

Alegria, fúria, medo e majestade: ornamentos e *affectus* segundo Francesco Geminiani

Teresa Cristina Rodrigues Silva (UNICAMP)

Resumo: Este artigo apresenta as idéias de Francesco Geminiani em relação à execução dos ornamentos. Segundo ele, a ornamentação deve ser utilizada pelo intérprete como uma ferramenta expressiva e capaz de mover as paixões dos ouvintes. Visto que as relações entre ornamentação e *affectus* raramente são exploradas pela prática interpretativa histórica, atemo-nos aqui neste aspecto. Não há, portanto, a intenção de trabalhar com o significado estrito dos símbolos ou de fazer quaisquer comparações entre símbolos empregados por outros compositores e suas respectivas execuções. Pretende-se trabalhar com seu conteúdo emocional.

Palavras-Chaves: Ornamentação. *Affectus*. Apreensão emocional.

Mirth, fury, fear and majesty: ornaments and *affectus* as stated by Francesco Geminiani

Abstract: This article presents Francesco Geminiani's ideas regarding the execution of musical ornamentation. In his opinion, ornamentation must be used by the performer as a tool capable of moving the audience. Since the relationship between ornamentation and emotion are rarely explored by the historical performance practice, we will focus on this aspect here. There is no intention to deal with, or to describe the multiple meanings of symbols, nor to make any kind of comparison among symbols employed by other composers and their respective execution. The intention is to deal with the emotional content.

Keywords: Ornamentation. Emotion. Emotional apprehension.

Assim como a retórica clássica difundida no Ocidente desde a antiguidade romana, a música do século XVIII deve informar, entreter e, acima de tudo, mover as paixões de seus interlocutores. O músico deve dominar as mesmas técnicas do orador para tornar o discurso musical eloqüente e capaz de acalmar ou suscitar as diferentes emoções dos ouvintes. Inúmeros recursos foram utilizados por compositores e instrumentistas do século XVIII para alcançar esse objetivo; entre eles, a ornamentação. O provérbio “*Degli effetti nascono gli affeti*”,¹ além de representar a idéia de causa e efeito em termos retóricos, produz um jogo sonoro pela semelhança de pronúncia entre os dois termos *effeti* e *affeti*, e quando traduzido para termos musicais, ilustram a relação entre os ornamentos e os *affectus*.²

¹ “Dos efeitos nascem os afetos” – provérbio veneziano que aparece em “Il Cannocchiale Aristotelico” – 1654 de Emanuele Tesauro. Segundo o Prof. Dr. João Adolpho Hansen, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, esse tratado teve muitas edições e circulou em toda a Europa e também na América espanhola e portuguesa até a metade do século XVIII (informação obtida através de entrevista).

² Após a constatação de que o termo “afeto” não traduz o significado completo em Música do termo *affeto*, *affekt* ou *passion*, propomos o termo **affectus** como tradução para esses termos, que são tão imprescindíveis para o estudo da Música do século XVIII. Como definição do termo “afeto”, encontramos a seguinte definição, segundo o dicionário Houaiss: “sentimento terno de adesão gerado por uma pessoa ou um animal; afeição, afinidade, ligação espiritual terna em relação a alguém ou a algo.” Ainda segundo Houaiss, na psicologia o termo significa: “sentimento ou emoção em diferentes graus de complexidade, por exemplo, amizade, amor, ira, paixão etc.” Não foi encontrada nenhuma definição para o termo em Música. No entanto, o termo em latim **affectus** significa: “estado psíquico ou moral (bom ou mau), afeição, disposição de alma, estado físico, sentimento, vontade” e, desta maneira, abrange em sua significação a representação de substantivos como: alegria, fúria, majestade, dignidade, medo, raiva e não apenas os significados de afeição como: carinho, amor, ternura. Outras traduções possíveis seriam os termos: afetação, *pathos*, paixão, emoção, mas essas opções foram descartadas, pois nenhuma delas acolhe o sentido completo que o termo musical necessita conter. (HOUAISS, 2008)

Desde o século XVII na Itália, os ornamentos essenciais estavam associados à expressividade e recebiam nomes como: *grazzie*, *accento*, *affetto* ou *manière*, cuja função, além de enfeitar e produzir variações em uma melodia, era a de reforçar os efeitos dramáticos do discurso musical (CARTER, 2008). No decorrer dos séculos XVII e XVIII, esses ornamentos receberam nomes como *trillo*, *mordente* e *appoggiatura*, porém sem perder a sua função expressiva. Esse tipo de ornamentação, cuja função não é apenas decorar mas também reforçar o conteúdo dramático da execução, faz parte da estrutura do discurso retórico e é chamado de *ornatus*. (BARTEL, 2002, p. 84-85).

Francesco Geminiani, violinista, compositor e teórico italiano (1687-1762), por duas vezes apresentou as relações entre ornamentos e *affectus* em *A treatise on good taste in Musick*. (Um tratado sobre o bom gosto em Música) [Londres, 1749], e também no “Example XVIII” de *The art of playing on the violin* [Londres, 1751]. Nesses dois tratados, Geminiani procurou atrair a atenção do intérprete para a importância da ornamentação em função do bom gosto e da expressão do *affectus*. Na apresentação dos ornamentos no “Example XVIII”, ele declara: “Contém todos os ornamentos de expressão necessários para a execução com bom gosto” (GEMINIANI, 1952 [1751], p. 6).³ A seguir, ele desenvolve suas idéias relacionando o bom gosto ao discernimento e ao julgamento na aplicação dos ornamentos de acordo com a intenção do compositor:

O que é normalmente chamado de bom gosto no canto e na interpretação ao instrumento, tem sido considerado desde alguns anos como algo que destrói a verdadeira melodia e a intenção de seus compositores. Muitos supõem que o verdadeiro bom gosto não pode ser adquirido por regras de arte; pois isto é considerado um dom natural e peculiar concedido somente àqueles que têm naturalmente um bom ouvido, e muitos se iludem pensando possuir essa perfeição, entretanto é o que acontece quando aquele que canta ou toca, não pensa em outra coisa a não ser fazer sempre as mesmas ornamentações, acreditando que, dessa maneira, será considerado um bom intérprete, sem saber que tocar com bom gosto não consiste em ornamentações frequentes, mas sim em expressar com força e delicadeza a intenção do compositor. (GEMINIANI, 1749, p. 2).

Geminiani faz uma apresentação textual de quatorze ornamentos essenciais, os quais ele chama notavelmente de *ornaments of expression*. Além do texto explicativo (v. Anexo), para cada ornamento ele apresenta os símbolos e a execução de cada um deles. (Figura 1).



Figura 1 – Ornamentos, símbolos e execução. Fonte: GEMINIANI, 1749, p. 6.

³ Todas as traduções apresentadas neste artigo do *The art... e A treatise on good taste...* são da Autora.

Dos quatorze ornamentos citados, cinco estão relacionados à expressão de diferentes *affetti*. Geminiani descreve a aplicação de cada um deles mostrando que é possível variar o efeito de um mesmo ornamento por diferenças sutis de execução. Ele demonstra como se produzem os *affetti* de alegria, ternura, amor, prazer, majestade e dignidade, assim como o medo, a raiva, a fúria, a resolução, o horror e a lamentação provocados por *pathopoeia*.⁴

O quadro apresentado a seguir foi por nós elaborado a partir das informações contidas em *A treatise on good taste in Musick*, e com ele é possível visualizar mais facilmente a relação estabelecida por Geminiani entre os ornamentos, sua execução e o *affectus*.

Ornamento	Execução	<i>Affectus</i>
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, rápido e longo	Alegria
<i>Beat</i>	Mordente, se tocado menos forte e mais curto.	
<i>Turned shake</i>	Trinado com terminação, curto e com a nota superior sustentada suavemente na sua duração.	Ternos afetos
<i>Separation</i>	Separação, (se faz) quando a melodia ascende uma segunda ou terça, ou quando é uma segunda descendente; então, não será incorreto acrescentar um mordente, com <i>messa di voce</i> , e fazer uma <i>appoggiatura</i> na nota seguinte. Desta maneira, a ternura é expressa.	
<i>Superior appoggiatura</i>	Deve ser bem longa, sustentando-a mais que a metade do tamanho ou tempo da nota (principal) a qual ela pertence, observando a <i>messa di voce</i> e reforçando um pouco o arco quando em direção ao final.	Amor, afeto, prazer etc
<i>Beat</i> (mordente)	Executado com força e continuamente longo.	Fúria, raiva, resolução etc
<i>Beat</i> (mordente)	Quando executado bem suavemente e com <i>messa di voce</i> .	Horror, medo, lamentação
<i>Close shake</i> (vibrato)	Curto, <i>piano</i> e suave.	Aflicção e medo
<i>Beat</i> (mordente)	Curto e suave com <i>messa di voce</i> .	Afeição e prazer
<i>Close shake</i> (vibrato)	Quando realizado com <i>messa di voce</i> longa e com o arco perto do cavalete, terminando muito forte.	Majestade, dignidade etc

Quadro 1 – Ornamentos, execução e *affectus*

⁴ Figuras retóricas que causam forte emoção. Na música do século XVIII, surgem através do uso do cromatismo. Ver TARLING, 2004, p. 205.

Através desse quadro, vemos como Geminiani descreve a maneira prática de se acrescentar *pathos* à execução. A *pathopoeia* é alcançada pelos efeitos dos *mordentes* e estes são o ornamento responsável pelos mais variados *affecti*, dependendo da execução: alegria, fúria, raiva, resolução, horror, medo, lamentação, afeição e prazer. Já os *ornati* que produzem alegria, ternura, amor e prazer são conseguidos principalmente pelo efeito dos trilos e apojaturas. O *close shake* é relacionado à majestade e dignidade, mas também pode representar aflição e medo, dependendo da execução.

A ênfase dada ao conteúdo emocional do discurso musical em seu texto explicativo dedicado ao *close shake* caracteriza o estilo patético⁵ de Geminiani. Ele defende veementemente que a execução musical pode exercer seu poder sobre a imaginação dos ouvintes:

Homens de pouca cultura e idéias medianas podem talvez perguntar se é possível dar significado e expressão à madeira e às cordas; ou outorgar sobre elas, o poder de despertar ou acalmar os affectus dos seres racionais. Mas, quando eu ouço tal pergunta, seja por necessidade de informar, seja por zombaria, eu não teria dificuldade em responder afirmativamente, sem ter que pensar profundamente no assunto, e pensaria que o apelo para o efeito seja suficiente. Mesmo no discurso comum, diferenças de tons dão à mesma palavra um significado diferente. Em relação á execução musical, a experiência tem mostrado que a imaginação do ouvinte está em geral bastante à disposição do Mestre, que pela ajuda de variações, movimentos, intervalos e modulações, poderá estampar na mente (do ouvinte) a impressão que quiser. (GEMINIANI, 1952 [1751], p. 6).

No entanto, essa música aparentemente tão voltada às emoções tinha um conteúdo racional preestabelecido. Os ornamentos são tratados como artifícios com clara intenção de impressionar o ouvinte. Geminiani descreve de maneira racional o domínio técnico necessário ao intérprete para que uma emoção seja despertada no ouvinte. Equivale dizer que compositores, intérpretes e ouvintes elaboraram uma normatização que regulava momentos exatos para o riso, o choro ou a fúria.

As recomendações apresentadas por Geminiani exaltam a importância da ornamentação e colocam-na como fator relevante para a expressão dos afetos. Nas mãos de um intérprete apurado e expressivo, a maneira de tocar um simples ornamento enriquece de maneira considerável a expressão emocional do discurso musical. A sutileza de se atrasar uma resolução um pouco mais do que o esperado provocaria um *affectus* determinado, da mesma maneira que se não houvesse o atraso provocaria um outro. Portanto, esperava-se do intérprete uma atitude aparentemente paradoxal, que seria o controle técnico “refinado” para alcançar a expressão da emoção racionalmente preestabelecida.

Concluimos que a execução expressiva dos ornamentos se apresenta como um fator fundamental para a interpretação do estilo patético e advertimos aos intérpretes da Música do século XVIII que a importância dada à ornamentação deve ir além do simples reconhecimento dos símbolos e suas respectivas execuções. Muito mais do que isso, ela deve conter a expressão de um *affectus* específico.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical rethorical figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2002.

⁵ Entendemos por “estilo patético” a composição ou execução musical que contém *pathos* e que, por conseguinte, é capaz de expressar e suscitar paixões.

CARTER, Stewart A. Ornaments. Grove Music on line. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/pg4>>. Acesso em: 28 jul. 2008

GEMINIANI, Francesco. *A treatise of good taste in the art of Music*, edição fac-símile, Londres, 1749.

_____. *The art of playing on the violin*, 1751, edição facsimile com introdução de David D. Boyden, Oxford: Oxford University Press, 1952.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa. Versão on-line* <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=afeto&stipe=k>>. Acesso em: 30 jul. 2008.

TARLING, Judy. *The weapons of rethoric, a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

Teresa Cristina Rodrigues Silva é violoncelista e integra a Orquestra Sinfônica da USP. Graduiu-se pela Universidade de São Paulo (1986), realizou curso de especialização em violoncelo barroco no Conservatório Real de Haia, Holanda (1993), e obteve o título de Mestre em Música na *Louisiana State University* em Baton Rouge, Estados Unidos (1992). Atualmente é doutoranda em práticas interpretativas na UNICAMP sob a orientação de Edmundo Hora. Dedicou-se também à música de câmara e principalmente à execução do repertório dos séculos XVIII e XXI. Foi integrante do grupo Triplo Contínuo com o qual gravou CD dedicado a obras de compositores italianos do século XVIII. Presentemente, integra o Ensemble Nota Buona, especializado no repertório do período clássico, e o grupo Sonâncias, dedicado ao repertório de música contemporânea. É professora de violoncelo no Curso de Música das Faculdades Alcântara Machado (FAAM-FMU), em São Paulo, e na Fundação Cassiano Ricardo, em São José dos Campos.

ANEXO – Introdução e texto explicativo dos ornamentos por Geminiani (1749)

[2]

An INTRODUCTION to a good Taste in MUSICK.

WHAT is commonly call'd good Taste in singing and playing, has been thought for some Years past to destroy the true Melody, and the Intention of their Composers. It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any Rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear: And as most flatter themselves to have this Perfection, hence it happens that he who sings or plays, thinks of nothing so much as to make continually some favourite Passages or Graces, believing that by this Means he shall be thought to be a good Performer, not perceiving that playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence. I would not however have it supposed that I deny the powerful Effects of a good Ear; as I have found in several Instances how great its Force is; I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius, and may improve and perfect a good one. To the End therefore that those who are Lovers of Musick may with more Ease and Certainty arrive at Perfection, I recommend the Study and Practice of the following Ornaments of Expression, which are fourteen in Number; namely,

1st A plain Shake (/) 2^d A Turn'd Shake (\) 3^d A superior Apogiatura (>)
 4th An inferior Apogiatura (<) 5th Holding the Note (-) 6th Staccato (|) 7th Swelling the Sound (/) 8th Diminishing the Sound (\) 9th Piano (p.) 10th Forte (f.)
 11th th. Anticipation (>) 12th Separation (<) 13th A Beat (//) 14th A close Shake (~)
 From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in particular.

(First,) Of the PLAIN SHAKE.

The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, observing after it to pass immediately to the ensuing Note.

(Second,) Of the TURNED SHAKE.

The turn'd Shake being made quick and long is fit to express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then express some of more tender Passions.

(Third,) Of the Superior APOGIATURA.

The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, &c. It should be made pretty long, giving it more than half the Length or Time of the Note it belongs to, observing to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little: If it be made short, it will lose much of the afore said Qualities; but will always have a pleasing Effect, and it may be added to any Note you will.

(Fourth,) Of the Interior APOGIATURA.

The Interior Apogiatura has the same Qualities with the preceding, except that it is much more confin'd, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third, observing to make a Beat on the following Note.

(Fifth) Of Holding a NOTE.)

It is necessary to use this often; for were we to make Beats and Shakes continually without sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversify'd.

Sixth

[3]

(Sixth) Of the STACCATO.

This expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense.

(7th and 8th) Of SWELLING and FALLING the SOUND.

These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

(9th and 10th) Of PIANO and FORTE.

They are both extremely necessary to express the Intention of the Melody; and as all good Musick should be compos'd in Imitation of a Discourse, these two Ornaments are designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.

(Eleventh) Of ANTICIPATION.

Anticipation was invented, with a View to vary the Melody, without altering its Intention: When it is made with a Beat or a Shake, and swelling the Sound, it will have a greater Effect, especially if you observe to make use of it when the Melody rises or descends the Interval of a Second.

(Twelfth) Of the SEPARATION.

The Separation is only designed to give a Variety to the Melody, and takes place most properly when the Note rises a second or third; as also when it descends a second, and then it will not be amiss to add a Beat, and to swell the Note, and then make the *Apogiatura* to the following Note. By this Tenderness is express'd.

(Thirteenth) Of the BEAT.

This is proper to express several Passions; as for Example, if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may express Affection and Pleasure.

(Fourteenth) Of the Close SHAKE.

This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower, and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable; and for this Reason it should be made use of as often as possible.

Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that
the

[4]

the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.

These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words ; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties ; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.
