

O conceito de estrutura musical de H.C. Koch (1749-1816) e sua função no processo de análise da Música Clássica¹

Cassiano Barros

cassianobarros@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o conceito de estrutura musical de H.C. Koch (1749-1816) e a sua relação com a teoria da música clássica. Esse conceito, aplicado à análise musical, permite observar aspectos relevantes dos procedimentos composicionais clássicos e favorece a reconstrução histórica do discurso musical setecentista.

O processo de composição e a estrutura musical segundo H.C. Koch

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) foi um músico alemão que produziu vasto material bibliográfico, e difundiu conceitos e idéias sobre música e estética em forma de tratados, dicionários e artigos publicados durante sua vida. O cerne de sua teoria musical fundamenta-se no conceito de imitação nas artes, e estabelece como modelares as codificações retóricas e convenções poéticas greco-latinas. Salvaguardando as restrições de decoro e verossimilhança, Koch defendia a expressão inteligível fundamentada nos princípios da arte (*techné*), orientada pelo gosto e pela razão, e que tivesse

¹ Este artigo baseia-se na seguinte dissertação de mestrado: 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. 119p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

como causa final a edificação moral do ouvinte. Para ele, a música teria a função de persuadir através da representação de sentimentos e paixões, favorecendo o desenvolvimento moral.

Os sentimentos provocam deliberações. (...). As Belas Artes em geral, e especificamente a Música, possuem a peculiaridade de despertar sentimentos através de meios artísticos. (...). Elas se servem de recursos característicos, a saber, os sentimentos exaltados, para provocar nobres deliberações. Assim, se esses sentimentos têm influência na educação e no enobrecimento dos corações, elas servem seu mais alto objetivo e mostram seu valor. Despertar sentimentos é, portanto, o verdadeiro objetivo da Música.² (KOCH, Versuch einer Anleitung zur Composition 1969, vol. II, p.15,16)

Dentre suas obras encontra-se um manual intitulado *Versuch einer Anleitung zur Composition*,³ editado em três volumes, que apresenta um método de composição retoricamente orientado, baseado na teoria estética de Johann Georg Sulzer (1720-1779) e na teoria poética de Charles Batteux (1713-1780). Esse método é composto de três procedimentos: invenção (*Erfindung*), realização (*Ausführung*) e elaboração (*Ausarbeitung*). O primeiro deles, a invenção, é a preparação heurística dos elementos essenciais da obra, a partir dos quais ela será gerada. Segundo preceitos retóricos, a noção de invenção situa-se entre dois pólos opostos e complementares: de um lado, é a criação de novos materiais, de outro, é o inventário, a detecção e eleição dos elementos mais adequados, dentre os disponíveis, ao objetivo. Koch reconhece apenas o primeiro, e atribui ao gênio todo o trabalho desta etapa.

A teoria nunca será capaz de inventar um meio verdadeiramente efetivo de indicar ao iniciante como fazer surgir belas melodias em sua alma. A fonte de onde elas vêm é o gênio, e o julgamento acerca da beleza do todo e suas partes, sua adequação ao objetivo do compositor, e a potencialidade de al-

²Die Empfindungen bewürken Entschlüsse; (...). Die schönen Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigenthümliches, welches sie in der Stand setzt, durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken; (...). Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, das die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, dass diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluss haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. Empfindung zu erwecken ist also auch die eigentliche Absicht der Tonkunst.

³A tradução aproximada do título é Ensaio sobre a instrução em composição.

cançar o objetivo da Arte orienta-se pelo arbítrio do Gosto.⁴
(KOCH, Versuch einer Anleitung zur Composition 1969, vol. II, p.94)

Na realização, opera-se a partir do material obtido na invenção, adaptando-o e fragmentando-o de modo a gerar os períodos principais (*Hauptperioden*) da obra. Nesse estágio do processo de criação determina-se a quantidade, o tamanho e a disposição desses períodos, das eventuais modulações e repetições das partes principais (*Haupttheile*). Esses procedimentos consolidam a forma (*Form*) e a extensão, constituem a parte mecânica da realização e influenciam decisivamente o espírito da obra (*der Geist des Tonstücks*), outorgando-lhe poder estético (*ästhetische Kraft*). Koch atribui este trabalho à razão orientada pelo gosto, um operador implícito que coordena os procedimentos com a natureza do sentimento representado, gerando variedade e conservando a unidade da obra.

Elaboração é a etapa que encerra o processo de composição, na qual se determina a complementação de todas as partes e detalhes remanescentes de acordo com o caráter, o efeito expressivo e o gênero musical adotado. A circunstância em que a obra será executada determina o estilo – austero, galante ou intermediário – que pode ser aplicado em qualquer gênero de elocução – de igreja, câmara ou teatro – buscando adequar o sentimento expressado (*matéria/res*) ao público e às condições de execução. Finalmente, a realização fundamenta-se numa relação decorosa entre matéria (*res*) e forma de representação (*verba*), a partir da adaptação dos preceitos da *Elocutio* retórica para a prática da composição.

A estrutura

Segundo Koch, estrutura é o material que se obtém no final do processo de invenção; constitui-se das idéias melódicas principais acompanhadas de seus movimentos harmônicos, e conectadas de modo a formar um todo que sintetize o caráter e o efeito expressivo da obra. Essas idéias devem surgir de modo espontâneo na mente do compositor, que não deve intervir racionalmen-

⁴Wie es aber der angehende Tonsetzer anzufangen habe, dass in seiner Seele schöne Melodie entstehe, darzu wird nie die Theorie ächte Hülfsmittel erfinden können. Die Quelle, aus welcher sie fließt, ist das Genie, und die Beurtheilung, ob die Theile derselben na sich selbst schön, und zum Zweck des Erfinders schicklich sind, ob sie ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die Absicht der Kunst erreicht wird, gehört von der Richterstuhl des Geschmacks.

te na invenção da estrutura, dependendo exclusivamente de seu gênio, gosto, e sua habilidade de pensar melodicamente e harmonicamente. Gênio é a capacidade inata que permite inventar com facilidade a essência da obra e dotá-la de originalidade; sua manifestação plena pode ser estimulada pelo entusiasmo (*Begeisterung*), um estado de ânimo (*Seelezustand*) induzível. Gosto é a capacidade de sentir a beleza, de perceber o estímulo da verdade e do bem.⁵ É a orientação do gosto sobre o trabalho da razão e do gênio que conduz à beleza e incrementa o potencial persuasivo da obra musical. Por fim, pensar melodicamente é reter na mente uma melodia ou partes dela que foram inventadas ou previamente ouvidas, sem que a fantasia as distorça. Essa habilidade pode ser adquirida através do estudo de Harmonia e Contraponto, e por isso é associada a aspectos mecânicos da composição; de acordo com o grau de instrução, manifesta-se em três níveis distintos:

1. o que considera exclusivamente a melodia;
2. o que considera primeiramente a harmonia;
3. o que considera a melodia harmonicamente.

Dos três, o último é o mais elevado e adequado à prática da composição. A partir de uma metáfora de C. Batteux, Koch comenta:

“Um Rafael ou um Rubens, ao idealizar a cor e a posição da cabeça, vê simultaneamente as cores e as dobras da vestimenta com a qual deve cobrir as partes restantes do corpo”. Esta metáfora mostra o tipo de invenção de que se serviram os maiores mestres da arte. De acordo com ela, ao inventar a estrutura de uma obra, o compositor deve ser capaz de imaginar o conteúdo das vozes que acompanham sua melodia de modo a criar um todo completo, no qual todas as partes ajudem a promover o objetivo proposto.⁶ (KOCH, Versuch einer Anleitung zur Composition 1969, vol. II, p.81,82)

⁵ Koch representa uma vertente conservadora de músicos alemães que associa a Estética à Lógica e à Ética, e identifica na experiência artística da beleza um elo íntimo com o bem moral.

⁶ “*Der Maler der die Farbe und Stellung eines Kopfes sich ausgedacht hat, sieht, wenn er ein Raphael oder ein Rubens ist, zugleich Zeit auch die Farben und Falten des Gewands, womit er den übrigen Theil des Körpers bekleiden muss.*” *Dieses Gleichniss von einem erfindenden Maler auf den erfindenden Tonsetzer angewendet, zeigt uns die Erfindungsart, welcher sich jederzeit die grössten Meister der Kunst bedienen haben. Diesem Gleichnisse zu Folge muss der Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstückes erfindet, welches diese oder jene Empfindung erwecken soll, im Stande sein, sich auch zugleich den Inhalt der, seine Melodie begleitenden Stimmen vorzustellen, damit er ein desto vollkommneres Ganzes bilde, bei welchem alle Theile die vorgesezte Absicht befördern helfen.*

Esse objetivo determina como ocorrerá a expressão do sentimento e a maneira com que as habilidades se manifestarão no processo de criação. Se for adequado ao objetivo que a expressão do sentimento seja depositada em apenas uma voz principal (*Hauptstimme*), as vozes acompanhantes (*begleitende Stimme*) não deverão aparecer na estrutura, e apenas melodia e harmonia poderão ser indicadas.⁷ Por outro lado, se mais de uma voz for utilizada na expressão do sentimento, como vozes secundárias (*Nebestimmen*) ou várias vozes principais, todas deverão aparecer na estrutura, além da indicação da harmonia. A relevância dos elementos atribuídos a cada voz para a expressão do sentimento é determinante na constituição da estrutura.

Exemplificando sua teoria, Koch elabora a estrutura de uma ária de C.H. Graun (1701-1759) chamada *Ein Gebet um neue Stärke*, extraída da cantata *Der tod Jesu*, de 1755. Essa estrutura é concebida para ensinar o estudante como compor e estudar partituras.

Allegretto

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a basso continuo line on a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are written below the vocal line. The systems are numbered 1, 7, 12, and 17.

Ein Ge - bet um neu - e Stär - ke, zur Voll
 ed - ler, Wer - ke, sollt die Wol - ken,
 Wol - ken dringt zum Herrn, und der Herr
 hört es gern, er - hört es gern, der Herr er - hört

Figura 1 – Estrutura elaborada por Koch a partir da referida obra de C.H. Graun, extraída do *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Vol.2, p.60-62.

⁷ Como se observará no exemplo abaixo, a indicação da harmonia seria feita aos moldes do baixo contínuo.

A partir desse exemplo, Koch realiza observações que evidenciam o processo de composição, os procedimentos próprios a cada etapa do método, suas particularidades e generalidades. As observações são livremente sintetizadas a seguir.⁸

Foi escolhido um exemplo de estrutura que permitisse ao compositor iniciante o exame dos principais movimentos harmônicos, e a percepção dos procedimentos próprios à realização (*Ausführung*) e elaboração (*Ausarbeitung*) da obra.

Essa estrutura contém todas as partes essenciais da ária composta por Graun. Nenhuma idéia que não esteja contida na estrutura é apresentada na obra; tudo deriva das idéias principais por repetição (*Wiederholung*), esclarecimento (*Erklärung*), ou continuação (*Fortsetzung*).

As figuras escritas em notas pequenas, atribuídas aos violinos, fazem parte da estrutura porque complementam a configuração melódica essencial da composição.

A harmonia foi representada apenas pela linha do baixo associada à linha do canto, pois pressupõe-se que, no ato da invenção, Graun determinou que as vozes acompanhantes não deveriam conter nenhuma figura métrica especial; que os primeiros violinos acompanhariam a linha do canto em uníssonos; os segundos violinos acompanhariam em terças ou sextas, cada vez que as figuras da voz principal permitissem, e com notas estabelecidas pelos acordes da Harmonia nos momentos restantes.

À realização competem as repetições, o desenvolvimento das idéias, a elaboração dos *Ritornelli* e todo o segundo solo até o fim, incluindo a segunda seção, cujo material deriva das idéias principais apresentadas na estrutura. Caso esse material fosse contrastante, teria elaborado uma estrutura independente para a segunda seção da ária.

Atribuo à Elaboração o desenvolvimento e conclusão das partes dos segundos violinos, do fagote e da viola, nos momentos em que não prossegue em oitava com o baixo.

Eu analisei este exemplo para mostrar ao iniciante como estudar partituras. Para que este estudo seja útil, devem ser observados os procedimentos de realização e elaboração passo a passo.

⁸O texto traduzido na íntegra, acompanhado do original em alemão, e a partitura da ária de C.H. Graun encontram-se disponíveis na dissertação de mestrado sobre a qual se baseia este artigo. Versão on-line disponível no endereço www.sbu.unicamp.br, no link Biblioteca Digital da Unicamp.

O processo de análise proposto por Koch é o inverso do processo de composição, pois opera a partir da obra concluída (*verba*) para alcançar sua matéria (*res*).⁹ Para se obter a estrutura é necessário, primeiramente, observar aspectos da elaboração recolhendo informações sobre o gênero de elocução, estilo e gênero da obra, que respaldarão suposições acerca da natureza da matéria e seus fins, e permitirão avaliar sua forma de representação. O material atribuído a cada voz deve ser analisado separadamente e em relação ao todo, de modo a estabelecer seu grau de relevância na expressão do sentimento. Nessa primeira instância, são excluídos os materiais e vozes de menor influência, como vozes acompanhantes, ornamentos e artifícios complementares. Num segundo momento, analisa-se a realização da obra, observando a forma, sua constituição, os procedimentos que geraram as seções, os períodos e seus encadeamentos, as técnicas de contraponto e desenvolvimento melódico e harmônico. Nesse processo, são extraídos os materiais gerados a partir da técnica, como repetições, variações, inversões, retrogradações, elementos de ligação, partes melódicas e harmonias secundárias, deixando restar apenas aquilo que é essencial para a expressão do sentimento.

Ao elaborar suas observações, Koch considerou primeiramente o caráter religioso do texto da ária, que segundo a poética vigente, deveria ser representado musicalmente conforme as prescrições do gênero de igreja:

O caráter do estilo de igreja deve ser solene, devoto e digno. Nesse caso, devem ser evitados todos os ornamentos exuberantes do canto e do acompanhamento instrumental, além de todos os elementos de ligação que tenham o objetivo de exibir destreza técnica, através dos quais se enfraquece a expressão do sentimento.¹⁰ (KOCH, *Musikalisches Lexikon* 2001, vol. II, col. 1453, 1454)

⁹ *Res* e *Verba*, segundo as preceptivas retóricas, são as substâncias do discurso. A primeira está associada às coisas *quae significantur*, ou aos significantes, ao que já está prometido aos sentidos, constituído desde o início do processo criativo em material de significação. A segunda está associada às coisas *quae significante*, ou aos significados, é a forma que os sentidos encontram para executar o significado.

¹⁰ Derjenige Styl, dessen man sich bedient, um würdige, erhabene, und besonders fromme Empfindungen auszudrücken, wird der Kirchenstyl genannt. Sein Charakter muss demnach Feyerlichkeit, Andacht und Würde seyn. Hier müssen alle üppigen Zierathen des Gesanges und der Instrumentalbegleitung, alle Tonverbindungen, die bloss die Absicht haben, mechanische Fertigkeit der Kehle und der Finger zu zeigen, und wodurch der Ausdruck geschwächt wird, vermieden werden.

Além disso, considerando a constituição harmônica e melódica da ária, Koch observou sua conformidade ao estilo galante de elocução, que é caracterizado pelo uso de progressões harmônicas simples, o desenvolvimento livre da melodia, a ornamentação variada, e a distinção entre voz principal e vozes acompanhantes, que, mormente, não tomam parte direta na expressão do sentimento.

As observações de Koch das técnicas de desenvolvimento melódico lhe permitiram contemplar a forma da ária e considerar a relação de suas partes de acordo com o texto e o material musical utilizado. As duas seções do texto relacionam-se de modo complementar, explicando-se e esclarecendo-se mutuamente, sem apresentar qualquer elemento contraditório¹¹. Koch considera essa relação textual e reconhece sua equivalência musical, notando que o material musical da segunda seção da ária é derivado da primeira. As mudanças de métrica e modo empregadas na música acompanham o deslocamento do foco poético do texto, da terceira para a primeira pessoa, gerando um tipo de variedade que, segundo Koch, não corrompe a unidade da obra. Finalmente, Koch ressalta a relevância das figuras melódicas que constituem a estrutura e que não são atribuídas ao canto, mas sim aos violinos. Essas figuras assemelham-se por constituírem gestos musicais que representam a idéia do texto ao qual estão associados, mas distinguem-se por sua constituição rítmica e melódica, e por sua função na obra. A primeira, segundo o próprio Koch, é utilizada como elemento de ligação que conecta partes essenciais da música; a segunda complementa a configuração melódica e possivelmente serviu como matéria prima para a composição da segunda seção da ária, haja vista a semelhança rítmica, harmônica e melódica.

¹¹ Este é o texto da ária, seguido de uma tradução livre elaborada pelo autor: Ein Gebet um neue Stärke / zur Vollendung edler Werke / teilt die Wolken dringt zum Herrn / und der Herr erhört es gern. / Klimm´ich zu der Tugendtempel / matt den steilen Pfad hinauf: / O, so, sporn´ich meinen Lauf / nach der wanderer Exempel / durch die Hoffnung jener schönen über mir erhab´nen Szenen / und leicht´re meinen Gang mit Gebet und mit Gesang. Tradução: Uma prece por nova Força, / para a conclusão de nobres obras, / atravessa as nuvens em direção ao Senhor, / que se alegra em atendê-la. / Fraco, subo a trilha íngreme / rumo ao Templo da Virtude. / Oh, assim, a partir do exemplo do Caminhante / estímulo minha jornada com a Esperança / que aquele belo e elevado cenário sobre mim me dá, / e alívio minha marcha com oração e canto.

No *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Koch recomenda ao compositor iniciante o estudo de partituras por meio de critérios de análise derivados da teoria composicional vigente, como melhor método de aprendizagem das técnicas de composição. Nesse sentido, suas prescrições são especialmente relevantes para a compreensão e interpretação do repertório clássico alemão, pois apontam para uma tendência do pensamento musical setecentista, que pode reconduzir para as experiências originais do processo criativo. É o caso do conceito de estrutura que, enquanto síntese primária da representação sonora de um sentimento, se torna obra a partir do desenvolvimento adequado à função social do discurso musical e os preceitos da poética musical estabelecida. Como codificador dessa poética, Koch é apresentado à musicologia do século XXI como uma valiosa ferramenta de aproximação do pensamento musical do final do século XVIII, que permite contemplar seu repertório coevo desde o ponto de vista da teoria que o legitima como expressão autêntica de sua época.

Referências bibliográficas

- BAKER, Nancy Kovaleff, e Thomas CHRISTENSEN. *Aesthetics and the art of musical composition in the german Enlightenment - selected writings of J.G. Sulzer and H.C. Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 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, 119.
- DAUBE, Johann Friedrich. *The Musical Dilettante: a Treatise on Composition*. Edição: Susan P. Snook-Luther. Tradução: Susan P. Snook-Luther. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Vols. I - Heidegger em retrospectiva. V vols. Petrópolis / RJ: Editora Vozes, 2007.
- GRAUN, Carl Heinrich. “Der tod Jesu.” Wiesbaden: Breitkopf and Härtel, 199-? 88p.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon (Frankfurt/Main, 1802)*. II vols. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2001.
- . *Versuch einer Anleitung zur Composition (Rudolstadt, 1782-93)*. III vols. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- LUCAS, Mônica Isabel. “Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn.” Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, 259.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Anexo

Partitura da Ária Ein Gebet um neue Stärke da Cantata Der Tod Jesu de C.H. Graun. Redução para Canto e Piano para viabilizar a comparação com a estrutura e análise elaboradas por H.C. Koch

Allegretto

Fl. I/II
Vln. I/II
Vla.
Fg. I/II
B.c.

8

13

19

25

Ein Ge - bet um neu - e Stär - ke, zur Voll - en - dung ed - ler.

32

Wer-ke, teilt die Wol-ken, teilt die Wol-ken dringt

37

zum Herrn, dringt zum Herrn, und der Herr er -

43

hört es gern, er - hört es gern, der

48

Herr er - hört

54

es gern, der Herr er-hört es *tr*

60

gern, der Herr er-hört es gern. *tr*

poco f *f*

65

tr

70

Ein Ge - bet um neu - e Stär - ke, zur Voll-

p

76

en - dung ed - ler - Wer - ke, teilt die Wol - ken,

81

teilt die Wol - ken, dringt zum Herrn, dringt zum Herrn,

87

und der Herr er - hört es gern, er - hört

93

99

er - hört es gern, teilt die

105

Wol-ken, teilt die Wol-ken, dringt zum Herrn...

110

und der Herr er-hört es gern... und der Herr er

116

hört es gern... er-hört... der Herr

122

er-hört es gern, und der Herr, der Herr er - hört es gern.

128

133

139

Klimm ' ich zu der Tu - gend Tem - pel matt den

Fine

144 **Allegretto**

Klimm ' ich zu der Tu - gend Tem - pel matt den

149

stei - len Pfad hin - auf: o, so sporn ' ich

154

mei - nen Lauf, nach der Wan - de - rer Ex -

159

- em - pel, durch die Hoff - nung je - ner schö - nen

164

ü - ber mir er - hab' - nen Sze - nen, und er -

169

leicht' - re mei - nen Gang mit Ge - bet,

174

mit Ge - bet, mit Ge - bet und mit Ge -

179

sang, mit

p

184

Ge - bet, mit Ge - bet und mit Ge -

poco f

189

sang.

f

dal segno