

## Flauta com harmonia e afeto: diálogos entre J. S. Bach e a contemporaneidade

RECITAL-CONFERÊNCIA

*João Batista Sartor*

UNIRIO-UFESM - [titasartor@yahoo.com](mailto:titasartor@yahoo.com)

*Sérgio Azra Barrenechea*

UNIRIO - [sergio.barrenechea@gmail.com](mailto:sergio.barrenechea@gmail.com)

**Resumo:** O conjunto sonoro executado pela flauta pode sugerir premissas da Harmonia e ao mesmo tempo provocar diferentes “afetos”, sentimentos e emoções nos seus ouvintes. Partindo de princípios harmônicos e afetivos, este recital pretende apresentar ao ouvinte estas e outras analogias entre o Solo para flauta, BWV 1013 de J. S. Bach, com peças para flauta solo de compositores contemporâneos de diferentes estilos e nacionalidades, que estão em atividade (exceto Bozza) e continuam se utilizando destes princípios.

**Palavras-chave:** Flauta solo. Afeto. Harmonia. Partita de J. S. Bach.

**Flute with Harmony and Affect: dialogues between J. S. Bach and Contemporary**

**Abstract:** The acoustic set performed by the flute can suggest assumptions of Harmony while causing different "affects", feelings and emotions in their listeners. As from harmonic and affective principles, this recital wants to present to the listener these and other analogies between the Solo Flute, BWV 1013 by JS Bach, with pieces for solo flute by contemporary composers of different styles and nationalities. These composers are nowadays in activity (except Bozza) yet using in any way these principles.

**Keywords:** Unaccompanied Flute. Affect. Harmony. JS Bach partita.

### 1. Harmonia

De uma maneira geral, na visão da antiguidade grega, a Harmonia é a qualidade do universo que dá sentido ao jogo entre o caos a ordem, na música, entre a dissonância e a consonância. Jean-Philippe Rameau (1682-1764) em seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) sustenta que uma simples ressonância de um corpo sonoro reafirma a lei de toda música teórica e prática e está fundamentada na própria natureza. Recentemente, quando a harmonia passou a ser estudada de maneira técnica a partir dos conjuntos sonoros formados verticalmente, tal como na teoria das funções harmônicas de Hugo Riemann (1849-1919), ela continua a refletir o pensamento da antiguidade, dando um caráter natural e necessário as construções e normas harmônicas. Arnold Schoenberg (1874-1951), mesmo contestando esta visão e imprimindo um caráter de compêndio de práticas de compositores à Harmonia, reconhece o emprego sistemático da série harmônica na estruturação histórica dos intervalos, acordes e agregados.

## 2. Afeto

No período entre os séculos XVII e XVIII afetar o ouvinte é considerado pela imensa maioria dos teóricos como a função principal da música, relegando a um segundo plano uma reflexão sobre a composição, que adquire progressivamente uma visibilidade nova no século XIX, ao conceber a Análise Musical como um discurso em si. O paradigma retórico é a perspectiva comum adotada nas obras musicais desta época e seus elementos que buscam um contato imediato com o ouvinte; a razão de ser da coerência musical é de garantir a circulação satisfatória da energia afetiva. Kircher (1601-1680) em sua *Musurgia universalis* (1650) associa essas paixões nobres a técnicas ou estilos musicais, sugerindo oito afetos fundamentais: “amor, sofrimento, alegria, raiva, lamento, tristeza, orgulho e desespero”. A abordagem retórica percorre o tratado intitulado “O *Capellmeister* Perfeito” de Mattheson, publicado em 1739, onde as obras musicais são definidas como discursos sonoros. A fim de se tornar um compositor ou mestre de música, este deverá estudar as paixões e aprender a manipulá-las. Representar um afeto tem uma dupla função: despertar uma emoção no ouvinte e ao mesmo tempo controlá-la. Compor significa de uma parte aplicar um repertório de técnicas afetivas – “a alegria, que é dilatação, demanda intervalos largos; a tristeza, movimentos apertados; extravagantes incoerências convêm ao desespero” - de maneira que o discurso sonoro seja claro e inteligível. A Teoria dos Afetos sobrevive ao longo do século XVIII nas equivalências com as tonalidades e afetos, mesmo depois da “generalização” do temperamento igual. Seguindo a tradição de Rousseau, Charpentier, Masson, Mattheson e Rameau, Schubart escreve em 1806 um quadro relacionando tonalidades aos afetos: “Dó Menor exprime a declaração de amor ou o lamento de um amor perdido”. Este tema se dissolve progressivamente através de uma preocupação com a variedade musical e pela subjetividade do compositor: a partir de Beethoven o ouvinte deve fazer um esforço para compreender uma obra geralmente bem mais complexa (KALTENECKER, 2010)<sup>1</sup>.

## 3. Analogias entre *Solo para flûte traversiere* e peças contemporâneas

Não se sabe muito sobre as circunstâncias em que foi composta a *Partita* em Lá Menor, BWV 1013, como é citada atualmente, ou, como consta no único manuscrito de um copista anônimo remanescente do século XVIII, aliás, esta quase inexistência de informações se refere à maioria das peças de câmara de Bach. Provavelmente a *Partita* foi escrita no período em que Bach teve ampla liberdade para explorar a música de câmara quando foi *Capellmeister* em Cöthen no início da década de 1720 e com certeza não poderia ter sido

composta antes do compositor deixar Weimar em 1717. Outra suposição é Bach escreveu sob a influência da amizade com o virtuoso flautista francês da corte de Dresden Pierre-Gabriel Buffardin (c. 1689-1768) esta sua primeira peça para a flauta em destaque. Devido a esta novidade e à habilidade natural de Bach como instrumentista de cordas, entre outras possibilidades, pode-se atribuir uma importante proximidade da peça com a escrita idiomática das cordas. Neste mesmo período Bach estava compondo as Sonatas e *Partite* para violino solo, BWV 1001-1006, e as Seis Suítes para violoncelo solo, BWV 1007-1012 (MARSHALL, 1973).

A *Partita* para flauta solo apresenta um conjunto de danças estilizadas para a execução instrumental com alguns dos movimentos mais comuns de danças da época que formam a tradicional suíte, homenageando cada uma delas uma nacionalidade e um afeto dominante e expressando, como característico na obra de Bach, uma religiosidade intrínseca, todas em torno da tonalidade principal de Lá Menor. *Allemande* foi considerada uma dança séria que deveria ser executada de maneira grave e cerimoniosa. Johann Mattheson no seu *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739) descreveu-a como uma séria e bem escrita harmonia em estilo arpejado e cerrado, representando um espírito contente ou feliz que tem prazer na calma e ordem. Expressando uma descrição afetiva próxima a de Mattheson, esta *Allemande* de Bach se utiliza de uma extensa sucessão de notas de curta duração, algumas delas repetidas duas vezes em forma de eco, ressaltando o claro e escuro característico barroco, e que através de frequentes saltos entre registros melódicos sugerem vozes harmônicas diferenciadas e um contraponto implícito. Elas estão dispostas dentro de um esboço binário que é reforçado ao final de cada metade com a aproximação por uma série de intervalos cromáticos descendentes a cadência.

Mantendo em parte este caráter sério, em estilo arpejado, mas menos cerrado e mais inquieto e insistente, **Sapequinha** é uma peça minimalista e basicamente tonal do compositor brasileiro e gaúcho Dimitri Cervo, escrita em janeiro de 2013. A peça foi estreada por Lucas Robatto (1966) neste mesmo ano, flautista brasileiro para quem a obra foi dedicada. A peça é introduzida por uma reiteração de perguntas e respostas no grave e médio da flauta respectivamente, de maneira cromática e ascendente e de caráter mais doloroso. A seguir surge o presto virtuoso e brilhante que reitera saltos súbitos entre os registros grave e médio da flauta, de maneira também ascendente e cromática, efeito de eco, e pequenas transformações do material apresentado. A introdução e o presto são reapresentados de forma resumida no final da peça e mantém a trajetória ascendente. Frequentemente são adicionadas ou retiradas células rítmicas, que conferem à obra uma propulsão firme, rápida e cambiante

(CERVO, 2005). Esta peça pode ser considerada de influência neo-barroca, apresentando tanto ou mais similitudes com a Solo Sonata em Lá Menor para flauta solo (1747), Wq. 132, do filho de Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788).

A *Corrente* segue em parte a tradição da *Courante*, uma variedade italiana bem mais viva e impetuosa que da homônima francesa, exigindo virtuosidade do instrumentista, devido principalmente a seus longos motivos ligados e velozes permeados por saltos inesperados. São tradicionais as dimensões assimétricas das duas partes e a métrica ternária (VEILHAM, 1979). Segundo Matheson a *Corrente* deve justificar o seu nome pelo constante deslizar de notas rápidas. O afeto que o Corrente deve expressar é esperança. A melodia é um misto de coragem, ânsia e alegria, os elementos que juntos formam a esperança.

**Image** de Bozza é uma obra que também exige uma grande habilidade nas longas sequências em legato e nos saltos intervalares inesperados. Composta na tradição francesa do impressionismo, esta peça possui seções contrastantes que alternam impressões de mistério e fantasia em uma métrica livre de caráter improvisatório seguido por seções executadas com articulações rápidas e curtas que expressam vivacidade e divertimento. Ambas as seções estão interligadas por cadências com material transicional e exigentes quanto à sua execução técnica. O padrão harmônico da peça segue os modelos modais, interpolados por intervalos de quarta, acordes expandidos e sucessões cromáticas e paralelas diversas. *Image* foi dedicada ao flautista Marcel Moyse (BOZZA, acesso em: set. 2013).

A **Sarabande** é uma dança agradável, grave e nobre. O ritmo é ternário e lento, mas com uma engenhosa flexibilidade rítmica. Sua origem é latino-americana e espanhola, Zarabanda, mas foi afrancesada e tornou-se uma dança de corte elegante. Segundo Matheson a Sarabande expressa nenhum outro afeto além de aspiração. Não devem ocorrer passagens em melismas para manter o caráter sério e grave da dança.

*Unanswered Questions* para flauta foi composta pelo francês Tristain Murail em homenagem ao falecimento do compositor Dominique Troncin (1961-1994), desta forma, evocando um caráter sério, porém mais doloroso, indignado e ao final resignado, pois a peça é constituída por eventos interligados e inacabados que remetem a “questões sem resposta”. Murail é um dos fundadores e um dos principais líderes do movimento conhecido como Música Espectral, que surgiu nas últimas décadas do século XX e persiste já consolidado neste início de século XXI. Esse movimento foi desenvolvido num espaço entre a música eletrônica e a pesquisa acústica, explorando o som do ponto de vista físico e psicoacústico na sua produção, geração, manipulação e elaboração. Utiliza coleções de frequências derivadas de uma ou várias séries espectrais naturais ou sintéticas com grande interesse na natureza

fundamental do som, em especial na série harmônica (FINEBERG, 2000ab). A peça representa um processo que engloba vários parâmetros musicais inter-relacionados atuando numa mesma direção, como uma grande onda musical formada por ondas menores. Os espectros básicos utilizados estão numa relação de quintas e, apesar de serem constantemente transformados e distorcidos, com técnicas como *glissandi*, harmônicos e microtonalidade, eles sugerem um direcionamento para o final da peça, onde surge a tradicional “terça de *picardia*”, um procedimento harmônico similar à época de Bach e Rameau.

Bach finaliza sua Partita com a *Bourrée Anglaise*, que é construída com o típico tempo binário e começa muitos de seus motivos com um gesto de anacruse. Segundo Matheson o afeto principal da Bourrée é contentamento e prazer, apresentando também as qualidades de irreverente, relaxado, confortável e agradável. A palavra significa recheado, cheio ou pleno e a linha melódica do Bourrée é mais apropriada para deslizar e escorregar, do que para subir, pular e saltar. Segundo Matheson a principal característica da palavra Anglaise é obstinação, acompanhada por uma ilimitada generosidade e um coração bom e nobre.

Contentamento, prazer, irreverência e obstinação são qualidades que também podem ser aplicadas à **Charanga** do compositor americano de ascendência latina Michael Colquhoun. Charanga é uma modalidade de Salsa de raízes africanas e cubanas que utiliza além da formação tradicional um naipe de cordas sob a liderança da flauta que improvisa solos complexos e intrincados (COLQUHOUN, 1993). Nesta peça para flauta solo são empregados padrões de charanga *ostinato* em contraste e intercalados com técnicas de vanguarda para flauta do século XX que incluem diferentes qualidades de ruídos, como som airado, multifônicos, *glissandi*, *bisbigliando*, harmônicos, tocar cantando. Surgem diferentes episódios com influência do swing cubano de forma cada vez mais elaborada e em métrica livre, dando um direcionamento e um caráter improvisatório à peça.

### Considerações finais

Por mais que a progressiva dissolução do sistema tonal no início do século XX e o abandono respectivo de premissas composicionais de Harmonia tenham sucumbido, principalmente às correntes ligadas à vanguarda musical, é notório constatar como as antigas noções de Harmonia natural, retornam e retomam alguns de seus princípios com força através de novos movimentos composicionais durante os séculos XX e XXI. Paralelamente, com o ressurgimento dos movimentos da música antiga ou autêntica, todo o enfoque da Teoria dos Afetos foi revivido e colocado em destaque junto com as pesquisas na prática da performance dos séculos anteriores. Os movimentos composicionais tornaram-se ecléticos e entre estes

alguns se preocuparam de maneira mais contundente em provocar e afetar o ouvinte, resgatando de alguma forma esta tradição, não mais com a intenção de provocar um afeto, ou seja, de um arquétipo generalizado de um estado psicológico, como a alegria ou o lamento, como no caso de um movimento da *Partita* de Bach, mas também com a intenção de provocar diferentes “afetos”, sentimentos pessoais e emoções profundas e por vezes contrastantes, como nas peças contemporâneas deste recital. Entre a busca pela originalidade da vanguarda musical e o neorromantismo de correntes mais tradicionais surgiram alguns movimentos que reintroduziram técnicas e influências neoclássicas e modais ao repertório, como em Bozza; outros buscaram simplificar e facilitar a escrita buscando novas funções e formas de escuta para provocar de maneira diferenciada o ouvinte, como no minimalismo neobarroco de Cervo; outros, criando um caleidoscópio ao recortar e integrar aspectos da música popular, por vezes dançante e diatônica a técnicas avançadas de vanguarda musical específicas para o instrumento, como em Colquhoun; e ainda outros, como em Murail, mesmo pertencendo ao movimento de vanguarda musical da música eletroacústica, procuraram resgatar princípios harmônicos e pesquisar a psicologia musical na busca de aproximar e afetar o ouvinte.

## Referências

BACH, Johann Sebastian. Solo für Flöte. Ed. Barthold Kuijken. Wiesbaden : Breitkopf e Härtel, 1990. Partitura [7 p., flauta solo].

BOZZA, Eugène et al. Eugène Bozza Homepage. Disponível em <<http://www.eugenebozza.com>> Acesso em: set. 2013.

\_\_\_\_\_. *Image*, Op. 38. Paris : Leduc, 1940. Partitura [5 p., flauta solo].

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea. Santa Maria: Editora UFSM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sapequinha*. Porto Alegre: impressão do autor, 2013. Partitura [3 p., flauta solo].

COLQUHOUN, Michael. *Charanga*. Buffalo: Zendog, 1993. Partitura [11 p., flauta solo].

FINEBERG, Joshua. Appendix I – Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. *Contemporary Music Review*, Edinburg, v.19, n. 2, p. 81-113, 2000.

\_\_\_\_\_. Spectral Music. *Contemporary Music Review*, Edinburg, v.19, n.2, p.1-5, 2000.

KALTENECKER, Martin. *L’Oreille divisée: les Discours sur l’Écoute musicale aux XVIIIe e XIXe siècles*. Paris: Éditions MF, 2010.

MARSHALL, Robert. J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, v. 32, n. 3, p. 463-498., 1979. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/831251>>. Acesso: em set. 2013.

MURAIL, Tristan. A revolução dos sons complexos. *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, José Augusto Mannis [Tradutor], São Paulo, n. 5, 1992, p. 55-72.

\_\_\_\_\_. *Unanswered Questions*. Paris: Editions Lemoine, 1995. Partitura [flauta solo, 5 p.].

\_\_\_\_\_ et al. Tristain Murail homepage. Disponível em <<http://www.tristanmurail.com/fr/biographie.html>> Acesso em set. 2013.

MATTHESON, Johann, LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 47-84. Duke University Press, 1958. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/842930>>. Acesso em: set. 2013.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

SCHOENBERG, Arnold. 1959. *Structural Functions of Harmony*. Translated by Leonard Stein. New York, London: Norton, 1969.

VEILHAN, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris : Alphonse Leduc, 1979.

---

<sup>1</sup> Todo o subtítulo 2, **Afeto**, é baseado em Katelnecker (2010). Todas as vezes que a bibliografia constar entre parênteses sem a citação ou referência respectiva é porque o texto anterior foi baseado de alguma forma nesta fonte.