

# O CONCEITO DE IMITAÇÃO NA POÉTICA MUSICAL DE H. C. KOCH

THE CONCEPT OF IMITATION IN THE MUSICAL POETICA OF H. C. KOCH

Cassiano Barros - Unicamp  
cassianobarros@hotmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo tratar do conceito de imitação próprio da poética musical do classicismo alemão. Os tratados do músico Heinrich Christoph Koch (1749-1816) delimitam o marco teórico, especialmente o *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt & Leipzig: 1782-93), pois atualizam o conceito, de cunho aristotélico, para a prática musical no contexto das belas artes setecentistas. Tomada como princípio, a imitação prescreve a todo material artístico a mesma natureza e a mesma técnica de elaboração: a natureza é alegórica, pois representa o objeto imitado indiretamente, por analogia, e sua elaboração é retórica, pois seu fim é a persuasão. Segundo Koch, o que distingue a música das demais belas artes é a matéria sonora com que ela opera, e o objeto que imita: os sentimentos e paixões humanas. Este trabalho se concentrará na relação entre esses elementos, considerando as preceptivas de J. G. Sulzer (1720-1779) e C. Batteux (1713-1780), tomadas pelo músico alemão como modelares. Acima de tudo, pretende-se por em evidência a manutenção da noção de imitação como principal instrumento da poética musical setecentista.

**Palavras-chave:** Imitação; Poética; Música; Heinrich Christoph Koch.

---

**Abstract:** The aim of this text is to reflect on the concept of imitation proper to the musical poetics of the German Classicism, concentrating on the theoretical writings of Heinrich Christoph Koch (1749-1806), specially the *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt & Leipzig: 1782-93), because they bring this Aristotelian concept up to date to the musical practice of the eighteenth century fine arts. Taken as a principle, the imitation prescribes to all kinds of artistic material the same nature and the same technique of elaboration: the nature is allegorical, for it represents indirectly the imitated object, in an analogy, and its elaboration is rhetorical, for its end is the persuasion. According to Koch, what distinguishes music from the other fine arts is the material with which it operates, and the object it imitates: the human sentiments and passions. This text concentrates itself in the relation between these elements, considering the precepts of J. G. Sulzer (1720-1779) and C. Batteux (1713-1780), taken as models by the German musician. Above all, it intends to put in evidence the maintenance of the notion of imitation as the main instrument of the eighteenth century musical poetics.

**Keywords:** Imitation; Poetics; Music; Heinrich Christoph Koch.

---

Os princípios da Arte Poética aristotélica são fundamentais para a preceptiva musical setecentista, especialmente a que se insere na tradição da *musica poetica* alemã. Servindo aos propósitos da igreja luterana, essa tradição fundada por Joachim Burmeister (1564-1629) atualiza dos textos de Aristóteles, Dionísio, Horácio, Longino, Cícero e Quintiliano os princípios para orientar sua produção musical. No final do século XVIII, participa dela Heinrich Christoph Koch (1749-1816), músico da cidade de Ru-

dolstadt, localizada na região da Turíngia. Koch trabalhou durante toda sua vida como violinista e compositor da corte local e da igreja principal de sua cidade. Produziu grande quantidade de textos amplamente difundidos e publicados sob sua supervisão. Sua primeira publicação é o *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Ensaio sobre a instrução em composição), organizado em três volumes escritos e publicados separadamente, em 1782, 87 e 93, respectivamente. Em 1795 publicou, em Erfurt, o *Journal der Tonkunst* (Jornal da Música), em duas edições. Em 1802, em Frankfurt, o *Musikalisches Lexikon*, um dicionário musical que foi, cinco anos depois, reeditado numa versão “de mão”, com o título *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktischer Tonkünstler und für Dilettanten*, em Leipzig. Em 1808, publicou um artigo intitulado *Über den technischen Ausdruck: Tempo Rubato* (Sobre a expressão técnica: tempo rubato) no jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Em 1811, novamente em Leipzig, publicou o *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*; e em 1812, em sua cidade natal, o *Versuch, aus der harten und weichen Tonart*, um ensaio sobre modulação.

Na primeira parte do segundo volume do ensaio sobre a instrução em composição, Koch apresenta os princípios poéticos e estéticos que fundamentam sua teoria musical. Orienta-se declaradamente pelas preceptivas de Charles Batteux<sup>1</sup> (1713-1780) e Johann Georg Sulzer (1720-1779): filósofos iluministas mormente dedicados ao estudo e sistematização das belas artes – aquelas dedicadas ao prazer, como a música, a poesia e a pintura. Batteux se orienta pela arte poética de Horácio, como indica o título de seu texto: *Les beaux arts réduits a un même principe – ex noto fictum sequar Hor. Art Poët.* (As belas artes reduzidas a um mesmo princípio – conforme a arte poética de Horácio. Paris, 1746). Sulzer, por sua vez, propõe-se a adaptar princípios dessa poética tradicional, constituída pelos gregos e latinos, aos princípios da recém instituída estética: “a ciência da cognição sensorial”<sup>2</sup>. Ambos compartilham de uma noção teleológica da arte, concebendo-a como um saber fazer ou produzir em função de um fim que não é ou está naquilo que é produzido. Koch, em relação à música, esclarece:

Os sentimentos provocam deliberações. (...). As Belas Artes em geral, e a Música, especificamente, possuem algo peculiar que as habilitam a despertar sentimentos através de meios artísticos. (...). Elas se servem de seus recursos característicos, a saber, os sentimentos exaltados,

para provocar nobres deliberações. Assim, se estes sentimentos têm influência na educação e no enobrecimento dos corações, elas servem seu mais alto objetivo e mostram seu próprio valor. (...) Despertar sentimentos é o verdadeiro objetivo da Música.<sup>3</sup>

O fazer musical, assim como toda produção artística, é colocado em função de uma causa de cunho moral. Segundo Koch, o fim da prática musical não é ou está na música produzida, mas no sentimento que ela provoca no ouvinte. Acima de tudo, busca-se adesão ao discurso musical eticamente comprometido. Assim, com vistas à persuasão do público, o compositor é instruído a coordenar o processo de produção e o de recepção conforme a finalidade estabelecida, orientando-se retoricamente.

Tanto a estética de Sulzer, a poética de Batteux, quanto a estética-poética musical de Koch tomam a noção aristotélica da imitação (*mimesis*) como princípio das artes, conforme à tendência natural do homem em imitar, e ao prazer e aprendizado que dessa ação advêm. Como um procedimento natural, ela é causa tanto da ação do artista de fazer arte, quanto da ação do público de recebê-la. Nesse sentido, Koch entende que a atividade musical, porquanto imitação, seja natural; e propõe, conforme seus preceitistas, que o modelo para a imitação seja a própria natureza, de modo que a obra criada faça referência à mesma natureza que dá origem à ação criadora. Disso resultam, na obra musical, coisas que se assemelham às naturais, pois se entende que a imitação não seja propriamente uma cópia da natureza, mas uma representação dela.

Sulzer comenta que as obras realizadas pela natureza não podem ser exatamente copiadas, pois a natureza produz conforme seus objetivos, e nem todos se coadunam aos objetivos contingentes da ação artística<sup>4</sup>. Além disso, a cópia é considerada um mau procedimento, diverso da imitação, característica da puerilidade escolar, servil ao modelo, ação própria do juízo inepto, portanto contrária aos preceitos da arte. Unanimemente, a crítica setecentista condena a cópia em nome da originalidade, entendida principalmente como o resultado da imitação judiciosa, prudente. Sulzer esclarece:

Em geral, a natureza reúne em seus trabalhos vários objetivos, e nós dificilmente encontramos algo, em toda sua criação, que sirva a apenas um deles. O artista, por outro lado, elege apenas um único objeto natural como meta, e falha ao imitar aquilo que não serve a ela.<sup>5</sup>

Ao imitar a natureza, o artista deve proceder como ela, extraindo dela leis, princípios e proporções que possam ser adaptados às prescrições e objetivos de cada arte e à contingência de cada situação. Sulzer, como Batteux, propõe que a imitação refaça o modelo, corrigindo racionalmente o que é impróprio conforme cada objetivo e situação específicos.

Em conformidade com a orientação da tradição, os filósofos iluministas e o músico alemão recomendam ainda que além da natureza, a própria arte e as autoridades constituídas por seu bom uso sejam tomadas como modelo da imitação artística. Partem do pressuposto de que a arte atinja seu fim independente da natureza, ainda que ela seja seu ponto de partida: se a obra de arte, enquanto efeito de uma ação humana, encontra-se na natureza em que o homem existe, e se a arte é imitação de algo que está na natureza, logo, imitar na arte a obra de arte é também imitar a natureza. Ou ainda: imitar a arte é imitar uma segunda natureza – aquela aperfeiçoada, polida, destituída de defeitos e do desnecessário, dominada pela técnica e pela razão, apropriada pelos princípios e fins:

Não é desagradável contemplar determinadas imitações de obras estrangeiras quando elas são feitas por homens de gênio próprio. Aquilo o que é essencial no modelo é preservado na imitação, mas, em determinadas circunstâncias, o gênio deixa sua própria marca: nos pequenos ornamentos e nos vários usos originais que são próprios do imitador, e que nos permite contemplar o objeto, que originalmente foi admirado de uma maneira, de um outro modo não menos interessante. Assim são as imitações de algumas comédias de Terêncio realizadas por Molière.<sup>6</sup>

Apesar da relação entre o modelo e sua representação, a obra de arte é autônoma em relação à coisa que imita, assim como a arte o é em relação à natureza. Elas guardam entre si apenas uma relação coordenada de semelhança, e não de sujeição ou subordinação. Assim, o artista imita a aparência das coisas, o seu modo de ser, para que sua obra se torne semelhante a elas, independente de elas existirem ou não. Deve prevalecer uma aparência da verdade, uma verossimilhança, que preserva a autonomia da atividade e delimita seu campo de ação. Contribuem ainda para essa autonomia a estrutura racional e o aperfeiçoamento histórico da arte, que a autorizam a instituir a “cópia primeira”, a “autoridade dos antigos” como modelo para imitação e emulação. Retomando uma tópica comum no século XVIII, Sulzer alegoricamente acrescenta:

Como se observa com satisfação as muitas variações impressas pelos diferentes climas e solos aos diversos vinhos que em princípio surgem da mesma planta. Da mesma forma é agradável observar as variadas ações do gênio em obras de arte que tratam da mesma coisa.<sup>7</sup>

Sulzer define gênio como uma determinada facilidade do artista de formar, em sua mente e na mente daqueles a quem ele se dirige, uma imagem das coisas, com alto grau de clareza e vivacidade, e conforme sua natureza. A despeito de todo aparato racional que caracteriza sua idéia de arte, Sulzer condiciona a produção artística à ação dessa capacidade natural e inata. A ela, que atualiza na causa eficiente da arte a idéia retórico-poética de engenho (*ingenio*), é atribuído tudo aquilo que escapa ao juízo no processo de invenção artística. Ao artista cabe o domínio e o bom uso de seu gênio, estimulando-o ou silenciando-o conforme a necessidade, sob a pena de parecer louco, pelo excesso, ou estéril, pela falta de “genialidade”. Nesse sentido, propõem os filósofos o exercício do entusiasmo – um estado de ânimo controlável que influencia positivamente o gênio. Batteux, em sua teoria poética, atribui o entusiasmo à “presença das musas”, que inflamam a alma do artista com o “fogo divino”. Em função desse caráter sobrenatural, o entusiasmo ora é equiparado à visão celeste do espírito profético influenciado por Deus, ora à embriaguez e ao êxtase de uma alegria gerada pela perturbação e admiração da presença divina<sup>8</sup>, e portanto não é passível de ser controlado ou incitado artificialmente.

Ainda conforme o filósofo francês, o gênio, como propriedade natural que opera segundo sua natureza, depende de alguma espécie de juízo que oriente seu trabalho, de modo que ele seja útil à arte. Considerando que o produto das belas artes setecentistas seja o belo eficiente, e entendendo essa beleza como tudo aquilo que agrada habilmente a favor de um fim, o juízo que orienta o trabalho do gênio deve operar no campo da sensação – pela impressão agradável ou desagradável que os objetos externos causam nos sentidos – e no campo da razão – pela eficiência do objeto para sua finalidade. Esse juízo sobre a qualidade das impressões sensoriais recebe o nome de gosto, o mesmo nome dado à capacidade de sentir a beleza<sup>9</sup>. Da relação entre o gosto e a razão, no julgamento poético/estético setecentista, Sulzer deriva uma categorização dos produtos das belas artes, como segue: o *belo* é aquilo que agrada por sua forma (*Form*) ou constituição (*Gestalt*), por se apresentar agradável aos sentidos ou à imaginação; o

*bem* agrada por sua matéria, por sua força natural em despertar sentimentos agradáveis; e o *perfeito*, que agrada por sua organização interna, através da qual o objeto alcança seu objetivo. Num exemplo, Sulzer esclarece: “Nós podemos observar essas três categorias unidas num diamante. Por seu valor de comércio, ele pode ser considerado um bem. Por seu brilho e pelo fogo das cores que se formam em seu interior, é belo, e, por ser duro e inquebrantável, perfeito”<sup>10</sup>. Dessa forma, uma obra de arte setecentista poderia ser considerada um bem por sua originalidade, conforme sua causa material; bela, conforme a causa formal; e perfeita conforme a adequação da causa formal à sua causa final. Assim como o gênio é a causa eficiente da originalidade, o gosto é da beleza, e a razão, da perfeição, o artista possuidor dessas três qualidades será a causa eficiente do belo eficaz, o modelo de artista proposto por toda a tratadística setecentista dedicada às artes. Koch, em seu manual de composição, corrobora a idéia:

Aquele que deseja tornar-se um compositor deve ser um músico prático (cantor ou instrumentista); deve possuir o gênio necessário, e deve ter um gosto refinado já constituído através de muita prática e audição de boas obras. Estas são as características que eu espero de um iniciante.<sup>11</sup>

A eficácia da beleza para a persuasão, ou seja, a relação entre a causa formal e a causa final das belas artes é estabelecida através de elementos relativos à perfeição da obra, que depende do aperfeiçoamento da imitação, seja como produto ou processo. Assim, a preceptiva enfatiza o caráter operacional da imitação. Retomando a idéia da imitação da natureza, propõe que, além de imitar seus procedimentos, o artista imite também a aparência dos objetos naturais, de modo que a obra de arte seja reconhecida como semelhante ao modelo. Retomando a poética aristotélica, Batteux comenta que esse reconhecimento, de ordem racional, gera prazer, e prescreve que essa verossimilhança seja propriamente a matéria de todas as belas artes: “as artes (...) são apenas imitações, semelhantes à natureza; e a matéria das belas artes não é a verdade, mas somente o vero-símil.”<sup>12</sup>

Enquanto aparência de verdade, o verossímil crível se efetua mediante a conveniência da representação artística, que se traduz como o ajuste da representação à coisa imitada, às circunstâncias de recepção, ao público, às finalidades próprias de cada gênero artístico, e ao próprio artis-

ta, de modo a obter adesão. Dessa maneira, conveniência e verossimilitude são idéias que se fundem, desde que o que parece conveniente também parece verossímil, e vice-versa. A poética horaciana une a noção de verossímil e a de conveniência na noção de decoro – entendida multiplamente como unidade da obra adquirida através da concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, quanto aos fins, ao auditório, e ao poeta – contrária a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordem interna, em que cada parte diverge do todo.

Segundo João Adolfo Hansen (2006, p. 47),

(...) verossímil é o possível, efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos. Tais procedimentos, entre outros fins, conduzem toda a variedade da invenção, da disposição e da elocução a uma forma feita segundo os preceitos de um gênero, submetendo-se ao juízo da recepção. Para tanto, no ato de compor, excluem-se procedimentos que seriam válidos em outra situação, aparam-se as expressões inconvenientes, cortam-se ou podam-se termos apropriados somente em outro contexto verbal. A finalidade é produzir persuasão, que induz à crença e à ação, *naturalmente: ensinar (docere), agradar (delectare), mover (movere)*.

Pela coisa imitada, sua natureza dita o que lhe é concorde, sendo verossímil aquilo que lhe parece natural. Mas, segundo a preceptiva, apenas a razão pode identificar o que seja a própria natureza das coisas. Por isso, para constituir uma unidade verossímil, todos são unânimes em recomendar prudência, na medida em que essa unidade depende da concórdia conveniente entre as partes que a compõem. Assim, o decoro regula qual combinação de partes compõe o todo verossímil em cada um dos gêneros artísticos. Sabido pelas artes retórica e poética aristotélicas que há três espécies imitativas: cômica trágica e épica; três gêneros discursivos: judiciário, deliberativo e demonstrativo; e três estilos de dizer: baixo, médio e alto, e que cada um possui seu próprio verossímil, tanto as poéticas quanto as estéticas e os manuais de composição musical setecentistas indicam qual combinação cada verossímil comporta. Koch recomenda, por exemplo, que uma sinfonia seja elaborada diferentemente de uma ária, e ambas, de um coro; ou que obras destinadas à câmara sejam mais elaboradas que aquelas destinadas ao ar livre; ou que ao teatro seja própria a expressão de sentimentos morais, e à igreja, os solenes, devotos e honrosos.<sup>13</sup> Em analogia com a poesia, o músico ainda esclarece:

Uma vez escolhido o material de sua língua, e ordenado internamente de modo a corresponder àquilo que a lógica chama de formal, o poeta expõe a todo o mundo sua expressão como expressão viva. Para isso, ele escolhe palavras suaves para sentimentos suaves, e as ordena de modo que sua ligação tenha o caráter da suavidade. - E assim não é com a música? Se é, sua expressão viva não é igual à da poesia, pois apesar da linguagem comum de ambas, a música possui suas particularidades.<sup>14</sup>

Se a imitação iguala as belas artes, como princípio unificador, o que as distingue, segundo a preceptiva setecentista, é o modo de imitar e as coisas imitadas, de onde surgem as particularidades da expressão musical: “Aqui, onde tudo se reduz à imitação da natureza, são deixados à música os sentimentos. E é assim: dentre as belas artes, ela é aquela que expressa os sentimentos através da união dos sons<sup>15</sup>.” Enquanto imitação, a expressão musical dos sentimentos é representação alegórica, ou, como Koch denomina, expressão viva, que opera de modo figurado para obter força persuasiva e expressiva. Segundo o músico alemão, a arte da composição musical – ou técnica de unir sons para expressar sentimentos – deve operar como a poesia, que lança mão da alegoria para tornar sua expressão viva<sup>16</sup>:

De fato, a música pode perfeitamente expressar o sentimento despertado pelo ressoante rouxinol nos vales da alma do poeta, sem se servir da expressão viva. E é um grande erro quando o músico opera à maneira do dicionário, ao invés de apoiar a expressão viva numa imagem ou figura.<sup>17</sup>

Em imitar o canto do rouxinol, o músico afasta a si próprio e sua obra da “expressão viva”, e é condenado por sua ação, e pelo sentido literal de sua obra, aquele próprio “do dicionário”. Como imitação literal, a música é cópia servil realizada por aqueles desprovidos de gênio, e por seu sentido literal ou próprio, se torna descrição, como aquela própria da história, que Aristóteles distingue da poesia: enquanto esta, como a música, trata do universal por sua verossimilhança, aquela trata do particular por sua verdade. O caráter universal da imitação é bem uma condição da arte.

Koch contrapõe ao uso literal, o uso figurado ou alegórico da linguagem musical: por este, a música diz uma coisa para significar outra, sendo alegórica tanto sua construção quanto sua interpretação. Hansen (2006, p. 8) esclarece que ambos os processos são simetricamente inversos:

como *expressão*, a alegoria é uma maneira de falar e escrever, é criativa; como *interpretação*, é um modo de entender e decifrar, é crítica. A alegoria faz parte do conjunto de preceitos técnicos recuperados da retórica que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. Suas regras fornecem o “vocabulário” para a substituição figurada do discurso, e zelam por sua clareza em conformidade ao gênero, ao campo temático e à circunstância de execução.

O músico J. Mattheson (1681-1764), em seu célebre tratado *Der vollkommene Capellmeister* (O mestre de capela perfeito) (Hamburg, 1739), elucida os fundamentos do uso alegórico da linguagem musical conforme aquilo que cabe à música imitar: as paixões e os sentimentos humanos devem ser representados indiretamente, por meio da imitação dos sintomas e efeitos corporais que eles causam no ouvinte. Mattheson se fundamenta na concepção mecanicista de Descartes (1596-1650), que relaciona a cada sentimento e paixão da alma um efeito no corpo. Disso resulta a prescrição de que a alegria, como expansão dos espíritos animais<sup>18</sup>, seja representada musicalmente por intervalos amplos e passagens vivas e rápidas; ou que a tristeza, caracterizada pela contração dos espíritos, seja representada por intervalos estreitos; e igualmente a esperança, pela elevação dos espíritos, e o desespero, pela queda<sup>19</sup>. Lopez Cano (1996, p. 9) salienta que “por meio de complexas redes de associação analógica, algum elemento musical imita os efeitos corporais de um afeto da alma, ou seja, a música representa as ações geradas pelas paixões e não as paixões em si mesmas.” Johann F. Daube (1733-1797), músico alemão contemporâneo de Koch, em publicação póstuma datada de 1798, atualiza a idéia de Mattheson, como segue:

O terceiro principal afeto é a tristeza. Um homem afetado por ela tem os nervos contraídos; é como se todo seu sangue, assustado, quisesse voltar para o interior das partes mais nobres de seu corpo. Isso é conhecido pela experiência; e, para imitar adequadamente a natureza, usa-se uma gradual e lenta ascensão e queda dos sons. Aqui não devem ser usados saltos grandes ou pequenos: mas meios tons lentamente estendidos, misturados ao todo; ou sons sustentados no baixo ou outra voz, contra os quais gradativamente se sucedem sons arrastados. De fato, o uso de movimentos ascendentes nesse caso é raro. Alguns instrumentos de sopro, como as trompas e os chalumeaux em *piano*, são adequados à representação desse afeto, assim como algumas tonalidades como fá menor, dó menor, etc.<sup>20</sup>

A partir da relação estabelecida entre os sentimentos e os sons, constitui-se um código expressivo: cada elemento musical comporta uma carga expressiva em potencial, que se realiza na contingência de cada obra. Na imitação, o músico representa mediante a linguagem musical o “discurso” dos sentimentos por seus efeitos corporais, corrigindo-o, eliminando tudo o que é impróprio à conveniência da ação persuasiva, efetuando uma combinação de particularidades que componha um todo verossímil e de caráter universal, próprio a cada gênero musical.

Assumindo que cada sentimento ou paixão tem um gesto musical próprio que melhor o representa (conforme o decoro) – assim como cada idéia tem uma palavra correspondente –, e que o pensamento musical opera como o pensamento verbal, relacionando coisas e palavras de maneira discursiva, Koch atribui à fraseologia musical uma lógica análoga à lógica da linguagem verbal, mesmo quando a música não está associada a um texto, como na modalidade vocal. Nesse sentido, constrói toda uma teoria chamada de mecânica da melodia, em que ele categoriza as unidades de pensamento musical e sistematiza sua formação, desenvolvimento e encaideamento. Como os gêneros poéticos, cada gênero musical comporta uma combinação de unidades de pensamento na realização da verossimilhança: os segmentos são agrupados em frases, as frases em períodos, e os períodos na estrutura do gênero.

Sobre o minueto, por exemplo, Koch comenta:

Diante de todas as outras melodias de dança, o **minueto** é aquele que mais freqüentemente é admitido em nossa música moderna; ele se move 1) num animado compasso ternário (3/4) que pode começar tanto nos tempos fracos quanto no tempo forte. Para se adequar à dança, 2) suas partes melódicas devem ter uma proporção rítmica simétrica; e 3) e devem consistir de duas partes ou reprises formadas por não mais que oito compassos cada. Caso não seja necessário adequá-lo à dança, a extensão de suas reprises pode ser arbitrária, e a proporção rítmica entre elas pode ser assimétrica. Comumente os minuetos são feitos aos pares, e o segundo do par é chamado de **trio**, embora na maior parte dos casos esse nome não condiga de modo algum. Esse trio, após o qual se costuma repetir o minueto, é usualmente composto numa tonalidade próxima da qual o minueto está composto. Às vezes ambos aparecem na mesma tonalidade. Nesse último caso, faz-se especialmente necessário que o trio, em relação à articulação de sua forma, seja diferente do minueto.<sup>21</sup>

Como um gênero baixo, Koch prescreve ao minueto frases simples, cuja completude de sentido não ultrapasse a extensão de quatro compas-

Assim, um minueto adequado à dança seria formado por dois períodos simétricos de oito compassos, cada um formado por duas frases simétricas de quatro compassos, que poderiam ainda ser divididas ao meio, em incisos ou segmentos de frase, como o exemplo abaixo, composto por Koch.



Figura 1: Minueto extraído do Ensaio sobre a instrução em composição. v. III, p. 64-5.

Assim como o exemplo acima, uma série de outras prescrições são dadas por Koch e seus contemporâneos, que elaboram catálogos de modelos próprios para serem imitados em cada gênero, segundo o fim da imitação. Nesses catálogos, indicam autores, obras de referência, materiais e procedimentos, ou melhor, indicam as tópicas onde encontrar as mais justas expressões para cada sentimento ou paixão.

A despeito de todo o detalhamento das indicações relativas à imitação através da música, Koch adverte acerca da obscuridade (*obscuritas*) característica da expressão musical: visto que a música imita os efeitos corporais provocados pelos sentimentos e paixões, e que muitos sentimentos e paixões provocam efeitos corporais similares, a expressão musical deixa em aberto inúmeras possibilidades de compreensão, o que pode ser entendido como erro ou licença. Por um lado, como fruto da inépcia, a obscuridade compromete a compreensão tanto da matéria (*res*) – operada na in-

venção e disposição – quanto da elaboração musical (*verba*) – operada na elocução. Por outro, como fruto do engenho ou do gênio, ela é efeito calculado que direciona o discurso musical, restringindo-o a um determinado público: propriamente aquele apto a decifrá-la. Nesse último caso, a obscuridade é entendida como virtude elocutiva, conforme aos preceitos do decoro e da verossimilhança.

Tendo em vista a clareza (*perspicuitas*) de *res* e *verba* na imitação musical, Koch advoga em favor da música vocal e de dança, pois entende que, associada à palavra ou ao gesto, a expressão musical se torna mais precisa e eficiente. A música instrumental, por sua vez, desprovida de qualquer elemento determinante de sentido, tende naturalmente à obscuridade, e é considerada, portanto, um gênero menor, menos apto a servir aos objetivos das belas artes. A clareza do discurso é condição da sua credibilidade, pois só aquilo que pode ser compreendido pode ser crível. A credibilidade, por sua vez, é condição para o sucesso da persuasão.

Também colabora para esse fim a credibilidade do músico, que evidencia seu caráter mediante a ação de fazer música, compondo e/ou executando, podendo ser julgado eticamente por isso. A música é sempre mostrada como um efeito da ação do músico, mas inversamente, o músico também pode ser mostrado como efeito da música. O *ethos* do músico, compositor ou executante, se realiza em sua obra, constituindo-se na própria feitura dela, segundo aquilo a que ela se destina. É por sua ação que o músico se realiza como caráter, mas esse caráter, por sua vez, causa sua ação. Considerando isso, em seu manual de composição, Koch recomenda aos seus leitores que:

“evite os descaminhos, e empenhem-se somente no elevado ofício dos praticantes das belas artes: que seu único objetivo seja agradar seus ouvintes mediante belos sentimentos; empenhem-se em alcançar esse elevado objetivo da arte na composição de suas obras; não ambicionem a aclamação das grandes multidões. Sobre isso escreveu Gellert<sup>22</sup> a bela fábula ‘O rouxinol e o cuco’, sobre cujo significado você deveria refletir:

‘A fuga de uma silenciosa lágrima  
Traz (ao verdadeiro artista) muito mais glória  
Que o forte aplauso.’

Tanto melhor para você se tiver alcançado um alto nível de habilidade técnica em seu instrumento, e se considerar fácil os exercícios de grande dificuldade. O bom gosto não exige que a habilidade técnica não

seja aproveitada, mas que sua aplicação seja orientada apenas por ele. Cuide-se para não querer obter o aplauso apenas através do virtuosismo, pois por esse motivo também não se priva do aplauso o Bufão.”<sup>23</sup>

Koch salienta que todos os caminhos contrários à boa conduta nas artes podem ser evitados mediante a ação do bom gosto, que se torna a causa eficiente da credibilidade do artista. Desse modo, propõe que a educação do gosto seja parte indispensável da formação do músico, e que seja realizada por meio do estudo das obras da natureza e da arte, tanto “dos antigos” quanto “dos modernos”. Numa analogia, Sulzer esclarece que o gosto está para a beleza assim como a razão está para a verdade e a perfeição, e o sentimento moral, para o bem<sup>24</sup>. Ora, se no exercício da arte o artista opera racionalmente visando à promoção do bem, o gosto, balizador da operação, deve se orientar não só pelos sentimentos e sensações, mas também pela razão, pela ética e pela política para cumprir sua função no processo criativo. Nesse sentido, bom gosto é sinônimo de bom caráter, correção, sensibilidade e discrição.

Finalmente, quem afirma ou nega a efetuação da imitação, sua verossimilhança e credibilidade, é o público, que condiciona todo o processo criativo, como causa final da prática musical. Na estrutura da sociedade de corte em que essa prática musical se insere, ao público cabe analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada da representação, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente na coisa imitada, revelando assim a alegoria. De um modo ou de outro, a recepção é condicionada também pelo gosto, por tudo o que lhe compreende.

Ainda no século XVIII, autores como André Morellet (1727-1819) e Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792) propõem uma estética autônoma, contrária ao princípio da imitação, independente de qualquer modelo. Comparativamente, Koch e seus preceptistas poderiam ser chamados de conservadores, por reafirmarem princípios estabelecidos pela tradição, como o da imitação, do decoro e da verossimilhança, e conformar suas teorias à poética e à retórica. Por outro lado, pela atualização desses princípios tradicionais, como a do engenho pelo gênio, e a da razão pelo gosto, eles poderiam ser associados à vanguarda do pensamento estético. Certamente, mais que qualquer classificação, vale a contextualização das idéias

e a constituição do horizonte histórico de compreensão, que permitem contemplar nas idéias não apenas aquilo o que elas possuem de geral e universal, mas principalmente seus aspectos particulares.

## Notas

- <sup>1</sup> Conhecido por Koch a partir da tradução alemã de Karl W. Ramler (1725-1798).
- <sup>2</sup> SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Leipzig, 1771-1774]. Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM. p. 118.
- <sup>3</sup> Die Empfindungen bewürken Entschlüsse; (...). Die schönen Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigenthümliches, welches sie in der Stand setzt, durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken; (...). Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, das die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, dass diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluss haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. Empfindung zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. II. p. 15-16.
- <sup>4</sup> Cf. SULZER, J. G. op. Cit. p. 2968 et seq.
- <sup>5</sup> Insgemein vereinigt die Natur in ihren Werken mehrere Absichten, und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweeke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zweeke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. [Leipzig, 1771-1774]. Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM. p. 2975.
- <sup>6</sup> Es ist nicht unangenehm auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeigt sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger intressante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat. SULZER, J. G. op. Cit. p. 2978-9.
- <sup>7</sup> Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind; so ist es auch angenehm die veränderten Wirkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen. SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. [Leipzig, 1771-1774]. Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM. p. 2979.
- <sup>8</sup> Cf. BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts reduits a un même principe - ex noto fictum sequar*. Hor. Art. Pöet. Paris: Chez Durand, 1746. p. 32 et seq.
- <sup>9</sup> Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen *das Schöne* zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. SULZER, J. G. op. Cit. p. 1781.
- <sup>10</sup> Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigt vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben die darin spiehlen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen. Ibid. p. 3889.

- <sup>11</sup> Dass derjenige, der sich zum Tonsetzer bilden will, schon praktischer Musiker (es sei nun Sänger oder Instrumentist) sein, dass er das zum Tonsetzer nöthige Genie besitzen, und feinen Geschmack durch viele Uebung und Anhörung guter Tonstücke schon gebildet haben müsse, daran hat wohl noch niemand gezweifelt. Dieses sind also Gegenstände, die ich bei dem angehenden Tonsetzer voraussetze, (...). KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. II, p. 70-71.
- <sup>12</sup> Les Arts, dans ce qui est proprement Art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la Nature, mais qui paroissent l'être; & qu'ainsi la matière des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable. BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits a un même principe* – ex noto fictum sequar. Hor. Art. Pöet. Paris: Chez Durand, 1746. p. 14.
- <sup>13</sup> Es kommt bei der Ausarbeitung hauptsächlich auf die durch den Satz zu erweckende Empfindung, uns auf verschiedene zufällige Umstände an. Unter diese zufällige Umstände gehört hauptsächlich 1) die Art des Tonstücks selbst. So wird z.B. die Sinfonie bei der Ausarbeitung anders behandelt, als die Arie; und beide wieder anders als das Chor, u.s.w. 2) Der Ort wo ein Tonstück ausgeführt wird. Ein Stück, welches in einem Zimmer ausgeführt wird, z.B. ein Concert, verträgt mehr und genauere Ausarbeitung als ein Stück, welches in einem sehr grossen Saale oder wohl gar im Freien ausgeführt werden soll. 3) Die mehrere oder weniger Besetzung der Stimmen. Ein Tonstück bei welchem die Stimmen sehr zahlreich besetzt werden sollen, darf, wenn es gute Wirkung thun soll, nicht so vollkommen ausgearbeitet werden, als wenn es nur von wenigen Tonkünstlern vorgetragen wird. Und was dergleichen zufällige Umstände mehr sind. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. II. p. 125-6.
- <sup>14</sup> Hat der Dichter das Materials seiner Sprache so gewählt, und so geordnet, daß es dem Innern, dem, was die Logik das Formale nennt, entspricht, so erklärt die ganze Welt seinen Ausdruck für lebendigen Ausdruck. Der Dichter muß also, um sich dieses Verdienst zu erlangen, zu sanften Empfindungen sanfte Worte wählen, und sie auch so anordnen, daß auch ihre Verbindung den Character des Sanften hat. – Und so in der Tonkunst? Wenn das ist, so ist der lebendige Ausdruck, nicht wie der Dichtkunst, auch der Tonkunst etwas ungewöhnliches, sondern ihre gewöhnliche Sprache. Ibid. v. I, p. 4-5.
- <sup>15</sup> Selbst da, wo man alles auf die Nachahmung der Natur zurückführt, läßt man die Tonkunst ganz der Empfindung. Und so ist es auch. Sie ist unter den schönen Künsten diejenige, die durch Verbindung der Töne Empfindungen ausdrückt. Ibid. v. I, p. 3-4.
- <sup>16</sup> (...) auch in der Tonkunst der lebendige Ausdruck nicht die gewöhnliche Sprache, sondern eine besondere Art ist, und mit dem, was er in der Poesie ist, zum wenigsten die größte Aehnlichkeit hat? Ibid. v. I, p. 5-6.
- <sup>17</sup> Allerdings kan die Tonkunst das Gefühl, welches die schlagende Nachtigall im Thale in der Seele des Dichters erweckte, vollkommen ausdrücken, ohne sich des lebendigen Ausdrucks zu bedienen. Und wenn er der lebendige Ausdruck, nicht ein Bild, eine Figur, unterstützt, wenn er nur das Amt des Wörterbuchs verwaltet, so ist er ein Fehler, ein großer Fehler. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. I, p. 6.
- <sup>18</sup> Segundo Descartes, os espíritos animais são as partes mais sutis do sangue que efetua no corpo os movimentos da alma. Cf. DESCARTES, R. *As paixões da alma*. São Paulo: Editora Escala, 2005. passim.
- <sup>19</sup> MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister* [Hamburg: Christian Herold, 1739]. Beverly Hills: Bärenreiter Verlag, 1954. parte I. cap. 3, p. 16.
- <sup>20</sup> Der dritte Hauptaffekt ist wohl die Traurigkeit. Ein Mensch der damit überfallen wird, dessen Nerven ziehen sich zusammen; es scheint, als wenn sein Blut erschrocken, sich gänzlich in das Innere der edelsten Theile zurück ziehen wolle. Ist dieses aus der Erfahrung bekannt; so ist, um solches nachzuahmen, das stufenmäßige langsame Auf- und Absteigen der Töne zur Nachahmung der Natur geschickt. Keine weder große noch kleine Sprünge sollten hier seyn: halbe langsam ziehende Töne, mit ganzen vermischt. Aushaltende Töne, wo der Baß oder eine andere Stimme, schleppende, allmählig herunter gehende Töne dagegen hören

läßt. Auch sogar die stufenmäßigen aufsteigenden Töne sind sehr selten zu gebrauchen. Selbst einige Blasinstrumente, als pianisirende Horn und Schalmes gehören zur Vorstellung dieses Affekts: ingleichen etliche Tonarten, als *f moll*, *c moll*. etc. DAUBE, Johann Friedrich. *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung* [Wien, 1798]. Berlin: Zeno.org, 2007. DVD-ROM. p. 3883-4.

<sup>21</sup> Die **Menuet**, welche vor allen andern Tanzmelodien am öftersten in unsere modernen Tonstücke aufgenommen wird, bewegt sich 1) in einem muntern Dreyvierteltacte, welcher sowohl im Aufschlage, als auch mit dem Niederschlage anheben kann. Soll sie zum Tanze eingerichtet seyn; so müßen 2) die melodischen Theile derselben ein geradzählliches rythmisches Verhältniß haben; und 3) muß sie aus zwey Theilen oder Reprisen bestehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Ist sie aber nicht zum Tanze bestimmt, so können ihre Reprisen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, sondern auch ihre melodischen Theile von ungeradem rythmischen Verhältnisse seyn. Gewöhnlich werden derselben zwey nach einander gemacht, von welchen man der Zweyten den Namen **Trio** zu geben pflegt, ob sie gleich diesem Ausdrücke in den mehren Fällen nicht im geringsten entspricht. Dieses so genannte Trio, nach dessen Vortrage man die Menuet zu wiederholen pflegt, wird gewöhnlich in eine Tonart gesetzt, die mit der Tonart, in welcher die Menuet stehet, nahe verwandt ist. Zuweilen erscheint es aber auch mit der Menuet in einer und eben derselben Tonart. In diesem letzten Falle ist es besonders nothwendig, daß das Trio in Ansehung seiner interpunctischen Form anders eingerichtet seyn muß, als die Menuet. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. III, p. 47-49.

<sup>22</sup> Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769).

<sup>23</sup> Nun ihr jungen Artisten, die ihr diese Blätter zu euerm Unterrichte leset, meidet diesen Abweg, ringet allein nach dem hohen Beruf eines Ausübers einer der schönen Künste; nur durch schöne Empfindungen eure Zuhörer zu vergnügen, sei euer einziger Zweck. Bemühet euch bei Setzung eurer Tonstücke diese hohe Absicht der Kunst zu erreichen; strebt nicht nach dem Beifall des grössern Haufens, denn auch für euch schrieb Gellert die schöne Fabel: Die Nachtigall und der Kuckuck; auch ihr müsst es empfinden lernen, was das heisst "Der Ausbruch einer stummen Zähre / Bringt (ächten Künstlern) weit mehr Ehre, / Als (euch) der laute Beifall bringt." Habt ihr auf euern Instrumenten einen hohen Grad der Fertigkeit erlangt, fällt euch auch die Ausübung der grössten Schwierigkeiten leichte, desto besser für euch; auch der Gute Geschmack verlangt nicht, dass ihr sie ganz unbenutzt lassen sollt; wendet sie nur mit Geschmack an, und hütet euch blos durch diese Fertigkeit Beifall erlangen zu wollen; denn den Beifall über bloss mechanische Fertigkeit versagt man ja auch dem Gauckler nicht. KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969. v. II, p. 39, 40.

<sup>24</sup> Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen *das Schöne* zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. [Leipzig, 1771-1774]. Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM. p. 1781.

## Referências:

Aristóteles. **Poética**. 5. ed. Coleção de Estudos Gerais Série Universitária - Clássicos de Filosofia. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

BATTEUX, Charles. **Les Beaux Arts réduits a un même principe – ex noto fictum sequar**. Hor. Art. Pöet. Paris: Chez Durand, 1746.

DAUBE, Johann Friedrich. **Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung** [Wien, 1798]. Berlin: Zeno.org, 2007. DVD-ROM.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

KOCH, Heinrich Christoph. **Versuch einer Anleitung zur Composition** [v. 1 - Rudolstadt: Löwischen Erben und Schirach, 1782; v. 2 - Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787; v. 3 - Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1793]. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.

KOCH, Heinrich Christoph; SULZER, Johann Georg. **Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment**: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LÓPEZ CANO, Rubén. La ineludible preeminencia del gozo: el tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII. **Armonía**. México, v. 1, n. 10-11, p. 5-17, 1996.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister** [Hamburg: Christian Herold, 1739]. Beverly Hills: Bärenreiter Verlag, 1954.

SULZER, Johann Georg. **Allgemeine Theorie der Schönen-Künste** [Leipzig, 1771-1774]. Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. CD-ROM.

---

**Cassiano Barros** - Com formação acadêmica em andamento na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) desde 1996, concluiu o curso de graduação em música (mod. regência e inst. - cravo) em 2002; em 2006 apresentou sua dissertação de mestrado sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Helena Jank. Atualmente, sob a mesma orientação, realiza o curso de doutorado em música, como bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Em sua tese, em elaboração, investiga as implicações gramaticais dos princípios poéticos setecentistas na teoria musical de H.C. Koch. Dedicase principalmente ao estudo da poética musical de orientação retórica.

---