



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO ARTES - IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**PRELÚDIO E FUGA EM FÁ MENOR N. 12 BWV 881, LIVRO II DO CRAVO
BEM TEMPERADO DE JOHANN SEBASTIAN BACH: UMA ANÁLISE À LUZ
DA TEORIA DOS AFETOS SEGUNDO JOHANN MATTHESON**

Uberlândia, Janeiro 2021

NEEMIAS BORGES DA SILVA

**PRELÚDIO E FUGA EM FÁ MENOR N. 12 BWV 881, LIVRO II DO CRAVO
BEM TEMPERADO DE JOHANN SEBASTIAN BACH: UMA ANÁLISE À LUZ
DA TEORIA DOS AFETOS SEGUNDO JOHANN MATTHESON**

Trabalho de Conclusão de Curso, Curso
Graduação em Música – Licenciatura em
Piano, sob a orientação da Prof. Dr. Celso
Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia, Janeiro 2021.

“O objetivo e finalidade maior de toda música não deveria ser nenhum outro além da glória de Deus e a renovação da alma.”

JOHANN SEBASTIAN BACH

“Um músico não pode comover se não estiver ele mesmo comovido.”

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

A minha família, pela bondade, sabedoria, paciência, os conselhos ditos, o amor, a ajuda e a compreensão na realização deste sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra, pela maestria, confiança, solicitude, sensibilidade e pela sabedoria inestimável e aos professores da banca Dr. Daniel Luís Barreiro e Dra. Paula Andrade Callegari.

Aos professores e técnicos administrativos do curso de Música desta Universidade, e aos demais aqui não citados, pelo talento em apontar caminhos e dividir conhecimentos.

Aos amigos e colegas de graduação e trabalho, pelo estímulo e alento.

*E ao maior: **DEUS**, pela capacidade me concedida.*

RESUMO

Este trabalho propõe abordar a Teoria dos Afetos, tal como definida pelo tratadista Johann Mattheson, que descreve o afeto de cada tonalidade. Na primeira parte foi descrita uma breve parte histórica da música até chegar ao período Barroco, citando as principais características composicionais da época. Na segunda parte aborda o tratadista Johann Mattheson e a descrição dos Afetos baseado em sua obra. A partir da leitura de diversos textos, de variados teóricos, obtiveram-se argumentos para tratar do Afeto e a Música. A seguir é escolhida uma única obra, o Prelúdio e Fuga nº12 em Fá menor, BWV 881, Livro II d'O Cravo Bem Temperado de J. S. Bach para análise auditiva e visual, baseada no afeto da mesma, tal como descrita por Mathesson. O objetivo deste trabalho é também despertar nos profissionais da música a atenção para tratados musicais historicamente importantes.

Palavras-chave: Período Barroco, música, afetos, tonalidades e O Cravo bem Temperado de J. S. Bach.

ABSTRACT

This work analyzes the Affektenlehre, the Doctrine Of The Affections, as proposed by music theorist Johann Mattheson. In the first part it is presented an historical review of history of music until the baroque period. In the second part is presented a review of Johann Mattheson and his works, both musical and theoretical. It was then select a piece, Prelude and Fugue nº12, in F minor, BWV 881, from the Well Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach for analyzis, applying concepts of Mattheson's Doctrine of Affections. The objective of this work is to bring to the musicians' focus the importance of historical treatises.

Key-words: Baroque period, music, Affectenlerhe, tonalities, well-tempered Clavier, Johann Sebastian Bach.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Compassos 1 – 3, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	24
Figura 2 – Compassos 4 - 5, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	25
Figura 3 – Compassos 6 – 7, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	25
Figura 4 – Compassos 8 – 10, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	25
Figura 5 – Compassos 11 – 15, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	26
Figura 6 – Compassos 16, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach....	26
Figura 7 – Compassos 16 – 19, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	26
Figura 8 – Compassos 20, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach....	26
Figura 9 – Compassos 20 - 28, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	27
Figura 10 – Compassos 29 – 31, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	27
Figura 11 – Compassos 32 – 34, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	27
Figura 12 – Compassos 35 – 46, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	28
Figura 13 – Compassos 47 – 49, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	28
Figura 14 – Compassos 49 – 52, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	28
Figura 15 – Compassos 53 – 55, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	29
Figura 16 – Compassos 57 - 58, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	29
Figura 17 – Compassos 59 – 64, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	29

Figura 18 – Compassos 65, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach..	30
Figura 19 – Compassos 66 – 69, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	30
Figura 20 – Compassos 1 – 4, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	30
Figura 21 – Compassos 5 – 8, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	30
Figura 22 – Compassos 9 – 11, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	31
Figura 23 – Compassos 12, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach..	31
Figura 24 – Compassos 13 – 24, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	31
Figura 25 – Compassos 25 – 34, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	32
Figura 26 – Compassos 35 – 38, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	32
Figura 27 – Compassos 39, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach..	32
Figura 28 – Compassos 40 – 49, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	33
Figura 29 – Compassos 50 – 51, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	33
Figura 30 – Compassos 53, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach..	33
Figura 31 – Compassos 54, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach..	34
Figura 32 – Compassos 55 – 69, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	34
Figura 33 – Compassos 70 – 75, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	34
Figura 34 – Compassos 75 – 77, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	35
Figura 35 – Compassos 78 – 79, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	35
Figura 36 – Compassos 80 – 85, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach.....	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – AS REPRESENTAÇÕES DE AFETO NA MÚSICA.....	11
1.1 Histórico.....	11
1.2 Doutrina ou Teoria dos Afetos (Affektenlehre)	12
CAPÍTULO 2 – O PERÍODO BARROCO	15
2.1 A representação dos afetos na música do período Barroco.....	15
2.2 Características musicais do período Barroco.....	16
CAPÍTULO 3 – JOHANN MATTHESON (1681-1764).....	18
3.1 O tratadista Johann Mattheson.....	18
3.2 Os afetos das tonalidades segundo Mattheson	19
3.3 O Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach.....	22
3.4 Os afetos da tonalidade de fá menor segundo Mattheson	23
3.5 A obra em partes com os respectivos afetos	24
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	38
ANEXOS	39

INTRODUÇÃO

A música, vem sendo executada dentro da sociedade desde os primórdios, de diversas maneiras. Baseado na divisão da História da Música por estudiosos, chegamos especificamente ao Período Barroco (1600-1750). Nele a música passa por diversas mudanças, digamos criação, reestruturação e desenvolvimento amplo em comparação à Música Medieval (800-1450) e do Renascimento (1450-1600).

Vários compositores e tratadistas ganharam importância nesta época, com relevância para a música até nos dias atuais. Naquela época muitas obras não foram bem aceitas, ou caíram em desuso, porém nos períodos predefinidos posteriormente estas obras foram resgatadas e muitas ainda em uso. Para este trabalho três delimitações foram necessárias: o Período Barroco na Música, o tratadista e músico Johann Mattheson e o compositor Johann Sebastian Bach.

O objetivo deste foi fazer um breve histórico geral da música, até que se chegasse ao período determinado, citando também a Teoria dos Afetos, vista por um tratadista, a representação do Afeto na música Barroca e suas características musicais. Dentro das informações citadas, o uso do afeto nas tonalidades e a escolha de uma obra e algumas interpretações atuais no piano como referência para trabalhar e argumentar sobre o assunto.

Dificuldades não faltaram para esta pesquisa por suas especificidades, porém algumas soluções foram apropriadas, dentre elas a tradução realizada sob minha responsabilidade, de partes do trabalho, ideias e virtudes do tratadista e músico influentes em sua época.

CAPÍTULO 1 – AS REPRESENTAÇÕES DE AFETO NA MÚSICA

1.1 Histórico

A música atua sobre nós, influenciando, na cultura, na sociedade, nas famílias, nas teorias, nas outras linguagens, tais como, literatura, artes, filosofia, etc. Na Grécia Antiga, entre os séculos VII e VI antes de Cristo, a música era uma atividade humana vinculada às manifestações sociais, culturais e religiosas, destacando-se entre as demais artes. Além de se constituir em um componente essencial para a educação, ela também se consagrou como uma força oculta, conectada com as potências do bem e do mal, capaz de curar enfermidades, elevar o homem até a divindade, ou precipitá-lo para coisas ruins (LIMA, 2007).

Ao longo da história das artes e dentro dela a música, além de se desenvolver, algumas doutrinas e tratados foram surgindo: da “teoria dos *Ethos*” grega à “Doutrina dos Afetos”, também denominada “Teoria dos Afetos”. A Doutrina dos Afetos teve sua primeira formulação no final do Renascimento através do trabalho desenvolvido por músicos florentinos que estavam engajados na recriação da música da Grécia antiga, procurando estabelecer relações exatas entre palavra e música. Para eles uma ideia musical não era somente a representação de um afeto, mas sua verdadeira materialização.

Os filósofos e pensadores da época acreditavam que a música afetava o caráter humano e que os diferentes tipos de música o afetavam de forma diferenciada. Genericamente havia músicas que tinham o efeito de acalmar e elevar o espírito humano, outras que suscitavam a excitação e o entusiasmo. (GROUT & PALISCA, 1988, p. 22).

A “Teoria dos Afetos” ou “Doutrina dos Afetos”, conhecida em alemão como *Affektenlehre*, foi uma teoria estética musical sistematizada e amplamente aceita pelos músicos do período Barroco, propondo que recursos técnicos específicos e padronizados usados na composição, moveriam os afetos no ouvinte de maneira igualmente específicos e comuns a todos.

O afeto usado para descrever a música barroca, é um conceito estético originalmente derivado das doutrinas gregas e latinas de retórica¹ e oratória. Segundo Fagerlande,

autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano sugeriram anteriormente que oradores usassem os meios retóricos para controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Na música esta ideia correspondia às possibilidades do compositor em mexer com os *afetos* emoções, e sentimentos do ouvinte. Desde esta época os compositores em geral tentam expressar na música os afetos relacionados ao texto, como tristeza, raiva, ódio, alegria, amor, ciúme, dentre outros. (FAGERLANDE, 1996, p. 68 grifo nosso).

Para Beethoven, *A música é capaz de reproduzir, em sua forma real, a dor que dilacera a alma e o sorriso que inebria*. Mais tarde, Félix Mendelssohn diz: *Compor ou tocar uma música sem senti-la é mentir, porque as notas têm um sentido tão precioso ou mais ainda que as palavras*, reafirmando a ideia que se referem as emoções:

Neste período histórico, os compositores, prolongando uma tendência já evidente na música renascentista procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem afetos ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos (GROUT & PALISCA, 1988, p. 312).

1.2 Doutrina ou Teoria dos Afetos (*Affektenlehre*)

Harald Gleason, em *Method of Organ Playing*, (p. 55 e 56), “no que concerne à execução de corais, fui instruído por meu professor, o mestre de capela Bach — ainda vivo —, a não tocar os corais como mero improviso, mas sim de acordo com o sentido (*Affect*) das palavras”.
JOHANN GOTTHILF ZIEGLER, FEBRUARY, 1746

¹ Do grego *rhetorike*, arte de falar bem, de se comunicar de forma clara, eloquente, conseguindo transmitir ideias com convicção.

“Do que consiste uma boa execução? A habilidade de cantar ou tocar para fazer o ouvido ter consciência do conteúdo real e do afeto de uma composição”.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH, FEBRUARY, 1753

Nos madrigais do século XV, sobretudo na Itália e Inglaterra, muitas vezes a música estava intimamente ligada ao texto, e o floreio (“*word-painting*”) era bastante usado. Um dos objetivos principais de compositores barrocos na Alemanha foi à expressão dos afetos (humores, emoções, sentimentos) por meio de uma combinação de figuras e recursos que foram classificados no barroco tardio segundo seu afeto. Os vários elementos, muitos simbólicos e pictóricos, foram comumente associados com palavras ou vários tipos de movimento (*motion*) e eram capazes de estimular certas sensações no executante e no ouvinte. Dentre os recursos afetivos, estavam motivos e figuras, ritmos, harmonias, escolha de tonalidade, texturas e ornamentos. Andamento, articulação, toque e registro, também, contribuem para o afeto.

Bach fez uso extensivo da doutrina dos afetos em corais para órgão e em algumas composições livres maiores de seus anos finais, além de ter encontrado qualidades expressivas em quase todo elemento da música. Antes de tudo, porém, ele era um músico e foi capaz de interpretar qualidades essenciais do texto musical por meio dos “recursos internos da arte”.

Retirados dos prelúdios corais de Bach em *Orgelbüchlein*, os recursos indicados por números a seguir mostram os usos que ele fez da *Affektlehre*.

1. Linhas ascendentes e descendentes para retratar subida e descida (BWV 607)
2. Linhas cromáticas para retratar tristeza (BWV 614)
3. Intervalos largos e expandidos representando uma sensação de alegria (BWV 630)
4. Uma linda melodia destacada (BWV 607)
5. Motivos crescentes para a Ressurreição (BWV 628)
6. Intervalos descendentes para sugerir queda (BWV 637)
- 7) Apogiaturas descendentes e ascendentes () para representar o sofrimento ou suspiro (BWV 618)

8) O prelúdio coral de *A paixão — O Mensch beweine dein' Sünde Gross* (BWV 622) — é um dos melhores exemplos de uso do afeto e — como disse Widor — “das obras mais belas e inspiradoras de Bach para órgão.

Cada prelúdio coral tem um afeto básico que não muda durante sua execução. Contudo, as variações corais podem refletir o tom do texto da estrofe associada com cada variação. Ao estudar os prelúdios corais, o aluno tem de se referir ao texto do coral em alemão ou inglês, em particular à primeira estrofe, para ter as palavras-chave que vão dar o afeto geral do prelúdio. Para reconhecer os recursos usados ocasionalmente com palavras separadas, ele deve usar o texto original em alemão, em vez da tradução poética em inglês.

“Quando ele [Bach] desejou expressar emoções fortes, ele não o fez, como muitos fazem, tocando as tonalidades com força, mas com figuras melódicas e harmônicas, ou seja, mediante recursos internos da arte”. — Johanm N. Forkel, 1802

CAPÍTULO 2 – O PERÍODO BARROCO

2.1 A representação dos afetos na música do período Barroco

Com diversos conflitos entre católicos e protestantes na Europa e a fundação de colônias na América do Norte durante o século XVII, diversas áreas de conhecimento, ganharam força e adquiriu uma vasta produção, na arte, arquitetura, na anatomia e fisiologia, obras primas na literatura e na música.

John Stanley (2006) no início de seu livro *“Música Clássica: Os grandes compositores e as suas obras-primas”* afirma que durante esse período, a música foi incomensuravelmente enriquecida, quer por novas formas vocais – A ópera², a cantata³ e o oratório⁴ -, quer por formas instrumentais, como a sonata⁵ e o concerto⁶. Era um tipo de música que procurava causar surpresa ou assombro através da ousadia e da extravagância, ultrapassando as capacidades naturais de um cantor ou um músico com rapidez e virtuosismo, rica em melodias contrapontísticas, polifônicas e com muito sentimento. A maior parte das novas ideias musicais teve origem na Itália, onde Scarlatti e Vivaldi eram figuras proeminentes e onde o genioso Monteverdi promovia a ópera. No entanto, foi na Europa Ocidental, que a música barroca atingiu a sua expressão máxima. (p.65)

² Uma obra dramática, na qual a música constitui a parte predominante, composta por Árias, Recitativos, Coros e, muitas vezes, com uma encenação elaborada e espetacular. Surgiu na Itália no século XVII, como tentativa para recriar as formas do drama grego clássico.

³ Uma obra para vozes e Coro, incluindo geralmente recitativos árias, com acompanhamento orquestral. As cantatas que podem ter carácter religioso ou secular foram compostas principalmente no período barroco, nomeadamente por J. S. Bach.

⁴ Uma composição de grandes dimensões com base num texto religioso com vozes solistas, Coro e Orquestra. Desenvolvida em Roma no século XVII, a oratória tinha uma estrutura semelhante à Ópera, mas era apresentada numa sala de concerto em vez de ser representada num palco.

⁵ Originalmente, uma peça de música para instrumentos, evoluiu-se para uma composição extensa com vários andamentos contrastantes, relacionando um ou mais instrumentos, incluindo geralmente um instrumento de teclas.

⁶ 1) Uma composição para um ou mais instrumentos solistas e orquestra, geralmente em três andamentos. 2) O acto de fazer música para um público; o espectáculo propriamente dito.

Embora a Igreja e a corte se mantivessem como a principal fonte de patronos tornou-se gradualmente aceito que a música poderia também servir um fim útil fora destes círculos relativamente limitados. (p.72)

2.2 Características musicais do período Barroco

As características gerais do Barroco são o dualismo, a riqueza de detalhes e o exagero. Na literatura, os textos refletem elementos rebuscados e ao mesmo tempo extravagantes, onde são valorizados os detalhes de contrastes. De origem ocidental, na música esse período vai desde o surgimento da ópera com a Camerata Fiorentina e Monteverdi, no início do século XVII até a morte de J. S. Bach em 1750, um dos mais importantes compositores da época. É uma época extensa em anos, revolucionária, influente e importante para a música, mas também às artes (Música, Literatura, Artes Visuais - Pintura, Escultura, dentre outros - Dança e Arquitetura).

As características importantes e atribuídas à música são o uso do baixo contínuo, do desejo (aqui representado pelo afeto) e da harmonia tonal, em oposição aos modos gregorianos (Jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio) até então vigentes. Com o desenvolvimento do Sistema Tonal e o uso dos tons dissonantes nas escalas diatônicas usados nas modulações dentro da composição, utilização da polifonia (duas ou mais vozes) e contraponto, sempre intensos, especialmente na forma de tema e variação, juntamente com as modulações tonais. As progressões tonais e cadências definem a tonalidade, a harmonia acompanhada pelo baixo contínuo, criando-se a necessidade do intérprete ser um virtuoso na arte para não descaracterizar o período.

Sendo o cravo incapaz de prover diferentes dinâmicas variadas, as habilidades foram voltadas para os diferentes tipos de articulações e agógica. Dentre as particularidades do estilo incluem-se: polifonia, contraponto, monodia, homofonia (Árias italianas), expressões dramáticas (ópera), combinação de instrumentação com vozes variadas, a ária (peça curta, cantada ou instrumental), símbolos e/ou notação musical (*ritornello*,

ornamentação), o concertante (Contraste entre orquestra e instrumento solo), a cadência (*cadenza*, seção ad lib, que deixa livre o intérprete improvisar durante a execução), dentre diversas outras características.

CAPÍTULO 3. JOHANN MATTHESON (1681-1764)

3.1 O tratadista Johann Mattheson

Dietrich Bartel descreve em seu livro *Música Poética* sobre Mattheson, nasceu em Hamburgo, onde também se estabeleceu como um talentoso cantor de ópera, compositor, músico religioso, crítico musical e teórico. Sua educação formal terminou em 1693 com sua graduação em Hamburgo, Alemanha. Era leitor e continuou a se manter atualizado com a literatura musical ao longo de sua vida, contribuindo ele mesmo substancialmente para ela. Nos anos seguintes, ele se destacaria tanto como compositor e maestro da ópera de Hamburgo.

Em 1706 foi nomeado secretário do embaixador inglês. Por meio de suas viagens em missões diplomáticas, Mattheson foi capaz de encontrar muitos músicos e compositores famosos de sua época, incluindo Farinelli, Venturini e Kuhnau. Ele também era um amigo próximo de Handel, Telemann e C. P. E. Bach. A publicação mais importante de Mattheson é seu livro “*Der vollkommene Capellmeister*” (Hamburgo, 1739), uma vasta apresentação enciclopédica de todo o conhecimento musical que ele considerava essencial para músicos de igreja ou da corte. Mattheson divide seu trabalho em três partes. A primeira parte trata de questões históricas e rudimentares fundamentais; a segunda parte enfoca a composição da melodia, considerada a base de toda composição musical onde ele apresenta seus pontos de vista sobre os conceitos de retórica musical, as figuras e as afeições e a terceira parte discute a composição contrapontística. de retórica musical, as figuras e as afeições.

Para Mattheson, o poder da música estava enraizado na natureza e não na matemática, na observação empírica ao invés da especulação teórica, *na melodia*, em última análise, ao invés do contraponto. Não é surpreendente, então, descobrir que os conceitos de afeto, figuras e retórica musical de Mattheson estão ligados à composição melódica e não à contrapontística.

O conceito de retórica musical de Mattheson, incluindo as dentro da teoria musical, podem ser resumidas da seguinte maneira: assim como a

música e a retórica compartilham objetivos comuns, também compartilham metodologias, princípios estruturantes e dispositivos expressivos comuns. Embora tenham sido inicialmente definidos e sistematizados pela disciplina retórica, são igualmente evidentes e aplicáveis à arte musical. Esses fenômenos musicais descritos em terminologia retórica têm uma longa história. E embora seja útil articular esse material retórico-musical, ele também pode ser obtido tanto da música bem composta quanto da expressão musical naturalmente talentosa por meio da observação empírica.

3.2 Os afetos das tonalidades segundo Mattheson

Das 24 tonalidades (12 maiores e 12 menores), Mattheson só escreveu sobre 17 delas, sendo:

Dó Maior

Tem um caráter bastante rude e insolente, mas é adequada ao conforto e a outras ocasiões quando a alegria está em sua plenitude. Entretanto, caso escolha bem os instrumentos de acompanhamento, um compositor perspicaz pode ajustar a tonalidade para algo encantador e, onde couber, para algo suave. Serve para despertar um exército (sobretudo com trompetes, percussão, oboés etc.).

A mais comum de todas. Mas mesmo essa tonalidade trivial pode ser executada para soar um pouco suave e comovente, por exemplo, quando uma peça solo é tocada na viola-de-amor.

Dó Menor

Uma tonalidade extremamente agradável, mas também triste. Visto que essa primeira qualidade é muito prevalente e que o excesso de suavidade pode facilmente cansar, não se faz mal nenhum quando se tenta reavivar essa tonalidade um pouco mediante um andamento meio animado ou regular. Do contrário, sua suavidade poderia facilmente pôr alguém para dormir. Contudo, se for uma peça destinada a induzir ao sono, então essa observação pode ser

desconsiderada e o resultado desejado logo será alcançado por meios naturais.

Ré Maior

Um pouco estridente e obstinada, é mais apropriada para circunstâncias ruidosas, festivas, belicosas e vibrantes. Mas, ao mesmo tempo, ninguém vai negar que, quando se usam uma flauta em lugar de um trompete, mesmo essa tonalidade mais dura pode dar um ânimo especial a coisas delicadas.

Ré menor

Um pouco sacra e calma, também um tanto grandiosa e agradável, expressão de contentamento; portanto, é capaz de estimular a devoção nas questões religiosas e a paz de espírito na vida mundana. Isso, porém, não impede o uso bem-sucedido dessa tonalidade para algo divertido, mas não particularmente saltitante; antes, algo fluido por natureza. .

Mi bemol maior

Há muito de patético nela. Refere-se apenas a coisas graves e lamuriosas; também é amargamente hostil à lascívia. Bela, majestosa e despretensiosa.

Mi maior

Expressa incomparavelmente bem uma loucura desesperadora ou fatal; é mais adequada para extremos de desamparo e de amor desesperançado; em certas circunstâncias, é tão mordaz, cortante, pesarosa e penetrante, que pode ser comparada com nada menos do que a separação fatal entre corpo e alma.

Mi menor

Não importa o que se faça com ela, mal pode ser considerada como alegre, porque é, em geral, bastante reflexiva, profunda, lastimosa e triste; mas de um modo em que ainda há esperança de consolo. Algo rápido pode muito bem ser composto nessa tonalidade, mas isso não quer dizer que ela fique alegre de imediato.

Fá maior

Capaz de expressar os sentimentos mais belos do mundo, seja de generosidade, obstinação, amor ou daquilo que figura no nível mais elevado das virtudes. Ela faz tudo isso de modo tão natural e com tamanha facilidade, que nada tem de ser forçado. Na verdade, a polidez e o engenho dessa tonalidade não podem ser mais bem descritos do que quando é comparada a uma pessoa bonita que, em tudo que faz, por menor que seja, comporta-se perfeitamente e que tem, como no dito francês, *bonne grace*.

Fá menor

Parece ser brando e calmo, mas ao mesmo tempo profundo, pesado, com desespero. Representa a angústia inevitável e é excessivamente tocante. Expressa belamente uma melancolia de desamparo no luto e às vezes faz o ouvinte se estremecer de horror.

Fá sustenido menor/ Sol bemol menor

Embora fá sustenido menor leve a um grande tormento, ainda assim é mais lânguido e doente de amor do que letal. Além disso, existe um quê de abandono, singularidade e misantropia em relação a ela.

Sol maior

Tem muito de insinuação e persuasão; além disso, é bastante brilhante e adequada para coisas sérias e coisas animadas.

Sol menor

Talvez a mais bela tonalidade, porque não só combina a qualidade um tanto séria da tonalidade anterior [sol maior] com uma graça vivaz, mas também produz um encanto e uma gentileza incomuns. Portanto, é apropriada para coisas delicadas e coisas revigorantes, coisas angustiantes e coisas felizes. Em resumo, é adequada e totalmente flexível ao lamento moderado e à animação atenuada.

Lá maior

É muito cativante, embora seja brilhante ao mesmo tempo, e é mais adequada ao lamento e a paixões tristes do que aos *divertissements*. É especialmente boa para música ao violino.

Lá menor

Meio melancólica, nobre e calma. Convida ao sono; mas não é desagradável por causa disso. Acrescente-se que é extremamente apropriada para o teclado e a música instrumental.

Si bemol maior

Muito divertida e suntuosa; porém, é um pouco modesta também, por isso pode se passar por magnífica e delicada.

Si maior

Ocorre só às vezes e parece ter um caráter ofensivo, duro, desagradável e um pouco desesperado também.

Si menor

Definitivamente, não rara; ocorre no dia a dia. Quando executada em certas circunstâncias, pode tocar o coração.

3.3 O Cravo bem Temperado, de J. S. Bach

Após três séculos de sua criação, ainda é considerada uma das obras mais importantes da música ocidental, de magnitude imensurável, profunda, com uma vasta diversidade musical complexa e técnica para execução. Criada originalmente para cravo, daí o nome “*O Cravo Bem Temperado*” ou “*Das wohltemperierte Klavier*”, desde século XIX, vindo sendo estudada e apresentada ao piano moderno.

O primeiro livro data de 1722, com 24 Prelúdios e Fugas, sendo 12 em tonalidades maiores e 12 em tonalidades menores e o segundo livro do ano de 1744, com finalidade didática/estudo para jovens músicos aprendizes da época, tornando-se obrigatório seu uso, ainda em diversas escolas de música pelo mundo. Entre as diversas informações que se tem, a mais famosa é de que o último livro é uma coletânea de obras já compostas por Bach, e reorganizadas, tendo como resultado os dois volumes e considerada a primeira coleção escrita e acabada em todas as 24 tonalidades, do Sistema Tonal.

O termo Temperado sugere que as obras foram escritas para a afinação das 12 notas, que soam em consonância, e soando fora do tom utilizando os 12 cromatismos (muitos acidentes), sendo que existiam diversos bons temperamento. Os Prelúdios são de formas livres, exibindo formas melódicas tipicamente barrocas, sendo as fugas com grande variedade de estilo e características, marcadas por duas ou até cinco vozes e a maioria em três ou quatro vozes. Nelas os recursos contrapontísticos da fuga, exposição, inversão do tema e outros detalhes foram empregados. Para a execução é necessário grande variedade de técnicas e expressões ao instrumento (cravo e/ou piano).

3.4 Os afetos da tonalidade de fá menor segundo Mattheson

1) *brando e calmo;*

Brando: Definido pela gentileza, sensibilidade ou docilidade; afável: personalidade branda. Que expressa ou se define pela doçura, pela suavidade, pela maciez: gesto brando.

Calmo: Sem agitação, sossegado: levar uma vida calma. (Sin.: pacato, plácido, sossegado, sereno, tranquilo.).

2) *profundo, pesado;*

Profundo: Que penetra muito adentro: galeria subterrânea profunda. Difícil de entender; muito complexo ou muito extenso: ciência profunda.

Pesado: Com intensidade; profundo: soneca pesada. De valor importante ou excessivo; caro: tarifa pesada; tributo pesado. Cheio de aborrecimento; enfadonho, monótono: estilo pesado.

3) *com desespero;*

Estado de espírito (sensação ruim) que faz com que alguém acredite estar num momento sem saída; desesperança: por desespero acabou se entregando aos vícios. Sentimento de angústia ligado, geralmente, ao descontrole, à aflição, à sensação de perda.

4) *angústia inevitável;*

Condição de quem está muito ansioso, inquieto; aflição.

5) *excessivamente tocante;*

Excessivamente: De modo excessivo; em demasia; sem moderação.

Tocante: Que é capaz de comover ou enternecer; comovente ou emocionante.

6) *melancolia;*

Tristeza vaga/intensa e indefinida e sentimento de dor moral.

7) *desamparo;*

Abandono; condição de quem está abandonada, sem auxílio material ou moral.

8) *estremecer e horror.*

Estremecer: Fazer tremer; abalar, sacudir, causar medo a; assustar.

Horror: Impressão física de repulsão, espanto, causada por algo de medonho: fiquei tomado de horror ao saber daquele de algo, sentimento de antipatia; aversão, ódio: sentir horror à mentira.

3.5 A obra em partes com os respectivos afetos**Prelúdio****1) *brando e calmo;***



Figura 1 – Compassos 1 – 3, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

3) *com desespero*;

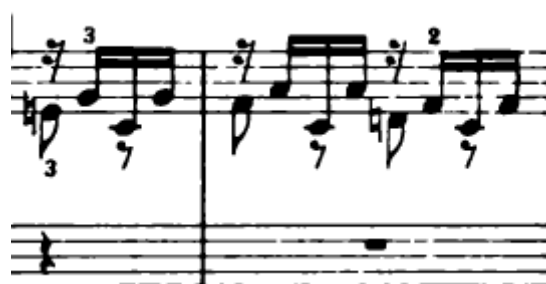


Figura 2 – Compassos 4 - 5, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 3 – Compassos 6 – 7, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

1) *brando e calmo*;



Figura 4 – Compassos 8 – 10, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 5 – Compassos 11 – 15, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 6 – Compassos 16, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

2) *profundo, pesado;*



Figura 7 – Compassos 16 – 19, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 8 – Compassos 20, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

4) *angústia inevitável;*



Figura 9 – Compassos 20 - 28, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

1) *brando e calmo;*



Figura 10 – Compassos 29 – 31, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

2) *profundo, pesado;*



Figura 11 – Compassos 32 – 34, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

5) *excessivamente tocante*;



Figura 12 – Compassos 35 – 46, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach

4) *angústia inevitável*;



Figura 13 – Compassos 47 – 49, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach

2) *profundo, pesado*;



Figura 14 – Compassos 49 – 52, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach

3) *com desespero;*



Figura 15 – Compassos 53 – 55, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

1) *brando e calmo;*



Figura 16 – Compassos 57 - 58, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

4) *angústia inevitável e 5) excessivamente tocante;*



Figura 17 – Compassos 59 – 64, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 18 – Compassos 65, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

2) *profundo, pesado;*



Figura 19 – Compassos 66 – 69, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

Fuga à 3 vozes

3) *com desespero;*

Fuga XII a 3 Voci



Figura 20 – Compassos 1 – 4, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

2) *profundo, pesado;*



Figura 21 – Compassos 5 – 8, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 22 – Compassos 9 – 11, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II, Bach

5) *excessivamente tocante*;



Figura 23 – Compassos 12, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 24 – Compassos 13 – 24, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 25 – Compassos 25 – 34, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 26 – Compassos 35 – 38, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach

2) profundo, pesado; 4) angústia inevitável;



Figura 27 – Compassos 39, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 28 – Compassos 40 – 49, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 29 – Compassos 50 – 51, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

6) *melancolia*;



Figura 30 – Compassos 53, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II, Bach

5) *excessivamente tocante*;



Figura 31 – Compassos 54, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II, Bach



Figura 32 – Compassos 55 – 69, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach

2) *profundo, pesado*; 4) *angústia inevitável*;



Figura 33 – Compassos 70 – 75, O Cravo Bem Temperado, n°12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 34 – Compassos 75 – 77, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

2) *profundo, pesado; 5) excessivamente tocante;*



Figura 35 – Compassos 78 – 79, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach



Figura 36 – Compassos 80 – 85, O Cravo Bem Temperado, nº12, BWV 881, vol.II,
Bach

Contudo, ao ler sobre os afetos descritos por Mattheson a respeito da tonalidade de fá menor, com o significado de cada afeto⁷, dividir a partitura em trechos com os respectivos afetos e fazer a audição da obra escolhida (que podem ser ouvidas via o Qr Code no anexo), a concordância com o tratadista é

⁷ Sentimento de imenso carinho que se tem por alguém ou por algum animal; amizade: o beijo é uma demonstração de afeto. Sentimento e emoção que se manifestam de muitos modos: amizade é uma forma de afeto. [Psicologia] Um dos três tipos de função mental, juntamente com a volição e com a cognição. [Psicanálise] Estado emocional que se relaciona com a formação da pulsão.

inevitável. Dentre os afetos citados, vários deles são bem relevantes neste trabalho, *brando e calmo; profundo, pesado; com desespero; angústia inevitável; excessivamente tocante e melancolia*. Na maioria deles, não é necessário buscar o significado para saber o que é, e como ele age sobre o homem.

Podemos afirmar que estes afetos nos são intrínsecos⁸ em nós, fazendo com que, neste caso, ao ouvirmos qualquer música (objeto de estudo neste trabalho), eles possam ser aflorados de dentro para fora. A função da música é tocar no íntimo do ouvinte e do intérprete, por isso com o afeto já descrito, execuções de qualidade são necessárias para que se tenham estas sensações afetivas descritas pelo tratadista.

A sociedade ao longo dos séculos estipulou determinadas músicas, para diversas finalidades, um exemplo: quando se ouve o *Prelúdio nº01, livro 01, do Cravo Bem Temperado* de Bach, formado de progressões simples e acordes arpejados, que serviu como acompanhamento para o compositor Charles Gounod compor a melodia da obra Ave Maria, utilizada nos serviços litúrgicos (católicos, protestantes, dentre outros), quem ouve, na maioria das vezes, não sabe qual o compositor ou o ano da composição, porém sabe que é de cunho sacro servindo na celebração do serviço litúrgico na igreja, trazendo paz e calma a quem ouve, mesmo que distante.

Então pressupõe-se que, nos diversos estilos musicais - o sacro (celebrações alegres e fúnebres), o clássico, folclóricas, regionais, jazz, blues, samba, rock, sertanejo, baião, dentre outros -, formados ao longo dos anos e inseridos na sociedade, cada indivíduo tem afinidade por um estilo ou gênero, os quais permitem que seus afetos sejam aflorados e reconhecendo-os auditivamente onde estiver.

⁸ Que faz parte da essência de alguém; inerente. Que está no interior, na parte interna de; interno.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, procuramos tratar da melhor forma o afeto no período Barroco, baseado no tratadista Johann Mattheson. Houve algumas dificuldades, pois com tantas informações e diretrizes sobre o assunto, foi necessário buscar algo mais específico para compreendê-lo.

O resultado final resumiu-se ao resgate das ideias sobre a Teoria dos Afetos, através das quais é possível produzir algum conhecimento que entrelace audição, análises e leituras. Foi escolhida uma única obra, escrita originalmente para outros instrumentos, mas que atualmente faz parte do cânone pianístico, buscando enfatizar o afeto com a interpretação proposta. Podemos afirmar e confirmar no que diz respeito ao compositor, à obra escolhida, a pertinência e adequação da Teoria dos Afetos como correspondendo às intenções enunciadas.

Muita vezes os compositores, intérpretes, estudiosos da música e o ouvinte (plateia/público), estão conscientes dos princípios teóricos que fundamentam a música, cujo conhecimento proporciona melhor compreensão para a melhoria da teoria e prática dos profissionais das diversas áreas da música. Nisto reside à riqueza e interesse para uma investigação histórico-musical.

Finalizando, espero ter contribuído de alguma forma, ajudando a resgatar conceitos muitas vezes negligenciados nos últimos anos, despertando a pesquisa nesta área, demonstrando a necessidade do intérprete persuadir o ouvinte, através do elaborado discurso sonoro-musical guiado pelo afeto e um material de apoio para aquele que deseja descobrir ou se aprofundar neste amplo e fascinante assunto.

REFERÊNCIAS:

BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier*. Zweiter Teil, von Hermann Keller. Leipzig, DE, Edition Peters, 1971.

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

Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>, acesso em: 09 de jan.

DÜRR, Alfred. *As Cantatas de J. S. Bach*. Tradução: Claudia Dornbusch; Stéfano Paschoal.—Bauru, SP. Edusc, 2014.

GLEASON, Harold. *Method of Organ Playing*. 5ª edição (1965), Hardcover – Jan. 01, 1962.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria, Lisboa: Gradiva, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Traduzido do alemão por Marcelo Fagerlande; revisão, Maria Tereza Resende Costa e Myrna Herzog; prefácio e notas, Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LIMA, Sonia Albano. Música e Cosmologia, p. 9-36. In: LIMA, Sonia Albano (org) *Uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro*. São Paulo: Editora Som. 2007.

_____. A dimensão comunicativa da linguagem musical. P. 17 a 42. In: SEVERINO, Francisca Eleodora Santos & LIMA, Sonia R. Albano de (org). *Mosaicos: arte, cultura e educação*. São Paulo: Todas as Musas, 2011.

STANLEY, J. *Música Clássica: Os grandes compositores e as suas obras-primas*. Tradução: Maria José Bellino Machado (1.ª edição), Lisboa: Editora Estampa, 2006.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press. 2ª edição: 2002

ANEXOS
(Qr Code e Partitura)



Qr Code 01 – Piano e Partitura – Prelúdio e Fuga, nº12, BWV 881, Livro II, Bach



Qr Code 02 – Órgão de Tubos – Prelúdio e Fuga, nº12, BWV 881, Livro II, Bach



Qr Code 03 – Piano – Prelúdio e Fuga, nº12, BWV 881, Livro II, Bach



Qr Code 04 – Cravo – Prelúdio e Fuga, nº12, BWV 881, Livro II, Bach

Prelúdio e Fuga, nº12, BWV 881, O Cravo Bem Temperado, Livro II, J. S. Bach

63

Praeludium XII

6

11

18

20

24

64

This page contains seven systems of musical notation for piano, written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, with measure numbers 29, 35, 41, 47, 53, 59, and 65 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 29-34) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 35-40) shows more complex rhythmic patterns in both staves. The third system (measures 41-46) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 47-52) includes a key signature change to two flats (B-flat, E-flat) and more intricate fingerings. The fifth system (measures 53-58) returns to the original key signature and features a more active bass line. The sixth system (measures 59-64) shows a continuation of the melodic line in the treble staff. The seventh system (measures 65-70) concludes the page with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line.

Fuga XII

a 3 Voci

5

9

13

17

21

66

25 (44)

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a measure number in a box at the beginning of the first staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and fingerings (numbers 1-5). Measure 55 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 60 has a treble clef and a bass clef. Measure 65 has a treble clef and a bass clef. Measure 70 has a treble clef and a bass clef. Measure 75 has a treble clef and a bass clef. Measure 80 has a treble clef and a bass clef. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.