elocutio*, como a utilização de figuras retóricas, são as marcas que farão com que um discurso se destaque em relação a uma fala genérica sobre um tema. É com a ornamentação e a adequação do discurso que conseguimos destacar determinadas ideias e afetos presentes no discurso e aumentar os fatores persuasivos. Trata-se, afinal, de um afastamento do ordinário. A utilização de todas as ferramentas da *elocutio*, em especial do *decoratio*, remete a uma caracterização que fuja do trivial e que remete a ideias que possam ser percebidas pelo ouvinte sem a necessidade de explicações posteriores ao texto. Sobre as propriedades especiais da inserção dessas figuras:

Expressões figuradas significarem algo mais do que o principal, ou seja, revelam o movimento e a paixão daquele que fala e imprimem no espírito tanto a ideia principal como as acessórias, enquanto a expressão simples assinala somente a verdade nua e crua. (ARNAULD E NICOLE, 2016, p.122).

Essa citação sugere uma característica que foi marca das figuras retóricas desde o seu surgimento: a ideia de que a utilização dessas figuras poderia suscitar impressões tão fortes que teriam repercussão nas paixões do ouvinte, isto é, seriam capazes de mover e de afetar o receptor da mensagem para além das ideias racionais que os argumentos do discurso trariam. Neste sentido, a convicção de que as figuras poderiam suscitar esse tipo de reação dos ouvintes teve uma repercussão muito forte também na arte de modo geral, afinal, se o discurso ornamentado e organizado de determinado modo poderia despertar afetos específicos do ouvinte a arte poderia se valer de códigos específicos em cada linguagem para também provocar efeitos afetivos.

A música não ficou afastada dessa lógica, muito pelo contrário, no início do século XVII houve uma verdadeira tendência de teóricos e estudiosos da música para transpor as figuras retóricas em figuras retórico-musicais. Esses teóricos estavam especialmente localizados no seio da doutrina da *Musica Poetica* alemã. O primeiro desses foi Joachim Burmeister, que propôs a existência de numerosas figuras retórico-musicais em três obras de sua autoria: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschendiastike* (1601) e *Musica Poetica* (1606).

Considerando a maneira pela qual o maravilhoso *ornatus* musical que envolve o texto brilha, devo concluir que preceitos mais abrangentes e completos devem ser fornecidos. Quando estudamos a obra de grandes mestres, raramente encontramos uma que não exemplifica algum artifício notável. Mas somos obrigados a registrar nossas observações e reuni-las para as gerações futuras... na forma de regras e regulamentos. [...] E no exame cuidadoso e racional da música, sem dúvida concluiremos que há pouca diferença entre as naturezas da música e da oratória (BURMEISTER, 1601, *apud* THORLEY, 2015, p.45).²⁸

Burmeister, como já mencionado aqui, teve contato com a retórica clássica e latina em sua formação e levou para a música os elementos desse pensamento. Esse autor propunha

²⁸ Upon consideration of the manner in which music's wonderful *ornatus* which surrounds the text shines forth, I must conclude that more comprehensive and complete precepts be provided. When we study the work of great masters, we will rarely find one which does not exemplify some notable device. But we are bound to record our observations and gather them for future generations ... in the form of rules and regulations. [...] And in careful and rational examination of music, we will undoubtedly conclude that there is little difference between music and the nature of oratory.

não somente uma interpretação retórica da música, mas a compreensão de todos os elementos da música inseridos em uma lógica retórica. A análise de um trecho musical, por exemplo, poderia ser feito de modo similar à análise de uma frase de um discurso. De acordo com Burmeister, a análise era parte de um processo de aprendizagem, segundo ele, como o estudo dos discursos de grandes oradores. Quanto às figuras, Burmeister as separou em três categorias distintas, ornamentos de harmonia, ornamentos ou figuras de melodia e ornamentos comuns tanto à harmonia quanto à melodia, e criou um verdadeiro léxico delas, apontando uma característica para cada um (AMBIEL, p.9). Portanto, para os autores que propunham a existência de figuras retórico-musicais, os elementos formais da música, como melodia, harmonia (em sua concepção pré-tonal), podem ser observados da mesma forma como as palavras são utilizadas pelos oradores.

As figuras retórico-musicais, portanto, encontraram solo fértil para seu desenvolvimento especialmente na música vocal, em que o texto presente na música auxiliava na relação da figura presente na música, na ideia que esta figura suscita e nas palavras que estavam sendo proferidas. Entretanto, na música instrumental essas figuras também estavam presentes e podem ser encontradas. É importante ressaltar que, mesmo no contexto em que música se valia dos princípios retórica, os ouvintes e compositores não se valiam dos tratados retórico-musicais sempre à mão para decifrar qualquer figura que pudesse estar presente em uma composição musical, tratava-se de uma relação orgânica em que as figuras representavam “lugares comuns” isto é, símbolos que não estavam criptografados, mas sim compartilhados por ouvintes e compositores.

Essa busca por estabelecer correspondência entre as figuras retóricas e os elementos formais da música, entretanto, não se consolidou como uma homogeneidade entre os autores do contexto da música dos séculos XVII e XVIII, muitos teóricos propuseram conceitos diferentes sobre figuras similares, cada um organizou seu pensamento a sua própria maneira, o que era comum naquele momento histórico mas que gera imprecisões quando tentamos entender esse sistema de figuras retórico-musicais como um sistema unificado. Thorley (2015, p.45) aponta algumas insustentabilidades no sistema das figuras retórico-musicais. Segundo ele, existe uma limitação da música em representar todas as minúcias de uma figura retórica.

Ainda que as figuras retórico-musicais não tenham sido organizadas em um sistema homogêneo e tenham menos objetividade na representação de ideias em relação às figuras retóricas do discurso, a consolidação do paralelo entre o músico e o orador foi muito efetiva

por diversos autores do século XVII, Nucius, Thuringus, Kircher e Vogts podem ser citados como atores desse processo, a música foi marcada pela retórica e, conscientemente ou inconscientemente, as figuras retórico-musicais eram uma ferramenta presente nas composições daquele período. Johann Andreas Herbst (1588-1666) em seu *Musica moderna practica* (1658 *apud* THORLEY, 2015, p.47), confirma essa ideia:

Assim como a função de um orador não é apenas adornar um discurso com palavras bonitas, graciosas, vivas e figuras esplêndidas, mas também pronuncia-lo corretamente e mover os afetos; assim como ele, portanto, às vezes levanta a voz, às vezes a abaixa, às vezes fala baixinho e suavemente, às vezes alto e totalmente; assim também a função do músico não é apenas cantar, mas cantar com arte e graça. Assim, o coração do ouvinte é tocado e as afeições são movidas; assim a canção pode atingir o fim para o qual foi feita e para a qual se dirige. Portanto, um cantor não deve apenas ser dotado por natureza de uma voz esplêndida, mas também educado com um bom entendimento e perfeito conhecimento da música.²⁹

Dessa forma, apesar da inexistência de texto, a tocata BWV 912, com seu conteúdo afetivo muito destacado pelos elementos do *stylus phantasticus*, é marcada pela existência de figuras retórico-musicais. Como o contexto musical do período em que essa peça foi composta estava extremamente marcado pela relação entre a retórica e a música, pode-se encontrar nessa peça figuras que ressaltam determinado conteúdo afetivo, tendo Bach feito uso consciente dessas ferramentas ou não. Em Barthel (1997), podemos encontrar uma compilação dos tratados inseridos no contexto da *Musica Poetica*, assim, buscamos nessa obra os significados para as figuras retórico-musicais encontradas na tocata BWV 912 de forma a compreender essa obra de maneira coesa e afetiva.

Para ilustrar a presença de figuras retóricas na Tocata BWV 912, escolhemos algumas seções específicas dessa obra que revelavam indícios da presença de uma figura retórica. Não realizamos aqui neste trabalho uma busca de todos os elementos que poderiam retratar figuras retóricas porque, como desenvolvido até aqui, acreditamos que Bach utilizou nessa obra algumas figuras para reforçar os aspectos fantásticos nessa obra. Assim, com essa

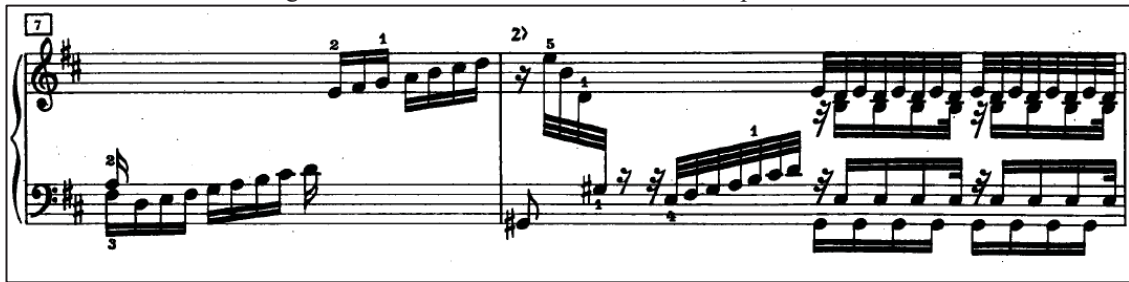
²⁹ Just as the function of an orator is not only to adorn a speech with beautiful, graceful, vivid words, and splendid figures, but also to deliver it correctly and to move the affections; just as he therefore sometimes raises his voice, sometimes lowers it, sometimes speaks quietly, and softly, sometimes loudly and fully; so also the function of the musician is not only to sing, but to sing artfully and gracefully. Thus the heart of the listener is stirred and the affections are moved; thus the song can achieve the end for which it was made and to which it is directed. Therefore, a singer must not only be endowed by nature with a splendid [sic] voice, but also educated with a good understanding and perfect knowledge of music.

análise buscamos reforçar as ideias que já apontamos durante as demais análises realizadas. Diversas organizações para as figuras retóricas já foram propostas por teóricos da música em seus tratados, Joachim Burmeister, o primeiro entre esses teóricos, propôs a divisão das figuras em: melódicas, harmônicas e comuns à harmonia e melodia. Para conseguir compreender as figuras encontradas na obra estudada neste trabalho, optamos por dividir as figuras em: melódicas, harmônicas e de silêncio. Definimos as figuras melódicas como aquelas que acontecem em apenas uma voz; as figuras harmônicas são aquelas que acontecem em função de duas ou mais vozes; e as figuras de silêncio são aquelas que acontecem pela ocorrência de silêncio, independente do número de vozes envolvidas. A busca realizada na tocata BWV 912 não foi totalizante, buscamos algumas figuras específicas que reforçam ideias construídas na interpretação da tocata que construímos até aqui.

As Figuras retóricas de silêncio se dividem em dois grupos, um formado por aquelas que representam uma ruptura da linha musical com o silêncio, e outro que apresenta a ocorrência de silêncio como consequência da linha musical. No primeiro grupo encontramos três figuras: *Ellipsis*, *Tmesis* e *Abruptio*. No segundo grupo encontramos quatro figuras de silêncio: *Aposiopesis*, *Homoioptoton*, *Homoioteleuton* e *Suspiratio*. Uma figura nomeada *Pausa* também foi descrita por diversos autores como a ocorrência do silêncio de fato na música, e assim, desdobrando-se entre outras figuras retóricas de acordo com a sua função.

Na tocata BWV 912 duas figuras retóricas de silêncio foram encontradas em algumas das passagens dessa obra. A primeira dessas figuras é a figura retórica denominada *Abruptio*. Esta figura é definida por Bartel (1997, p.167) como uma quebra na linha musical pelo aparecimento de um silêncio inesperado e abrupto. Essa figura retórica de silêncio é bastante utilizada no *stylus recitativus* (*Idem*) mas também é amplamente utilizada na música instrumental, com fins dramáticos. Na tocata BWV 912 existem alguns exemplos de ocorrência dessa figura, como exemplo, a figura seguinte representa essa figura no compasso número oito dessa obra:

Figura 21: Excerto da tocata BWV 912, compassos 7 e 8.



Fonte: Naumann (1890).

A segunda figura retórica de silêncio encontrada foi a *Ellipsis*. Assim como a *Abruptio*, a *Ellipsis* é uma figura de silêncio que ocorre de forma abrupta e inesperada. Entretanto, a *Ellipsis* está relacionada com a supressão de uma continuidade na linha musical que é suprimida pelo silêncio (BARTEL, 1997, p.246). Em alguns casos trata-se de uma dissonância não resolvida, em outros de uma cadência interrompida por um silêncio. Apesar das diferenças encontradas nas fontes primárias sobre a definição dessa figura, pode-se entender que há uma expectativa de continuidade musical, muitas vezes remetendo à resolução ou cadências, que é interrompida pelo silêncio. Apontamos nas imagens seguintes a ocorrência da *Ellipsis* em alguns trechos da tocata BWV 912:

Figura 22: Excerto da tocata BWV 912, compassos 73 a 75.



Fonte: Naumann (1890).

Figura 23: Excerto da tocata BWV 912, compasso 68.



Fonte: Naumann (1890).

Figura 24: Excerto da tocata BWV 912, compassos 121 a 123.

Fonte: Naumann (1890).

Figura 25: Excerto da tocata BWV 912, compassos 260 a 263.

Fonte: Naumann (1890).

As figuras retóricas melódicas foram definidas neste trabalho como aquelas que ocorrem em apenas uma voz. Assim, foi possível encontrar e apontar três tipos de figuras melódicas nessa peça. A primeira figura retórica é denominada *Anabasis*. Essa figura é definida como uma passagem musical ascendente, homofônica ou não, que faça referência a afetos exaltados (BARTEL, 1997, p.179). Na tocata BWV 912 foi possível identificar um exemplo dessa figura logo nos primeiros compassos:

Figura 26: Excerto da tocata BWV 912, compassos 1 e 2.



Fonte: Naumann (1890).

A *Paronomasia* é a segunda figura retórica melódica encontrada na tocata BWV 912. Essa figura foi definida como a repetição de determinada passagem musical com a adições ou alterações que façam com que exista uma sensação de ênfase crescente (BARTEL, 1997, p.350). Essa não é a única figura retórica de repetição, mas na obra em questão é a que melhor se encaixa no exemplo de repetição encontrada. Na imagem seguinte há o exemplo de *Paronomasia* encontrada a partir do compasso 70.

Figura 27: Excerto da tocata BWV 912, compassos 70 a 72.



Fonte: Naumann (1890).

A terceira figura retórica musical encontrada na tocata BWV 912 é denominada *Tirata*. Essa figura foi definida como uma passagem em forma de escala bastante rápida que pode percorrer intervalos de quarta, oitava, ou até mais (BARTEL, 1997, p. 409). A *Tirata* foi definida por Mattheson como uma fórmula ornamental que poderia ser executada pelo próprio intérprete, afirmação que vai ao encontro das definições de tocata e dos princípios do *stylus phantasticus*. Na obra em questão são numerosos os exemplos dessa figura, apontamos nas imagens seguintes dois exemplos dessa ocorrência:

Figura 28: Excerto da tocata BWV 912, compassos 116 a 118.



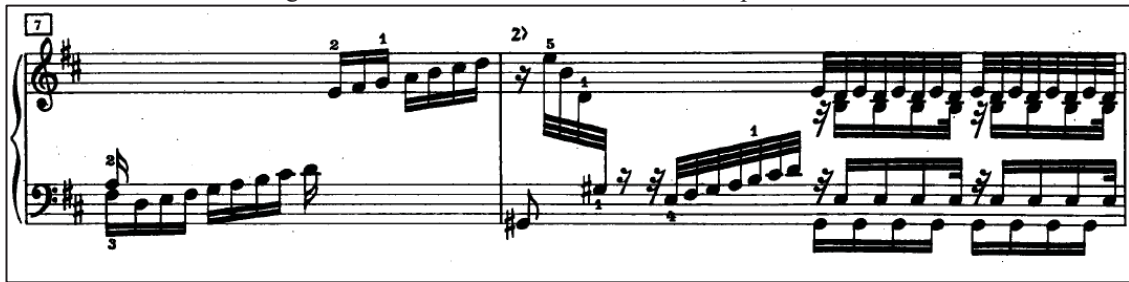
Fonte: Naumann (1890).

Figura 29: Excerto da tocata BWV 912, compassos 121 a 123.

Fonte: Naumann (1890).

As figuras retóricas harmônicas foram definidas neste trabalho como aquelas que ocorrem em duas ou mais vozes. Como exemplo dessas figuras encontramos um único exemplo que justificaria sua utilização em uma obra com as características da tocata BWV 912. Trata-se do *Parenthesis*. Essa figura retórica é muito comum nas formas vocal, com texto. Bartel (1997, p.348) define o *Parenthesis* como a representação de um parênteses, isto é, a apresentação de uma ideia diferente da que foi desenvolvida até então de forma súbita. Mesmo sendo uma característica da música vocal, na tocata BWV 912 encontramos a existência de rompantes, que são mudanças abruptas da textura musical apresentada em cada uma das ocorrências. Apresentamos, nas próximas imagens, duas ocorrências de *Parenthesis* nessa obra:

Figura 30: Excerto da tocata BWV 912, compassos 7 e 8.



Fonte: Naumann (1890).

Figura 31: Excerto da tocata BWV 912, compasso 68.



Fonte: Naumann (1890).

A busca pelas figuras retóricas musicais na tocata BWV 912 não se deu de forma completa, isto é, não realizamos a busca totalizante de todas as figuras que poderíamos interpretar a partir do texto musical dessa peça. As figuras encontradas, no entanto, nos ajudam a compreender alguns trechos dessa peça quando consideramos o contexto em que ela foi composta e as lacunas que o *stylus phantasticus* delega ao intérprete para criar ou compor sua interpretação sobre a obra. O contexto da época também deixa implícita a ideia de que Johann Sebastian Bach fez uso, consciente ou inconsciente, de recursos retóricos para compor suas obras. Buscamos na tocata figuras que fossem ao encontro das interpretações que construímos até aqui ou que careciam de uma interpretação mais apurada. Assim, não procuramos encaixar cada um dos trechos escolhidos em uma figura retórica, mas, sim, buscamos que as figuras fossem ornamentações ao texto musical da tocata BWV 912 que apenas reforçaram os argumentos já apresentados no discurso, como é a definição por excelência do *Elocutio*.

CONCLUSÃO

A análise musical não é uma tarefa que possua um caminho único a ser seguido, não há limites para as formas de realizá-la, inclusive, pode-se propor quantos caminhos forem necessários na busca da compreensão de uma obra. A multiplicidade de estratégias analíticas, conseqüentemente, faz com que algumas sejam mais interessantes quando aplicadas para determinado tipo ou outro de música. Quando buscamos analisar a peça estudada neste trabalho, a escolha pelo melhor caminho analítico, ou por um princípio analítico único representou uma grande questão pela miríade de informações que esta obra carrega.

A tocata BWV 912 é uma obra que advém do período mais enevoado da carreira de Johann Sebastian Bach, Nikolaus Forkel (vide p.11) afirmou que este período não contém bons exemplos da arte desse compositor. Ignorando a avaliação de Forkel, encontramos nessa tocata diversas características que justificam seu estudo e apontam nos primeiros anos da carreira de Johann Sebastian também características próprias dessa fase da vida deste compositor. Stephen Crist (BUTT, 1997, p.109) afirma que o período até 1708 pode ser avaliado como o período em que ele, depois de um longo período de contemplação do engenho dos mestres de seu tempo, tentou produzir sua própria obra, imitando os mestres ou lançando mão de suas próprias características, para se incluir no mundo musical que estava observando desde que nasceu. Crist afirma que o primeiro conjunto de tocatas BWV 910-916 são produto da viagem que Bach fez até Lübeck e do contato que teve lá com Buxtehude, a semelhanças dessas peças de Bach com a desse compositor podem ser interpretados, segundo Crist (*Idem*, p.112), como um elogio aos seus mestres e como uma prova de que ele, ainda jovem, poderia produzir tal arte.

Não podemos apontar se essa foi a real intenção de Bach com essas obras, entretanto, com as informações que encontramos na tocata BWV 912, podemos observar como Bach compôs essa peça lançando mão de diversos elementos distintos, agrupando-os de forma coesa. Neste trabalho, portanto, buscamos observar em uma dessas primeiras obras de Bach as estratégias, artificios e referências utilizadas por esse compositor para construir suas primeiras peças e, além disso, conscientes dessa utilização, buscar a justificativa pelas distinções dessas obras em relação àquelas que foram compostas mais adiante na carreira desse compositor. Assim, afastamos aqui a ideia de que essas peças não representam um conteúdo

composicional a ser observado e, além disso, buscamos assinalar o estilo de composição específico que foi utilizado por Bach para dar coesão à peça estudada aqui.

Para encontrar as respostas para este estilo de composição proposto por Bach na tocata, encontramos três caminhos distintos que se entrelaçam para dar coesão a este trabalho: a busca pela origem da tocata, um gênero musical que tem sob esse nome exemplos musicais muito distintos; a presença do *stylus phantasticus* na obra estudada e a ascendência retórica presente no *stylus phantasticus*, em especial nos elementos que podemos encontrar na peça estudada.

A origem do gênero tocata data do final do século XVI na Itália, os compositores que deram ponto de partida para este tipo de obra musical, como Claudio Merulo e Andrea Gabrieli, não foram aqueles que forneceram diretamente as características utilizadas por Bach em suas tocatas. Entretanto, quando observamos a raiz italiana da tocata e a forma como esse tipo de obra se expandiu pela Europa no século XVII, observamos uma genealogia de compositores que nos levou diretamente até Bach. Foi importante ressaltar essa passagem porque vários compositores envolvidos nesta linhagem, como Frescobaldi, Froberger e Sweelinck, deixaram suas marcas e culminaram em Johann Sebastian. As doze tocatas de Bach, que não encontram homogeneidade nem mesmo entre si, são alguns dos últimos exemplares do gênero tocata no século XVIII.

Com o conceito de *stylus phantasticus* conseguimos encontrar mais definições para compreender a tocata BWV 912. Esse conceito, entretanto, não está disposto com as mesmas características e definições em todas as fontes primárias que utilizamos e nem mesmo se materializou nas composições musicais daquele período de forma homogênea. Paul Collins (2008) apresenta como esse estilo de composição surgiu a partir da inovação de diversos compositores em um momento de paulatino desenvolvimento da música instrumental e foi definido por diversos teóricos da música naquele momento e em quase cento e cinquenta anos seguintes sem encontrar um sentido unívoco.

As definições de *stylus phantasticus* de Athanasius Kircher e Johann Mattheson, apresentadas aqui neste trabalho, são as que fornecem o maior número de recursos para a compreensão de uma peça de forma coesa dentro desse estilo composicional. Pode-se observar que a tocata é o gênero adequado às composições neste estilo e que ao mesmo tempo que o imprevisível, o fantástico e o extravagante são marcas desse tipo de composição, a diligência, a perícia e o engenhosidade para o manejo do contraponto também são

características encontradas em uma composição que podemos considerar fantástica. Esses dois caracteres, mesmo que, aparentemente, contrapostos, devem ser levados em conta para avaliar o fantástico, especialmente quando observamos o caráter fragmentado das tocatas, em que uma seção tem características opostas à anterior.

A retórica foi um elemento que esteve envolvido em todo o trabalho em diferentes níveis. Na pequena biografia de Johann Sebastian Bach, apontamos a presença da retórica na estrutura das instituições Luteranas do século XVI em diante, Bach teve extenso contato com a retórica durante seus anos nas Escolas de Latim. A música Luterana também foi profundamente marcada pela retórica, o próprio Martinho Lutero fez questão de reforçar a relação dela na música, que culminou no surgimento da doutrina conhecida como *Musica Poetica*. Os elementos dessa doutrina já foram extensamente debatidos por pesquisadores da música nas obras da maturidade de Johann Sebastian Bach, como na *Oferenda musical* (KIRKENDALE, 1980) e nas *Variações de Goldberg* (STREET, 1987 e JANK, 1988). Neste trabalho foi realizado um estudo das ascendências retóricas de uma das obras iniciais de Bach, e com isso, conseguimos preencher lacunas do estudo dessa peça.

Não é possível afirmar as intenções de Bach ao compor uma tocata logo em seus primeiros esforços como compositor. Provavelmente a influência dos compositores do círculo de Hamburgo o marcou bastante neste primeiro esforço, entretanto, essas peças não são mera cópia daquelas compostas por Reincken ou Buxtehude. Posteriormente em sua carreira, Bach escreveu mais cinco tocatas, todas as cinco fora da coleção BWV 910-916 não compartilham das mesmas características dessas composições iniciais. Não se sabe o porquê do distanciamento de Bach do estilo de composição que orientou a criação das primeiras tocatas, entretanto, esse abandono faz com que essas composições se consolidem como marcas de um período específico da carreira desse compositor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Ron James. **The Arts of Persuasion: musical rhetoric in the keyboard genres of Dieterich Buxtehude**. 2012. 156 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, The University Of Arizona, Tucson, 2012.
- ANEEDOTEN. **Allgemeine Musikalische Zeitung**. Berlim, p. 72-72. out. 1799. Disponível em: <https://www.secm.org/misc/sun/sun.html#sun>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- APEL, Willi. Early German Keyboard Music. **The Musical Quarterly**, [s. l.], v. 23, n. 2, p. 210-237, abr. 1937. Oxford University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/738677>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- ARCHBOLD, Lawrence. **Style and Structure in the Praeludia of Dietrich Buxtehude**. Ann Arbor: Umi Research Press, 1981. 343 p. (Studies in Musicology).
- ARNAULD, Antoine; NICOLE, Pierre. **A lógica ou a arte de pensar**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016. 754 p. Tradução da quinta edição francesa de 1683.
- ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência retórica das formas musicais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.27.2007.tde-23072009-204002. Acesso em: 2021-08-13.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica; Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.
- BRADSHAW, Murray C. The Toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck. **Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis**, [S.L.], v. 25, n. 2, p. 38, 1975. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/938876>.
- BURMESTER, H.R.B. **Aspectos do stylus phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)**. 2010. 158p. Dissertação (Mestrado em Música) —Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba.
- BUTT, John. **Music education and the art in German Baroque**. Melbourne: Cambridge University Press, 1994. 257 p.
- CANO, Rubén López. **Música y Retórica en El Barroco**. México, D.F: Universidade Nacional Autónoma de México, 2000.
- COLLINS, Paul. **The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque**. Nova York: Routledge, 2016. 246 p.
- CRIST, Stephen A. The early works and the heritage of the seventeenth century. In: BUTT, John (ed.). **The Cambridge Companion to Bach**. 11. ed. Nova York: Cambridge University Press, 2010. Cap. 2. p. 103-114.

CUILLER, Bertrand. **Cuiller on Bach Toccata in D major BWV 912**. 2019. Entrevista para a Netherlands Bach Society. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cOw1cjUsUw0>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FORKEL, Johann Nikolaus. **Johann Sebastian Bach: his life, art and work**. Nova York: Harcourt, Brace and Howe, 1920. 367 p. Tradução e notas de Charles Sanford Terry.

KITE-POWELL, Jeffery T. **Syntagma Musicum III**. New York: Oxford University Press, 2004.

KIRKENDALE, Ursula. The Source for Bach's Musical Offering: the musical offering of quintilian. **Journal of The American Musicological Society**, [S.L.], v. 33, n. 1, p. 88-141, 1980. University of California Press. <http://dx.doi.org/10.2307/831204>.

KOOPMAN, Ton. Dietrich Buxtehude's Organworks: a practical help. **The Musical Times**, [S.L.], v. 132, n. 1777, p. 148, mar. 1991. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/965836>.

MACE, Abigail Rebecca. **Style and Interpretation in the Seven Keyboard Toccatas of J. S. Bach, BWV 910-916**. 2012. 164 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, The University Of Texas, Austin, 2012.

MARCEL, Luc-André. **Bach**. Paris, Seuil, 1993.

MATTHESON, Johann; LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). **Journal of Music Theory**, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 193, nov. 1958. Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.2307/843199>.

NAUMANN, Ernst (ed.). **Toccatas BWV 912**. Leipzig: Bach-Gesellschaft Ausgabe, 1890. Cravo

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. **Girolamo Diruta: il Transilvano - diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc.XVII**. 2013. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.27.2013.tde-27112013-161325. Acesso em: 2022-08-10.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. **Instituição Oratória**. Tomo I. Tradução e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015a.

_____. **Instituição Oratória**. Tomo II. Tradução e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015b.

_____. **Instituição Oratória**. Tomo III. Tradução e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016a.

_____. **Instituição Oratória**. Tomo IV. Tradução e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2016b.

Reboul, Olivier. **Introdução à retórica**. 2. ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 253 páginas.

SILBIGER, Alexander (ed.). **Keyboard music before 1700**. Londres: Routledge, 2004. 421 p.

SNYDER, Kerala. **Dietrich Buxtehude: organist in Lübeck**. Nova York: Shirmer Books, 1987. 541 p.

STREET, Alan. The Rhetorico-Musical Structure of the 'Goldberg' Variations: Bach's 'clavier-ubung' iv and the 'institutio oratoria' of quintilian. **Music Analysis**, [S.L.], v. 6, n. 1/2, p. 89, mar. 1987. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/854217>.

SCHULENBERG, David. **The keyboard music of J. S. Bach**. 2ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.

TARLING, Judy. **The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences**. Corda Music, Hertfordshire, Inglaterra, 2004.

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. “Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea”. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 9, nº 16 (jan-jun/2015), p. 116-133.

THORLEY, Anthony John. **Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works**. 2015. 88 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Música, University Of York, York, 2015.

TOUMPOULIDIS, Themistoklis. **Aspects of musical rhetoric in baroque organ music**. 2005. 274 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of Sheffield, Sheffield, 2005.

WOLFF, Christoph. **Bach's musical universe: the composer and his work**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2020. 479 p.

WOLFF, Christoph. **Johann Sebastian Bach: the learned musician**. Londres: W. W. Norton & Company, 2001. 860 p.

WOLFF, Christoph; DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur. **The New Bach Readers: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents**. New York: W. W. Norton & Company, 1998.