

AS OBSERVAÇÕES SOBRE O ENSINO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL
NO COMPÊNDIO DE MÚSICA (1806) DO FREI DOMINGOS DE S.J. VARELLA –
UMA ABORDAGEM HERMENÊUTICA

*Barros, Cassiano**

*Jank, Helena***

RESUMO: O Compêndio de Música (1806) do Frei Domingos de S.J. Varella foi escrito para prover instruções elementares para a formação básica, teórica e prática, de músicos. Para o estágio seguinte dessa formação, a instrução em composição musical, o autor sugere um sucinto roteiro de estudos. A despeito da brevidade das sugestões, são encontradas evidências de que esse roteiro compartilha da mesma orientação dos processos de criação artística vigentes na Europa no final do século XVIII. A investigação desses processos, especialmente os de J.G. Sulzer (1720-1779) e J.J. Rousseau (1712-1778), autores citados no Compêndio, favorece a abordagem hermenêutica de seu roteiro de estudos. Essa investigação é especialmente relevante para a musicologia nacional porque trata de uma obra que constitui parte da história da teoria musical brasileira, a partir dos fragmentos seus encontrados no país.

PALAVRAS-CHAVE: Varella, Domingos de São José; Compêndio de Música; Musicologia; Composição musical; Retórica.

ABSTRACT: The Compêndio de Música (1806) of Domingos de São José Varella was written to provide elementary instruction to the basic theoretical and practical musical education. To the next stage of this education, the study of composition, the author suggests brief instructions. Despite the brevity, we find evidences that these instructions share the same orientation found in the eighteenth century European processes of artistic creation. The investigation of these processes, particularly J.G. Sulzer's (1720-1779) and J.J. Rousseau's (1712-1778), authors cited in the Compêndio, favors the hermeneutic approach of Varella's instructions. This investigation is specially relevant to the brazilian musicology because deals with a work that constitutes part of the history of the national music theory, from fragments of it found in the country.

KEYWORDS: Varella, Domingos de São José; Compêndio de Música; Musicology; Musical Composition; Rhetoric.

O frei português Domingos de São José Varella foi organista e organeiro; professou na Ordem de S. Bento, residindo primeiro no convento de Tibães, e mais tarde no convento de S. Bento da Vitoria, no Porto. Sobre sua vida e formação musical, pouco se sabe além do que pode ser inferido a partir de seu Compêndio de Música publicado em 1806. O título completo dessa obra é: *Compendio de Musica, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica. Lições de acompanhamento em órgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pode obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, etc., e para a canaria do Orgão. Appendix em que se declaram os melhores methodos d'affinar o órgão, cravo, etc. Modo de tirar os sons harmônicos, ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao Contraponto, Composição e á Physica.* (Porto: Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, Ano M.DCCC.VI.); ela tem por epigrafe um trecho do *Elémens de Musique Theorique & pratique* (Lyon: Jean-Marie Bruyset, 1772) de Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), baseado na teoria musical de J.Ph. Rameau (1683-1764). Varella menciona nessa obra outros filósofos e músicos, autores de obras representativas de seu tempo, dentre eles J.J. Rousseau (1712-1778), G. Tartini (1692-1770) e J.G. Sulzer (1720-1779). Cita também uma *Encyclopedia* e a uma *Encyclopedia methodica*, cujos autores ou editores não são mencionados. A epígrafe, que denota a orientação do compêndio, e as

* Doutorando, UNICAMP, cassianobarros@hotmail.com

** Doutora, UNICAMP, hjank@iar.unicamp.br

freqüentes citações a autores franceses conduzem à hipótese de que Varella faça referência à *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1766) escrita por Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond d'Alembert, que foi reeditada posteriormente por Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) com o título de *Encyclopédie méthodique par ordre des matières* (1782-1832).

O Compêndio de Música está dividido em cinco partes assim denominadas: 1) Breve instrução para tirar música; 2) Lições de acompanhamento em cravo, órgão, etc; 3) Medidas dos braços das violas e guitarras, e da canária do órgão; 4) Modo de dividir a canária do órgão; 5) Apêndice. A primeira e a segunda partes tratam de elementos básicos de teoria musical e aspectos técnicos de execução nos instrumentos de teclado; a terceira, quarta e quinta partes tratam de aspectos teóricos e práticos da afinação de cordas e tubos sonoros; além disso, o apêndice traz elementos de teoria musical. Há ainda um suplemento composto por observações sobre teoria e instrumentos musicais e lâminas com ilustrações em notação musical.

Sobre a instrução em composição musical, Varella apresenta indicações rudimentares na introdução do Compêndio:

Quando o discípulo estiver versado nas *regras d'harmonia*, o Mestre deve mostrar-lhe debaixo de que *regra d'harmonia* está feita aquela peça de *Música*, que de novo se propõem tirar, a fim de que o Discípulo conheça como há de imitar os Autores, que vai estudando; e esta é a melhor regra de *Contraponto prático*. Depois d'ó Discípulo saber debaixo de que *harmonia* está feita qualquer peça de *Música*, o Mestre dirá o *tema, passo, ou motivo*, que o Autor tomou, mostrando-lhe o modo com que o seguiu, e variou; as imitações que fez, as *Elypses*, e mais *figuras* de que usou, tanto em *melodia*, como na *harmonia*; e esta é a melhor *regra de composição prática*. (VARELLA, 1806, p.XII)

Estas prescrições são as únicas sobre o tema em toda a obra, e indicam procedimentos comuns, empregados na criação artística em geral, e amplamente difundidos em obras sobre música e artes publicadas pela Europa durante os séculos XVII e XVIII. A despeito de sua brevidade, um exame das obras de autores citados por Varella, como o *Dictionnaire de Musique*, de J.J. Rousseau, e a *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, de J.G. Sulzer, possibilitará sua contextualização e compreensão.

Varella estabelece como condição para o estudo da composição o domínio das *regras d'harmonia*, que pressupõe, como indicado na mesma introdução, também um domínio prático da música.

Sabendo o Discípulo v.g. quatro, ou cinco *Sonatas*, deve logo principiar a estudar as *regras d'harmonia*, que vão nas *lições d'Acompanhamento*, dando duas lições, uma de *tirar música*, outra *d'acompanhar*. (VARELLA, 1806, p. XI)

De fato, as regras de harmonia eram ensinadas nas lições de acompanhamento, também conhecidas como lições de baixo contínuo, de modo que o aprendizado teórico acompanhasse o desenvolvimento da prática musical. A partir do índice do Compêndio, bastante similar ao da obra de D'Alembert, observam-se os elementos de que são constituídas essas regras: dos modos, ou tons, e como se devem formar / das inversões dos acordes, e espécies, ou das suas diferentes faces / do movimento das vozes dos acordes / da suspensão das vozes dum acorde, ou da prevenção, ligadura, e resolução das espécies dissonantes / da antecipação / da

modulação / das cadências / das acciacaturas / dos intervalos / do modo de contar suas espécies, e suas divisões, dentre outros temas.

Sulzer e Rousseau corroboram essa metodologia e explicam porque se deve proceder assim no estudo da música:

O conhecimento da Harmonia, do tratamento das consonâncias e dissonâncias, da modulação, dos compassos e ritmos é tudo o que constitui o aspecto mecânico da composição musical. Mas para compor não basta apenas saber isso, é necessário praticar a partir dessas regras, para que se tenha além desse conhecimento, uma sensação dele. (...) Portanto, quem quiser possuir as regras mecânicas da composição através da compreensão e da prática deve adquirir a habilidade de ouvir nitidamente o canto e a harmonia, o agradável e o repulsivo, o fluente e o rígido, para senti-los com toda a clareza. (...) Logo, a habilidade de praticar música deve preceder o aprendizado da composição.¹ (SULZER, 2002, p. 3780-3782)

O conhecimento da harmonia e suas regras é o fundamento da composição. (...) Mas somente com as regras da harmonia nós não estamos mais avançados no conhecimento da composição que um orador com aquelas da Gramática.² (ROUSSEAU, 1824, vol. I, p.172)

O conhecimento geral, prático e teórico das regras da harmonia, e específico, aplicados às obras estudadas, serve para que o Discípulo “conheça como há de imitar os autores que vai estudando”, propósito revelador de uma orientação retórica, compartilhada com a tradição artística vigente, que toma como modelares os preceitos poético-retóricos da antiguidade clássica. Essa orientação estabelece como ideal criativo que o artista seja um emulador, que adquira dos autores dignos de admiração suas virtudes, imitando seus procedimentos e suas obras. A partir dessa idéia entende-se a recomendação que Varella faz ao iniciar a introdução do Compêndio: “A *Música*, que o Mestre deve ensinar ao principio, seja escolhida dos *melhores Authores*.”

Marco Fabio Quintiliano (c. 35- c. 95), professor de retórica da Roma antiga, justifica esse ideal em sua obra *Instituio Oratoria*.

Toda conduta da vida deveria seguir este ponto de vista, que desejássemos fazer aquilo que aprovamos nos outros. Assim fazem as crianças que, para adquirir a prática da escrita, estudam formar os caracteres escritos diante delas; e aquele que aprende música acompanhando a voz do seu professor; os pintores observam as obras dos mestres que os precederam; e os agricultores cultivam a terra a partir da experiência adquirida de outros. Nós observamos que o início de toda disciplina é formado de acordo com algum modelo proposto. Nós devemos ser iguais ou

¹ Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehöret. Aber auch dieses wenige nicht bloß zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfordert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. (...) Wer demnach den bloß mechanischen Satz nicht nur verstehen, sondern zur Ausübung besitzen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und wiederige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. (...)Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Sazes vorhergehen.

² La connaissance de l'harmonie et de ses règles est le fondement de la composition. (...) mais avec les seules règles de l'harmonie, on n'est pas plus près de savoir la composition qu'on ne l'est d'être un orateur avec celles de la grammaire.

diferentes àquilo que é bom; e ser igual raramente é fruto da natureza, mas da imitação.³ (QUINTILIANO, 1774. vol. II. p. 218)

De modo semelhante, Sulzer (2002, p. 3783) nomeia os compositores inaptos de *naturalistas*, pois trabalham apenas a partir de sua natureza, sem dominar os elementos de sua arte.

Mas imitação como princípio criativo possui limitações, pois, como salienta Quintiliano, seu uso indiscriminado é um desserviço ao desenvolvimento da arte. Os limites devem ser estabelecidos pelo juízo, que coordena sua aplicação à manifestação da natureza individual. Desde essa perspectiva, a criação artística de orientação retórica deve ser entendida como um ato em que interagem a natureza individual do artista e sua arte, ou técnica, mediadas pelo juízo.

Tudo relacionado a esta área de estudo deve ser considerado com o mais refinado juízo. Primeiramente, quem deve ser imitado, já que a grande maioria toma como modelos maus exemplos. Em seguida, o que é digno de ser imitado nos modelos escolhidos, pois os melhores autores não estão isentos de faltas, e os eruditos são condescendentes na crítica entre si. Eu gostaria que a eloquência fosse promovida através da imitação daquilo que é bom e verdadeiro, da mesma forma que ela é deteriorada pela imitação daquilo que é mal e falso⁴. (QUINTILIANO, 1774, vol. II, p. 221)

No século XVIII, Rousseau e Sulzer seguem esse mesmo paradigma, adaptado aos ideais de seu tempo, a partir da influência do empirismo, do iluminismo e da recém-instituída Estética. Suas teorias convergem em inúmeros aspectos, sobre os quais, certamente, Varella se apoiava. Dentre eles, o conceito de arte, derivado do grego *techné*, entendido como uma habilidade adquirida através do estudo e/ou da prática. A música, nesse contexto, é uma das Belas Artes, uma arte que lida com aquilo que demanda técnica (*techné*), a natureza do artista e seu juízo, e visa às necessidades e ao prazer. As Belas Artes se opõem às Artes Mecânicas, que lidam com aquilo que necessita apenas de técnica e visam somente às necessidades humanas. A filosofia ou a ciência das Belas Artes era chamada de Estética, também conhecida como a ciência dos sentimentos, ou a ciência da cognição sensorial.

Segundo Sulzer (2002, p. 122), a estética é a ciência que surgiu para ajudar o artista na invenção, disposição e realização de suas obras⁵. As regras estabelecidas para esses procedimentos derivam de aspectos teóricos e práticos, uns fundamentando o porquê fazer arte, outros, como fazê-la. Os primeiros se relacionam ao estudo dos objetivos e da natureza das Belas-Artes, dos Sentimentos, das Emoções e das Sensações, dos objetos que as movem e

³ 2. The whole conduct of life should aim at this point of view, to be willing to do ourselves what we approve of in others. So children, to acquire the practice of writing, study to form the characters marked out before them; so one learning music accompanies the voice of his teacher; painters keep an eye upon the works of former masters in the art; and farmers cultivate their grounds as the experience of others and their own direct them. We observe, in fine, that the beginnings of every discipline are formed according to some proposed model. We must, indeed, be either like or unlike that which is good; and to be like is rarely the effect of nature, thou often the fruit of imitation.

⁴ The most accurate judgment is, therefore, required for examining into the particulars of this part of the orator's study. First, who ought to be imitated, as a great many take for models very bad originals. Secondly, what is deserving of imitation, even in those that are made choice of; for the best authors are not without their faults, and the learned are liberal in their criticism upon one another. So that I could wish that eloquence was as much improved by the imitation of the good and the true, as it is debased by that of the bad and false.

⁵ [...]Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nützlich zu Hilfe kommen.

estimulam, das obras do gosto e da natureza da alma humana; os segundos, ao estudo dos diferentes tipos de Belas-Artes, do caráter e da extensão de cada uma delas, da expressão do gênio e do gosto do artista e dos meios de expressão de cada uma das Belas-Artes, que se distinguem por sua estrutura interna, finalidade particular e pelos materiais com que trabalham.

O caráter das Belas Artes era considerado essencialmente mimético. Tomando a Natureza como modelo, elas deviam imitar as emoções humanas conforme suas configurações, de modo a “representar os bens essenciais, dos quais a felicidade depende diretamente. Estes bens são a matéria mais importante das Belas Artes, a saber, a Verdade e a Virtude.”⁶ (SULZER, 2002, p. 611)

Numa composição, ou o autor tem por sujeito o som considerado em seu aspecto físico, e por objeto o prazer que ele proporciona ao ouvido; ou então ele se eleva à música imitativa e procura mover seus ouvintes através dos efeitos morais. Para o primeiro caso, basta encontrar belos sons e acordes agradáveis; mas para o segundo, ele deve considerar a música por sua relação com os acentos da voz humana, e pelas conformidades possíveis entre os sons harmonicamente combinados e os objetos imitáveis.⁷ (ROUSSEAU, 1824, vol I, p. 174, 175)

Essa citação evidencia uma distinção decorrente da associação da música a outras artes que favorecessem a determinação do objeto imitado. Enquanto a música instrumental desassociada de qualquer outra arte seria capaz de despertar prazer apenas pelo estímulo sensorial, a música vocal ou de dança, considerada mais elevada por ser imitativa, seria capaz de mover os ouvintes também através da razão. Essa distinção fundamentava-se na idéia de que as obras de arte deviam possuir um conteúdo moral que ressoasse na alma do espectador, cujo prazer, conseqüente da experiência artística, decorresse do reconhecimento intuitivo dessa moral pela alma. As obras de arte não seriam concebidas apenas como estímulos sensoriais, mas como representações emotivas dirigidas ao intelecto, que deviam mover para a aprovação da virtude ou a desaprovação do vício, alcançando a promoção da moral.

Deve-se observar, sobretudo, que o charme da música não consiste somente na imitação, mas numa imitação agradável; assim como não podemos pintar um sentimento sem lhe dar o charme secreto que lhe é inseparável, não podemos tocar o coração sem deleitar o ouvido. (...) O prazer físico que resulta da harmonia aumenta o prazer moral da imitação, ao unir as sensações agradáveis dos acordes à expressão da melodia.⁸ (ROUSSEAU, 1824, vol. I, p. 318, 319)

⁶ die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. (...) Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

⁷ Dans une composition l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'élève à la musique imitative, et cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux. Au premier égard, il suffit qu'il cherche de beaux sons et des accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accents de la voix humaine, et par les conformités possibles entre les sons harmoniquement combinés et les objets imitables.

⁸ Surtout il faut bien observer que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le coeur si l'on ne plaît à l'oreille.(...)Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à l'expression de la mélodie.

Sulzer e Rousseau reconheciam na percepção das obras de arte a relação entre elementos racionais e sensoriais. Rousseau (1824, vol. I, p. 291) comenta que “o efeito que uma excelente música causa é uma impressão agradável e forte sobre o ouvido e o espírito dos ouvintes”⁹. Sulzer complementa salientando que deve ser primeiramente através do estímulo das emoções consoantes com os sentimentos mais virtuosos que um objeto de arte deve ser percebido como belo. Os objetos belos são classificados por ele em três categorias diferentes:

1. aqueles que agradam pela sensação – o prazer advém do Sentimento provocado; agradam por sua natureza material e são chamados de Bem (*das Gute*);
2. aqueles que agradam pela razão – o prazer vem da percepção da Perfeição, da Verdade e do Bem e agradam pela organização. Estes objetos são chamados de Perfeitos (*das Vollkommene*);
3. aqueles que agradam pela sensação e pela razão – o prazer advém do Sentimento associado à Razão. Estes objetos agradam pela Forma (*Form*) ou Constituição (*Gestalt*). Esta é a classe das coisas verdadeiramente Belas (*das Schöne*).

Tomando como modelos os preceitos poéticos greco-latinos, Sulzer acrescenta que qualquer objeto que tenha como características unidade, variedade, dimensão e ordem, também será considerado belo. Contudo, o tipo mais elevado de beleza advém da união das características do Perfeito, do Bem e do Belo¹⁰ (SULZER, 2002, p. 1040). De fato, seu conceito de beleza relaciona qualidades objetivas, propriedades estáveis das obras de arte, a valores morais, numa dinâmica de causalidade cujo fim é a felicidade, ou propriamente o bem-viver (*eudaimonía*). Fundamental para essa teoria é a crença dogmática de que no processo de percepção artística a razão prevalece sobre os sentimentos, e, conseqüentemente, indivíduos igualmente educados responderiam de modo similar a um determinado estímulo artístico.

Segundo Rousseau, o conhecimento dessas qualidades objetivas das obras de arte pode ser aprendido através do estudo e da prática, ou seja, através do desenvolvimento da arte, mas sem gênio, o artista não será capaz de descobrir como utilizá-lo em benefício de seu ofício¹¹.

O gênio é a natureza interna do artista, ou ainda, como define Sulzer, a habilidade inata que permite ao artista criar internamente a essência de sua obra e constituí-la de modo original. Rousseau comenta que dominar a gramática musical não é nada mais que preparatório à prática da composição, pois o músico que quiser alcançar esse estágio do conhecimento deve

“encontrar em si próprio a fonte dos belos cantos, da grande harmonia, das pinturas, da expressão; deve ser, enfim, capaz de coletar e ordenar toda uma obra, seguindo suas correspondências, e de se imbuir do espírito do poeta, ao invés de se divertir correndo atrás das palavras”.¹² (ROUSSEAU, 1824, vol. I, p.173)

⁹ L'Effet est un impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des écoutants.

¹⁰ Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erweckt nicht blos Wolgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glückseligkeit ist.

¹¹ Une longue pratique peut apprendre à connaître sur le papier les choses d'effet; mais il n'y a que le génie qui les trouve.

¹² Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la composition: mais il faut trouver en soi-même la source des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir et de

No século XVIII, o que coordena a interação entre o gênio e a arte no processo de criação artística é o gosto, uma espécie de juízo que se manifesta tanto racionalmente quanto sensorialmente. Sulzer o define como a capacidade humana de sentir e julgar a beleza; é a sensação interna através da qual se percebe o estímulo da verdade e do bem, e que permite julgar, além disso, a ordem e a adequação das partes de um todo, operando como um regulador implícito na percepção artística. O gosto permite ao artista expressar-se decorosamente, na medida em que orienta a relação entre a matéria (*res*) e sua forma de expressão (*verba*). Para o público, por sua vez, o gosto habilita o ânimo a sentir prazer e a tirar proveito das obras de arte. Sulzer (2002, p. 1785) comenta que o gosto manifesta-se em sua mais elevada perfeição quando acompanhado de uma razão aguçada, de uma sutil agudeza, e de nobres sentimentos¹³.

Sulzer e Rousseau condicionam a beleza das obras de arte à operação do gosto; comentam que a razão e o gênio podem conferir a uma obra todas as partes essenciais que lhe outorgam a perfeição, mas é o gosto que pode transformá-la em uma obra das Belas Artes¹⁴ (SULZER, 2002, p. 1782).

Varella menciona o juízo do gosto no apêndice de seu Compêndio:

Finalmente depois que o Discípulo tiver adquirido hábito de tirar *Música* com todo o gosto, e expressão, e de acompanhar qualquer papel, será justo que o Mestre lhe ensine todas aquellas cousas que vão no *Appendiz* deste *Compêndio* (...). (VARELLA, 1806, p.XII)

Finalmente, segundo as preceptivas oitocentistas, os requisitos exigidos de qualquer artista que quisesse se dedicar à criação eram gosto, gênio e arte. Vale ressaltar ainda que, se para Sulzer, aos moldes de Quintiliano, a prática artística estava condicionada à promoção da moral, essa postura não é evidenciada nas obras de Rousseau ou Varella aqui abordadas, o que não permite, por ora, alcançar qualquer conclusão a respeito.

O estudo da composição musical, conforme sugere Varella, aconteceria a partir da análise de obras estudadas pelo discípulo. O mestre deveria apontar o tema, passo ou motivo da obra e o modo como foi seguido e variado, sendo esta “a melhor regra de *composição prática*”.

Rousseau (1824, vol. II, p.450; vol. IV, p.203) define motivo como a idéia primitiva e principal¹⁵ sobre a qual o compositor determina o sujeito de uma obra, sua idéia fundamental, a partir da qual todas as outras idéias dependem¹⁶. Sulzer (2002, p. 2012) chama essa idéia de tema, definindo-a, complementarmente, como o período de uma música que concentra em si toda a expressão e essência de uma melodia, e que aparece em toda a obra em diferentes tons e variações. Pode ser chamada também de frase principal, que geralmente tem a extensão de

former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, et de se remplir de l'esprit du poète, sans s'amuser à courir après les mots.

¹³ Also zeigt sich der Geschmack nur alsdann in seiner höchsten Vollkommenheit, wenn er von scharfem Verstande, feinem Witz und von edlen Empfindungen begleitet wird.

¹⁴ Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesentlichen Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst.

¹⁵ Motif, substantif masculin. Ce mot, français de l'italien motivo, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs: il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin.

¹⁶ Sujet, substantif masculin. Terme de composition: c'est la partie principale du dessin, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres.

dois, três ou quatro compassos¹⁷. Ambos concordam ainda que a criação dessa idéia depende principalmente do gênio do artista, e esse processo de criação é chamado de invenção.

Enquanto as outras partes da música dependem da arte e do trabalho, a criação do sujeito depende do gênio, e é disso que consiste a invenção musical.¹⁸ (ROUSSEAU, 1824, vol. IV, p. 203)

A invenção do tema é trabalho do gênio; e sua elaboração é obra do gosto e da arte.¹⁹ (SULZER, 2002, p. 2013)

A invenção artística, segundo Sulzer, é a etapa em que são preparados os materiais que constituirão a obra de arte. Para isso, o artista deve ter um objetivo e fazer com que uma idéia muito clara dele domine sua alma; deve ainda ser imaginativo e ter clareza de idéias. A existência de um objetivo claro é condição *sine qua non* para todas as etapas do processo de criação e para a própria existência da obra de arte, e Sulzer obstinadamente menciona isso:

Sem um objetivo o artista só poderia produzir algo disforme, sobre o qual nada poderia ser dito, mesmo que compartilhasse da forma externa de uma determinada obra cujo caráter fosse definido²⁰. (SULZER, 2002, p. 1304)

Este objetivo, para ele, é a expressão de determinado Sentimento com vistas a edificação moral do ser humano.

Assim como a Filosofia ou a Ciência têm o conhecimento como objetivo, as Belas-Artes visam ao sentimento. Seu efeito direto é despertar um sentimento, no sentido psicológico, mas o objetivo final são os sentimentos morais, através dos quais o homem adquire seu valor.²¹ (SULZER, 2002, p. 1211, 1212)

Desse objetivo deriva a idéia da obra de arte, a partir da qual o artista julga a relevância, a utilidade e a relação dos materiais para sua obra. Na invenção deve-se buscar a conexão exata entre o material utilizado e o fim almejado. Para isso recomendava ao artista o uso da razão, da experiência, da fantasia e da intuição. Sulzer (2002, p. 1296, 1299) comenta que o

¹⁷ Hauptsatz. (Musik) Ist in einem Tonstück eine Periode, welche den Ausdruck und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, sondern durch das ganze Tonstück ofte, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das Thema genennt. (...)Die Musik ist eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruck allezeit kurz ist, weil die Empfindung an sich selbst etwas einfaches ist, das sich durch wenig Aeusserungen an den Tag leget. Deswegen kann ein sehr kurzer melodischer Satz, von zwey, drey oder vier Takten eine Empfindung so bestimmt und richtig ausdrucken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszustand der singenden Person daraus erkennt.

¹⁸ Toutes les autres parties ne demandent que de l'art et du travail; celle-ci seule (le sujet) dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention.

¹⁹ Bey allen diesen Stücken macht der Hauptsatz immer das Wesentlichste der ganzen Sach aus: seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmacks und der Kunst.

²⁰ Dieser Mangel einer bestimmten Absicht kann nichts anders, als Missgeburthen hervorbringen, von denen man nichts sagen kann, was sie sind, wenn sie gleich die äusserliche Form gewisser Werk von bestimmtem Charakter haben.

²¹ So wie Philosophie oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntnis zum Endzwek hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist Empfindung in psychologischem Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Wert bekommt.

poder de invenção é natural e inato e que todos o possuem em quantidade proporcional ao seu gênio²². E acrescenta:

Caso o gênio, sozinho, não for capaz de dar toda a perfeição ao tema, a arte precisa fazer sua parte; pois todas as características que não pertençam diretamente à expressão, dependem da arte.²³ (SULZER, 2002, p. 2014)

Sulzer aceita como invenção, portanto, a criação de novos materiais e o levantamento do que é mais adequado a partir de materiais já existentes. A criação de materiais novos pode ocorrer de duas maneiras: espontaneamente ou tecnicamente. A invenção espontânea ocorre quando um novo material se apresenta casualmente ao artista. Sobre este tipo de invenção Sulzer não faz muitas prescrições, por se tratar de obra do gênio e não da técnica. Mas aconselha o artista a ocupar-se incessantemente com questões da sua arte, pois acredita que quem julga tudo o que vê e escuta em relação a sua arte, encontra oportunidades para invenção em toda a parte. Este tipo de procedimento não pode ser ensinado, mas exercitado, desde que se esteja imerso em sua arte, sempre atento, e pré-disposto. Sulzer acredita ser este o caminho mais comum para a invenção e resultar daí os melhores materiais, mesmo quando realizada por um artista de gênio mediano. O que favorece esse tipo de invenção é o entusiasmo (*Begeisterung*), um estado de ânimo induzível, a partir do estímulo provocado pelo contato com boas obras congêneres, que promove a manifestação plena do gênio e pode influenciá-lo positivamente no processo de criação. Rousseau parece referir-se a esse estado de ânimo na seguinte citação:

É o motivo que, por assim dizer, impele o compositor a tomar a pluma nas mãos e colocar no papel aquilo que não poderia ser de outra forma. Nesse sentido, o motivo principal deve sempre surgir na mente do compositor, e ele, por sua vez, deve trabalhá-lo de modo que essa idéia apareça na mente de seus ouvintes.²⁴ (ROUSSEAU, 1824, vol. II, p. 450)

A invenção por meios técnicos pode ser realizada de diversas maneiras. O uso adaptado de artifícios retóricos era comum, como comenta Sulzer:

Os antigos mestres dos oradores procuraram desenvolver, com grande dedicação, a aplicação do gênio. Através deles pode-se descobrir algumas idéias úteis para a invenção. Quão extenso é o material de Aristóteles, Hermágoras,

²² Sulzer comenta que o Poder de Invenção (*Erfindungskraft*) poderia ser ajudado se fosse tratado como parte da Filosofia, ou se os artistas dispensassem mais atenção aos detalhes de cada idéia clara. [...] wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunft lehr aufzuhelfen sucht, so könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunst zu erfinden, so wie die Logik, als ein Theil der Philosophie besonders wäre bearbeitet worden. Dieses ist zur Zeit noch nicht geschehen.[...]. Überhaupt würde die Erfindungskraft dadurch gestärkt werden, [...] bei jedem klaren Zustand der Gedanken auf das Einzele darin Achtung zu geben, [...].

²³ Indessen ist das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptsatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunst muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenschaften, die nicht unmittelbar zum Verstand des Ausdrucks gehören, hängen eigentlich von der Kunst ab.

²⁴ C'est le motif qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre. Dans ce sens le motif principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs.

Hermógenes e outros, sobre os tão conhecidos locos communes, as status quaestiones, os afetos e os costumes?²⁵ (SULZER, 2002, p. 1305)

Segundo Aristóteles (1999, p.190), os *locos communes* (lugares-comuns) são pontos de incidência de uma pluralidade de raciocínios oratórios, isto é, são células de onde se pode extrair argumentos sobre todo tipo de assunto, pois substituem relações de inferência espontânea, realizada entre termos particulares, por relações comuns e gerais aplicáveis a qualquer caso. O potencial desses argumentos reside não na matéria a que se referem, mas na apresentação da matéria como a expressão de uma inferência universal que deve ser admitida por todos. Sulzer (2002, p. 1305) estimula os artistas a adaptarem essa teoria para as Belas-Artes, defendendo sua eficiência no processo de criação artística; menciona, como exemplo, Johann Mattheson (1681-1764), cuja tentativa de adaptação ao processo de criação musical, ainda que louvável, lamentavelmente padecia da falta de elaboração²⁶.

Outro recurso técnico para a invenção é o uso de material já existente. Pode-se utilizá-lo de maneira integral ou parcial observando sua eficiência em conduzir o público ao objetivo proposto. Pode-se criar algo novo ao tentar adaptá-lo a um novo objetivo, ou ainda inventar através de imitação, modificando materiais de obras já existentes a novos objetivos. Os materiais para este procedimento são encontrados quando se analisa obras a partir de diferentes pontos de vista. Sobre a invenção por imitação Sulzer comenta:

Assim acontece freqüentemente na Música, em que frases ou motivos, adaptados em outro tempo ou métrica, expressam outro sentimento muito habilmente. Quem percebe estas coisas faz invenção por imitação.²⁷ (SULZER, 2002, p.1310, 1311)

Todos estes procedimentos lidam com a gênese da matéria que constituirá uma obra de arte. Sulzer comenta ainda que cada parte de uma obra que encerre em si um todo completo pode ser inventada separadamente, e recomenda que estes procedimentos sejam aplicados igualmente na invenção dessas partes individuais.

Estes são, enfim, os caminhos para se realizar a invenção artística. Para isto, contribui sobremaneira o estudo constante das Artes e de obras artísticas disponíveis além do talento dado pela Natureza.²⁸ (SULZER, 2002, p. 1311)

Rousseau, em seu dicionário, não sistematiza os procedimentos de invenção, atribuindo essa tarefa exclusivamente ao gênio. Mas as suas definições de motivo e sujeito acima citadas

²⁵ Für den Redner hat man in diesem Stück am besten gesorget. Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiss jede Wendung des Genies zu entwikeln gesucht, durch die man auf irgend eine Entdeckung einer zur Sache dienenden Vorstellung kommen kann. Welche Weitläufigkeit über die so genannten locos communes, über die status quaestiones, über die Affekten und Sitten, bei dem Aristoteles, Hermagoras, Hermogenes und andern?

²⁶ Für die Musik hat Mattheson einen Versuch gewaget, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausföhrung legen könnte. Der vollkommener Capellmeister II Theil, 4. Capitel.

²⁷ So geschiet es in der Musik gar oft, dass dieselben Sätze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in andern Zeitmaasse, sehr geschickt sind, ganz andre Empfindungen auszudrücken: Wer dieses bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

²⁸ Also sind gar vielerlei Wege zu Erfindungen in den Künsten zu gelangen, dazu, ausser den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunst und der schon vorhandenen Werke derselben, das Hauptsächlichste beiträgt.

sugerem um processo inicial de elaboração das idéias que partem de um estágio primitivo (motivo) para chegar a um estágio superior e final (sujeito). Essa elaboração pode ser considerada uma maturação mental das idéias, da qual não participam a arte e o juízo, mas apenas o gênio, uma vez que nenhum procedimento relacionado a essa etapa é indicado.

Depois de apontar o material utilizado na elaboração da obra estudada, Varella recomenda ao mestre que indique ao discípulo o modo como o compositor seguiu esse material, ou seja, sua seqüência ou sucessão, que Rousseau chama de desenho, contorno (*Dessin*), e Sulzer, de disposição (*Anordnung*). A tarefa de designar a posição de cada elemento na obra de modo a constituir um todo é a segunda etapa dos processos de criação descritos por ambos.

Rousseau comenta:

Não basta apenas compor belos cantos e uma boa harmonia, tudo isso deve estar ligado por um sujeito principal, ao qual se relacionem todas as partes da obra, e pelo qual elas se tornem um. Essa unidade deve prevalecer no canto, nos movimentos, no caráter, nas harmonias e na modulação: é necessário que tudo isso se relacione a uma idéia comum, que as reúna. O que torna difícil é associar esses preceitos à uma elegante variedade, sem a qual o todo se torna enfadonho. Sem dúvida, os músicos – assim como os poetas e os pintores – podem ousar em tudo, em favor dessa variedade charmosa, contanto que, sob o pretexto de contrastar, não nos apresentem músicas todas picadas, compostas de pedaços estrangulados, e de caracteres opostos, reunidos de maneira monstruosa.²⁹ (ROUSSEAU, 1824, vol. I, p. 219, 220)

Sulzer comenta que, como na invenção, o material da obra deve ser disposto conforme o objetivo que orienta o processo de criação. A idéia de unidade é obtida a partir da convergência de todo o material disposto ao objetivo principal; e apenas dessa maneira as obras podem produzir um único efeito, ou despertar uma única idéia.

Os erros comuns que comprometem a disposição são apontados pela dificuldade de se vislumbrar o plano da obra e de se reconhecer o objetivo e a essência das idéias utilizadas. Buscando viabilizar a superação desses erros, Sulzer elaborou uma estratégia constituída de três estágios: 1) o esboço (*Entwurf*); 2) a estrutura (*Anlage*); e 3) o plano (*Plan*). O esboço é a notação rudimentar que reúne o material principal de uma obra; deve ser elaborado imediatamente após a invenção, para que o material concebido e considerado adequado ao objetivo proposto seja retido; é a primeira representação visível de uma obra, e deve preceder a concepção do todo e suas partes. A estrutura é o desenvolvimento do esboço; um estágio intermediário que antecede o plano da obra; deve conter as idéias principais, e estabelecer tudo o que pertence ao caráter e que for relativo ao efeito que a obra deve produzir, constituindo sua alma. O plano deve conter as partes principais em sua ordem final, como uma estratégia elaborada em função de um objetivo. Segundo Sulzer (2002, p. 3379), quanto mais preciso for o objetivo, mais particular será o plano da obra. Sua importância depende do

²⁹ Ce n'est pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, et par lequel il soit un. Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation: il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi-bien que le poète et le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, et de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

material utilizado: quando o conteúdo é especialmente relevante ou peculiar, o plano da obra torna-se secundário³⁰.

Em Música, por exemplo, obras que não contêm a representação de um Sentimento, ou melhor, que não expressam a Linguagem das Paixões como as árias e canções, devem ter um plano muito mais elaborado, assim como as danças instrumentais que não são acompanhadas pelo Ballet.³¹ (SULZER, 2002, p.3378)

Rousseau (1824, vol. I, p. 220, 221) recomenda que os procedimentos adotados na disposição (*dessin*) geral de uma obra sejam aplicados também em cada uma de suas partes constituintes, e enfatiza que, dessa maneira, todas as peças de música devem ser dispostas. Para isso, após encontrar o sujeito, o compositor deve distribuí-lo por todas as partes cabíveis, segundo as regras da modulação e com tal proporção que ele não se afaste da mente do ouvinte, e que retorne sempre com as graças da novidade³².

É, portanto, através de uma distribuição bem habilidosa, através de uma justa proporção entre todas as partes que consiste a perfeição da disposição (*dessin*), e é sobretudo nesse aspecto que o imortal Pergolèse demonstra seu juízo, seu gosto, deixando seus rivais muito aquém de si. Seu Stabat Mater, seu Orfeu, e sua Serva Padrona são, em seus gêneros distintos, três *chefs-d'oeuvre* de disposição (*dessin*) igualmente perfeita.³³ (ROUSSEAU, 1824, vol. I, p. 220)

Varella encerra seu roteiro de estudos em composição orientando ao mestre que aponte ao discípulo a maneira como o material disposto foi variado, além das imitações e figuras utilizadas. Os procedimentos e recursos de variação são aqueles que Rousseau e Sulzer atribuem ao exercício da arte e do trabalho. Nesse estágio do processo de criação são exigidos do artista sangue-frio e paciência para que possa contemplar e refletir sobre sua obra de modo a alcançar o conhecimento integral do todo e suas partes, detectar as menores deficiências e fazer aflorar cada pequeno detalhe com beleza. Sulzer nomeia esse estágio do processo de composição de elaboração (*Ausarbeitung*), e comenta que se o artista fosse capaz de visualizar sua obra pronta, em sua forma final, já durante o calor inicial da inspiração, a elaboração seria desnecessária. Contudo, num momento de inspiração muitos elementos são deixados de fora, porque o artista visualiza sua obra sem ela de fato existir.

³⁰ Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jeden Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sach ist, kann hier als eine Nebensach angesehen werden.

³¹ So müssen in der Musik alle Stücke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet sein, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrücken; der Tanz der nichts Pantomimisches hat, muss in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet sein.

³² Cette idée du dessin général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, et cetera. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les grâces de la nouveauté. C'est une faute de dessin de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

³³ C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du dessin, et c'est surtout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, et a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son Stabat Mater, son Orfeo, sa Serva Padrona, sont, dans trois genres différents, trois chefs-d'oeuvre de dessin également parfaits.

Rousseau não sistematiza essa última fase do processo de criação, nem mesmo menciona seus procedimentos, que podem, no máximo, ser deduzidos a partir das observações de Sulzer e Varella.

Sulzer atribui a esse estágio o trabalho de determinar quais serão as pequenas partes que complementarão as seções principais da obra, garantindo a cada uma delas sua integridade, alcançando, assim, a completude da obra. O que orienta esse trabalho é essencialmente o gosto, que coordena os procedimentos e recursos utilizados com a natureza do conteúdo e as condições de execução da obra, dentre elas, o lugar e o público. Sulzer atribui à elaboração a tarefa de escolher o gênero da obra e seu estilo; comenta que uma composição musical escrita para muitos instrumentos, para ser executada ao ar livre ou em uma ampla sala, por exemplo, não deve ser tão elaborada como a música de câmara.

Em geral, nas composições através das quais se busca provocar fortes sentimentos, a elaboração meticulosa é desnecessária. Ao contrário, em obras cujo caráter deve ser delicado e tranqüilo, faz-se extremamente necessária uma criteriosa elaboração³⁴. (SULZER, 2002, p. 404, 405)

As figuras, mencionadas por Varella, são recursos bastante comuns de elaboração, que se afastam de modo engenhoso das regras do contraponto e do idioma musical comum e simples para obter mais força expressiva e adequação ao conteúdo e estilo da obra. As figuras foram desenvolvidas a partir da necessidade de identificar e definir artifícios musicais expressivos que eram percebidos como aproximadamente análogos às figuras retóricas. Os vários graus de comunhão entre os artifícios musicais e retóricos resultaram em vários níveis de sobreposição entre suas definições. A terminologia escolhida para identificar os artifícios musicais foi ou adotada da retórica, ou cunhada para substituir um termo retórico. Rousseau (1824, vol. II, p. 230), de modo semelhante, define figura como um conjunto de notas que substitui outra para formar variações³⁵, também chamadas de ornamentações ou diminuições.

Todas as etapas do processo de composição descrito neste artigo, invenção, disposição e elaboração, derivam, de fato, do processo retórico de criação, e convergem com ele em muitos aspectos³⁶. Varella, em sincronia com essa tradição retórica, elabora seu roteiro para estudos em composição musical a partir desse processo, e compartilha com ele da mesma orientação. Essa abordagem hermenêutica de suas prescrições é especialmente relevante para os estudos musicológicos brasileiros, porque essa obra constitui parte da história da teoria musical brasileira, tanto pelos fragmentos seus encontrados no país³⁷, quanto pelo ideal exposto a seguir:

³⁴ (...) in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer grossen Entfernung zuhörendes Tonstück, nicht so ausgearbeitet sein, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stücken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist.

³⁵ Figurer, verbe actif. C'est passer plusieurs notes pour une; c'est faire des doubles, des variations.

³⁶ Um exame detalhado desses pontos de convergência pode ser encontrado em BARROS, Cassiano de Almeida. A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado "Versuch einer Anleitung zur Composition" (1782 - 1793) de H.C. Koch. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, 119p.

³⁷ Um fragmento do Compêndio foi encontrado na cidade de Salvador, na Bahia, pelo Prof. Edmundo Hora/Unicamp. Uma breve descrição do fragmento pode ser encontrada em HORA, Edmundo. Sobre os quatro temperamentos musicais do manuscrito anônimo da Bahia: uma abordagem prática interpretativa. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, II., 1998, Curitiba, *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 391-393.

Se para o estudo das artes brasileiras devemos atentar para a produção portuguesa, o mesmo ocorre em relação ao estudo da história de nossa teoria musical: para sabermos de onde vinham, quais eram e do que falavam os manuais utilizados no auxílio à formação dos músicos brasileiros durante o período colonial, temos que, forçosamente, iniciar nossa pesquisa pela teoria musical lusitana. Mas a teoria musical brasileira não iniciou sua estruturação com base exclusivamente em tratados portugueses, o que requer uma atenção permanente a toda a história da teoria musical européia, de onde derivou a teoria utilizada no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. (BINDER e CASTAGNA, 1996, s.p.)

O presente artigo aponta um caminho na direção dos estudos musicológicos historiográficos da teoria musical brasileira. Evidencia procedimentos codificados que apontam para uma poética específica, de orientação retórica. Os aspectos que caracterizam a teoria musical dessa época decorrem da convergência dos sistemas retórico e musical, que fundamentam filosoficamente a produção musical coeva e subsidiam sua compreensão. Os conceitos abordados refletem essa convergência e viabilizam o estudo da obra de Varella, seus contemporâneos, e do repertório legitimado por eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMBERT, Jean-Le Rond d'. *Éléments de musique, theorique et pratique, suivant les principes de Monsieur Rameau*. Paris: Chez David l'aîné, 1752.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução: Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado "Versuch einer Anleitung zur Composition" (1782 - 1793) de H.C. Koch*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica - musical rhetorical figures in the german baroque Music*. USA: University of Nebraska Press, 1997.

BINDER, Fernando Pereira, e Paulo CASTAGNA. Teoria Musical no Brasil: 1734-1854. *Revista Eletrônica de Musicologia*. V. 1-2, 1996. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/artigosv1.2.html>> . Acesso em: 25 jul. 2007.

HORA, Edmundo. Sobre os quatro temperamentos musicais do manuscrito anônimo da Bahia: uma abordagem prática interpretativa. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, II, 1998, Curitiba. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 391-393.

LE BRETON, Joaquim. *Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn (1810)*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institute's of the Orator*. Tradução: J. Patsall. II vols. London: Law & Wilkie, 1774.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes naturels*. IV vol. Paris: Ballard, 1722.

— . *A Treatise of Musick, containing the principles of composition*. London: Robert Brown, 1752.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A complete Dictionary of Music*. 2ª Edição. Tradução: William Waring. London: J. Murray, 1779.

— . *Dictionnaire de Musique*. IV vol. Paris: P. Dupont, 1824.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. (Leipzig, 1771-74). Berlin: Digitale Bibliothek.de, 2002. 1 CD-ROM.

VARELLA, Frei Domingos de São José. *Compêndio de Música, theórica, e pratica, que contém breve instrução para tirar musica*. Porto: Tipografia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. Disponível em: < <http://purl.pt/64> > . Acesso em: 25 jul. 2007.