

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	
Mônica Lucas	3
ARTIGOS	
Music in western renaissance and modern culture	7
Paolo Gozza	
Imaginação musical, melancolia e gota na filosofia de Girolamo Cardano	41
Jacomien Prins	
Música e magia na filosofia grega antiga	61
Cynthia Gusmão	
A gênese da Harmonia das Esferas no antigo pitagorismo	85
Dennis Bessada	
Matemática e música sob uma perspectiva histórico/epistemológica: mudanças conceituais	115
Oscar Abdounur	
Imitação de retóricas latinas na concepção de gêneros e estilos da <i>musica poetica</i>	129
Mônica Lucas	
TRADUÇÃO	
A comparação entre a ópera italiana e a Francesa: Raguenet e a irredutibilidade de duas tradições.	147
Paulo Kühl (tradução do Raguenet)	
Solmização: um estudo sistemático de seu ensino a partir de fontes primárias inglesas do final do século XVI até o fim do XVII.	197
Nathalia Domingos	

Estudo comparativo de publicações de época dos motetos <i>magnum haereditatis mysterium</i> de Willaert Fernando Cardoso	209
As <i>Seven Tears</i> de John Dowland – <i>Lachrimae Antiquae</i> Juliana Vasques	223
Análise do prefácio de Claudio Monteverdi (1567-1643) ao <i>Oitavo Livro de Madrigais</i> de 1638 conforme diretrizes retóricas do gênero demonstrativo ou epidíctico Vicente Casanova de Almeida	237
Razões para o declínio da retórica musical no século XIX William Teixeira -	259
A resolução de appoggiaturas a acciaccaturas na Sonata para Violoncelo RV44 de Antonio Vivaldi William Teixeira e André Micheletti	273
Teorias francesas do século XVII: números e paixões – pensamentos de Platão, Mersenne e Descartes Rodrigo Lopes	281
Ficha Técnica	297

APRESENTAÇÃO

A poética musical ocidental dos séculos XVI, XVII e XVIII tem como princípio a coordenação entre os processos de produção e recepção da música, numa relação de causalidade cujo fim não é ou está na obra musical, mas no efeito que ela provoca no ouvinte. Em função desse princípio, de natureza retórica, músicos quinhentistas, seiscentistas e setecentistas retomaram preceptivas retóricas da Antiguidade para balizar o código musical de sua época.

Atualmente, seguindo uma tendência hermenêutica, inúmeros estudos têm sido produzidos na área da musicologia, na tentativa de reconstituir o horizonte de compreensão dessa música, hoje conhecida como “renascentista”, “barroca” e “clássica”.

Área de pesquisa em crescimento no quadro nacional, o campo próprio da poética retórico-musical estrutura-se a partir de questões próprias, que tratam de elementos diversos e até mesmo divergentes, decorrentes de enfoques específicos, característicos do processo de transformação do pensamento sobre as artes que conduziu ao advento da Estética.

O objetivo do “Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII” é demonstrar a importância e as possibilidades de debate em torno da poética musical, consolidando um campo de estudos organizado em torno de um objeto e de objetivos comuns, e alinhando pesquisadores nacionais com tendências internacionais da musicologia histórica.

A 5ª edição do Encontro, cujos anais ora apresentamos, teve como tema “Magia e Música”. Os debates se organizaram a partir da relação entre a música e as disciplinas que a alinham à ideia de *numerus*, levando em conta suas implicações filosóficas, astronômicas e matemáticas, submetidas à ideia de Harmonia. Para discutir este tema, foram convidados pesqui-

sadores das áreas de música, física, matemática, letras e filosofia, dedicados a temas como o pitagorismo, o neoplatonismo, à ideia de Harmonia das Esferas e *numerus* como Beleza.

Nestes anais, apresentamos ainda comunicações em nível de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado, conformadas à temática proposta.

Agradecemos à FAPESP e à CAPES e ao SESC-Carmo (Andrea Cristina Bisatti e Priscila Rahal) pelo financiamento do evento, assim como ao Prof. Dr. Mário Videira (CMU-ECA), editor da Revista Música, e às revisoras Juliana Vasques e Caiti Hauck, por tornarem possível a tanto concretização do Encontro quanto a publicação de seu conteúdo.

Mônica Lucas
Presidente da Comissão Organizadora
V EPPM

ARTIGOS

MUSIC IN WESTERN RENAISSANCE AND MODERN CULTURE

Paolo Gozza

Università di Bologna - paolo.gozza@unibo.it

ABSTRACT: This article focuses the contribution of music to the construction of the scientific image of the world and of man in the European culture. It is divided into three main sections: the first one discusses the ancient and Renaissance concept of Harmony. Renaissance Harmony includes *Number* and Proportion. In the second section, whose title is *Sound*, the Renaissance harmonious ideal is faced and somewhat disarranged by the modern scientific paradigm. The argument of the last section, *Affection*, is centred on the metaphor of man as a musical instrument. In my short conclusion I shall finally discuss the birth of the Eighteenth-century aesthetic paradigm of music as an art centred on man's pleasure, that took the place of the earlier classical and modern tradition centred on music as a science, which is the subject of my paper.

KEYWORDS: Poetics; number; sound; affection

RESUMO: Este artigo focalize a contribuição da música para a construção da imagem científica do mundo e do homem na cultura europeia. Divide-se em três seções principais: a primeira discute o conceito de Harmonia na Antiguidade e na Renascença. A Harmonia renascentista inclui *Numero* e proporção. Na segunda seção, cujo título é *Som*, o ideal harmônico renascentista é exposto e de certa forma desorganizado pelo paradigma científico moderno. O assunto da última seção, *Afeto*, é centrado na metáfora do homem como instrumento musical. Na conclusão sucinta, discutirei o nascimento do paradigma estético da música no século XVIII, como arte visando o prazer, que tomou o lugar da tradição anterior, clássica e moderna, centrada na música como ciência.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; número; som; afeto.

1. INTRODUCTION: A MEETING IN MUSICOLOGY MUSIC IN WESTERN TRADITION

My aim is to present to you a historical picture of the place that musical learning deserves within the European cultural tradition. While I was preparing my lecture, I realized that I had to deliver a speech that might be appealing first and foremost to the Brazilian graduates who are now listening to my words, as well as to their many teachers who have so kindly invited me to open the works of this edition of *Poética Musical* in the modern age. Therefore, I focused my reflection, as well as hopefully my audience's attention, on a wide, overarching argument: the contribution of music to the construction of the scientific image of the world and of man in the European culture.

My account ambitiously covers about three centuries of Western musical culture, from the Renaissance to the Eighteenth century. It is fatally going to result both defective and oversimplified.

With regards to its lacks, I am confident that what is missing from my speech will be completed by the other colleagues' contributions that we shall listen to during these following days. And regarding oversimplification, I believe that sometimes we should be able to simplify if our aim is to sketch, as in my case, an historical overview spanning over more than three centuries.

I have divided my conference into three main sections: the first one discusses the ancient and Renaissance concept of Harmony. Renaissance Harmony includes Number and Proportion. It entails the shaping of an ordered, musical world as the common abode of mankind. We shall become aware of these musical concepts and of their widespread diffusion in Renaissance culture by looking at, and commenting on, some images and texts by renowned Renaissance sources.

In my second section, whose title is *Sound*, the Renaissance harmonious ideal is faced and somewhat disarranged by the modern scientific paradigm. The Moderns started the study of the nature of sound and scrutinized the acoustical laws that govern sounding bodies and musical instruments. The mechanical science and technology of sound, both natural and artificial, fostered in and expanded the scientific image

of nature that modern culture was shaping, and revealed fresh boundaries to the theory and practice of music.

The argument of my last section, *Affection*, is centred on the metaphor of man as a musical instrument. The matter for the construction of this living miracle is the air, namely, the all-permeating vital element that fills up both the outside and inside of beings, including man. In man air is a living breath or pneuma, inhabited by the animal spirits that were believed to be responsible for the internal motions of the soul, called affections. Moreover, modern scholars considered air, or pneuma, as the building material of the human voice, either spoken and sung, and considered the voice as the sounding image of man's inner affections. Thus voice and affections are two complementary sides of the same living being.

In my short conclusion I shall finally discuss the birth of the Eighteenth-century aesthetic paradigm of music as an art centred on man's pleasure, that took the place of the earlier classical and modern tradition centred on music as a science, which is the subject of my paper.

Before embarking on this musical trip, I would like to discuss briefly my musicological perspective and the ways it may fit within this meeting.

My belief is that what primarily brings us here together is the interest in man. This interest extends far beyond our different intellectual traditions: it is our own globalization / internationalization, the one that does concern us more. The interest in mankind is the foundation of the universal intellectual ideal that has been rightly called *The Republic of Letters*, the greatest intellectual achievement that is always to be revived when and where our concern is culture.

However, in my opinion man has disappeared from learning. We study because it pleases us, because we are actually able to do it, and because the institutions we serve do pay us for doing so. All this is good and right, but a doubt arises whether all these different jobs have become ends in themselves instead of being the means to the study of man, who should stand at the core of all our projects.

One of the reasons of the disappearance of man from culture is the removal of historical learning. The siege of the Present annihilates historical knowledge, and we are no lon-

ger able to make use of the past that preserves the images of man in their historical development. Our philosophies and aesthetics of music show confidence with such concepts as beauty, affection, mind, memory, listening, silence, language, imitation or expression, and so on. However, the impression one gets is that these are mostly empty words, lacking their historical meaning and content throughout the centuries. Moreover, anthropology of music and ethnomusicology, the other facet of musical studies, are often opposed to historical knowledge just as the study of the Present is opposed to the study the Past.-

We encounter man when we experience of physical or mental illness; in hospitals or in the consulting room of the psychoanalyst; in sickness or death (and this might explain why these two experiences tend to be removed from our existences.) We should try to recover man in our own musicological studies.

I think that this meeting in musicology might achieve a meaningful result if we shall be convinced that music is not an end in itself but only a means among many others for the study of man, who is the alfa and omega of learning.

Which are the key-concepts that summarize the nature of musical learning in the Renaissance and the Modern age? My answer is: *Number, Sound & Affection*.

Number refers to the idea of Harmony as *discordia concors*, that is, the power of the mind, both Divine and human, to conflate and set things in tune, just as it happens in music, that wonderfully harmonizes different sounds and voices.

Sound refers to the scientific study of those ordered motions of the air that impress hearing and stir up affections. It refers also to the acoustic implementations of sound in engines or automata, by means of which the Moderns were able to modify their sonic environment.

Affection refers to the inner being of man and to his internal motions. It refers to the anthropological construction of man that has been achieved by modern musical learning through the competition of different sciences, above all medicine, acoustics and moral philosophy.

Both *Number & Affection* have their ancient archetypes in the two mythological characters of Pythagoras and Orpheus. These two ancient figures were revived during the Renaissan-

ce and throughout Modernity. Pythagoras was revived in the myth of universal harmony that unifies opposition and creates a cosmos; Orpheus revives in the myth of “the wonderful effects of ancient music”, which was brought to life in the age of the European musical Humanism by modern music.

Number, Sound & Affection are music’s contribute to the making of the scientific image of the world and man in Western culture. Music had a unique place and history in the European cultural tradition. Its history is very distant from the history of the visual, performing and media arts, with which music shares today the university-curricula and the public scenes. In the great cultural taxonomies of Western learning, from the Greeks to the Eighteenth century, music had been conceived as a science firmly settled into the mathematical and natural sciences, from the medieval *quadrivium* to D’Alembert’s and Diderot’s *Dictionnaire*. Only from the second half of the Eighteenth- and throughout the Nineteenth-century has *music as a science* lost its paramount position in the encyclopaedia of learning to the advantage of the modern concept of *music as an art* linked to the sister, elegant arts of painting sculpture theatre and dance, with which music has been sharing the European artistic imagery since the age of Romanticism.

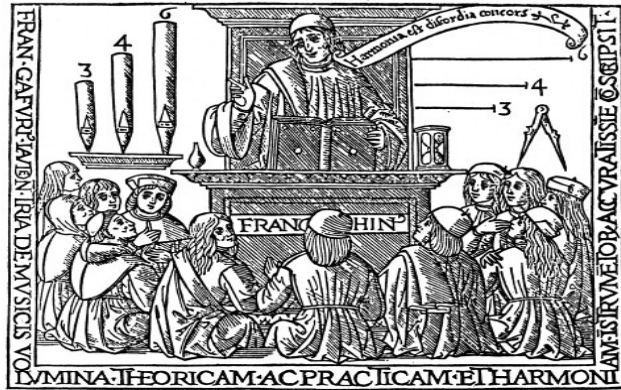
This radical change in the concept and meaning of music has supported the loss of interest in earlier traditions of musical culture that have gone astray from our musicological values. It is revealing that the extant revitalization of musicology is encouraged and carried on by those disciplines that the Western musical canon has in fact marginalized: musical anthropology and ethnomusicology, the studies of ancient Greek’s musical learning, medieval music, musical iconography, and the science and philosophy of music in its historical context. These researches, and the present meeting among them, are an attempt to renew the mentality and methods of musicological studies, in so far as they risk to distance themselves from the humanities or to lose their intellectual meaning and purpose while / by attending the stages.

2. NUMBER

Let us now have an insight into the constellation of concepts that are historically connected to the idea of *Number*.

First *Harmony*; the ideal compendium of the Renaissance and Modern meaning of music.

When we speak of Harmony in Renaissance culture, we have to bear in mind that, at the beginning, before becoming a modern musical concept and structure, *Harmony* was the name of a woman. In Greek mythology, Harmony is the daughter of Ares, the Greek god of War, and Aphrodite, the Greek goddess of Love. Owing to this unique birth and origin, Harmony has got the general meaning of the tuning of two opposing qualities as quarrel and love, destructive impulse and affective holding. In other words, harmony is not the lack of suffering, but the power that restrains, includes and takes up suffering and the dissonances of life into a harmonious whole.



Lezione di Franchino Gaffurio.

Xilografia dall'esemplare dell'*Angelicum ac divinum opus musicæ* di Franchino Gaffurio (Per Gotardum de Ponte, Milano 1508) conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna

Fig. 1: Xilography from *Angelicum ad divinum opus musicæ* by Franchino Gaffurio (Gotardum de Ponte, Milano). Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna

In Renaissance writings on music, the evidence for such a concept of Harmony is shown already in the title page of a treatise written by one of the most important music theorists of musical humanism, namely Franchino Gaffurio (1451-1522) (fig. 1). *Harmonia est discordia concors*, harmony is a discordant, conflicting concord, Gaffurio confidently says to his audience. The inscription stands at the front of the house of music, and is the universal musical law that applies to all beings. The engraving also shows the image of the renaissance

musicus as it was portrayed by Boethius (480-526) in chapter 33 of his *De musica*.

Harmonia as discordia concors is the answer to a major cosmological question: why does not the world collapse?

Which is the secret, invisible power that conflates and unites the opposing parts of the universe and of man?

The answer is, as in Gaffurio's sample, Harmony as *Number* and *Proportion*. Number and Proportion are the mathematical, formal bonds that link different or opposing realities in order to shape a coherent, consistent living World. In this picture you note the paramount presence of number and measure as mathematical concepts that elucidate the meaningful inscription whispered by the music teacher.

For Renaissance culture and for the modern scientific mentality, up until Isaac Newton and Leibniz or Immanuel Kant, *Harmony as Number* and *Proportion* is the secret musical law of Being and of the mind that contemplates it. When we speak of music in the Renaissance and modern culture, we should try to put aside the current concept of music. During the Renaissance and the modern age, music is a heterogeneous, hybrid science: it does not know the Romantic aesthetic principle of Art-autonomy, and is by no means self-referential. In the Renaissance and modern culture, music is the result of different sciences and practices, that together compete and converge in order to define the nature of music, its forms, aims and its changing place in the universe of knowledge.

We find an extraordinary testimony of the concept of Harmony as *discordia concors* and of its mathematical structure in the writings of the greatest music theorist of the Italian Renaissance, Gioseffo Zarlino (1517-1590). In the fifth chapter of the *Isitutioni Harmoniche* (Fundamentals of Music) Zarlino writes:

I say that music in general ... is no other than Harmony; and we can say that music is that quarrel and friendship Empedocles posited, from which he thought everything had perforce to be generated; or, still in other words, that discordant concord (*concertare*), or the concord of various things that can be set to tune.¹ (2011 [1558], p. 35).

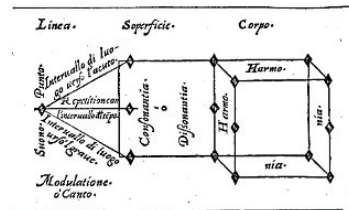
Music is harmony in so far as music is that gentle force that restrains opposition and overtakes the negative. In still another chapter of his *Isitutioni Harmoniche*, Zarlino states that:

1. In universale parlando, dico che musica ... non è altro che armonia; e potemo dire ch'ella sia quella lite e amicizia che poneva Empedocle, della quale voleva che si generassero tutte le cose, cioè una discordante concordia, come sarebbe dire, concordia de varie cose le quali si possono congiungere insieme.

2. tutte le cose create da Dio furono da lui col numero ordinate; anzi esso numero fu il principale esemplare nella mente di esso Fattore. Onde è necessario che tutte le cose, le quali sono separamene over insieme, siano dal numero comprese e al numero sottoposte, imperocché tanto egli è necessario, che se fusse levato via, prima si distruggerebbe il tutto [...].»

all created things were ordered by God in number; Number was indeed the first Archetype in the Mind of God the Creator. Thus it is necessary that all things that are either divided or united are grasped with, and submitted to, number, since number is so essential that, be it removed, and the Whole would collapse.² (Id. *Ibid.*, p. 58).

For Zarlino and for the Renaissance culture, *number*, *harmony* and *proportion* are the mathematical means that God the Geometer and Musician has placed into the world in order to maintain and preserve the Being from dissolution.



Figs. 2-3: G.M. Artusi. *Impresa di Zarlino* (Bologna, 1604)

The images above (figs. 2-3) show Zarlino's *impresa* or emblem, which illustrates the title page of the *Impresa* (Bologna 1604) written by Zarlino's advocate Giovanni Maria Artusi (1540-1613). The *emblem* shows a square-cube, one of the regular polyhedron rediscovered by Renaissance mathematicians (see *De divina proportione* by Luca Pacioli). It has the inscriptions: *Nothing without me* and *Always the same*. The square-cube is the emblem of the musical harmony of the world since all things would collapse without it, and never be the same. Harmony is the cosmological law of Unity and Variety that governs on the Whole.

It is of the greatest historical interest that the constellation of concepts stemming from and around Harmony, is not only to be found in the major Renaissance treatises on music. Most significantly, harmony, number and proportion are the pivotal concepts in different renaissance and modern disciplines, from metaphysics to cosmology, from astronomy to geometry, not to say magic and the so-called occult sciences.

For example, in the writings of Niccolò Cusano (1400/01-1464) *Number* stands as the principle that allows the mind to think of the Being:

I say that the Model of all the notions in our mind is Number. Without Number the mind can do nothing ... Number in our mind is the image of the divine Number that exists in God's Mind.³ (CUSANO, 1972 [1450], p. 485).

Cusano also reminds us that «mind is derived from measure.» (*Mens* derives from *metior-iri*, which means 'to measure'). Since it is the true image of the Divine Mind, human mind numbers and orders things, therefore the number in our mind is the image of the Number that exists in God's mind:

Moreover, if I observe more precisely, I see that the unity that is done by number is like the octave, the fifth and the fourth in our music. The music interval is the unity that cannot be grasped without number.⁴ (Id. *ibid.* p. 483).

In other words, the number demonstrates its power of conjunction and cohesion primarily in music as the harmony of different and contemporary voices, *discordia concors*.

The universal meaning of harmony and music had been stated some centuries earlier in one of the most important and read treatises on music in Western culture, Boethius' *De musica* (480-526). The Renaissance inherited from Boethius the threefold structure of music, *mundana humana instrumentalis* (wordly, human and instrumental music), so extending music to all beings (*Musica ad omnia se extendit*, music applies to all beings, a medieval source proclaims): *mundana* refers to world music, *i.e.* to the order and proportion inherent in the world; *humana* is music inside man, the Greek *eutimia*, the good mind-body relationship; finally *instrumentalis* is the mathematical theory of living, extant music, made of by the concords of voices and musical instruments (fig. 4).

The universal idea of music that the Italian Renaissance inherited and passed down can explain why we find the study of music where we would not find it now, for instance in an astronomy book.

Johannes Kepler's (1571-1630) epitaph reads as follows: "*Mensus eram coelos, nunc terrae metior umbras. Mens coelestis erat, corporis umbra iacet*" [I had measured the heavens, now I measure the earth's shadows. The mind was heavenly; it rests like the body's shadow].

3. Parimenti dico che l'esemplare delle concezioni della nostra mente è il numero. Senza il numero essa non può far nulla ... Il numero della nostra mente, in quanto è immagine del numero divino che è l'esemplare delle cose, è l'esemplare delle nozioni.

4. Anzi, se guardo più acutamente, vedo che l'unità composta del numero è come l'ottava, la quinta e la quarta nelle unità armoniche. Il rapporto armonico è l'unità che non può essere compresa senza il numero.



Fig. 4: Raphael: The Ecstasy of Saint Cecilia (1517). Pinacoteca Nazionale, Bologna, showing the 3 spheres of *musica mundana*, *humana* and *instrumentalis*

Of the five *Harmonice mundi* Books, the third on harmonies occupies the central place, between the two geometrical Books I and II, and the two astronomical books IV and V. Book III on harmonics is a musical treatise modelled on the structure of medieval and Renaissance treatises on music: to the theoretical part, *musica speculativa*, on the deductions of the consonances, Kepler adds a practical part, *music activa*, devoted to songs. Kepler placed music at the centre of the Book that God had waited six thousand years for. Modern music theory and practice stands as “the genuine archetype of cosmic work”. In his attempt to reach the place where the secret harmony of the world has been hidden away for thousands of years, Kepler invites modern musicians to rise with

him. It is through the ears of modern musicians that Nature manifested itself, just as it is, to the mind of man:

Follow me, modern musicians, and express your opinion on this matter by means of your arts, unknown to antiquity. Nature, always generous with her gifts, has at last, having carried you two thousand years in her wombs, brought you forth in these last two centuries, you, the first true likeness of the universe. By your symphonies of various voices, and whispering through your ears, she has revealed her very self, as she exists in her deepest recesses, to the Mind of man the most beloved daughter of God the Creature (...) The subject of music is sound, its purpose to give pleasure and arouse in us various affections. (KEPLER, 1940 [1519], v. 6, p. 323).

The incipit to the *Compendium musicae* (first draft 1618, first edition 1650) by Rene Descartes (1596-1650) sets music among the objects of hearing: sound, the object of musical theory, encounters the listener who draws pleasure and affection from the music. Pleasure is possible provided the sound has a mathematical structure purified by occult timbre qualities that cannot be quantified.

In view of the aim to give pleasure and arouse various passions, the means of music are two properties of sound: The *ratios* of duration or tempo, and of pitch in relation to acuteness and loudness. Let the natural philosophers study the **quality of sound**, *i.e.* from which body sound is produced and under which conditions it may be most pleasing.⁵ (DESCARTES, 1987 [1650], p. 55).

Missing in the *Compendium musicae* of Descartes is one fundamental aspect of sound: the quality of sound, sound as a natural reality, subject of the natural philosophy, remains outside the mathematician's view, interested as he is in the quantifiable aspects of sound. And missing from the *Compendium musicae* is also *affection*, since Descartes himself says that a close inquiry of the music-affections relationship depends on a good understanding of the motions of the soul, *de quibus nihil plura*, on which no more, Descartes remarks.

Briefly: in Descartes' *Compendium musicae* there is number not sound, and pleasure sidelines the affections of the soul. In my view, Descartes' work marks the historical passage

5. Huius (sc. Musicae) obiectum est sonus. Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus.

between a musical theory totally inscribed in the mathematical Pythagorean tradition that was improved by Zarlino, and the modern science of music based on the experimental study of those conditions that Descartes had banished, namely *sound* and *affection*.

3. SOUND

The title of my second section is *Sound*. Its historical context covers the age of the Scientific Revolution, as historians of science call the period between the publication of *On the Revolutions of celestial bodies* (1543) by Copernicus and Newton's *Philosophiae naturalis Principia mathematica* (The mathematical principles of natural philosophy, 1687), towards the end of the Seventeenth-century. The period is also known among historians of the European culture as the *Baroque age*, or again the *âge classique*, who's artistic and cultural values show a discontinuity in relation to the Renaissance culture.

After the publication in the Eighties of Floris Cohen's seminal book, *Quantifying Music*, that followed earlier researches in musical science by Daniel P. Walker, much has been done during these thirty years in order to assess the science of music during the Seventeenth and early Eighteenth centuries. I shall not discuss now these achievements. I prefer to call your attention to some historical aspects that could offer you a vivid idea, at least in my view, of the cultural novelties in the field of musical science and philosophy during that period.

In the field of musical learning, the novelty of Seventeenth-century science can be better portrayed in terms of the scientific study of sound, of its nature and its mechanical laws and properties. Baroque intellectuals tried to match the ancient and renaissance tradition of music grounded on number and proportion with a great amount of acoustical experiments based on designed observations on sounding bodies and musical instruments. Musical science was going to become a chapter within the mechanics of elastic bodies, and this changed the identity and content of music and its standing in the encyclopaedia of learning: the ancient and renaissance mathematical science of music, rooted in arithmetic and geometry, was now better and more precisely defined as a physico-mathematical

discipline, like its sister-science of optics, astronomy and mechanics.

Just at the beginning of the Seventeenth century, the restoration of the study of sound found a great supporter in Francis Bacon's (1561-1626) writings. In his *Sylva sylvarum* (1627) Bacon declared that until that moment the nature of sound had been studied (II, 390) on the basis of a mathematical model that was confined «into certain mystical subtleties, of no use and not much truth» (id. *Ibid.*, 385) The tyranny of the mathematical model in music has entailed that, Bacon continues, «the nature of sounds in general hath been superficially observed. It is one of the subtlest pieces of nature». For its subtle nature, sound had remained in Bacon's opinion, an occult side of nature that needed to be studied in its own properties. Bacon's *Sylva sylvarum* was the attempt to set forth an impressive project of inquiries and experiments never since imagined on the nature and the physical properties of sound: a programme that may be fairly called the shift from *number to sound*.

Around the same period, Marin Mersenne (1588-1648) could announce the definitive move from number to sound. In his *Harmonie universelle* he argued that sound is no more what earlier theorists abstractly considered, that is «without matter»: the number does not produce sound. For the modern natural philosophers, like Bacon, Mersenne or Galileo, sound is now best defined by the periodic vibrations of the air by which hearing can be affected and moved.

The air was in Seventeenth-century science the natural theatre of the actions of those subtle, invisible movements that we call sounds and that impress so vividly man's sensation. Mersenne expressed the primacy of air for the science of sound in this naive sentence:

We do live in the air as fishes live in water, but with this difference: we cannot split off the air ... as fishes do, who jump out of water... while we, on the contrary, always have more than fifty thousand weights of air above our head, since air reaches the moon, and maybe the firmament.⁶ (MERSENNE, 1637, p. 9).

Mersenne also stated that sound was no other than a peculiar motion of the parts of air. This is, in my opinion, an important point that has not been closely watched by extant

6. Novs viuons dans l'air comme les poissons dans l'eau, mais avec cette difference que nous ne pouuons sortir hors de l'air, ny arriuer à sa surface, comme il font, car ils sauent souuent hors de l'eau, ou se tiennent dessus, mais nous auons tousiours plus de cinquante milles lieuës d'air sur la teste, car il s'estend iusques à Lune, & peut-estre iusques au Firmement.

historiography. In early modern science, air and sound were joined together and their proper, individual nature was still uncertain. Only slowly and throughout many conceptual difficulties did sound distinguish itself from its sympathetic conflation with air. Moreover, air is not only an agent in the external world, intertwined as it is within the spaces that surround us from everywhere; air is also an internal element, it is found inside living beings, as men and even small insects. And, moreover, internal air partakes of the principle of life.

Robert Boyle (1627-1691), the British philosopher who more and better than anyone else in his age scrutinized the properties of air according to the scientific method of the Moderns, expressed the congruity of air and life in his *New experiments... touching the spring of air* (London 1660). Following the observation that insects inside the air-pump collapsed when air had been removed, while, on the contrary, they revived when air had been restored, Boyle commented:

This invited us thankfully to reflect upon the wise goodness the creator, who, by giving the air a spring, hath made it so very difficult, as men find it, to exclude a thing so necessary to animals; and it gave us also occasion to suspect, that if insects have no lungs, nor any part analogous there unto, the ambient air affects them, and relives them at the pores of their skin, it not being irrational to extend to these creatures, that sentence of Hippocrates, who saith, that a living body is throughout respirable; or ... disposed to admit and part what is spirituoues.» (BOYLE, 1772, "Experiment XLI", p. 112).

The admirable story of the bird-catcher, recorded in Galileo Galilei's (1564-1642) *Il Saggiatore* ["The Assayer"] (1623), is an impressive testimony of the modern scientists' difficulty (or perhaps attitude) to think of air and sound as indivisible from what we call life. Galileo recounts the story of a man endowed by nature with an extraordinary curiosity. His pastime was to raise birds, whose songs he much enjoyed and he observed with great admiration the happy contrivance by which, as Galileo says, «they could transform at will the very air they breathed into a variety of sweet songs.» One day this man having captured in his hands a cicada, he failed to diminish its strident noise either by closing its mouth or stopping its wings:

At last, he lifted up the armour of its chest and there he saw some thin hard ligaments beneath; thinking the sound might come from their vibration, he decided to break them in order to silence it. But nothing happened until his needle drove too deep, and transfixing the creature he took away its life with its voice, so that he was still unable to determine whether the song had originated in those ligaments. And by his experience, his knowledge was reduced to diffidence, so that when he was asked how sounds were created he used to answer tolerantly that although he knew a few ways, he was sure that many more existed which were not only unknown but unimaginable.⁷ (GALILEI, 1979 [1623], p. 126-128).

Air, breath, song and voice coalesce and merge, at the same time concealing the origin of life from man. The mistrust in human knowledge declared by Galileo's bird-catcher arises from the presumption of the human mind to finding out the cause of sound and, being sound intimately related to air and breath, this would mean finding out the secret of life.

* * *

In the modern studies on sound, one of the most observed natural event was the phenomenon of echo. Echo was a fascinating subject to the natural philosophers willing to discover the mathematical laws of sound and their applications to acoustical technology. Why was echo so extensively observed and studied during the Seventeenth century? One of the main reasons for such a widespread interest into the nature and properties of echo is that, among the sounding natural events, echo is a highly spectacular occurrence that inflames to a high degree the scientific imagination, a faculty of the mind that was highly appreciated by the Baroque scholars. Moreover, echo wanted to be observed and experimented in the open air, not only read or studied over books, as it is stated by the Jesuit mathematician Giuseppe Biancani (1566-1624) at the end of his *Echometria* (1620), one of the first treatises on echo in the modern science:

And these are the facts that last summer, when we ventured into the country for amusement and relaxation, not from others'

7. «...e finalmente, alzandole il casso del petto e vedendovi sotto alcune cartilagini dure ma sottili, e credendo che lo strepito derivasse dallo scuoter di quelle, si ridusse a romperle per farle chetare, e che tutto fu in vano, sin che, spingendo l'ago più a dentro, non le tolse, trafiggendole, colla voce la vita, sì che né anco poté accertarsi se il canto derivava da quelle: onde si ridusse a tanta diffidenza del suo sapere, che domandato come si generavano i suoni, generosamente rispondeva di sapere alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri incogniti e inopinabili.

8. Atque hæ sunt quæ
superiori æstate, rura
relaxationis causa
incolentes, non ex aliorum
libris, sed ab experimentis,
vobis de hoc vocis
miraculo, vt ait Plato,
geometricauimus.

9. Voila comme le Createur
a donné vn langage aux
bois, aux riuieres & aux
montagnes, pour le louer
& pour le benir en son
admirable disposition,
dont resulte l'harmonie
rauissante, & la belle
symmetrie qui est admirée
des vns, & examinée &
mise en pratique par les
autres, & imitée en tous les
chefs-d'œuvres de l'artifice
humain.

books, but from experiments we were able to geometrize, as Plato says, about this miracle of the voice.⁸ (BIANCANI, 1620, p. 442).

For modern natural philosophers and mathematicians, echo is the miracle of voice, and its nature stirs up scientific imagination. Thus in the *Treatise on echo* that he includes in his *Harmonie universelle*, Mersenne writes that echo is the voice that, after Adam's language, God the Creator gave to Nature:

And this is how the Creator gave to the woods, rivers and mountains the language appropriate [*i.e.*, the voice of echo] to praise and bless Him, for the happy harmony and the wonderful symmetry he posited in the world, and which is worshipped by some, studied and put into practice by others, and imitated in all the great creations of the human art.⁹ (MERSENNE, 1637, p. 56).

Moreover, philosophers and intellectuals wished to find out the beginnings of their own inquiries in ancient myths and wisdom. For example, they had learnt from Ovid and other renaissance sources that Pan, the god of peasants and the minor deities of the woods and pastoral landscape, the Great Pan whose name stands for the wholeness, had loved two nymphs who were intrinsically musical: they were Syrinx and Echo.

Syrinx escaped Pan's advances at the price of being transformed into the pipe played by Marsia and the peasants. The nymph Echo was even more loved even more by Pan for her voice that does repeat with fidelity what Nature, *i.e.* Pan, dictates. This is exactly Bacon's reading of the myth of Pan and Echo: in his *De sapientia veterum* Bacon says that Echo is Pan's husband and maintains that Echo is the image of the true philosophy because she truthfully repeats the decrees of Nature, *i.e.* of Pan.

At the end of the Seventies, in his *Speaking Trumpet*, the Italian astronomer Geminiano Montanari (1633-1687) impressively summarized the widespread discussion about echo by saying that «He who is not astonished by the Echo's marvellous nature, will not be astonished by anything else in the world.» (1678, p. 16).

I hope that my effort to place you within the context of the modern epistemology of sound has turned out clear enough. I want now to examine the peculiar contribution to the science of sound given by Jesuit Seventeenth-century scholars. I shall mainly discuss Athanasius Kircher's (1602-1680) *Phonurgia nova* (The new atelier of sounds, 1673), that was meant by its Author to ruin the *Tuba stentoro-phonica* (High-echoing trumpet: 1671), written just two years before by a member of the Londonist Royal Society, Samuel Morland.

Morland's title recalls the myth of Stentore, the herald of the Greek army beneath the walls of Troy, whose voice was credited to equal the voice of fifty men together, and who later died because of his defeat in a vocal game against Hermes.

Which is the relationship between Stentore's story and Morland's megaphone, as we might also call his *Tuba stentoro-phonica*? What kind of scientific concern lies behind these different historical actors?

The answer is the commitment of the European scientific communities in the Sixties and Seventies to handle the powers of sound by means of newly discovered technological devises, such as Morland's *tuba* or megaphone, Kircher's acoustical engines, or Montanari's *Speaking trumpet*. The technological enforcement and strengthening of sound by way of new acoustical machines promised to increase man's sovereignty over the world.

We should remember that sound is an extraordinary natural event. Invisible and ungovernable, capable to rapidly cover wide extensions and ready to overcome different obstacles and to affect all beings and things in its high-speed passage in the regions of the world, sound inflames the imagination of Baroque intellectuals. The Baroque science of sound shapes and changes the forms of the world through the mastery of sounds: the *echometria* quantifies the environment, improves communication at distance, discovers acoustic spying; *pho-noscopia* studies human temperaments through the voice, as *physiognomia* pictures man through his external, visual image; new architectural spaces and public buildings, as theatres, are constructed using sound as a power of shaping things. The Baroque acoustic imagery changed the Renaissance forms of the world: the objects curve and gain depth, their shapes are round, elliptic and parabolic, according to the geometry

of conical sections. The modern study of sound defines the concept of soundscape and its anthropological pendant, the musical man (whom we will see later). In the Baroque scientific culture the soundscape is the encyclopaedia of learning. In it the literates do observe, record and quantify the many voices that the divine Designer has marked down in His musical work. Around the sonic environment scientific and philosophical traditions are renovated, acoustical instruments are projected for military as well as civil uses, a system of communication at distance is invented, different pathologies are treated, new acoustical and mathematical models are theorized.

In Kircher's *Phonurgia nova* (fig. 5), the ideology of Baroque absolutism is close to properly become the imperialism of sound over man and nature.



Fig. 5: Athanasius Kircher. *Phonurgia Nova* [The new atelier of sounds] (1673)

As you can see from the image, the frontispiece of Kircher's *Phonurgia* reverberates sounds from right to left, from heaven to earth. These sonorities are produced by wind instruments: trumpets, horns, cornets, pipes, all invading the world with their pervasive cacophony. Sounds reflect and repeat, and give birth to a deafening wave of echoes that fill up the world and affect all its beings. Air is the medium of this sounding tempest that falls down from the sky to the earth and sea, beyond and over men's head.

Kircher's dedication of the book to the Austrian Emperor Leopold I is a declaration of muscular strength through the medium of sounds:

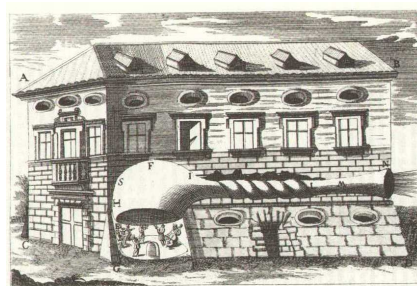
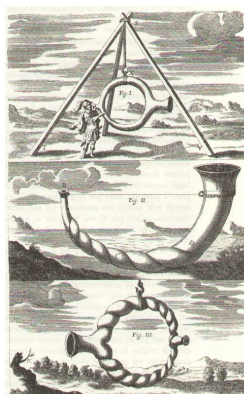
I shall rise up my voice with the powerful sound of the trumpet, I shall quake the heaven's roof with the polyphonies of the armies, I shall oppress the listeners' minds and ears with the martial roars of corns and pipes; I declare that I shall play the most Powerful trumpet that heralds the heroic virtues of the Roman Emperor Leopold I ...¹⁰ (KIRCHER, 1673, p. .i).

Kircher's *Phonurgia nova* begins from the theoretical chapters of the book, designed to offer a general theory of sound and to define the laws of its motion through the air (in comparison to light), and of reflections. These laws are the foundation of what might be called acoustical hydraulics: the wild energy of sound is subdued and tamed, sounds are forced inside conduits, channels, tubes and pipes, where multiple reflections strengthen their mechanical energy, so that sounds can be easily spread and scattered around, throughout the world (figs. 6-7).

Fig. 6-7: Kircher's *Phonurgia Nova*

Kircher's concept and ideology of the science of sound has an interesting aesthetical aspect. The Jesuit father shares the Baroque aesthetics of wonder, surprise and admiration, and he tries to accomplish this aesthetical aim through the mastery of new acoustical technologies. Kircher's aesthetical programme is that of weakening reality by widening its boundaries: by handling the effects of sound on people's mind, the Jesuit phonograph attempt's is to confuse the boundaries between reality and appearance, technology and imagination (figs. 8 -11).

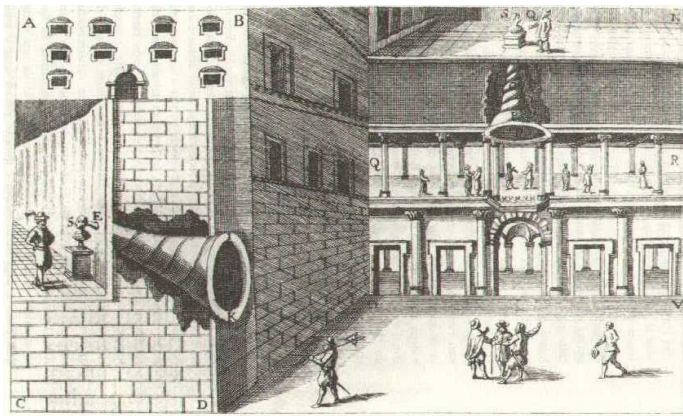
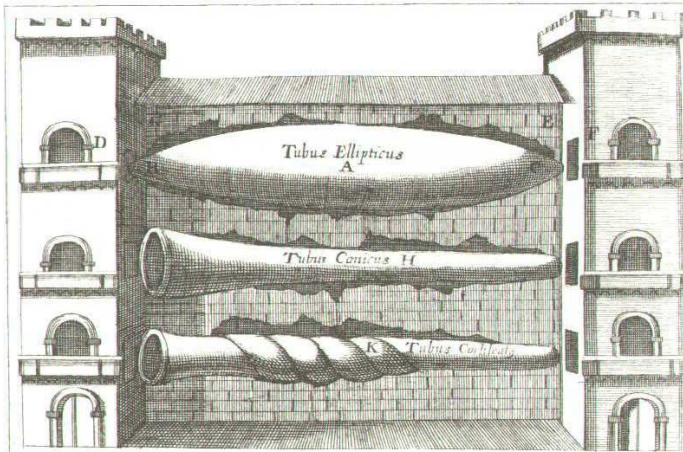
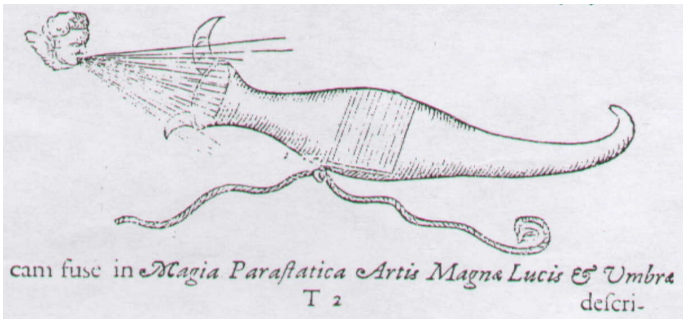
10. Valido tubæ
 clangore exaltabo vocem
 meam, classicorum
 polyphonismo Coeli
 verticem concutiam,
 Cornuum Tibiarumque
 Martiali fragore animos
 auresque Auditorum
 perstringam; præpotenti,
 inquam, illa virtutum
 heroicarum Tuba
 Peana canam, qua
 Religiosissimus Leopoldus
 I Romanorum Imperator
 semper Augustus,
 raro exemplo Mundo
 inclarescit.

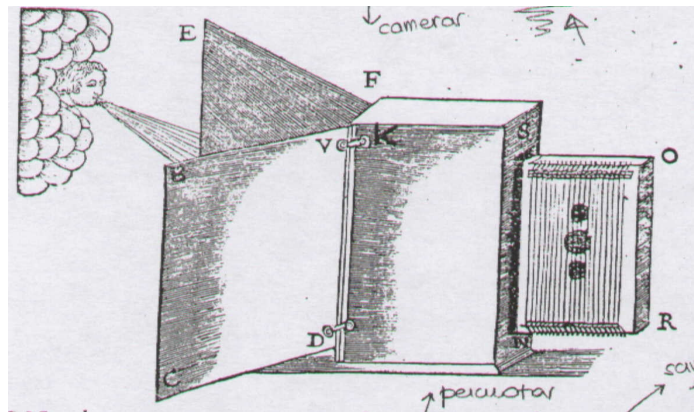


Figs. 8-11: Kircher's *Phonurgia Nova*

For example, one of the most impressive of his ideations is Kircher's acoustical instrument designed by his learned DJ with the title of *Machina Harmonica Automata*, musical automated machine. With the unique medium of air and wind, and without any need of cylinders or wheels, the musical automaton provides an enduring sound resulting most harmonious to the ears. The machine is made by a conic, rotating cylinder opened at the two circular bases. Inside the cylinder the fanciful sound-designer has placed a resonator made of 15 metal strings attached to a wood frame. The wind enters the cylinder and causes the strings to vibrate. People listen to its exotic melodies and are amazed and bewildered, since they cannot understand the occult cause of this extraordinary acoustical effect. This machine is the one that Johann Jacob Hofmann will later define in his *Lexicon universale* (Universal Lexicon: 1698) as "eolic instrument", acknowledging Kircher for its invention.

This instrument was an object of wonder and acoustical entertainment for people visiting the rooms of the Roman College where it was located. But it was also an instrument of scientific inquiry. Earlier in *Musurgia universalis* (1650) Kircher observes that the machine was able to produce complicated melodies and chords, and, most important, that one and the same string could produce different sounds simultaneously. In fact, the *eolian harp* is a resonating prism, and the executor of the acoustic diffraction is air: magic is exactly the occult art of impelling Nature to reveal the powers concealed in its womb, thus producing effects that divert people's minds from reality and confine man to appearance:





A shudder takes me...
 The firm heart feels weakened and remote;
 What I possess seems far away from me,
 And what is gone becomes reality.¹¹ (GOETHE, 1997 [1808], I,
 27-32)

But in Kircher's own opinion, his most extraordinary achievement in the field of acoustical engineering was without any doubt his speaking statue. In Kircher's Museum this sounding miracle is visible and audible, and its name is *Oraculus Delphicus*. It is an oracular Head, able to speak and move the mouth and the eyes all around, without any other visible instrument. Being unable to understand the occult causes of the speaking oracular head, visitors suspect the occult presence of demons inside it. Quite the contrary, Kircher swears that the statue is produced by purely natural technology that combines different unknown arts:

Indeed, nobody can understand through which expertise the statue has been built, or which might be its occult moving cause, since the statue is hanging in the air, nor there are nearby channels and it is not activated by wheels, since it is the product of a purely natural craft that makes use of the combination of the most secret techniques.¹² (KIRCHER, 1673, p. 190).

Kircher's speaking statue reminds us of the episode in Shakespeare's *A Winter's Tale* (Act 5, Scene 3): the statue of the late Erminia, the Duke's husband, moves and comes

down from its position. The *deus ex machina* of this miracle, Erminia's mother Paolina who arranged the affair, says to her audience that the miracle of the moving statue is not the result of an occult magical art: music alone gets the dead Erminia alive! Here we find once more the deep connections among life, sound, breath and air, all standing together as witnesses of life. Kircher's almighty Faustian technology was that of handling life through the subtle matter of spirit or pneuma, thus reminding us of Belzebu's words in Goethe's *Faust*:

Mephistopheles:
Reason and Science you despise,
Man's highest powers; now the lies
Of the deceiving spirit must bind you,
And I'll have you totally.¹³ (Id. Ibid., I, 1851-55).

AFFECTION

Kircher's speaking-head or Erminia's living-statue allow me to move on towards the third and last section of this speech, following number and sound, that is, affection. Affection is the anthropological achievement of modern musical learning. Granting life to Kircher's statue would have meant creating an internal place or world as the living recipient of the affections. And this goal would have been achieved not by means of a Faustian trickery, but by the mutual concord of different scholarships. What was lacking from the German Jesuit's automaton was by no means sound or cry, but the word that recounts and represents in singing the passions of the soul, in the absence of which the statue would be an empty fortress, an autistic offspring.

The theory of the affections stands at the core of the construction of man carried on by modern musical learning. The extensive presence of this theme in modern culture is not only witnessed by the rhetorical tradition of *musica poetica*, from Burmeister and Kircher to Johann Mattheson. I think that if we want to grasp the facets of musical learning within its appropriate modern framework, we should have a look at other learned traditions which run parallel and beyond rhetoric and linguistics. These scholarships include the science of sound, anatomy and physiology, and the modern theory on the pas-

11. Es schwebet nun in
unbestimmen Tönen | Mein
lispelnd Lied, der Äolsharfe
gleich, | Ein Schauer faßt
mich ... | Was ich besitze,
seh ich im Wetten, | Und
was verschand, wir mir zu
Wirklichkeiten.

12. Nemo tamen me
adunata polliceri sibi
persuadeat; quæcumque
promitto in effectum
infallibilem produci
possunt: Modum tamen (ne
tam sublimia arcanorum
mysteria ac solis Magnatibus
revelanda cuivis obvia
fierent) consultius silentio
supprimendum duxi.

13. Verachte nur
Vernunft und
Wissenschaft,
Des Menschen
allerhöchste
Kraft,/Laß nur
in Blend- und
Zauberwerken/ Dich
von dem Lügengeist
bestärken/ So hab'
ich dich schon
unbedingt.

sions of the soul: briefly, acoustics, medicine and moral. All these different cognitions contributed to the musical project of conceiving of man as the lively recipient of the affections, as well as providing him with the organs and operations that allow man to make his inner emotions visible and audible.

In order to think of the inner being of man, modern intellectuals looked at the musical instrument as a model: they established a scientific analogy between man and acoustic resonance, science of sound and anthropology. Thanks to the study of acoustic resonance, they had become aware of a fundamental requisite of musical instruments, namely their concave form and depth: the musical instrument is first of all a resonant body, and the study of the forms and geometrical laws of this body helped to conceptualize its acoustic properties. For example, the Italian natural philosopher Geminiano Montanari demonstrated resonance in the *experimentum crucis* that he describes in his *La tromba parlante*. The experimental observation consisted of a circular, concave vase full of water, inside which he threw small stones. The circular waves moved from the centre towards the border, then came back converging to the centre, endlessly repeating this to-and-fro motion. Montanari then extended this observation to musical instruments:

It is no wonder if in harpsichords, lutes, violas and other musical instruments the concavity of the body is necessary, in order to reinforce the original sound, since without this resonant concavity we would hear a very feeble sound.¹⁴ (MONTANARI, 1675, p. 1417).

This explanation of acoustic resonance was by no means a matter of a specific, acoustical science. Man too is a resonant recipient, able both to emit sounds through his body and voice, and to listen to the sounds and voices of the world that strike on his ears and alert and stir up his inner impressions. And memory, namely man's capacity to associate a here and now event to a past event, is anthropological, moral resonance, since, according to Diderot, memory functions like resonance because the fibres of our organs function like sensitive strings.

By imitating the model of musical resonance, man began to be conceived of by modern scholars through the analogy

of the musical instrument, as we can read, to give an earlier example, in this passage of Zarlino's *Sopplimenti musicali* (Venice 1588):

The Organ obtained its universal and common name ... from a certain marvellous order and disposition of its natural parts: indeed it was constructed like a human body, since the pipes are equivalent to the throat, the bellows to the lung, the keys to the teeth, and who plays the instrument is the equivalent to the tongue; and the same is true for its remaining parts that correspond to the parts of man.¹⁴ (1588, VIII, 3).

About fifty years later Zarlino's *Sopplimenti*, in his unpublished *Traité de l'homme*, one of the outstanding work of modern medicine based on mechanical principles, René Descartes (1596-1650) found a deeper analogy between man and the musical instrument. Descartes set up a relationship between the organs of the churches and human physiology of the nervous system:

If you have ever had the curiosity to look closely at the organs in our churches, you know how their bellows push air into certain receptacles called, for this reason, wind trunks. You know also how from there the air enter the pipes, now one, now another, as the organist moves his fingers on the keyboard. (...) Now you can think of the heart and arteries of our machine (which push animal spirits into the cavities of its brain) as similar to the bellows (which push air into the wind trunks of organs); and you can also think of external objects (which, by displacing certain nerves, make spirits from the brain cavities enter certain pores) as similar to the organists' fingers (which, by pressing certain keys, make air from the wind trunks enter certain pipes).¹⁵ (DESCARTES, 1986 [1664], p. 114-115).

Descartes imagines man's nervous system as a pneumatic organ: instead of pipes and air, man has nerves and spirits, the latter being for Descartes «a kind of air or very subtle wind» that runs into the channels of the nerves. Just like the air inside the organ, the subtle airy spirits fill up the inner space of the human body, and their motions can explain many living functions as, for example, sensation and affection, that were once attributed to an immaterial soul and were now instantiated in man's bodily operations. On a cosmological plan, the

14. onde non è marauiglia se ne' Clavicembali, ne' Leuti, nelle Chitarre, Viole, & altri musicali stromenti sia tanto necessaria la concavità d'un corpo, che presso alle corde rifletta quanto più vicina, tanto più sonora, e frequente l'Eco a riunirsi con la voce primaria delle corde medesime, perciò che senza di ciò non più oltre che un debolissimo suono di esse si udirebbe.

15. l'Organo s'acquistò questo nome universale et comune d'Organo proprio et particolare, per una certa eccellenza delle parti naturali: perciocche fu fabbricato alla guisa del Corpo humano, corrispondendo le Canne alla Gola, i Mantici al polmone, i Tasti à i Denti, et colui che sona alla Lingua, et così l'altre parti di esso à quelle che sono nell'Huomo.

16. Se mai avete avuto la curiosità di vedere da vicino gli organi delle nostre chiese, sapete come i mantici spingono l'aria in certi ricettacoli che, mi sembra, sono chiamati portavento, e come quest'aria entra di lì nelle canne, ora nelle une ora nelle altre, secondo le diverse maniere con cui l'organista muove le dita sulla tastiera. Ora potete qui concepire che il cuore e le arterie che spingono gli spiriti animali nelle concavità del cervello della nostra macchina, sono come i mantici di questi organi che spingono l'aria nei portavento; [dovete anche pensare] che gli oggetti esterni, secondo i nervi che muovono, fanno sì che gli spiriti contenuti in quelle cavità entrino di lì in qualcuno di quei pori, e agiscono come le dita dell'organista che, secondo i tasti che premono, fanno in maniera che l'aria entri dai portavento in alcune canne. E come l'armonia degli organi dipende [...] soltanto da tre cose: dall'aria che viene dai mantici, dalle canne che rendono il suono, e dalla distribuzione di quell'aria

sublime Organ of Creation in Kircher's *Musurgia universalis* (1650) simulates the divine Spirit who springs from its powerful pipes and shakes the huge mass of the World.

Descartes' *Homme* was far distant from the image of man that had been thought of in earlier medicine. Man was by no means a disembodied moral subject, as it happens in the ancient and modern moralists, like Lord Shaftesbury. Descartes' man was rather conceived of as a living machine endowed with sophisticated organs that were inhabited by a subtle matter akin to what we call life, responsible for those internal motions that are named, in Descartes' terms, *les passions de l'âme*.

The challenge of modern mechanistic medicine was exactly to explain the passions of the soul without overcoming man. Descartes the physician argues that there are in man nerves like channels inside which a subtle wind flows, extremely alive, easily shaken by the external objects. This breath or spirit is the principle of life. It was once infused in man by the divine Spirit and forms the subtle body in which man's emotional setting depends. Akin to life, the motions of the animal spirits set the mood: because of their uneasiness, they change at their leisure the temperature, the inner motions, and the general condition of the human being. Instead of the four, fixed temperaments of the traditional Hippocratic medicine, we are now opposite to a changing internal theatre whose actors are the uncontrolled motions of the spirits that circumvent the command of a disarmed reason.

Man, whom God endowed with life, was also endowed by God with the organs and functions that allow him to express and manifest his unseen, internal world. These organs and functions are those that form the sounds and words emitted by the voice, so that man could deliver his inner thoughts and desires through sounding images. *L'interiorité de l'homme*, whose creation Erich Auerbach once awarded to the Moderns, stays mute and silent if it lays orphan of the genius of the voice that paints the affections of the mind. In his admirable study, *Le culte de la voix au XVII^e siècle*, Salazar has shown convincingly that the voice is a construction of the modern culture: this construction has been carried on not only by rhetoricians and music theorists, but also by anatomists, physiologists, natural philosophers interested in acoustics as well as moral philosophers fully immersed in the study of the mind.

In this way the analogy of man as a musical instrument was accomplished: man is a living musical instrument – a sensitive harpsichord Diderot will say –, capable to utter cries of sorrow, to articulate sentences, and to set in tune his deep affections by and through his voice. Moreover, man is also a resonant instrument, since he has been endowed by nature with the organs of hearing, and, what is most admirable, he is also able to convert the outer sounds and voices in inner meanings and affections. Anatomy and physiology shaped the inner map of the organs and functions responsible both of the voice and hearing, while the anatomists of the mind tried to explain the sense of hearing and the arousal of the emotions inside man. To this project the anatomists and physiologists, from Fabrizio d’Acquapendente and Casserius to Denis Dordart, offered a paramount contribution by shaping the map of all the organs that produce the voice and enable hearing. The medical side of the project was supported during seventeenth and eighteenth centuries by a further inquiry regarding the nature of the objects that liven the inner man and that the lively voice carries out into the external world. Voice, human voice, was questioned by philosophers, rhetoricians, music theorists and aestheticians, and their inquisitions accomplished the naturalistic and medical observations. Owing to their efforts, both modern medicine as well as the science of sound and anthropology achieved Kircher’s speaking statue without the help of magic and sorcery, but by the aids of rational knowledge.

Let us now get through, among others, to a seventeenth-century statement of the primary of the voice as the sounding vehicle of human affections. This is the German physician Johann Conrad Amman, in his book about deafness, *Surdus loquens, siue dissertatio de loquela* (1692):

Indeed, there is nothing that blows from ourselves that more vividly than our Voice can reproduce the character of life; nor without reason have I said that the voice is inhabited by the Spirit of Life, projecting through the voice its own radiations: indeed, Voice is our heart’s daughter, inside which affects and desire dwell.¹⁶ (apud. SALAZAR, 1995, p. 80).

Actually, this extraordinary praise of the voice sums up the anthropology of the voice in the age of European classicism.

nelle canne; così voglio avvertirvi che le funzioni di cui è qui questione, dipendono [...] soltanto dagli spiriti che vengono dal cuore, dai pori del cervello per cui passano e dalla maniera in cui questi spiriti si distribuiscono in quei pori.

17. Nihil enim à nobis emanat, quod uiuidiorem vitæ characterem gerat quam Vox nostra, nec præter veritatem dixerim, in uoce habitare Spiritum Vitæ, per eam radios suos eiaculantes: est enim Vox proles cordis nostri, affectuum & concupiscentiæ sedis.

The voice is, in Amman's words, the icon of the character and the heart's labour; it is also the theatre of the human desires and affections, thus giving birth to the modern aesthetics of orality and of the emotions.

About sixty years before Amman's work, in the *Traité de la voix et des chants*, second book of his multifarious *Harmonie universelle* (1636), Marin Mersenne (1588-1648) likened *physionomia*, the ancient craft of knowing men through the facial features, to *fiogonomia*, the modern craft of knowing men through the voice. In Mersenne's view, man had not one but two windows *vis-à-vis du cœur*: his face, whose features are the soul's mirror, and his voice, the heart's window. Just as the different features of the visage manifest the inner motions of the soul, not otherwise the acoustic qualities of the human voice are the sounding images of the *interiorité de l'homme*. Through the study of the voice it would be possible for Mersenne to lay down the foundation of a modern anthropology grounded upon the acoustical properties of the languages, allowing the ethnologist to classify men, genders and ways of life, and, what is paramount, also the heart's invisible motions will become visible through the voice.

However, in Mersenne's treatise, the human voice, that he called *messagieure de l'interiorité*, did not find the status of a *modern* voice, being properly able to utter only one-by-one the four characters of Hippocratic medicine:

Our voice is higher when we are sad or in anger as opposed to when we are not in this mood; the reason is that the bile makes the voice higher, while melancholy and phlegm render it lower, and the bloody temperament makes it temperate. This is the origin of high pitch being compared to fire, low to earth and water, and the tempered to the air.¹⁶ (MERSENNE, 1637 p. 8).

We must wait for Bernard Lamy's *La Rhetorique, ou l'art de parler*, to come across the first connection between rhetoric and the mechanical medicine based on Descartes' philosophy.

As already stated, in the *Traité de l'homme* Descartes introduces the musical analogy of man and the organ in the churches. The two sounding bodies have one element in common, i.e. air, flowing through the pipes of the organ as well as through the nerves of man. In man this fluid substance takes the name and nature of the airy spirits that fill the inner space

of the living machine, from the external senses to the brain. No longer matter not yet soul, the animal spirits enliven and paint with their motions a colourful facial physiognomy that has its instantaneous copy in the vocal image, that is, in the iconology of voice. Thanks to the Cartesian spirits, the inner place of the voice in Lamy's *Art de parler* gains a new anthropological dimension that was ignored by Mersenne. *L'art de parler* is for Lamy the capacity of correctly and elegantly painting the internal concepts and affections of the mind through sounds and words. Starting from Cicero, according to whom «all the affections of our soul have got different qualities of the voice in order to express their different nature» (“omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce, quorum nescio qua occulta familiaritate connectantur”), Lamy declares:

Since words are the signs that represent things passing through the mind, one can say that they are alike a painting of our thoughts, that the tongue is the brush that paints this picture, and that the words of the speech are its colours.¹⁹ (1998 [1675], p. 35).

Furthermore, Lamy's vocal iconology supposes the existence of an internal image in the mind that foreruns sounds and words, and inspires them:

And like the painters who do not handle their colours before making up their mind about the image that they want to imitate in the painting, before speaking we must build in our own mind an ordered image of the things that we are thinking of, and that we want to paint by way of our own words ... Our speech is the copy of the original that is in our head, and there is not a good copy of a bad original.²⁰ (Id. *ibid.*, p. 9).

The aim and perfection of eloquence «consists in representing with intelligence the portrait of the passions existing inside the soul» (p. 39) and to this portrait what is needed is a deep knowledge of eloquence as well as of man, since, in Lamy's words:

the passions very often engender contrary effects since they occupy the soul, making it instantly pass through very different

18. la voix est plus aiguë en la tristesse & en la cholere, que hors de ces passions; car la bile fait la voix aiguë, la melancholie, & le phlegme la fait grave, & l'humeur sanguin la rend temperée. De là vient que l'aiguë est comparée au feu, la grave à la terre & à l'eau, & la temperée à l'air.

19. Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans l'esprit, on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que le mots dont le discours est composé en sont les couleurs.

20. comme les peintres ne couchent leurs couleurs qu'après qu'ils ont fait dans leur esprit l'image de ce qu'ils veulent représenter sur la toile, il faut, avant que de parler, former en nous-mêmes une image réglée des choses que nous pensons, et que nous voulons peindre par nos paroles ... Notre discours est la copie de l'original qui est en notre tête: il n'y a point de bonne copie d'un méchant original. Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans l'esprit, on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que le mots dont le discours est composé en sont les couleurs.

changes. Suddenly the passions make the soul neglect its attention towards an object compelling it to pay attention to another object that they submit to it; the passions get the soul out of control, they turn it; in one word, the passions are inside man's heart like the winds on the sea, that sometimes push the waters to the shore, sometimes cause them to enter its womb, and about at the same instant raise them to the sky, and seem to let them to go down till the centre of earth.²¹ (Id. *ibid.*, p. 181-182).

In Lamy's *Art de parler* the inner man has got the traits of Modernity. The *mise en scène* of this portrait are no more the Baroque *Wunderkammern*, as Kircher's Roman College, but the modern Academies of the Arts and painting, and even more the changeable settings of opera, where the affections of man are set in music and tuned.

I hope that my effort to illustrate you my view of the cultural context for the affections à *l'âge classique* has been successful enough. One further question remains concerning the affections and their relation to voice and music: which is the modern musical form that was ordered to paint the modern soul's affections?

It is well known that in the Eighteenth-century aesthetics the *airs* of opera were considered the musical *formulas* of the affections, since people attending music theatres perceived *airs* as the vocal, lyric apex of the expression of the passions on the music stage. Rousseau's entry *Air* in the *Dictionnaire* still keeps intact the vivid impression that a learned and pleasant *air* could awaken on the Eighteenth-century listener:

A learned and pleasant *Air*, that has been found out by the Genius and composed by the Taste, is the music's masterpiece; there can a fine voice show itself, there a fine symphony shines; there the passion insensibly touch the soul through the senses. (...) After having listened to a fine *Air*, one is satisfied, the ear does not desire anything else; it remains inside the imagination, and we bring it with us, and we repeat it whenever we want; without producing one note we play it in our brain as we had listened to it during the spectacle; we see the show, the Actor, the theatre; we hear the accompaniment, the clapping. The true *amateur* never misses the

fine *Airs* that he has listened to in his life; he lets the opera begin when he likes.²² (ROUSSEAU, 1995 [1768], p. 640).

Which is the essential quality that brings together the affections of the soul and the airs of modern opera? In other words: Is there an feature that is common to both, affections and musical imitation, therefore vindicating their theatrical linkage for about two centuries?

The answer is *repetition*, that is, a rhetorical and musical figure that reveals the permanent, temporal structure of the affections, that is, their *repetition*.

Let us read a passage of the book that dominated the cult of the passions in modern European culture, Descartes' *Le Passions de l'âme*. His definition of the passions states:

The passions of the soul can be defined, in general, perceptions, or sentiments, or emotions of the soul, which concern the soul in particular, and are caused, maintained and reinforced by some movements of the spirits.²³ (DESCARTES, 1998 [1649], p. 28).

The core of Descartes' definition of the passions of the soul is that the passions are caused, maintained and reinforced by some movements of the spirits. Unlike the sentiments or the emotions, which are the nuances of affective life, the passions capture and dominate the soul, and impose themselves for their force and continuity, and aggressive power. The modern soul's passions are not fleeting states of mind, temporary fantasies that soul lingers on. Their peculiar feature is compulsion and repetition.

Lamy seems to share completely Descartes' advice:

The passion captures the spirit of those people who are dominated by it. The passion strikingly stamps the events that gave birth to it in the soul. Therefore it is not surprising if a man, being captured by a passion, repeats again and again the same words already uttered.²⁴ (LAMY, 1998 [1675], p. 149).

Let us finish this linkage between the affections and the musical *airs* with Adam Smith's essay *On that imitation which takes place in the so-called Imitative arts*, that was composed during the seventies of the Eighteenth-century:

21. les passions produisent aussi souvent des effets contraires car elles emportent l'âme, et la font passer en un instant par des changements bien différentes. Tout d'un coup, elles lui font quitter la considération d'un objet pour en voir un autre qu'elles lui présentent; elles la précipitent; elles l'interrompent; elles la tournent; en un mot, les passions sont dans le cœur de l'homme ce que sont les vents sur la mer, qui tantôt poussent les eaux vers le rivage, tantôt les font rentrer dans son sein, et presque dans la même instant l'élèvent jusqu'au ciel, et semblent la faire descendre jusqu'au centre de la terre.

22. Un Air savant et agréable, un Air trouvé par le Génie et composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel Air, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté; sans pouvoir en rendre une seule Note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux Airs qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opera quand il veut.

23. Les passions de l'âme sont] des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits.

24. La passion occupe l'esprit de ceux dont elle s'est renduë maîtresse. Elle imprime fortement les choses qui l'ont fait naître dans l'ame, ainsi il ne faut pas s'étonner qu'en étant plein, on reparle souvent des choses.

In a person who is either much depressed by grief or enlivened by joy, who is strongly affected either with love or hatred, with gratitude or resentment, with admiration or contempt, there is commonly one thought or idea which dwells upon his mind, which continually haunts him, which, when he has chased it away, immediately returns upon him, and which in company makes him absent and inattentive. He can think but of one object, and he cannot repeat to them that object so frequently as it recurs upon him. He takes refuge in solitude, where he can repeat to himself, which he does sometimes mentally, and sometimes even aloud, and almost always in the same words, the particular thought which either delights or distresses him. (...)Neither Prose nor Poetry can venture to imitate those almost endless repetitions of passion. They may describe them as I do now, but they dare not imitate them; they would become most insufferably tiresome if they did. The Music of a passionate Air not only may, but frequently does, imitate them; and it never makes its way so directly or so irresistibly to the heart as when it does so. (SMITH, 1980 [1795], p. 191-192).

It is upon this account that the words of an air, especially of a passionate one, though they are seldom very long, yet are scarce ever sung straight on to the end, like those of a recitative; but are almost always broken into parts, which are transposed and repeated again and again, according to the fancy or judgment of the composer. It is by means of such repetitions only, that Music can exert those peculiar powers of imitation which distinguish it, and in which it excels all the other Imitative Arts. »

CONCLUSION

Musica ad omnia se extendit, music encompasses everything, a Medieval writer stated. Actually, it is difficult to undervalue the contribution of musical learning to the construction of the Western image of man and his world. For more than two thousand years music contributed to achieve the image of an ordered, musical world that linked together all the mathematical sciences of the ancient quadrivium. In the modern age music was the sister science of optics, mechanics and natural philosophy, thus fostering the new concept of nature as

matter and motion, and, conversely, opening the way to a new anthropology. Finally, within the modern system of the elegant arts, music bolstered the education of man's sensibility and moral character through the musical *airs* of opera that painted in music the passions of the soul throughout the European theatres.

Thus it is not pretentious to say that the image of man and his world in Western culture has been continually shaped by musical learning. Are we equal to this glorious tradition? Does current musical culture match up with this past? We do not need an answer now and here, but we should have this question with us in our daily educational work and research.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

BACON, Francis. *Sylva Sylvarum: or A Naturall Historie in Ten Centuries*. London: William Lee, 1627

BIANCANI, Giuseppe. Echometria, id est Geometrica traditio de Echo. In: *Sphaera mundi*. Bononia: Cassiani, 1620

BOYLE, Robert. New experiments...touching the spring of air. In: *The Works*. London: Th. Birch, 1772

CUSANO, Niccolò. Dialoghi dell'idiota [1450]. In: *Opere filosofiche*. Torino: UTET, 1972

DESCARTES, René. *Abregée de musique* [Compendium musicae, 1650]. Paris: PUF, 1987

_____. *L'uomo* [Traité de l'homme. Paris, 1664]. Milano: Mondadori, 1986

_____. *Le Passions de l'âme* [Paris, 1649]. Paris: Flammarion, 1998

GALILEI, Galileo. *Il Saggiatore* [Roma, 1623]. Milano: Feltrinelli, 1979

GOETHE, Wolfgang. *Faust* [1808]. Öttingen: DTV, 1997

KEPLER, Johannes. *Harmonice Munci* [Linz, 1519]. In: *Gesammelte Werke*. München: Beck, 1940. v. 6

KIRCHER, Athanasius. *Phonurgia nova*. Campidonae: Rudolphum Dreherr, 1673

LAMY, Bernard. *La Rhétorique, ou l'art de parler* [Paris, 1675]. Paris: Presses Universitaires de France, 1998

MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle*. Paris: Pierre Ballard, 1637

MONTANARI, Geminiano. *Discorso sopra Tromba parlante* [1678]. Venezia: Albrizzi, 1715

ROUSSEAU, Jean Jacques. Dictionnaire de Musique [Paris, 1768]. In: *Œuvres complètes, V, Écrits sur la musique et le théâtre*. Paris: Éditions Gallimard, 1995

SALAZAR, Philippe. *Le Culte de la Voix au XVIIe Siècle*. Paris: Honoré Champion, 1995

SMITH, Adam. On that imitation which takes place in the so-called Imitative arts. [London, 1795]. In: Bryce, J.C. (ed.): *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Oxford: Clarendon Press, 1980, v. III

ZARLINO, Gioseffo. *Le istitutione harmoniche* [Venetia, 1558]. Milano: R.E.A. 2011.

_____. *Sopplimenti musicali*. Venetia: Francesco dei Franceschi Senese, 1588

IMAGINAÇÃO MUSICAL, MELANCOLIA E GOTA NA FILOSOFIA DE GIROLAMO CARDANO

*Jacomien Prins**

*University of Warwick
j.w.prins@warwick.ac.uk
Tradução: Mônica Lucas e
Delphim Rezende Porto

RESUMO: Girolamo Cardano (1501-1576) ainda não atraiu a atenção acadêmica merecida por sua teoria sobre a coincidência entre a música, a medicina e a matemática. Como teórico musical e médico, Cardano frequentemente se concentra em fenômenos que considera ser os mais sutis e difíceis de entender. Entre estes, encontra-se a doutrina platônica sobre o poder da música ao influenciar o corpo e a alma humanos. Este artigo explora a interpretação desta doutrina específica, aprofundando-se em sua recepção da medicina galênica, da tradição da *musica humana* e especialmente da teoria da mágica musical de Marsilio Ficino. Além disto, trata da crítica de Julius Caesar Escalígero (1484-1558) a respeito da concepção de Cardano acerca da relação entre música e a alma. A despeito das diferenças de opinião, Ficino, Cardano e Escalígero pertencem ao mesmo universo discursivo, cujos contornos podem ser entendidos através da análise desta polêmica.

PALAVRAS-CHAVE: Girolamo Cardano – *musica humana* – música e medicina

ABSTRACT: Girolamo Cardano (1501–1576) has still not attracted the scholarly attention he deserves for his theory about the coincidence of music, medicine and mathematics. As a music theorist and medical practitioner Cardano often focuses on phenomena which he takes to be the most subtle and hard to understand. Among these phenomena we find the Platonic doctrine that music has the power to influence the human body and soul. This paper explores Cardano's interpretation of this specific doctrine by looking at his reception of Galenic medicine, the tradition of *musica humana*, and especially Marsilio Ficino's theory of musical magic. Moreover, it deals with Julius Caesar Scaliger's (1484–1558) criticism

1. Hieronymus Cardanus, *De musica I* é um manuscrito de 56 páginas, de ca. 1574, editado em: Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia (facsimile da edição de Sponius, Lyon, 1663; Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1966; edição on-line: <http://filolinux.dipafilo.unimi.it/Cardano/testi/opera.html>), vol. x. Para a tradução inglesa dos escritos teóricos de Cardano, cf. Clement A. Miller, *Writings on music / Hieronymus Cardanus* ([S.l.] : American Institute of Musicology, 1973).
- 2.
3. Descritas sobretudo em *De subtilitatis* (Nürnberg, 1550; Basel, 1554; *Opera Omnia III*). Para uma introdução na obra de Cardano, cf.: Markus Fierz, *Girolamo Cardano, 1501-1576: Physician, Natural Philosopher, Mathematician, Astrologer, and Interpreter of Dreams* (Boston et al.: Birkhäuser, 1983); para uma introdução em suas visões médicas, cf.: Nancy G. Siraisi, *The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997).
4. In common with many other educated men of the Renaissance Cardan was addicted to astrology and the occult." Miller, *Writings on Music* (1973), p. 29. Com respeito à astrologia, cf.: Anthony Grafton, *Cardano's cosmos: the worlds and works of a Renaissance astrologer* (Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1999).

of Cardano's conception of the relationship between music and the soul. I will argue that whatever their differences of opinion, Ficino, Cardano and Scaliger belong to the same universe of discourse, whose contours can be understood through the analysis of their polemic.

KEYWORDS: Girolamo Cardano – *musica humana* – music and medicine

1. INTRODUÇÃO

Girolamo Cardano (1501-1576), erudito italiano universalmente conhecido, é autor de dois importantes tratados teóricos musicais, ambos adequadamente intitulados *De musica* (Sobre a música).¹ Há anos estes² dois escritos já deveriam constar entre as obras fundamentais para musicólogos e músicos devido às suas detalhadas discussões sobre a prática musical do séc. XVI. Até o momento, contudo, ainda não gozam da importância que merecem para a filosofia da música em geral, e, em especial para as ideias históricas da experiência musical. Como cientista, enciclopedista, astrólogo, médico e músico, Cardano estava, sobremaneira, interessado nas relações mais sutis do cosmos – as mais difíceis de penetrar³. Tais sutilezas, ainda distantes do campo de experiência da maioria dos musicólogos modernos, configuram razão para que ninguém ainda lhes tenha dedicado atenção mais ampla. Clement Miller, o mais influente musicólogo que se ocupou da teoria musical de Cardano, escreve, por exemplo, num tom depreciativo: “Tal como tantos outros homens educados do Renascimento, Cardano também se dedicou à astrologia e ao ocultismo”⁴. Portanto, não surpreende que o referido autor tenha passado inteiramente ao largo da teoria de Cardano sobre a imaginação musical, melancolia e da doença da gota justamente por se encontrar na intersecção entre a ciência, a astrologia e a magia.

Neste artigo, demonstro a importância que Cardano atribui à observação pessoal e à experiência – provenientes da doutrina platônica de que a música tem a força de influenciar profundamente tanto o corpo quanto a alma. Discorrerei sobre a modernização da crença tradicional na formidável força moral da música e tratarei de dois estudos de caso que versam

sobre a força curativa da música no caso de melancolia e de gota para, em seguida, tratar da crítica do erudito Júlio César Escalígero (1484-1558) sobre a musicoterapia. Finalmente, resumirei, na conclusão, as modificações no pensamento sobre as influências da música no corpo e na alma na obra destes eruditos quinhentistas, definindo, especificamente, o papel que a experiência protagonizou nestas modificações.

2.A REFORMULAÇÃO DE GIROLAMO CARDANO DA DOCTRINA PLATÔNICA SOBRE A FORÇA MORAL DA MÚSICA

Cardano estava a par de todas as histórias que circulavam há séculos sobre os poderes maravilhosos da música. Em primeiro lugar, contavam-se as histórias bíblicas – como aquela que relata como Davi curou o Rei Saul de sua doença ao toque de uma harpa (1 Samuel 16,23). Embora não fique totalmente claro para Cardano o que exatamente significaria a expressão “o espírito de Deus envolveu Saul”, ele estava convencido de que ali havia ocorrido uma perturbação psíquica e, muito embora ele não precisasse qual instrumento Davi teria tocado, se uma lira ou uma harpa, e muito menos qual a afinação do referido instrumento ou qual tipo de música que nele soara, não havia dúvidas de que aquele tocar tenha sido tão poderoso a ponto de fazer o espírito maligno fugir de Saul, propiciando-lhe grande alívio e a recuperação da sua harmonia interna.

Assim como seu antecessor e inspirador Marsilio Ficino, Cardano estava sobretudo interessado na força maravilhosa que era atribuída à música da antiga Grécia. Ele estudou todos os mitos sobre este gênero nos seus menores detalhes. No *De Institutione Musica* (“Fundamentos da Música”) de Boécio, que foi editado pela primeira vez no fim do séc. XV, ele pode, por exemplo, ler como Pitágoras trouxera um bêbado de volta à razão através de uma música adequada e como Orfeu com sua lira podia encantar não apenas pedras, árvores e animais, e até mesmo libertar sua amada Eurídice do submundo. Uma das histórias que causaram, de fato, impressão mais forte nele enquanto médico foi aquela de Ismênia de Tebas, que, através do som da música de flauta nos modos corretos, curava muitos habitantes de sua cidade, que sofriam diariamente de gota.⁵ Em antigas teorias musicais mágicas,

5. Boethius, *De institutione musica* I.i, in: Calvin M. Bower en Claude V. Palisca (edição em língua inglesa), *Fundamentals of Music* (New Haven et al.: Yale U.P., 1989), pp. 1-8 (cf. p.6 para a musicoterapia no tratamento da gota).

partia-se do princípio de que justamente a flauta era adequada para o tratamento da gota, pois consistia em uma afecção do fêmur, que tinha mais ou menos a mesma forma alongada de uma flauta. Na base para esta teoria, estava a crença de que todo o cosmos era *animado*, ou seja, que possuía uma alma e de que as coisas que entre si se assemelhavam exerciam uma força de atração umas sobre as outras. Através da mobilização dessa força de atração cósmica podiam ser tratadas, em cerimônias musicais, tanto afecções espirituais como corporais.

Ponto central da obra de Cardano é o questionamento do porquê da música do tempo de Davi, Pitágoras, Orfeu e Ismênia ser tão efetiva, ao passo que a música de seu próprio tempo era tão vazia e superficial e a procura por uma resposta a esta questão dominou-o por toda a vida. Difusas por todas as dez volumosas partes da *opera omnia* de Cardano encontramos referências à doutrina musical do *ethos* platônica, na qual se defende uma ligação direta entre música e as emoções humanas. Experiências nas quais a música é força moral e curativa tiveram importante papel na filosofia de Cardano e, nos vários exemplos que apresenta, o filósofo sempre procura estabelecer uma ligação entre as experiências musicais indiretas, tiradas de fontes históricas, e aquelas experiências musicais diretas, fundamentadas na vida cotidiana. A julgar pelos exemplos, parece claro, no que diz respeito à influência da música no corpo e na alma, que as estruturas narrativas tradicionais tiveram uma profunda influência na experiência de Cardano.

Em uma nota autobiográfica, datada de 1557, Cardano confessa ao leitor que ele, ao acordar de um sonho sobre uma bela música, subitamente compreendeu porque algumas pessoas morrem em virtude de febre e outras não. Isto era:

(...) Uma questão sobre a qual eu pensava há quase vinte e cinco anot. Por isto [...] eu comecei a escrever naquela mesma manhã aquele estimulante livro *Ars parva medendi* [“pequena arte medicinal” [...]], que continha quase toda a totalidade da arte curativa. Assim, a harmonia era a precursora da sabedoria⁶.

6. Cardano, *Ars curandi parva: quae est absolutiss. medendi methodus parva medendi*, apud. Siraisi, *The clock and the mirror*, p. 186.

Com estas palavras, Cardano lograva imitar retoricamente seus antecessores ilustres, como Galeno e Ficino, em modéstia, atribuindo a um sonho algo que ele poderia ter reivindicado para si. Ao mesmo tempo, porém, como Siraisi corretamente

observou, ele utilizava esta forma retórica para dar à sua teoria médica uma aprovação mais elevada.⁷ De fato, em seu tempo, o conhecimento com base na revelação divina era considerado como mais digna de confiança do que o conhecimento obtido a partir da experiência própria.

Assim como Ficino e outros filósofos e eruditos do Renascimento, Cardano estudou detalhadamente a obra de Platão a fim de descobrir como exatamente a música poderia influenciar o homem.⁸ Tal como seus predecessores, ele conhecia as famosas afirmações de Platão na *República* a respeito do papel especial reservado à música na educação de jovens. Neste diálogo, Platão se dedica a provar que, mesmo antes de uma criança ter capacidade de pensar logicamente, “[...] nada penetra mais fundo na alma e afeta-a mais fortemente do que o ritmo e a melodia. A música tem uma influência definitiva sobre a nossa conformação natural.” Portanto, o contato com a música adequada na infância nos propicia um senso de beleza e um sentido moral – que é o fundamento desta afirmação. Crianças expostas à música adequada deverão “reconhecer e saudar a razão e abraçá-la com entusiasmo por terem estado em contato com a mesma através da sua educação”.⁹

Cardano abraçou a meta de descobrir qual fora precisamente a música grega que “penetrava mais profundamente na alma”, a ponto de as crianças poderem desenvolver uma harmonia interna profundamente enraizada, e tornarem-se cidadãos nobres, inteligentes e saudáveis. No séc. XVI, muito já havia sido descoberto a respeito da música da Antiguidade grega, e não era mais um total mistério o ponto preciso em que a sua força residia. Através do trabalho pioneiro de alguns notáveis teóricos musicais uma grande quantidade de informações teórico-musicais e técnicas sobre aquela música havia emergido. Filósofos como M. Ficino estavam convencidos de que a redescoberta da chave para as forças mágicas e éticas da música da Antiguidade grega era, de fato, uma possibilidade real, bem como, também concordavam que, primeiramente, esta chave residia no estudo da afinação na qual a música grega era cantada ou tocada.

Os modos musicais gregos antigos com sua bem descrita ação sobre o espírito (*ethos* musical) constituíam a chave para a redescoberta da força encantatória da música. Uma indicação para este âmbito pode ser encontrada novamente na *Re-*

7. Siraisi, *The clock and the mirror*, p. 186.

8. Um dos melhores estudos sobre a filosofia musical neoplatônica de Ficino permanece sendo: D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (kopie Pennsylvania: The Pennsylvania state U.P., 2000; 1a. Ed. 1958) pp. 3-59. Para um estudo em holandês, cf: Jacomien Prins, ‘Marsilio Ficino: hemelreiziger en geneesheer’, in: *Harmonisch labyrint*, Prins en Teeuwen (eds.) (Hilversum: Verloren, 2007) pp. 77-94.

9. Plato, *Politeia* [*República*] 401e, trad. Gerard Koolschijn (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1975), pp. 74-75. [trad. Português Monica Lucas e Delphim Porto Rezende]

pública de Platão, na qual ele filosofa, ainda que timidamente, sobre a força da música. Platão pretendia, de uma vez por todas, declarar que a “música deve agir sobre a emoção, a sensibilidade, falta de autocontrole e coisas semelhantes”. Pelo fato de a música *lídia* e *jônica* terem sido, em seu tempo, associadas a emoções incontroláveis, lascívia e fraqueza, ele pressupunha que estes modos musicais deveriam ser completamente banidos de seu Estado ideal. Os modos *dórico* e *frígio*, ao contrário, relacionados com o autocontrole e força de vontade, deveriam ser difundidos.

Penso que apenas a música [dórica] pode de maneira adequada educar a disposição de homens valentes para ações militares [...] que [...] em todas as circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. E também a música [frígia] que dispõe estas pessoas novamente para a vida cotidiana, para suas ações voluntárias, [...]: a disposição de homens [...] que [...] em todas as situações se comporta com bom senso e moderação em todas estas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. A música, que imita admiravelmente as vozes de homens bem e malsucedidos, sensatos e corajosos, tanto em suas atividades obrigatórias quanto nas voluntárias, essa, deixa-a ficar.¹⁰

10. Plato, República 399a-b, p. 72-73.

11. Neste sentido, Cardano pode ser entendido como um antecessor de Rousseau, que, mais tarde, procurou transformar Emile em ser humano ideal, baseado concepções filosóficas moralmente elevadas.

Ao unir essas duas citações da *República*, Cardano chegou à conclusão de que deveria educar seus próprios filhos expondo-os desde a infância ao modo dórico, tranquilo e controlado, para desenvolverem-se como cidadãos equilibrados e responsáveis, e quando eles estivessem trilhando o caminho correto, estariam aptos a serem expostos à música estimulante e selvagem do modo frígio. Contudo, Platão, enquanto sábio teórico, apresenta uma teoria impactante sobre a ação da música, Cardano logo se depara com problemas que ele, como psicólogo experimental *avant la lettre*, encontra ao colocar em prática as propostas de Platão.¹¹ O maior obstáculo encontrado na educação musical de seus dois filhos foi que os cantores [professores de música] de seu tempo eram tão depravados, que mais desarmonizavam as almas do que as colocavam no bom caminho. Embora decepcionado, Cardano, relata este experimento com suas próprias crianças, expondo inicialmente a seguinte visão platônica e aristotélica:

A Música é valiosa por constituir uma maneira aprazível de descanso, e por que é acima de tudo útil para a [fortalecer a] disciplina e como um valor cultural na vida humana. E também, por gerar prazer sem consequências negativas, a música é recomendável para o bem estar de todos, em especial das crianças.

Em seguida, porém, o autor muda subitamente de tom:

Se considerarmos a complexidade do canto atual, no qual várias pessoas cantam simultaneamente – [um tipo de música] que não é possível ser executada solitariamente, e levando em conta a presença necessária de outros cantores, dos quais muitos tem um estilo de vida dissoluto, é necessário concluir que esta prática [musical] não é útil a ninguém. Hoje em dia, quase não é mais possível encontrar um músico que não seja culpado de todo o tipo de comportamento indecente, e por isto este tipo de músico consiste no maior entrave [...] para todos os homens em geral. Porque não se encontra, entre os homens mais destacados de nosso tempo, como Erasmo [...] e Vesalius, nenhum músico?

Quando fazem música em casa, os cantores [...] empesteiam o caráter de nossas crianças e adolescentes, já que a maior parte deles é beberona e gluttona, e eles são devassos, inconstantes, impacientes, grosseiros, preguiçosos e acometidos de todas as formas de apetites indecentes. Os melhores dentre eles são tolos.¹²

A realização prática de um Estado utópico cheio de homens bem afinados é, de acordo com Cardano, em seu tempo, por definição, destinada a falhar – pois o espírito deturpado daqueles cantores torna impossível atingir uma música fundada na pureza. Além da depravação geral, estes cantores italianos do séc. XVI não eram nem mesmo capazes de cantar no temperamento pitagórico, absolutamente necessário para dar nova vida aos modos gregos antigos, com sua maravilhosa ação sobre a psique humana.

Cardano, no entanto, permanece otimista acerca da possibilidade da consciência do homem atual, mediante auxílio da música adequada, recuperar o estado harmônico original, no qual o homem é *um* com o cosmos. Completamente em sintonia com o pensamento neoplatônico, Cardano permanece convencido de que um mundo mais harmonioso se esconde atrás da realidade visível e audível, e que este é mais real do que tudo que um homem experimenta em sua vida cotidiana.

12. Cardano, De Subtilitate XVII, in Opera Omnia III

A crença, porém, de que algo desta *verdade* possa ser ouvida ainda durante a nossa permanência na terra – através de um *revival* da música grega antiga – é seriamente colocado em prova na prática cotidiana.

O projeto falho de educação musical de seus filhos perdurará, como uma maldição, por toda a vida de Cardano – especialmente pelo fato de seu filho mais velho, após o assassinato de sua esposa, em 1560, ter cometido suicídio.¹³ Mesmo após este episódio pungente de sua vida, o filósofo permanece inabalável na crença em um poder moral e curativo da música, aprofundando-se na investigação da música instrumental – já que os instrumentistas geralmente têm um *caráter melhor* e, sobretudo, porque estes instrumentistas poderiam reproduzir mais rigorosamente os modos gregos.

13. Para a maneira como Cardano procurou se purgar deste fato através de uma análise de seus sonhos, cf.: Fierz, Girolamo Cardano, pp. 145vv.

14. Para a história do pensamento ocidental acerca da musicoterapia, cf. Werner F. Kümmel, *Musik und Medizin: ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800* (Freiburg [Breisgau] [etc.]: Alber, 1977); Peregrine Horden (ed.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity* (Aldershot [etc.]: Ashgate, 2000); Penelope Gouk (ed.), *Musical Healing in Cultural Contexts* (Aldershot [etc.]: Ashgate, 2000).

3. A VISÃO DE CARDANO SOBRE A AÇÃO MEDICINAL DA MÚSICA SOBRE O CORPO E O ESPÍRITO

Cardano é herdeiro de um sistema complexo, no qual a música pode ser aplicada de diversas maneiras para gerar saúde espiritual e corporal tanto para curar doenças psíquicas quanto somáticas.¹⁴ Dentro deste sistema, a maldade é associada à doença e à fealdade, e a bondade, à saúde e à beleza. Embora este sistema não seja definido mais claramente, senão na filosofia, a partir de diversas passagens sobre o poder curativo da música, fica claro como esta [disciplina] está espalhada por toda a obra de Cardano que, em grandes linhas, coincide com a visão de mundo mágico-musical de Ficino. Nesta concepção, o universo é regido por forças harmônicas cósmicas, no qual as partes dotadas de espírito – das quais o mundo é constituído – se atraem ou se repelem sob a forma de ‘simpatia’ ou ‘antipatia’. Por consequência, há um aumento de harmonia, manifesta no cosmos como crescimento, e decadência, no florescimento da dissonância. Assim como o cosmos, o homem é refém destas forças cósmicas. A música, como forma de energia cósmica ambivalente, pode tanto ser utilizada como um meio calmante quanto estimulante, que opera alterações no corpo e na alma. A influência calmante da música frequentemente era associada com o modo musical dórico e, a estimulante, com o modo frígio. Quando utilizada como meio homeopático, a música era aplicada proporcionalmente às características da doença. De outro modo,

quando utilizada de maneira alopática, a música era prescrita com caráter oposto ao tipo de doença.

Um médico segundo a musicoterapia renascentista deveria saber prescrever não apenas possuindo um conhecimento sólido da música, mas sobretudo ser bem instruído na arte curativa humoral, na qual quatro tipos humanos (colérico, sanguíneo, flegmático e melancólico) eram associados a quatro fluidos corporais – que correspondiam a quatro elementos cósmicos e suas qualidades básicas (Diagrama 1).¹⁵

Cosmos Elemento	Qualidade Básica	Homem Fluido corporal	Temperamento	Música
Fogo (soprano) [frígido]	seco e quente	bile amarela	colérico	agudo estimulante
Ar (alto)	quente e húmido	sangue	sanguíneo	médio agudo
Água (tenor)	úmido e frio	mucos	flegmático	médio grave
Terra (dórico)	frio e seco	bile negra	melancólico	grave (baixo) / Calmante

Diagrama 1: Uma visão esquemática das três esferas harmônicas interligadas (cosmos, homem e música) e seu universo.

Enquanto o principal interesse de Ficino era a imortalidade da *alma* de seus pacientes e sua terapia musical apontava para a cura de sua alma, Cardano, mais do que seu antecessor, também estava profundamente interessado no *Homem* – como um tipo especial de animal.¹⁶ Este interesse na fisiologia humana influencia seu pensamento acerca da terapia musical. No décimo primeiro e décimo segundo livros de sua conhecida obra *De subtilitate* ('Sobre a sutileza'), Cardano descreve, por exemplo, detalhadamente a função dos sentidos interiores (ou as 'capacidades do ânimo') humanos, que estão localizados em partes específicas do cérebro. O autor parte do pressuposto que pela audição musical são produzidas imagens auditivas na imaginação e em seguida são armazenados na memória, que, pelo seu caráter duradouro, pode exercer grande influência no corpo e na alma. Ele segue aqui, em primeira instância, uma interpretação medieval de Aristóteles,

15. Hippocrates (460 tot 377 v. C.) é visto como o fundador da assim chamada medicina humoral. Ele partia do princípio de que, pra atingir a boa saúde, é necessário um equilíbrio dos quatro humores (líquidos corporais). Métodos de tratamento se voltavam para obter esta proporção. Nesta forma de medicina, purgações, jejum, alimentação adequada, descanso, movimento, ervas e também a musicoterapia tinham grande importância no tratamento de doenças. Cf. Kümmel, Musik und Medizin, pp. 131-156.

16. Cardano, *De subtilitate* xi, p. 550.

através do ponto de vista da ciência médica de Galeno. Em seu *De anima* [“sobre a alma”], o estagirita havia afirmado que as diversas partes do cérebro são acometidas por cinco processos mentais específicos: 1) o sentido comum (no qual o *input* de todos os sentidos é reunido); 2) a imaginação; 3) a fantasia; 4) a capacidade de julgamento (que não deve ser confundida com o discurso); 5) a memória¹⁷.

17. Fierz, Girolamo Cardano, p. 132.

18. Embora a representação de Fludd seja de data posterior, ela pode, no meu entender, servir bem como ilustração da concepção neoplatônica da alma humana, uma vez que Fludd compartilhava desta com seu antecessor.

Cardano travou contato com esta teoria durante seu estudo da medicina. Esta doutrina aristotélica do conhecimento foi, a seguir, incorporada em uma teoria neoplatônica sobre a alma humana. Desta maneira, pôde escrever detalhadamente sobre aspectos fisiológicos de funções e processos mentais e, sobretudo, relacioná-los com o mundo metafísico da alma imortal (*mundus intellectualis*) e o da imaginação (*mundus imaginabilis*) (Ilustração 2)¹⁸.

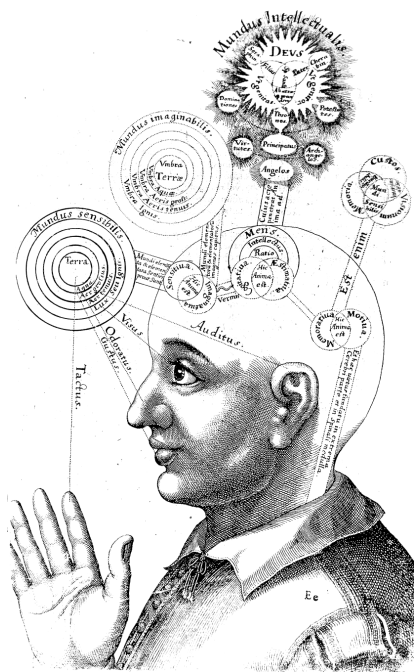


Ilustração 1: uma representação do cérebro espiritual, que é intermediário entre o mundo físico e metafísico. Proveniente de: Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris historia* II.i. (Oppenheim, 1619), 217.

Cardano se dá conta de que a música que penetra no cérebro por via do ouvido (*auditus*), mobiliza imediatamente a imaginação. Em primeira instância a música faz uso da imaginação que, assim como as paixões (emoções) humanas, pode tecer uma ponte entre o corpo e a alma. Através do uso da imaginação musical – tanto pela audição da música quanto pela lembrança de música, por exemplo, em sonhos musicais – esta força pode exercer influência direta seja sobre os quatro humores corporais (entre eles o sangue) seja sobre as capacidades espirituais mais elevadas. Deste modo, a música harmônica com um ritmo ordenado poderia exercer influência direta sobre o batimento cardíaco. Quando a circulação sanguínea e o batimento cardíaco funcionam bem, há uma influência positiva sobre o bem estar psíquico e físico e assim, a música harmônica poderia agir mais profundamente.

Antes de se compreender a função do sistema nervoso central, teorizava-se sobre a influência do espírito no corpo, e vice-versa, frequentemente em termos de *pneuma* ou *spiritus*.¹⁹ *Spiritus*, como ‘energia-substância’ intermediária entre corpo e alma era utilizada em todas as explicações a respeito da interação entre corpo e alma. Ao fim do séc. XVI, Ficino transformou a noção de *spiritus* em um pilar de suas ideias sobre a medicina musical.²⁰ Ele afirmara que, tal como o cosmos e o homem, também a música era dotada de *spiritus*, e que, na escuta musical era possível, literalmente, recarregar a alma com o *spiritus* (energia). O filósofo tornou-se muito popular com sua teoria sobre a força maravilhosa curativa da música em pacientes em quem havia sido diagnosticada “melancolia” (acometimento de bile negra). Nessa filosofia, a melancolia estava associada a todo tipo de afecção mental causada por um excesso de bile negra bem como com um tipo humano que pudesse possuir especial inteligência e criatividade. Esta ambiguidade é provavelmente a origem da enorme popularidade da “melancolia” entre eruditos quinhentistas. Cardano participa também desta moda, e trata da doença especialmente na sua mais popular obra: *De subtilitate*. Como médico profissional, ele formula sua própria diagnose deste mal:

Entre aqueles cujos corpos são quentes e úmidos [o tipo sanguíneo, cf. Diagrama 1], homens inteligentes têm a pior disposição, a menos que se dediquem ao estudo da filosofia. Uma das consequências de seu estudo é verdadeiramente a melancolia. Ela é

19. Para teorias médicas sobre *pneuma* e *spiritus*, cf.: Gerard Verbeke, *L'Évolution de la Doctrine du Pneuma: Du Stoïcisme à S. Augustin: Étude Philosophique* (Paris [etc.]: Desclée De Brouwer [etc.], 1945); para a recepção destas teorias na Renascença, cf.: Nancy Siraisi, *History, Medicine, and the Traditions of Renaissance Learning* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2007).

20. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, pp. 3-11.

21. Cardano, *De subtilitate* xii, p. 558.

22. Deusa do amor, que está geralmente associada na música terapia astrológica, junto com o planeta Venus, aos prazeres “baixos” e à qual estão associados o modo lídio e a música sedutora.

23. Cardano, *De subtilitate* xii, p. 558.

24. Para uma lista de exemplos da terapia musical de Cardano no tratamento de afecções físicas e psíquicas que sustentam esta tese, cf. Kummel, *Musik und Medizin*, p. 465 (verbete: Cardano, Girolamo).

causada pela liberação de seus humores gordurosos [bile negra], como consequência de estudos e vigílias extravagantes. Todavia, mesmo sendo homens inteligentes, eles perseveraram em seus hábitos maus e viciosos, então, não podemos constatar outra coisa que eles ajam em linha com seu caráter, e que o estudo da filosofia não tenha trazido a eles nenhum proveito²¹.

Com base tanto na investigação própria como na observação de seus pacientes, Cardano certamente deve ter sabido que nenhuma erva era eficaz contra um certo tipo de depressão sombria. Contra o seu próprio julgamento, Cardano assume as ideias terapêuticas otimistas de Ficino e especula sobre a melancolia em termos de um excesso de bile negra, gerada por hábitos e pensamentos de longa duração – em que a circulação sanguínea é estagnada e é explorado um excesso de energia vital (*spiritus*). Graças a seu ceticismo, Cardano aguça ainda mais este diagnóstico e, tal como Ficino, apresenta um remédio surpreendentemente simples para este mal.

Por causa de suas atividades intelectuais, homens inteligentes são menos escravizados por Vênus,^[22] porque o estudo desperdiça o *spiritus animalis* [a energia vital que é utilizada para os processos cerebrais], desviando-os do coração para o cérebro, ou seja, na direção contrária dos órgãos sexuais. Com isto, estes homens geram crianças fracas que não se assemelham de modo algum a eles. Eles tirarão enorme proveito se procurarem a companhia de mulheres belas, pela leitura de histórias de amore e pendurando em seus quartos de dormir retratos de moças bonitas²³.

Homens que sofrem de melancolia – por permanecerem demais ‘com seus pensamentos’ – tirarão, portanto, proveito de todas as ocasiões possíveis em que a sua imaginação seja estimulada. O contato direto com todos os tipos de assuntos sugestivos que estimulam a imaginação favorecem uma circulação sanguínea mais rápida e um batimento cardíaco mais rápido. Como consequência, substâncias nocivas – como a bile negra – deixariam o corpo, e substâncias curativas, como a energia (*spiritus*), entrariam no mesmo. Embora Cardano não examine, neste contexto, a música estimulante, em seus escritos são apresentados vários exemplos da ação medicinal da música estimulante, nos quais ele parece pensar da mesma maneira²⁴. Enquanto Ficino discorre sobre o poder medicinal

da música em termos das influências das forças cósmicas sobrenaturais, Cardano parece estar muito mais interessado na força afectiva da música, ou seja, nos modos como a imaginação e as emoções podem ser incitadas e manipuladas. Em sua terapia musical, a definição de *spiritus* é desviada da esfera metafísica para a fisiológica: *spiritus* não é então mais utilizado para explicar a intervenção de anjos e demônios, mas, sim, para descrever fenômenos vitais em termos naturais. Este novo focus traz para o primeiro plano a maneira como Cardano acredita ser possível tratar afecções – como a gota – através da música²⁵, e, outra vez, podemos aqui verificar o quanto as experiências pessoais do filósofo com esta doença são influenciadas pela tradição da terapia musical²⁶

A gota é descrita, em seu tempo, com termos semelhantes aos da melancolia. A gota é de um lado um mal doloroso, mas, por outro, um presente, já que alguém que sobrepuja este mal tem a chance de se tornar um ser melhor.²⁷ Considerando o pano de fundo da medicina humoral (cf. Diagrama 1) que é tanto moralística quanto holística, isto não é surpreendente: não há nenhuma diferença sensível entre corpo e alma, nem entre doença e depravação. Cardano define ‘gota’ como uma doença do metabolismo, na qual elementos nocivos, assim como o excesso de bile amarela e muco bloqueiam partes diversas do corpo – o que frequentemente gera uma dor torturante. Tradicionalmente, a musicoterapia prescrevia para este mal, no sentido homeopático, uma música estimulante (frígida) que pudesse colocar em movimento o excesso de elementos nocivos, de modo a aliviar a dor.²⁸ Ao contrário, Cardano ao sugerir a aplicação alopática (ação curativa na qual são utilizados meios com ação contrária [à causa]), de uma música calmante e apaziguante que deveria ser tocada por um instrumento de corda de som suave (Ilustração 3), demonstra, com base na sua experiência prática, que a música estimulante pode agir de modo tão perturbador que pode apenas aumentar a dor do paciente.²⁹

25. Para a história da musicoterapia no tratamento da gota, cf.: Kümmler, Musik und Medizin, pp. 353vv.

26. Para modelos narrativos na obra de Cardano, cf.: Siraisi, *The Clock and the Mirror*, pp. 195vv.

27. Cardano escreve um elogio à gota, intitulado *Podagrae Encomium*. Ele parece ainda ter sofrido desta doença; cf. Siraisi, *The Clock and the Mirror*, p.323.

28. Kümmler, *Musik und Medizin*, p. 354.

29. A página título do *Solatium podagricorum de Balde* ilustra que esta é a visão corrente, um século após: o flautista cedeu seu lugar ao deus Apolo e sua lira.



Ilustração 2: Página Título de Jacob Balde, *Solatium podagricorum* (“Um remédio contra a gota”) (München, 1661).

Cardano provavelmente acreditava que uma música tranquila, como tal, poderia distrair o paciente de modo que suas queixas de dor diminuíssem. Além disto, a audição musical poderia incrementar também a potência energética (o estoque de *spiritus*) no corpo, o que, mesmo que temporariamente, seria o primeiro passo no processo de reequilíbrio corpóreo.

3. A CRÍTICA DE JÚLIO CÉSAR ESCALÍGERO SOBRE A TERAPIA MUSICAL DE CARDANO

30. Julius Caesar foi o pai de um erudito ainda mais famoso, Josephus Justus Scaliger, que em 1593 foi admitido como professor na Universidade de Leiden.

Júlio César Scalígero³⁰, um influente contemporâneo de Cardano, critica-o duramente em *Exotericarum exercitatio-num libri XV de subtilitate ad Hieronymum Cardanum* (1557) (“Exercícios sobre a compreensão exotérica geral dos quinze livros sobre o *De subtilitate* de Girolamo Cardano”), em que ele combate a concepção, em sua visão, esotérica, de Cardano. Entre estas concepções encontra-se também a reformulação de

Cardano da doutrina platônica, segundo a qual a música pode ter uma força curativa sobre o corpo e a alma. Escalígero procura, com base no juízo saudável, experiência e observação, um conhecimento mais seguro do mundo e do homem. Embora Cardano e J. C. Escalígero sejam apresentados, com base em seu debate histórico como representantes respectivamente, do pensamento mágico e da ciência natural, na literatura secundária, é possível afirmar que no caso de queixas corporais, como a gota, ambos se dedicavam a temas semelhantes e compartilhavam frequentemente da mesma opinião³¹.

J.C. Escalígero observa, com razão, que Cardano, por conta de seu grande conhecimento da tradição médica, assim como pensadores anteriores a ele neste campo, escreve em latim, e estaria, por essa razão, fechado em um universo de visões tradicionais, e, dentre estas, está aquela que atribui à música uma força maravilhosa. Escalígero culpa Cardano indiretamente de sua repetição irrefletida da história de Ismênia de Tebas, sem se perguntar se realmente a música pode realmente conter *spiritus*, bem como de não testar se a gota é de fato originada pelo *spiritus*. Embora sua crítica seja em parte verdadeira, ele não compreendeu totalmente a concepção 'sutil' de Cardano acerca da música e do *spiritus*. Isto não é totalmente surpreendente, uma vez considerado que Cardano utiliza o conceito *spiritus* como uma espécie de palavra mágica e em diversas explicações médicas de coisas 'sutis', que mesmo entendida rigorosamente como percepção fina, ainda é de difícil compreensão.

Na terapia musical de Cardano a respeito da gota, subjaz a crença básica de que o preenchimento da 'energia vital' tem um efeito curativo sobre o corpo e sobre a alma. Escalígero, contudo, a interpreta como se Cardano tivesse afirmado que a esconjuração do *spiritus* causaria alívio ou cura da gota, e faz uma crítica afiada a esta visão, pois:

Se a gota consistisse exclusivamente de *spiritus*, a dor poderia ser dissipada pela remoção [dos *spiritus* da parte dolorida]. Como, contudo, a substância corporal é dura, fria e pouco fluida, não é possível de modo algum falar em cura, uma vez que pelo desvio dos *spiritus* por consequentemente, a substância corporal se tornará ainda mais dura. Mas aprendemos dos filósofos e médicos que a dor pode ser combatida de três maneiras: 1) através do desligamento própria dor, com meios que a combatam; 2) por

31. Esta é também a visão de Ian Maclean, que se aprofundou no debate entre Cardano e Scaliger. Cf.: 'The interpretation of natural signs: Cardano's De subtilitate versus Scaliger's Exercitationes', in: Brian Vickers (ed.), *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge U.P., 1984), pp. 231-252; e idem, 'Cardano's Eclectic Psychology and its Critique by Julius Caesar Scaliger', in: *Vivarium* 46.3. (2008), pp. 392-417.

32. J.C. Scaliger,
Exotericarum
exercitationum libri XV de
subtilitate ad Hieronymum
Cardanum, Frankfurt a.
M., 1592, p.1084.

33. Para a influência de
Cardano em Johannes
Kepler, cf. Judith V. Field,
'The relation between
geometry and algebra:
Cardano and Kepler on
the regular heptagon',
in: Girolamo Cardano:
Philosoph, Naturforscher,
Arzt, Eckhard Kessler (ed.),
(Wiesbaden: Harrassowitz
Verlag, 1994), pp.
219-242. Vale notar
que Escalígero também
influenciou Johannes
Kepler.

meios que eliminem a origem [da dor]; ou 3) tornando a parte do corpo afetada insensível, ou seja, reintroduzindo *spiritus* novamente nela [...]. Daí se deduz que aplicar este método é impossível, como ele [Cardano] afirma, para curar a gota frequentemente, ou [mais precisamente] curá-la definitivamente³².

Escalígero não apenas demonstra que não compreendeu Cardano totalmente. A citação acima demonstra que sua experiência médica estava tingida por interpretações contrárias à medicina humoral. Escalígero parte do pressuposto – que mais tarde seria a direção mais aceita na ‘medicina regular’ – que as afecções corporais devem ser tratadas em termos puramente materiais. Não se trata [no caso de Cardano] de uma medicina como ciência, direcionada a todas as características dos homens e das doenças. Cardano parte de uma visão holística do homem, que mais tarde constituirá a base da “medicina alternativa” e da psicoterapia, segundo as quais afecções corporais são discutidas em termos psicossomáticos. Trata-se de medicina como uma arte, na qual as doenças podem ser interpretadas e tratadas no contexto do histórico pessoal do paciente. Ele afirma que só é possível discorrer seriamente sobre as possibilidades da musicoterapia a partir desta última perspectiva.

CONCLUSÃO

Independentemente das exatas diferenças de opinião sobre a terapia musical, no caso da gota, a partir do debate entre Cardano e J. C. Escalígero, fica evidente que ambos os filósofos compartilhavam o mesmo discurso, cujo contorno apenas é coerente quando suas concepções são comparadas entre si. Nos dois eruditos fica claro, em primeiro lugar, que suas experiências pessoais são determinadas por suas tradições filosóficas, médicas e musico-teóricas.

No espírito da Renascença, ambos os autores compartilhavam da ambição de revelar os segredos do cosmos harmônicos e apresentá-los a um público mais amplo.³³ Tanto o *De subtilitate* de Cardano quanto o *Exotericarum exercitationum* de Escalígero são testemunhos da chegada de uma visão científica empírica relativamente nova a respeito do mundo e seus habitantes. Na obra de Cardano, esta visão toma forma em novas perguntas a respeito da força maravilhosa da música,

e em novas respostas à velhas perguntas sobre esta doutrina. Em intensidade crescente, ele procurou explicar a influência da música sobre o ser humano em termos fisiológicos. Além disto, ele desviou sua atenção da influência sobrenatural para a influência afectiva da música. No debate com Scaliger, isto levou finalmente a uma melhor compreensão de fenômenos difíceis de fundamentar, como a imaginação musical, a melancolia e a gota.

Gostaria de agradecer aos meus colegas Mônica Lucas, Delphim Rezende Porto e Juliana Vasques pela tradução e revisão deste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fontes Primárias

BOETHIUS. De Institutione Musicali. In: CALVIN M. Bower en Claude V. Palisca (edição inglesa), *Fundamentals of Music* (New Haven et al.: Yale U.P., 1989).

ESCALÍGERO, Júlio César. *Exotericarum exercitationum libri XV de subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Frankfurt a. M., 1592.

Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia (facsimile-uitgave van de Sponius-uitgave, Lyon, 1663; Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1966; online editie: <http://filolinux.dipafilo.unimi.it/Cardano/testi/opera.html>).

PLATO. *Politeia*. traduzida por Gerard Koolschijn. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1975.

Literatura Secundária

FIELD, Judith V. The relation between geometry and algebra: Cardano and Kepler on the regular heptagon', In: *Giralamo Cardano: Philosoph, Naturforscher, Arzt*, Eckhard Kessler (ed.). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994, p. 219-242.

FIERZ, Markus. *Girolamo Cardano, 1501-1576: Physician, Natural Philosopher, Mathematician, Astrologer, and Interpreter of Dreams*. Boston et al.: Birkhäuser, 1983.

GOUK, Penelope. (ed.) *Musical Healing in Cultural Contexts*. Aldershot [etc.]: Ashgate, 2000.

GRAFTON, Anthony. *Cardano's cosmos: the worlds and works of a Renaissance astrologer*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1999.

HORDEN, Peregrine (ed.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity*. Aldershot [etc.]: Ashgate, 2000.

KÜMMEL, Werner F. *Musik und Medizin: ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg [Breisgau] [etc.]: Alber, 1977.

MACLEAN, Ian. The interpretation of natural signs: Cardano's De subtilitate versus Scaliger's Exercitationes. In: Brian Vickers (ed.), *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge U.P., 1984, p. 231-252.

_____. Cardano's Eclectic Psychology and its Critique by Júlio César Escaligero'. In: *Vivarium* 46.3. (2008), pp. 392-417.

MILLER, Clement A., *Writings on music / Hieronymus Cardanus*. [S.l.]: American Institute of Musicology, 1973.

PRINS, Jacomien. Marsilio Ficino: hemelreiziger en geneesheer. In: *Harmonisch labyrint*, Prins en Teeuwen (eds.). Hilversum: Verloren, 2007, p. 77-94.

SIRAIISI, Nancy G. *The clock and the mirror: Girolamo Cardano and Renaissance medicine*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

_____. *History, Medicine, and the Traditions of Renaissance Learning*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2007.

VERBEKE, Gerard. *L'Évolution de la Doctrine du Pneuma: Du Stoïcisme à S. Augustin: Étude Philosophique*. Paris [etc.]: Desclée De Brouwer [etc.], 1945.

WALKER, D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. Kópia Pennsylvania: The Pennsylvania state U.P., 2000, primeira edição 1958.

MÚSICA E MAGIA NA FILOSOFIA GREGA ANTIGA

Cynthia Gusmão
FFLCH-USP
cygusmao@uol.com.br

RESUMO: A filosofia antiga da música grega desenvolveu-se em conexão com a matemática e acústica desde o pitagorismo, que, por sua vez desenrolou-se num contexto ritualístico, mágico e simbólico. O modelo de harmonia universal da ciência pitagórica fez com que ela se expandisse em muitas direções, da astronomia à medicina. A obra de Platão reelaborou parte do pensamento musical pitagórico e examinou também a influência da música no *ethos* humano, tema que foi aprofundado por Aristóteles. O surgimento da abordagem aristoxeniana provocou uma reorganização do campo da investigação musical, criando um domínio específico da música.

PALAVRAS-CHAVES: *música, natureza, magia, pitagorismo, Platão, Aristóteles, Aristóxeno, harmônica.*

MUSIC AND MAGIC IN ANCIENT GREEK PHILOSOPHY

ABSTRACT: The ancient philosophy of greek music evolved in connection with mathematics and acoustics since the pythagorism, that developed in a ritualistic, magic and symbolic context. The universal harmony model of pythagorean science pushed its expansion in many directions, from astronomy till medicine. The work of Plato worked on part of the pythagorean thinking and examined also the influence of music in human beings, theme that was deepened by Aritstotle. The appearance of aristoxenian approach caused a reorganization of the musical Field, creating musical specific domain.

KEYWORDS: Music, nature, magic, pythagoreanism, Plato, Aristotle, Aristoxenus, harmonics.

1. INTRODUÇÃO

A música ocidental é marcada pela justaposição de abordagens míticas, técnicas, estéticas e científicas. Poderíamos acrescentar a abordagem mágica, mas a magia, que denota o encantamento, pode ser considerada a própria razão de ser da música e, de Oriente a Ocidente, os humanos produziram música para os mais variados fins.

Na acepção atual, a magia é tida como uma arte ou uma técnica capaz de produzir efeitos extraordinários, às vezes chamados de sobrenaturais. O termo *magos* é relacionada a uma tribo dos medas na *História* de Heródoto¹. Os magos medas eram chamados a interpretar sonhos e officiar cultos e disputaram o poder com o rei persa Cambises (529-522 a.C.), tendo chegado a usurpar seu trono, sendo em seguida massacrados pelas forças reais (HERÓDOTO, 1985, p.169-171).

1. “As tribos dos medas são as seguintes: os busos, os paretacenos, os estrúcatos, os arizantos, os búdios e os magos” (HERÓDOTO, 1985, p. 53)

De acordo com Lloyd (1979, n. 20, p. 13), “no século V a.C. a palavra *magos* e suas derivadas começaram a ser utilizadas pejorativamente em associação com palavras como charlatães ou vagabundos”. Contudo, se investigamos o campo harmônico da raiz indo-europeia > mag vemos que ele está associado a ideias de amassar, cozinhar, modelar, ligando-se a elementos terapêuticos e alimentares. *Magos* era o nome de um emplastro usado na medicina, *maguis*, uma massa de cereais e *maqueireion*, a cozinha. Platão (427-347 a.C.), na obra *Político*, utiliza o termo *magueutike* como uma *tekne* relacionada a produção de fármacos, mais especificamente, antídotos (*apud* BAILLY, 1963, p. 1214-1215). É possível concluir então que na Antiguidade grega o termo *magia* esteve associado tanto às práticas dos *magos* e seus sortilégios – *maguemas* – quanto a formas de trabalhar elementos da natureza para tirar dela determinadas qualidades.

A natureza (*physis*) foi objeto de reflexão e de indagação dos filósofos que convencionamos chamar de pré-socráticos. Eles investigaram os seus princípios modulando a abordagem mítica e a intermediação direta de deuses, concebendo-a a partir de elementos como água, fogo, ar, ou de pares como quente/frio, denso/rarefeito. Um conceito recorrente é o de harmonia e, nesse sentido, um dos fragmentos mais famosos é o de Heráclito de Éfeso (c.535-475 a.C). Nele, o equilíbrio do mundo oculta uma tensão subjacente: “não compreendem como o divergen-

te consigo mesmo concorda; harmonia de tensões contrárias como a do arco e da lira” (*Frag.* B 51, p. 90).

Para outro filósofo pré-socrático, Empédocles de Agrigento (c. 490-435 a.C.), a harmonia era um princípio de coesão da natureza e tinha seu oposto em *neikos*, princípio de separação e destruição. A natureza ora misturava ora separava as quatro “raízes”: terra, água, fogo e ar. A teoria física de Empédocles, ou teoria dos quatro elementos, teve uma longa trajetória no pensamento ocidental. Ela pode ser considerada a primeira formulação clara da ideia de uma substância, ou um elemento, a partir do qual outras partes da natureza poderiam ser investigadas.

Contudo, além da teoria física do poema *Sobre a natureza* (*Peri physeos*), Empédocles escreveu *Purificações* (*Katharmoi*), poesia repleta de concepções mágicas. Apesar de que, como diz Lloyd, a partir dessa obra não é possível saber:

(...) se Empédocles sustenta que o conhecimento do homem sábio o habilita a suspender as leis naturais (para realizar milagres) ou se o homem sábio meramente explora os poderes ocultos da natureza a fim de produzir efeitos que são contrários a ela, não no sentido do sobrenatural, mas do extraordinário (LLOYD, 1979, p. 35).

2. A CONCEPÇÃO MUSICAL DA NATUREZA

A ideia de uma força oculta inscrita na natureza está presente na concepção desenvolvida pelos pitagóricos, que tomaram os números como princípio originário. Essa concepção de ordem invisível ganha uma força monumental quando ela se torna audível, a partir da tradução dos intervalos musicais fixos da música grega em razões numéricas 2:1, a oitava; 3:2, a quinta; e 4:3, a quarta². Na verdade, essa pode ser considerada a primeira lei quantitativa da ciência – da acústica e da física matemática: a proporcionalidade inversa entre a altura e o comprimento de uma corda vibrante. Para os pitagóricos, o que importava é que ela comprovava a existência de um entrelaçamento harmônico entre os quatro primeiros números inteiros na natureza. A figura de Pitágoras é sempre relacionada às ciências exatas enevoando a lembrança de que os pitagóricos tinham vínculos com ideias órficas e com práticas que Burkert chamou de “xamânicas”, emprestando o termo

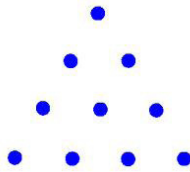
2. Segundo Delatte (1974, p. 258), a atribuição desse feito a Pitágoras é dada não só por seus seguidores, mas também por representantes de outras escolas.

3. Ver, a respeito disto, Burkert, 1972, p. 162.

da língua tunguse da Sibéria³. Em sua obra clássica sobre o pitagorismo, o autor comenta:

(...) as fontes mais antigas mostram Pitágoras, diferente de Orfeu, como uma personalidade tangível do período histórico [e não mitológico como Orfeu], mas suas doutrinas são conectadas e até mesmo idênticas. Não há sustentação nessas fontes para as tentativas modernas de ver uma diferença de doutrina entre o orfismo e o pitagorismo antigo. É muito fácil noções modernas virem se intrometer. Se alguém acredita, como Nietzsche, numa oposição primordial entre “apolíneo” e “dionisíaco” então Pitágoras e o orfismo devem se manter na mesma relação polar; e se sob a influência das evidências posteriores, alguém vê a filosofia do número e a fundação das ciências exatas como um ingrediente essencial do pitagorismo, a antítese apolínea e dionisíaca cabe muito bem. Mas devemos ter em mente que os gregos pensavam em Apolo e Dioniso como irmãos; a suposta diferenciação clara entre pitagorismo e orfismo simplesmente não é atestada nas antigas fontes (BURKERT, 1972, p. 132).

Max Weber (1995, p. 53-54) tratou a abordagem pitagórica da música como o preâmbulo do seu processo de racionalização. O sociólogo alemão observou que “o fenômeno da mensurabilidade dos intervalos ‘justos’ [leia-se consonantes] foi, uma vez reconhecido, de extraordinária impressão sobre a imaginação, como demonstra a imensa mística dos números ligada a isto” (WEBER, 1995, p. 85). É importante lembrar que esse impulso racional a que se refere Max Weber vinculava-se a um discurso sagrado e de caráter simbólico, pois a descoberta das razões numéricas ocorreu no contexto de um pensamento que se processava por analogias e símbolos para suas explicações. Por exemplo, o princípio organizador do cosmo era expresso pela *tetraktys*, figura formada por dez pontos dispostos em pirâmide. A soma dos quatro primeiros números, resultando no número dez, fazia dele um número perfeito. Na natureza, as coisas estariam dispostas em conjuntos de quatro. Esses números, e somente eles, formavam as razões das consonâncias do sistema musical grego, cuja base material era o tetracorde.



O historiador da matemática Carl Boyer comenta que, para os antigos gregos, a noção de relação entre dois números era diferente daquela existente nas matemáticas egípcia e babilônica em que os dois números indicavam frações ou divisões de um todo. Na aritmética grega, eles eram vistos como uma razão, ou seja, uma relação entre números inteiros: “(...) um tal ponto de vista, que focaliza a atenção sobre a conexão entre pares de números, tende a pôr em relevo os aspectos teóricos do conceito de número e a reduzir a ênfase no papel do número como instrumento de cálculo ou de aproximação de medidas” (BOYER, 1999, p.36). A matemática grega desenvolveu-se de maneira extraordinária. Mas diferente de Tales de Mileto, outro pai da matemática, Pitágoras esteve associado a uma sabedoria, da qual a música foi a mensageira, ligando-o diretamente a Orfeu.

Diferente de outros pré-socráticos, que buscaram uma substância primordial, os pitagóricos conceberam um princípio imaterial, além disso, com forte potencial de organização hierárquica. Ao encontrar padrões numéricos simples de articulação entre o visível e o invisível (por exemplo, corda/som), eles criaram uma forma sintética de conhecimento da natureza. A primeira fonte escrita que chegou até nós dessa protociência pitagórica foram os fragmentos do livro *Sobre a natureza*, de Filolau de Crotona (470-385 a.C.). A obra é o testemunho do nascimento dessa ciência: “(...) pode-se ver a natureza do número e sua potência em atividade, não só nas (coisas) sobrenaturais e divinas, mas ainda em todos os atos e palavras humanos, em qualquer parte, em todas as produções técnicas e na música” (*Frag. B 11*, p. 257). A partir desse modelo de harmonia universal, o pitagorismo expandiu-se a muitos outros domínios como a astronomia, a medicina e a arquitetura.

Um dos casos mais interessantes da presença do pitagorismo na arquitetura grega é o famoso anfiteatro de Epidauros, situado no templo de Asclépios, deus da saúde e da medicina.

4. Na proporção áurea o todo está para a parte maior, assim como esta última está para o todo (Proposição VI.36 de Euclides, Os Elementos).

De acordo com o cenógrafo grego Vovolis (2000, p.79), sua construção está baseada numa proporção aritmética especial, a seção áurea, tal como desenvolvida pela escola pitagórica⁴. Assim, a relação entre o número de fileiras de assentos em Epidauros, acima (34) e abaixo (21) do corredor central e o conjunto total formaria uma proporção áurea 55:34::34:21, fazendo com que o imenso anfiteatro apresentasse visibilidade e acústica perfeitas.

Vitrúvio, autor romano do século I d.C., considerava que o arquiteto deveria conhecer música “para dominar as suas leis harmônicas e matemáticas” (Vitrúvio, 2006, p.33). Ele dedicou vários capítulos do Livro V de seu *Tratado de arquitetura* à construção dos teatros. O arquiteto propõe a colocação de vasos de bronze nas laterais dos teatros para aperfeiçoar a qualidade de timbre da voz. Os artefatos deveriam estar em proporções matemáticas entre si, levando em conta o tamanho do teatro:

De acordo com esses princípios, fazem-se vasos de bronze proporcionalmente à grandeza do teatro, devendo ser fabricados de modo que ao serem tocados produzam entre si sons desde o *diatessaron*, *diapente*, e, sucessivamente até ao *disdiapason* (oitava dupla). Seguidamente, construir-se-ão celas entre os assentos do teatro sendo os vasos aí colocados segundo uma disposição musical, de modo a não tocarem nenhuma das paredes (VITRÚVIO, 2006, p. 185).

Em Epidauros, o plano horizontal da orquestra está baseado no pentagrama, figura que representava saúde para os pitagóricos. A medicina foi um dos campos mais interessantes de disputa entre os procedimentos mágicos e empiristas, que desafiavam os limites entre o natural e o extraordinário – ou sobrenatural. Alguns autores do corpus hipocrático invocavam os deuses para auxiliar a sua prática e a eficácia das preces, dos conjuros e dos amuletos eram defendidas ou combatidas. No século II, o médico Galeno buscou explicar os efeitos da música na arte médica, ideia que já estava presente entre os pitagóricos⁵. Na obra do médico Alcmeon (c. 560-500 a.C.), que teria sido contemporâneo do próprio Pitágoras, está elaborada uma teoria da desarmonia como causa das enfermidades (HUFFMAN, 2005, p.22).

Como mostra Burkert, no estudo dos mais antigos documentos, Pitágoras é apresentado como tendo o domínio da

5. Jámblico e Porfírio relatam a crença pitagórica de que a música era boa para saúde (ver, a respeito disto: LLOYD, 1979, p. 43).

qualidade mágica da música e neles a teoria dos números é distinta da interpretação que será dada pela filosofia platônica. De qualquer modo, a tradução de um dado da percepção humana, as consonâncias, em números inaugurou uma via em que os tons foram colocados em alto relevo, destacados dos elementos da dança, da poesia, da performance, do timbre dos instrumentos, do ritmo e das circunstâncias de realização, além de tornar-se um campo filosófico e científico. Ao salientar o parâmetro da altura musical, as distâncias intervalares e os modos adquiriram um poder especial. As conexões entre os modos musicais e os aspectos do comportamento, ou do *ethos*, serão tema da filosofia tanto de Platão quanto de Aristóteles.

3. O *ETHOS* MUSICAL EM PLATÃO

Na Grécia antiga, além da música ter sido praticada como forma de entretenimento, ela foi utilizada como uma ferramenta do Estado na educação de seus cidadãos, que aprendiam na juventude a cantar acompanhando-se da lira. Seu papel era fundamental nas festividades cívicas e religiosas e havia uma música feita para os deuses e outra para os mortais. Nessas tipologias, as relações costumavam ser estabelecidas entre um estilo melódico e um aspecto moral, associando também instrumentos que deveriam ser utilizados em cada ocasião. A tipologia dos instrumentos variava de acordo com sua tessitura, sua capacidade de ressonância, seu timbre, sua penetração sonora e ainda com sua origem histórica e mítica.

As afinações dos instrumentos distinguiam os modos musicais e, em alguns casos, a terminologia relacionada a elas designava características desses modos; como afinação tensa (esticada) e relaxada (solta), termos que podiam se referir tanto a um estado de espírito quanto ao ponto de tensão de uma corda em um instrumento.

As correspondências entre música e disposições anímicas foram organizadas pelo músico ateniense Damon, conselheiro de Péricles, estadista da metade do século V a.C.. Péricles foi grande incentivador das artes e, de acordo com Plutarco, foi o responsável pela construção do Odeon, uma arena dedicada especialmente à música, para as festas dedicadas à deusa Atena, chamadas de *Panatenéias*⁶. Pouco restou da obra de Damon, exceto o discurso *Areopagiticus*, no qual defende que

6. Ver, a respeito disto:
HAVELOCK, 1994, p.
42, n.29.

o Areópago, conselho de membros da aristocracia ateniense, deveria ser o guardião das leis e bons costumes da cidade. E isso deveria ser realizado por meio da música que, ao influenciar a alma humana, afetava a alma do Estado. Damon é referido algumas vezes por Sócrates na *República*: “Devemos ser cautelosos acerca de mudar para um novo tipo de música, pois isso arriscaria uma mudança total. Os modos (*tropoi*) da música nunca são mudados sem que se mudem as maiores leis fundamentais (*nomoi*) do Estado, como disse Damon, e eu concordo (*Rep.*, IV, 424c, 3-6).

Tal como Dámon, Platão associava *physis* e *nomoi*, mas essas doutrinas não eram aceitas tacitamente por todos os filósofos. Diógenes Cínico (cb.413-323 a.C.) dizia que “as pessoas poderiam afinar as cordas da lira e ainda assim ter dissonâncias na alma” (*apud* SCHUELLER, 1988, p. 26). Em 1905, foi encontrado um papiro numa tumba egípcia na cidade de Hibeh com fragmentos de textos possivelmente do sofista do século V a.C., Hípias de Elis. De acordo com Schueller, Hípias:

(...) não aceitava que a música pudesse expressar os atributos de objetos naturais como o louro (consagrado a Apolo) ou a hera (consagrada a Dioniso). Para ele, a lei natural era uma coisa e a lei feita pelos homens, outra. A melodia enarmônica, ele afirmava, não “fará seus partidários mais corajosos que o cromático os faria covardes” (SCHUELLER, 1988, p. 29).

Hípias foi figura central em dois diálogos platônicos, provavelmente espúrios. Mas certamente as noções ligadas ao *ethos* grego foram preservadas pelos antigos, mais que as objeções a elas. E um dos motivos desse sucesso foi a tarefa empreendida por Platão de demonstrar a validade das teorias de Damon a partir da harmonia pitagórica.

Como assinalado anteriormente, os tons musicais ganharam importância nas investigações da ciência grega, a partir de sua expressão matemática no âmbito da escola pitagórica. Diversas culturas conceberam a música como força mágica, mas entre os gregos essa potência ganhou uma especificidade na medida em que sua tradução numérica, correspondente aos tamanhos de cordas, denotava um conhecimento de uma ordem intrínseca, ou oculta, na natureza e, possivelmente, para

além dela. Esse será um elemento crucial para a abordagem platônica do *ethos* musical, que seguiu por duas vias.

A primeira via estava ligada à noção pitagórica de que as relações harmônicas são os elementos fundamentais da estrutura do universo. Considerando então que a harmonia teria movimentos similares aos da alma, a música teria condições de restaurar a sua consonância interna, e o ritmo igualmente, que advinha da poesia. O outro aspecto estava na concepção platônica de arte, baseada na sua teoria das formas, que propunha que o mundo das Ideias teria valor primordial: as Ideias são reais e imutáveis e sua apreensão só pode ser feita pela razão, não pelos sentidos, que captam apenas o fenômeno, considerado enganoso.

Desse modo, na obra *República*, Platão cria uma hierarquia descendente do filósofo, passando pelo artesão e até o artista. O artista está no mais baixo degrau dessa escada pelo fato de reproduzir a cópia que o artesão faz a partir da Ideia, que é contemplada diretamente apenas pelo filósofo. Nas primeiras seções do livro X, Platão examina o papel dos pintores, dos poetas, dos autores de tragédia e comédia, mas não inclui em seus comentários os músicos. Isso levou alguns autores a considerar que, para o filósofo grego, a música seria diferente, por ocupar uma posição intermediária entre as Ideias e o fenômeno. Segundo Dahlhaus/Katz, para Platão:

(...) a música é diferente das outras artes em sua posição ética porque tem uma ligação especial com o mundo das Ideias. Desde Pitágoras, a música estava relacionada à metafísica. Assim também em Platão. Desse modo, enquanto ele mantém que seria necessário para a música estar combinada às palavras que imitam as Ideias — pois os sons sozinhos são meras sensações (*Rep.* II, 398) — os sons em si mesmos, desacompanhados das palavras, eram a representação primordial da Ideia e um objeto elevado de contemplação (*Rep.* VII, 529-532) (PLATÃO, 1987, p. 9).

Lembremos que o tom musical também é produzido nos instrumentos, logo, a música instrumental deveria ter lugar de honra para Platão, o que de modo algum é explicitado pelo filósofo. Contudo, ao estabelecer que os tons musicais conectam-se ao aspecto metafísico da realidade, que por sua vez é considerada a verdadeira, Platão confere a eles um poder

primordial. Ele legitima, por meio de uma explicação metafísica, as implicações éticas da música.

Tanto na *República* (III, 398-403) quanto em *Leis* (III, 700 a-e), cujas obras tratam da música no contexto de uma política de Estado, Platão define os estilos melódicos, ou modos, que deveriam ser banidos: o lídio, por expressar tristeza, e o jônio, por levar à indolência; e ele indica os dois modos que deveriam ser mantidos e encorajados. Um deles é o dórico, “uma harmonia que imita as expressões e os acentos de um homem corajoso na batalha” (*Rep.*, III,399a,6-8).⁷ O outro é o frígio, escolha que será alvo da crítica de Aristóteles (384-322 a.C.), como será mostrado adiante.

Está claro que os tons musicais apenas não constituíam a música grega como um todo, que era uma arte da performance e englobava a poesia e a dança. Mas Platão insiste na contraparte metafísica dos tons. Como sublinha Mathiesen:

Os escritos de Platão nos recordam uma vez mais que todas as manifestações práticas da música formam apenas uma parte do conceito grego de música. Sendo tanto uma arte e uma ciência, a música ocupava um lugar proeminente na vida diária não apenas porque ela era prazerosa e valiosa socialmente, mas também porque incorporava princípios universais mais amplos e servia de veículo para uma compreensão mais sofisticada (MATHIESEN, 1998, p. 5).

A conexão entre a música e a astronomia também forneceu uma provisão considerável de explicações e motivos para a proposta de poder encantatório e educativo da música. O filósofo afirma, no Livro VII da *República*, que as duas ciências apresentavam movimento harmônico: “tal como os olhos fixam-se na astronomia, assim os ouvidos fixam-se no movimento harmônico; essas duas ciências são irmãs, assim dizem os pitagóricos, e nós concordamos” (530d). Os astros descreveriam o movimento visível e a música, o audível. Portanto os tons, assim como os planetas, influenciariam a natureza anímica humana.

O modelo de harmonia universal dava fundamento à conexão entre música e astronomia. Filolau havia desenvolvido uma astronomia centrada na noção de intervalos musicais, que será retomada depois por Platão no *Timeu* (35b-36c) na passagem em que o filósofo ateniense descreve a escala musical como um princípio amalgamador do cosmos.

7. Claudio Monteverdi (1567-1643) no “Prefácio” dos Madrigais guerreiros e amorosos, de 1638, afirma que se inspirou nessas linhas da República de Platão para criar o stilo concitato. Apud Strunk/Treitler, 1998, p. 666.

Podemos especular se a relação entre música e astronomia e a noção de harmonia das esferas, tal como aparece na narrativa fantástica do soldado armênio Er, no décimo livro da *República* (614b-617d) de Platão, não foi responsável por lançar na imaginação ocidental as sementes da ideia de polifonia. Nesse mito, criado pelo autor, cada planeta é representado por uma sereia que emite um tom da escala musical, polifonicamente, trazendo a música, arte do tempo, para a simultaneidade do espaço. Essa imagem terá uma força duradoura e, no século II d.C., Claudio Ptolomeu no livro III da sua obra *Harmônica*, fará conexões entre aspectos planetários e intervalos musicais. Contudo, as relações entre modos musicais e planetas só vão aparecer de maneira explícita, mais tarde, nos escritos islâmicos medievais.

Platão observa atentamente os instrumentos, pois se os instrumentistas dominavam as poderosas harmonias, eles tinham a habilidade e o conhecimento para abalar a estrutura do Estado, coisa que o preocupava. O aumento da complexidade da música grega relacionava-se ao avanço das técnicas de construção de instrumentos, assim como à lenta e gradativa aceitação das apresentações puramente melódicas, como sugere a criação do *ágon* musical de Péricles⁸.

Para Platão, a sofisticação dos estilos melódicos deveria ser rejeitada e a simplicidade exaltada como um valor primordial. Na *República*, Sócrates pergunta a seus interlocutores:

— Então, nem os instrumentos de muitas cordas nem o de muitas harmonias devemos querer em nossas canções e melodias?

— Para mim não, evidentemente.

— Sendo assim, não devemos encorajar os construtores de trígonas, de péctis e todos os instrumentos de muitas cordas e muitas harmonias.

— Claro que não.

— E os construtores de aulos e os auletistas devem ser acolhidos na cidade? Não acontece dos instrumentos de muitas cordas imitarem as panarmonías do aulos?

— Sim, é evidente.

— Então a ti parece que a lira e a cítara são os instrumentos úteis à cidade, enquanto que no campo as pessoas devem utilizar a *syrinx*.

— É o que indicam nossas palavras (*Rep.*, III,399 d-e).

8. Ver, a respeito disto, Havelock, 1994, p. 42, no. 29.

Platão desgostava da característica do aulos que, como instrumento de palheta, produzia variações tonais sutis e escalas que se expandiam por meio das mudanças de modos resultantes provavelmente do aperfeiçoamento das digitações ou outros procedimentos. De acordo com Platão, as mudanças sucessivas de modos criavam dificuldades de percepção da sua finalidade. Ele criticava os instrumentistas de cordas que começaram a imitar as complexidades dos auletistas. Para Havelock, o motivo da rejeição do auletista adviria da sua gradativa independência do cantor:

Os instrumentos de sopro sempre exigiam que houvesse um artista para recitar e outro para tocar (exceto quando a música se limitava aos interlúdios); (...) Essa situação ajuda a explicar por que, quando a execução musical – em nosso sentido de “musical” – começou a emergir como uma arte autônoma, lá pelos fins do século V a.C., (quando isso era de esperar, pois a leitura de poesia começava a ter incremento), foi como concerto de aulos que ela apareceu. O auletista, sempre um indivíduo posto à parte na recitação, começou a apresentar-se por conta própria (HAVELOCK, 1994, p. 26).

A filosofia platônica apresenta fortes argumentos em favor da razão e chama a atenção para a incerteza da experiência sensorial, algo que já estava presente no pensamento de alguns pré-socráticos. Mas, para além disso, ela reflete o universo extremamente sofisticado da música grega da passagem do século V para o IV a.C.

4. *ETHOS*, PRÁTICA E CATARSE NA FILOSOFIA MUSICAL ARISTOTÉLICA

Aristóteles, no livro VIII da *Política*, dialoga diretamente com a filosofia da música platônica ao discutir se a música deveria ser incluída na educação dos jovens. Mas ele propõe uma reavaliação da eficácia do poder da música e da sua função.

A indagação aristotélica parte de três funções da música: diversão e relaxamento, passatempo (*diagoge*) e capacidade de produzir uma qualidade de caráter específica “tal como a ginástica é capaz de produzir uma certa qualidade do corpo” (1339a). Seu método toma as opiniões comuns como termômetro da verdade, portanto, se todos dizem que a música é

prazerosa, “seja ela instrumental, ou vocal e instrumental” (1339b), ela de fato diverte, relaxa e é um passatempo. Nesse sentido, a música é ótima para dar aos jovens algo para fazer, de modo que eles fiquem quietos, tal como acontece com “o chocalho de Arquitas, uma boa invenção que as pessoas dão às crianças para que fiquem ocupadas e não quebrem os móveis” (1340b). Além disso, é importante que o jovem aprenda a tocar o instrumento e a cantar, pois “é algo impossível, ou difícil, tornar-se um bom juiz de performances se não tiver participado de uma” (1339b).

Ao investigar se a música alcança e influencia o caráter e a alma, Aristóteles considera novamente o senso comum: “todos, ao ouvirem imitações [musicais], são lançados num estado de sentimento correspondente, mesmo sem o ritmo e a poesia” (Política, 1340a). Mas quais seriam esses efeitos? Ele segue em linhas gerais as direções platônicas quanto ao *ethos* dos modos, dos ritmos e dos instrumentos, contudo, discorda nas formas de utilização “Aceitamos a divisão de harmonias propostas pelos filósofos em melodias éticas, práticas e entusiásticas mantendo, contudo, que a música não deva ser estudada para se obter um único benefício apenas, mas vários” (Pol., 1341b,33-39).

Aristóteles critica a utilização da música apenas para fins de controle do Estado. Para ele, todos os expedientes da música devem ser utilizados, pois as melodias e os instrumentos servem a vários fins, não a um somente. As três finalidades seriam educar, recrear e produzir a catarse.

É evidente que devemos empregar todas as harmonias, embora não da mesma maneira. Devemos utilizar os modos mais éticos para a educação e os práticos e os patéticos para ouvir quando outros os estão executando, pois qualquer experiência que possa ocorrer em algumas almas é comum a todas, embora em diferentes graus de intensidade – por exemplo, piedade e medo. No caso das paixões entusiásticas, algumas pessoas são afeitas a ela e sob a influência da música sagrada, quando se utilizam melodias entusiásticas, nós as vemos serem lançadas a um tal estado, que é como se tivessem tomado um medicamento purgativo; a mesma experiência deve também ser dirigida aos compassivos e aos medrosos a fim de produzir outros estados emocionais em todos os tipos de indivíduos, e todos devem passar pela catarse e sentir a agradável sensação de alívio; da mesma maneira, os modos

práticos, que incitam à ação, são um deleite inofensivo às pessoas (ARISTÓTELES, *Pol.*, 1342a, 1-18).

Para Aristóteles, o modo dórico, e nenhum outro, deveria ser empregado na educação dos jovens por ser o mais ético de todos, e por sua natureza mediana, que ensinaria a moderação. Isso se deve ao fato do modo dórico ficar na metade do sistema grego, entre o frígio, o lídio e o mixolídio de um lado, e o hipodórico, o hipofrígio e o hipolídio de outro. Para Aristóteles, Sócrates havia errado na *República* ao recomendar o modo frígio ao lado do dórico para a educação dos cidadãos e simultaneamente rejeitar o aulos, pois:

(...) o modo frígio, dentre as harmonias, tem o mesmo efeito que o aulos dentre os instrumentos, ambos são orgiásticos e patéticos. Isso fica evidente na poesia no caso do ditirambo que é admitidamente um metro frígio; e os especialistas dão inúmeras provas disto, particularmente o fato de que Filoxenus ao tentar compor um ditirambo, *Os Mísios*, utilizando o modo dórico, não ter conseguido (ARISTÓTELES, *Pol.*, 1342 b, 6-10).

Aristóteles argumenta em favor de harmonias que haviam sido excluídas por Sócrates, ou Platão, como a lídia, por ser um modo relaxado. Para ele, os idosos serão beneficiados com esse tipo de melodia. Em resumo, não se deve excluir nenhum modo, mas adequá-lo à idade, ao tempo e ao lugar. O jovem deve ser direcionado à educação musical, mas desde que se saiba o que é adequado ou não: “fica claro que nós temos que estabelecer três cânones para guiar a educação: moderação, possibilidade e adequação” (*Pol.*, 1342a, 14-15). E, no caso dos instrumentos, deve-se observar quais deveriam ser utilizados:

Os auloi não devem ser apresentados na educação, nem outro instrumento profissional (*téknikon órganon*), como a cítara ou outro desse tipo, mas apenas aqueles instrumentos que tornarão os alunos atentos às aulas e ao próprio treinamento musical. O aulos não é edificante (*éthicon*), mas orgiástico, de modo que ele só deve ser empregado em situações de catarse e não de instrução. E gostaríamos de acrescentar que o aulos tem o inconveniente adicional de evitar o emprego da palavra (ARISTÓTELES, *Pol.*, 1341 a, 17-26).

A questão da proeminência da música vocal sobre a instrumental, conforme já exposta, permanecia em aberto na obra platônica na medida em que as relações harmônicas mantinham a conexão com o mundo das Ideias; o fato de Platão condenar a utilização dos instrumentos não significa que não lhes atribuisse poder, ao contrário⁹. Já Aristóteles apoia a música instrumental desde que na circunstância apropriada, pois, no caso da educação dos jovens, além do aulos: “(...) outros instrumentos são desaprovados como a péctis, o barbitos e os instrumentos feitos para dar prazer àqueles que os tocam: a heptágona, a trígonal e a sambuca, que requerem destreza manual” (ARISTÓTELES, *Pol.*, 1341a,39–1341b,1).

9. Cf. Platão, *Leis*, II, 669c-670a.

A trígonal e a sambuca eram instrumentos da classe dos psaltérios, em geral associada aos cientistas musicais do século VI a.C.. Algumas representações os relacionam à deusa Ártemis e, de acordo com Mathiesen, os dois instrumentos parecem ter sido exclusivos das mulheres (1999, p. 270). A trígonal está presente em várias representações de vasos gregos, diferente da sambuca, que é menos representada, mas recebe uma referência no *Deipnosophista* de Atheneu (633f-634b). Segundo esse autor do século II d.C., a sambuca é um instrumento bastante agudo, com o formato de uma nau e havia sido descrita no primeiro livro de mecânica de Moschos como um mecanismo romano. Ela teria o cavalete em pé com as cordas presas à base como as velas de um navio. Atheneu cita um trecho das *Histórias* de Políbio em que há essa sugestão de analogia: “Marcelo, rendido no cerco de Siracusa pelo maquinário de Arquimedes, disse que Arquimedes havia afundado os navios no mar e que as sambucas, insultadas como em uma festa, caíram em desgraça” (*apud* MATHIESEN, 1999, p. 279). Além do fato de instrumentos como a trígonal e sambuca exibirem muitas cordas, o que estimulava o virtuosismo, a sua condição de instrumentos estrangeiros sempre pesou na sua rejeição em Atenas.

Outras obras do *corpus aristotelicum* são estudos sobre música e som, entre elas está o Livro XIX de *Problemas* em que são levantadas questões sobre o *ethos* musical:

Por que os ritmos e as melodias que são somente sons, assemelham-se a caracteres morais, mas não os sabores, nem as cores e nem os odores? Será porque são movimentos também as ações?

E a ação já encerra um caráter moral, mas os sabores e as cores não atuam do mesmo modo? (ps-Arist, *Probl.*,XIX, 29).

A noção de movimento é central na filosofia aristotélica e Aristóteles a preserva na música, mas afasta a ideia da sua influência no comportamento de qualquer relação com a astronomia, distanciando-se da visão platônica. As objeções de Aristóteles ao pitagorismo referiam-se à metafísica e à astronomia. No que tange às razões numéricas musicais, ele estava de acordo que elas fossem os princípios da ciência da música, como afirma nos *Analíticos posteriores*: “O que é a consonância? É a razão dos números no agudo e no grave. Por que o agudo harmoniza com o grave? Porque uma razão aritmética situa-se entre os dois” (90 a,19-22).

De qualquer modo, a refutação do modelo astronômico pitagórico representou uma ruptura com algumas ideias de seu professor, Platão, mas caberá a seu aluno Aristóxeno de Tarento (c. 360-c.300 a.C.) desafiar as relações entre música e pitagorismo.

4. O ESTABELECIMENTO DA CIÊNCIA HARMÔNICA E DA TEORIA MUSICAL

Aristóxeno, em sua obra *Elementos de harmônica*, rejeita tanto a aplicação da matemática quanto os experimentos acústicos para a compreensão da música, aproximando-a mais de uma *tekne* (*ars*) que de uma *episteme* (*scientia*). Mas não é assim que enuncia a sua intenção, que diz ser a de delimitar uma ciência rigorosa, *melos episteme*, ou harmônica.

Para isso, toma como primeiro elemento a percepção musical, tal como ela se apresenta de maneira inequívoca ao ouvido: “(...) para o músico, a exatidão da percepção sensível está quase na ordem de um princípio. Tanto é verdade que é impossível, quando não se tem o ouvido treinado, falar corretamente sobre aquilo que não se percebe” (*Elementos de harmônica*, B-33[21-26]). Assim, a classificação dos intervalos em consonâncias ou dissonâncias não irá depender de nenhuma aritmética, mas daquilo que Aristóxeno nomeia propriedade da oitava. Max Weber chamou essa propriedade de “identidade em outro grau”:

(...) o acompanhamento de vozes em oitavas (vozes de homens e vozes de meninos ou mulheres) é um fenômeno universalmente difundido, tendo sido familiar também à Antiguidade. A oitava, ao que parece, é sentida, por toda a parte onde é encontrada, como identidade em outro grau (WEBER, 1995, p. 105).

A propriedade da oitava, para Aristóximo, fazia com que qualquer intervalo consonante ao qual fosse acrescentada uma ou duas oitavas se tornasse consonante também. Isso ameaçava a *tetraktys* pitagórica, pois incluía a quarta+oitava (11^a) entre as consonâncias. Esse intervalo não podia ser considerado consonante pelos pitagóricos, pois sua razão, 8:3, extrapolava a rigorosa prescrição de utilizar apenas os 4 primeiros números para as razões das consonâncias. Para Aristóximo, o argumento mágico dos pitagóricos não pertencia à *melos episteme*.

Na filosofia aristoxeniana, a prática do músico ocupa o lugar central, mas ela tem dois aspectos: a escuta (*akoué*) e o discernimento, ou inteligência (*dianoia*): “é necessário no que se refere à constituição do *melos* habituar conjuntamente a inteligência e a escuta a julgar bem o que permanece e o que se movimenta” (*Elementos de harmônica*, B-34[19-21]). No caso dos intervalos, ele defendia que a escuta julgava o seu tamanho e o discernimento as suas funções:

(...) é preciso habituar-se a julgar cada coisa de maneira precisa e não dizer como costumam aqueles que fazem os diagramas: seja esta linha reta! Pois o geômetra não precisa da função da sensação (...) mas mais o técnico ou aquele que trabalha no torno e outras coisas técnicas (*Elementos de harmônica*, B-33[10-21]).

A coesão e a sustentação do sistema musical aristoxeniano não são dadas pela cosmologia, mas pela estrutura da música, que não tem necessidade de elementos extramusicais para sua ordenação. Sua natureza não tem a ver com a aritmética ou com a produção, emissão, propagação ou audição do som. Ela ocupa um espaço especificamente musical – por que não dizer, artístico. A preocupação de Aristóximo não é com o som, mas com o tom.

Apesar do alcance da filosofia de Aristóximo, a teoria aritmético-acústica pitagórica mantinha sua força pujante, o que era realçado pelo caráter sagrado do discurso. Aristóximo, deslocando a música do edifício da harmonia universal, teria retirado

sua capacidade de seduzir e encantar? Seu professor Aristóteles havia recriminado Platão por “usar metáfora poética” na exposição da teoria das formas (*Metaf.*, XIII, 1079b, 26). Para Aristóteles, a metáfora não deveria ser utilizada pelo filósofo natural, ela só teria lugar na poesia e na retórica. Do mesmo modo, a harmônica de Aristóxeno, sendo uma ciência, deveria usar recursos próprios para a investigação da sua natureza.

Mas existe ordem musical para o tarentino. Os intervalos estão dispostos hierarquicamente, de acordo com a necessidade natural do *melos*. É desse modo que se estabelecem as notas fixas e móveis formadoras dos gêneros: “a voz segue a natureza em seu movimento e não forma um intervalo ao acaso” (*Elementos de harmônica*, B-33[10-21]). Os intervalos não são apenas medida, eles requerem uma compreensão da sua lógica musical. Isso é dado pelos conceitos de continuidade e sucessão, que presidem a formação das escalas (*systemata*). Na prática, os músicos não se valiam dos *systemata*, mas dos *tonoi*, ou tonalidades.

Muitos autores concordam que essa matéria dos *tonoi* é uma das mais complicadas da harmônica¹⁰. Eles estariam ligados aos modos gregos, com seus respectivos nomes étnicos: dórico, frígio, jônio, lídio e variantes. Os *tonoi* eram objeto da prática de músicos auletistas conhecidos como harmonicistas, que os notavam em diagramas. O grupo era criticado por Aristóxeno: “a doutrina dos harmonicistas sobre as tonalidades é análoga ao modo como se contam os dias dos meses: assim, por exemplo, quando para os coríntios são dez, para os atenienses são cinco e ainda para outros oito” (*Elementos de harmônica*, B-37 [14-17]).

A parte que restou da doutrina dos *tonoi* de Aristóxeno é bastante fragmentária; sendo assim, costuma-se recorrer aos manuais de autores posteriores, especialmente a *Introdução à harmônica* de Cleônides, provavelmente do séc. II d.C., mas ainda assim ela permanece obscura. É possível que Aristóxeno tenha dado indicações de como empregar os tipos melódicos em seções perdidas de sua obra. O tarentino certamente sabia que não é necessário pensar em aspectos cosmológicos ou na teoria dos números para se produzir uma música capaz de encantar e seduzir. Ele deixa claro ainda que apenas o estudo da harmônica não basta para alcançar o objetivo final da música:

10. Ver, a esse respeito, Barker, 2007, p. 55 e Winnington-Ingram, 1968, p. 49.

Algumas vezes ocorrem erros em duas direções. Por um lado, existem aqueles que pensam que os estudos são algo de suma importância. Dentre estes, alguns não só pensam que tornar-se-ão músicos ouvindo coisas sobre a Harmônica, como (também) tornar-se-ão melhores no que diz respeito ao caráter, entendendo mal as exposições públicas que fizemos a respeito tanto de cada uma das composições melódicas quanto da música como um todo; (demonstrando) o que prejudica as coisas da esfera do caráter e o que aperfeiçoa. Compreendendo isso mal, não entenderam completamente em que extensão a música é capaz de aperfeiçoar. Outros, ao contrário, pensam que (a Harmônica) é insignificante, algo pequeno e desejam ignorar o que quer que seja. Ficará claro, no decorrer do discurso, que nenhuma destas posições é verdadeira: o estudo nem é passível de ser desdenhado por alguém que tenha inteligência, nem de ser engrandecido como se fosse autossuficiente em relação a tudo como alguns pensam. Como dizemos sempre, muitas outras coisas são necessárias ao músico. O estudo da harmônica é parte do seu domínio, tal como a rítmica, a métrica e a organologia (*Elementos de harmônica* B-31[12-24]-32 [1-5]).

Assim também a capacidade de dizer em que modo está a melodia e a notação musical não faz parte da ciência musical aristoxeniana: “Assim como não é necessário, na métrica, que quem saiba escrever um metro jâmbico conheça perfeitamente o que é o jâmbico, assim também, no *melos*, não é necessário que quem saiba escrever a melodia frígia, conheça perfeitamente o que seja a melodia frígia” (*Elementos de harmônica*, B- 39 [11-15]).

Aristóxeno deu à palavra grega *melos* um sentido especificamente tonal¹¹, modificando a concepção anterior que a referia a uma combinação de palavra, ritmo e melodia. Ela é distinta do *melos* composto ao qual poderíamos incluir elementos de coreografia, e que Platão e Aristóteles mencionaram ao atribuir efeitos da música ao comportamento humano, falando do ponto de vista do *ethos* musical. Para ele, a força da música estava na sua própria natureza: “nenhuma das coisas sensíveis possui uma ordem tão grande e de tal qualidade” (*Elementos de harmônica*, A-5 [29-30]).

Winnington-Ingram analisou a questão do *ethos* na música grega da seguinte forma: Essa concepção de um caráter inerente dos modos não está restrita à Grécia; mas é visível aqui devido

à fama de alguns autores e à interpretação moral que colocavam no caráter dos modos. (...) É mais pertinente expressar algum ceticismo, se os elementos musicais podem em si mesmos possuir tais caracteres tão marcados. Muitos outros fatores estão em jogo (1968, p.3).

De fato, é necessário atentar para que não haja justaposição de uma concepção de música eminentemente instrumental ao fenômeno do *ethos* musical da Antiguidade. A música grega antiga era eminentemente vocal – portanto, ligada a um texto poético – e também circunstancial, ou seja, destinada a ocasiões determinadas fazendo com que a utilização de um determinado modo estivesse dentro de um contexto mais amplo de performance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma característica fundamental da sociedade grega eram os debates públicos, com seus antagonismos e polarizações. Eles aconteciam, por exemplo, nos jogos pan-helênicos que reuniam não apenas competições esportivas, mas de música, teatro e poesia, e palestras sobre vários assuntos, por exemplo, teoria dos elementos ou os constituintes fundamentais do corpo humano (cf. Lloyd, 1987, p. 91). Os cidadãos participavam e as polarizações eram vistas como benéficas. O caso exemplar é Platão e Aristóteles, professor e aluno, que discordaram em matérias fundamentais.

O antagonismo e a ironia de Aristóxeno em relação aos pitagóricos eram próprios da sua maneira de apresentar o caso. Na verdade, seu pai foi um conhecido pitagórico e ao quatro obras de Aristóxeno abordaram o tema do pitagorismo: *Sobre Pitágoras e seus seguidores*, *Sobre a vida pitagórica*, *Preceitos pitagóricos* e *Vida de Arquitas*. Nenhuma sobreviveu completa, mas são encontrados fragmentos delas em autores posteriores, considerados valiosos para o estudo do pitagorismo. Pelo fato de Aristóxeno ter vivenciado de perto o ambiente em que se debatiam tais ideias, alguns estudiosos consideram que seus comentários apresentam uma visão mais próxima da realidade da escola pitagórica do que aquela difundida pelos sucessores de Platão¹². Já a postura epistemológica aristoxeniana estava em sintonia com o princípio de Aristóteles: se a experiência se

11. O termo tonal aqui, evidentemente, não refere-se ao sistema tonal que se desenvolveu muito mais tarde no Ocidente, mas apenas ao tom entendido enquanto som de altura definida.

12. Ver, a esse respeito, Huffman, 2008.

opõe à teoria, é preciso modificar a teoria. De qualquer modo, a sua ênfase na percepção fará com que ele passe à Idade Média como um pensador que concedia tudo à sensação e nada à razão, como afirma Boécio (480-525/26) na obra *Instituições musicais* (*apud* BÉLIS, 1986, p.227 nota 65). O autor romano muito contribuiu para a transmissão de uma apreciação errônea da obra aristoxeniana.

O espaço dedicado à música nas obras dos filósofos gregos não deixa dúvida da sua importância naquela sociedade. Mas é impossível compreendê-la sem enxergar o resistente tecido composto por suas técnicas, ciências e mitos. A música, como em todas as sociedades, participava de seus cultos, como os mistérios de Elêusis, Dioniso ou Deméter. Tales de Mileto dizia que a terra flutuava na água. Por mais que isso nos cause estranhamento, essa afirmação é bastante diferente da ideia de que o mundo era sustentado nos ombros de um deus. Mas o pensamento especulativo não estava em oposição direta aos cultos e mistérios gregos. Pitágoras, um dos pais da matemática ocidental, é também mencionado como um hierofante do culto de Deméter. Aristóteles ressaltou que “aquele que passa pelos mistérios (*teloumenoi*) devia não aprender, mas “ser afetado”, “sofrer” ou “vivenciar” (*pathein*)” (cf. Burkert, 1991, p. 80). Sócrates, no diálogo platônico *Mênon*, antes de desenhar a figura do quadrado na areia, para demonstrar que o conhecimento é na verdade uma relembração, refere-se com respeito aos “homens e mulheres sábios nas coisas sagradas” (81a) e declama um poema de Píndaro dedicado a Perséfone, a filha de Deméter. Como chamou a atenção Lloyd:

Qualquer tentativa de contrastar diretamente como um todo magia e ciência é passível de distorcer a natureza e o objetivo da magia. A magia, como tem sido notadamente argumentado, deve ser vista menos por sua intenção de eficácia do que como afetiva, expressiva e simbólica (LLOYD, p. 6).

No século IX, o filósofo Al-Kindi (801- 873) irá aprofundar as relações entre ciência e música e, ao mesmo tempo, detalhou as forças presentes nas configurações modais, relacionando-as aos planetas. A tradição árabe medieval e os autores gregos renascerão em outros matizes no século XV, por exemplo, na obra do florentino Marsilio Ficino (1433-

1499). Além dele, o espanhol Bartolomeu Ramos de Pareja (1440- 1522), o italiano Franchino Gaffurio (1451-1522) e o alemão Cornelius Agrippa (1486-1535) vão dedicar estudos sobre as conexões entre a harmonia das esferas e os *ethoi* dos modos, abrindo caminhos para a prática de uma música efetiva, pronta a refletir as novas ideias de manipulação humana da natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. *Metafísica*. In: *Coleção Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Problemas musicais*. Trad.: Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus Editora, 2001.

_____. Posterior Analytics. In: *A new Aristotle reader*. Ed.: J.L.Ackrill. Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 39-59.

ARISTÓXENO. *Aristoxeni Elementa Harmonica*. Da Rios, Rosetta (Ed.). Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

ARQUITAS. Fragmentos. Trad. de Ísis L. Borges. In: *Coleção "Os Pensadores"*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 260-261.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1963.

BÉLIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le traité d'harmonique*. Paris: Klincksieck, 1986.

BURKERT, Walter. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Lore and science in ancient pythagoreanism*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

DAHLHAUS, Carl e KATZ, Ruth. *Contemplating music. Vol.I*. Nova York: Pendragon Press, 1987.

DELATTE, Armand. *Études sur la littérature pythagoricienne*. Genebra: Slatkine Reprints, 1974.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Brasília: José Olympio/Edunb, 1992.

Euclides. *Os Elementos*. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acesso em 02 de janeiro de 2014.

FILOLAU. Sobre a natureza. Trad. de Ísis L. Borges. In: *Coleção "Os Pensadores"*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 255-258.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp/Paz e Terra 1994.

HERÁCLITO – Fragmentos. Trad. de José Cavalcante de Souza. In: *Coleção "Os Pensadores"*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 79-97.

HERÓDOTOS. *História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

HUFFMANN, Carl. Philolaus. In: ZALTA, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2005 Edition). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2005/entries/philolaus>>. Acesso em 04 de setembro de 2009.

LLOYD, Geoffrey E.R. *Magic, reason and experience. Studies in the origins and development of greek science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

_____. *The revolutions of wisdom – studies in the claims and practice of ancient Greek science*. Berkeley: University of California Press, c1987.

MATHIESEN, Thomas. *Apollo's lyre*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.

PLATÃO. *Laws*. Disponível em: <www.perseus.tufts.edu>. Acesso em 03 de janeiro de 2014.

_____. *La Repubblica*. Milão: Mondadori, 1990.

_____. *Meno*. Londres: Penguin Classics, 1956.

PTOLOMEU. *Harmonics*. Trad. Jon Solomon. Londres: Brill, 1999.

SCHUELLER, Herbert. *Idea of Music: an introduction to musical aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Michigan: Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1988.

TREILER, Leo (ed.) *Strunk's Source Reading in Music History*. Nova York: Norton Company, 1998.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Lisboa: IST Press, 2006.

VOVOLIS, Thanos. The voice and the mask in ancient Greece. In: *Soundscape*. Londres: Wallflower Press, 2007, p.73-82.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

A GÊNESE DA HARMONIA DAS ESFERAS NO ANTIGO PITAGORISMO

*Dennis Bessada**

* Lab. De Física Teórica e
Computação Científica
UNIFESP – Campus Diadema
dbessada@gmail.com

RESUMO: Nesse artigo apresento o conceito de *Harmonia das Esferas* conforme formulado inicialmente pelos pitagóricos. Partindo dos fragmentos de Filolau e das descrições de Aristóteles do pensamento pitagórico, traçarei um panorama geral das concepções pitagóricas acerca do número, do universo, e das consonâncias musicais, para então discutir como essas ideias geraram o conceito de Harmonia das Esferas.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria musical grega; pitagorismo

THE GENESIS OF THE HARMONY OF SPHERES IN ANCIENT PYTHAGOREANISM

ABSTRACT: In this work I discuss the concept of the *Harmony of the Spheres* as initially put forward by the Pythagoreans. Starting from the fragments of Philolaus and Aristotle's descriptions on the Pythagorean thought, I sketch a general scheme of the Pythagorean concepts about number, universe and musical consonances, and later discuss how they were melted into the concept of the Harmony of the Spheres.

KEYWORDS: Ancient Greek Musical Theory; Pythagoreanism.

1. INTRODUÇÃO

O conceito de *Harmonia das Esferas* teve sua gênese e desenvolvimento em uma época onde as concepções do homem acerca do universo eram totalmente distintas das atuais. Se nos tempos modernos as estrelas não passam de colossais estruturas de gás quente que se mantém coesas por sua própria

gravidade, no passado elas eram tidas como entidades vivas; se hoje elas formam apenas um cenário bucólico que quase ninguém vislumbra, no passado elas formavam um campo fértil para fomentar a criatividade dos poetas. As estrelas, assim como os planetas, inseriam-se em um contexto cósmico no qual a vida não era uma mera ocorrência do acaso, como as teorias modernas apontam, mas fundamentalmente uma manifestação da própria vida do universo. Com isso, os movimentos desses corpos celestes mantinham certa relação com os fenômenos aqui da Terra e, em particular, com os fenômenos musicais. É essa homologia entre o terrestre e o celeste, entre a música que embevece os sentidos e a música celeste, inaudível para os ouvidos, mas perceptível pela alma, que define de modo geral o conceito de *Harmonia das Esferas*:

Imagine, se puder, um universo em que tudo faça sentido. Uma serena ordem regula a terra ao seu redor, e o firmamento acima revolve em sublime harmonia. Tudo o que você pode ver e escutar é um aspecto da verdade última: a nobre simplicidade de um teorema de Geometria, a previsibilidade dos movimentos dos corpos celestes, a beleza harmoniosa de uma fuga bem proporcionada – tudo isso é reflexo da perfeição essencial do universo. E aqui na Terra, também, assim como no firmamento e no mundo das ideias, a ordem prevalece: cada criatura, desde uma ostra até um imperador, tem seu lugar preordenado e eterno. (JAMES, 1993, p. 3).

Essa fusão de matemática, movimentos celestes e música que caracteriza a Harmonia das Esferas foi um dos principais legados dos pitagóricos para o pensamento ocidental; sua importância foi tamanha que encontramos sua presença até mesmo no século XX, na obra do compositor Azbel, pseudônimo de Émile Abel Chizat, aluno de Jules Massenet (GODWIN, 1990, p. 399ss). Neste amplo intervalo de pouco mais de 2.500 anos, dos pitagóricos a Azbel, muitos pensadores importantes se dedicaram ao estudo da Harmonia das Esferas; Joscelyn Godwin, em sua monumental obra dedicada ao tema, *The Harmony of the Spheres*, enumera e comenta o trabalho de 52 deles (GODWIN, 1990).

No presente artigo, entretanto, me atreei apenas ao desenvolvimento do tema no pensamento pitagórico, que foram os precursores dessa ideia. Para tanto, irei abordar as concepções

matemáticas, cosmológicas e musicais dos pitagóricos, para somente então discutir como esses elementos se fundem para compor a esplêndida sinfonia cósmica.

2. O PITAGORISMO E SUAS FONTES

Como observamos na seção anterior, foram os pitagóricos os primeiros a formular o conceito de Harmonia das Esferas. Mas, por que fazer menção aos “pitagóricos”, e não diretamente a Pitágoras (c.569-494 a.C.), como responsáveis pela elaboração e primeiro desenvolvimento do conceito de Harmonia das Esferas? Determinar o real legado do Pitágoras histórico é uma tarefa complexa, é em torno dessa dificuldade que gira a chamada “questão pitagórica”¹. Um dos fatores que corrobora essa dificuldade é fato de o próprio Pitágoras não ter deixado nenhum escrito (Porfírio, *VP 57*, in Guthrie, 1987, p.135)²; ademais, a própria organização da comunidade fundada por ele em Crotona (que de lá se disseminou para outras cidades italianas) contribuiu para fragmentar ainda mais nosso conhecimento acerca do conteúdo de seus ensinamentos, pois “o que ele disse a seus discípulos não pode ser sabido com certeza, já que ele apreciava o silêncio de seus ouvintes” (*idem*, *VP 19*). Deste modo, os ensinamentos de Pitágoras eram transmitidos apenas de forma oral e estavam protegidos por um voto de silêncio, mostrando que a comunidade pitagórica seguia de forma bem próxima a estrutura dos círculos de iniciados nos mistérios; afinal, os membros de uma comunidade pitagórica:

(...) eram chamados *homakooi*, “aqueles que se juntam para ouvir”, e seu salão de assembleia era um *homakoeion*, um lugar “para ouvir juntos”. O que eles ouviam era um *akousma*, uma “audição”, ou um *symbolon*, uma “senha”. (KAHN, 2007, p. 25).

Esses *akousmata* eram os aforismos do ensinamento oral de Pitágoras, classificados segundo as respostas às perguntas sobre o que é algo (*tí ésti*), o que é maior (*tí málista*), e o que deve ser feito (*tí prákteon*) (Jâmblico, *VP 82* in Guthrie, 1987, p. 77). Apesar de os *akousmata* do primeiro tipo contarem indagações filosóficas, os do terceiro tipo continham uma série de prescrições que mais pertenciam ao âmbito da superstição que ao da filosofia, como “abster-se de comer favas”,

1. Para essa questão recomendo o livro de Gabriele Cornelli (Cornelli, 2011), que aborda de modo completo todas as questões referentes ao pitagorismo como categoria historiográfica.

2. Adotarei a sigla VP para indicar tanto a Vida de Pitágoras de Porfírio quanto a de Jâmblico. Já à Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres de Diógenes Laércio me referirei como D. L.

3. Emprego as traduções dos fragmentos dos filósofos pré-socráticos de (Kirk, Raven e Schofield, 2005), o qual denotarei por KRS. Em negrito nas citações me refiro ao número do fragmento conforme atribuído por esses autores.

ou “apanhar o que caía das mesas” (ARISTÓTELES fr. 195, D. L. VIII, 34-5, *in* KRS, 2005, p. 239-240)³. Além disso, a autoridade do mestre era incontestável: “a sentença ‘ele disse’ (*autós épha*) tornou-se proverbial na conversação” (D.L. VIII, 46), e tal reverência pode ter contribuído pela atribuição dos desenvolvimentos particulares dos discípulos ao próprio mestre, dificultando ainda mais a diferenciação do que é original do pensamento de Pitágoras e do que é contribuição de seus seguidores. É devido a essa problemática que usarei o termo “pitagóricos” ao longo desse artigo para me referir ao legado de Pitágoras e seus discípulos.

Ademais, dada essa estrutura de transmissão oral mais assemelhada a uma escola de mistérios do que propriamente a um fórum de investigações filosóficas, muito se discutiu a respeito da real posição de Pitágoras como precursor do uso da matemática na investigação de problemas filosóficos. Walter Burkert, um dos principais estudiosos atuais, é cético nesse sentido, tendo dito que Pitágoras não passaria de um xamã e de um hierofante dos mistérios da Grande Mãe (BURKERT, 1972, p. 165), e creditado a Filolau de Crotona (c. 470-385 a.C.) o mérito de ter sido o primeiro pitagórico a introduzir tais ideias (*idem*, p. 225-227); Carl Huffman corroborou essa visão ao afirmar que:

Filolau merece uma posição de destaque na história da filosofia grega, pois foi o primeiro pensador que de forma consciente e temática utilizou ideias matemáticas para a solução de problemas filosóficos. (HUFFMAN, 1988, p. 2).

Por outro lado, há autores que argumentam a favor da primazia de Pitágoras nesse quesito, como Charles Kahn (2007, p. 58-59), posição essa que adotarei nesse artigo. Portanto, estarei sempre fazendo alusão às ideias dos “pitagóricos”, mesmo quando discutir os fragmentos de Filolau, seguindo, assim, o mesmo modo de exposição de (GUTHRIE, 1962).

Além de Filolau, cujos fragmentos são fonte primária, as obras de Aristóteles (384-322 a.C.) consistem na “fonte secundária disponível mais valiosa sobre o pitagorismo antigo” (HUFFMAN, 1988, p.5). É fundamental ressaltar que o pitagorismo original sai de cena no final do século IV a.C., ou seja, exatamente na época de Platão e Aristóteles; com isso, as demais fontes secundárias são tardias, como a doxografia he-

lenística, e misturam material platônico e aristotélico ao original pitagórico, de tal modo que tais fontes devem ser usadas com muita parcimônia. Porém, tomadas em conjunto com outras fontes, as *Vidas de Pitágoras* de Diógenes Laércio, Porfírio e Jâmblico (séc. III d.C.) fornecem algumas informações extremamente importantes.

Nosso ponto de partida para a análise da Harmonia das Esferas no antigo pitagorismo será a seguinte passagem da *Metafísica* de Aristóteles:

(...) os assim chamados pitagóricos se debruçaram sobre a Matemática; eles foram os primeiros a desenvolver essa ciência, e tendo sido nela educados concluíram que seus **princípios** (*archai*) **são os princípios de tudo**. E como os **números** (*arithmoi*) são, por natureza, **os primeiros** entre esses princípios, imaginaram que poderiam detectar nos números muitas semelhanças com as coisas que são e do que vêm a ser – muito mais que no fogo, na água ou na terra (...) e como eles [os pitagóricos] ainda perceberam que os atributos e **razões da escala musical podiam ser expressas em números**, e como todas as demais coisas pareciam ser modeladas por meio de números em sua plena natureza, e que os números pareciam ser as coisas primárias na totalidade da natureza, assumiram que os **elementos** (*stoicheia*) **dos números** eram os elementos de tudo, e que todo o firmamento era uma **escala musical** (*harmonia*) e **número**. (*Met.*, A 5, 985^b24-986^a3)⁴.

Essa passagem é muito instrutiva, já que enumera o corpo de conhecimentos desenvolvido pelos pitagóricos cuja integração resulta no conceito de Harmonia das Esferas. Destaquei em negrito alguns termos que definem esse *corpus*: o primeiro deles se refere aos “princípios (*archai*)” da Matemática, que segundo os pitagóricos são os “princípios de tudo”. O conceito de princípio (*arché*) é característico dos filósofos pré-socráticos, e tem como significado o princípio originário de algo; com isso, quando investigamos a *arché* do universo, estamos buscando suas origens, os componentes fundamentais que o constituem, bem como as regras gerais que regem os fenômenos naturais que nele ocorrem. Dentro desse contexto, é na Matemática que devemos procurar os princípios que originam tudo o que há no universo, sendo que o primeiro entre esses princípios é o número (*arithmos*). Aqui vemos a grande mudança de paradigma em relação aos demais filósofos naturais do período: enquanto a *arché* de todas as coisas era a água

4. Todas as citações de Aristóteles foram extraídas de (Aristóteles, 1984).

para Tales de Mileto, o ar para Anaxímenes, o fogo para Heráclito ou os quatro elementos para Empédocles, para os pitagóricos eram os entes matemáticos. Digo entes matemáticos ao invés do número pois, como relata Aristóteles mais adiante, “os elementos (*stoicheia*) dos números eram os elementos de tudo”; com isso, anterior ainda ao número, ou seja, em nível ainda mais fundamental há o *elemento* do número. Os números desempenham, então, um papel *cosmológico* no pensamento pitagórico, mesmo porque o “firmamento é número”.

Além disso, outro termo importante para nossa análise se refere à “escala musical (*harmonia*)”. Nesse ponto, os pitagóricos foram pioneiros em estabelecer a conexão entre a matemática e a música.

Portanto, seguindo a ordem discutida anteriormente, para podermos compreender o conceito pitagórico da Harmonia das Esferas precisaremos inicialmente investigar como os pitagóricos conceituavam o número; em seguida, discutir o que eles consideravam como os princípios (*archai*) de todas as coisas, para então entendermos seu conceito de universo (*cosmos*) e seu simbolismo quaternário (*tetraktys*). A análise da prática musical grega, em conjunto com a *tetraktys*, nos orientará na introdução da teoria musical pitagórica. Por fim, reunirei todos esses conceitos para concluir o artigo com o conceito de Harmonia das Esferas. Analisemos agora cada um desses conceitos-chave em detalhe.

3. NÚMERO:

A ideia de número surgiu provavelmente em decorrência da necessidade de contagem de objetos. Um exemplo comumente citado – apesar de não haver evidências históricas suficientes para comprovar essa tese – remonta aos pastores de ovelhas, os quais controlariam a quantidade de animais em seus rebanhos por meio da associação de cada animal com uma pedra (Roque, 2012, p. 35). Essa representação arcaica dos números por meio de pedras ou seixos era uma prática característica dos pitagóricos, os quais faziam uso de pontos também; Aristóteles diz que Eurito, discípulo de Filolau, atribuía um número para definir algo (como um homem ou cavalo) ao “imitar as figuras de seres vivos por meio de pedrinhas, assim como alguns formam números por meio de triângulos

5. Para a contestação da tese de que “tudo é número”, ver (Zhmud, 1989).

6. Sensível indicando algo que possa ser apreendido pelos sentidos, como objetos, por exemplo.

7. Emprego aqui o termo “força atrativa” apenas como uma forma de ilustrar o papel da harmonia. O moderno uso desse termo era desconhecido dos gregos.

ou quadrados.” (*Met.*, N 5, 1092^b11-12). Assim, os pitagóricos representavam os números por meio de arranjos de pontos que formavam figuras geométricas planas, dando origem aos números triangulares, quadrados, oblongos, e assim por diante, conforme mostrados nas Figuras 1, 2 e 3:

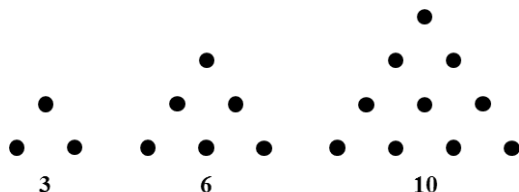


Fig. 1: Números triangulares

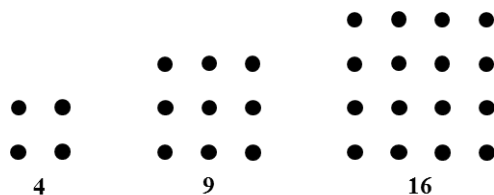


Fig. 2: Números triangulares

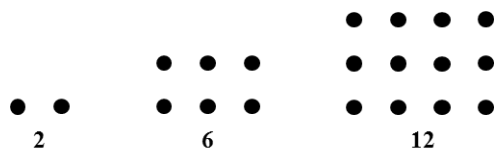


Fig. 3: Números oblongos

Além da representação plana dos números, que fora fundamental para o desenvolvimento inicial da aritmética, havia também os chamados números sólidos, formado por figuras geométricas espaciais; assim, 4 seria o primeiro número sólido, pois a o sólido geométrico mais simples é uma figura formada por um plano definido por três pontos e mais um ponto fora dele, o tetraedro; já o 8 seria o primeiro número cúbico:

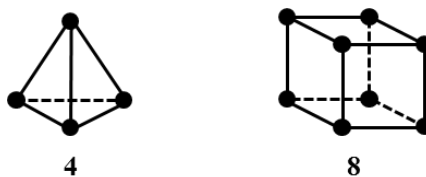


Fig. 4: Números sólidos

Deste modo, para os pitagóricos os números não eram somente entes aritméticos, mas geométricos também; com isso, os números possuíam extensão (*megethos*). No sentido aristotélico, por extenso entende-se algo que é “mensurável” e “que é divisível em partes contínuas”, sendo que “o contínuo é o que pode ser dividido em partes que também são divisíveis” (*Sobre o céu*, A 1, 268^a7). Em oposição ao contínuo há o discreto, que se refere a partes que não podem ser divididas; deste modo, quando contamos uma dada quantidade de pedras, por exemplo, estamos fazendo menção a uma coleção discreta de elementos. É curioso que na matemática pitagórica o mesmo ente que descreve o discreto – o número – descreve o contínuo, já que “o que é contínuo em uma dimensão é chamado de comprimento, em duas dimensões, largura, em três, profundidade” (*Met.*, Δ 14, 1020^a10-12). Note-se aqui a associação dos números 1, 2 e 3 às noções geométricas de comprimento, largura e profundidade.

Na última passagem de Aristóteles supracitada, o que define uma dimensão é a linha; um ponto, em si, não possui dimensão. Ao adicionarmos um ponto a outro não obtemos uma linha; porém, os extremos de uma linha são delimitados por pontos. Do mesmo modo, uma superfície é delimitada por linhas, ao passo que um sólido é delimitado por superfícies. Todas essas figuras geométricas são geradas a partir da unidade. A própria unidade (*monas*) – ente aritmético – é concebida como um “ponto sem posição” possuindo “extensão espacial” (ibid., M 6, 1080^b20; M 8, 1084^b25) – sendo equivalente, portanto, a um ente geométrico. Aristóteles afirma que a própria definição de ponto, para os pitagóricos, era de “uma unidade que possui posição” (*Sobre a alma*, A 5, 409^a5), novamente salientando a conexão entre a natureza aritmética e geométrica dos números. Essa questão aritmético-geométrica é também abordada por Espeusipo, sobrinho de Platão e seu sucessor como líder da Academia:

(...) a unidade é um ponto, dois uma linha, três um triângulo e quatro uma pirâmide: todos esses são primários e fontes das coisas que são da mesma categoria que cada uma delas. (WATERFIELD, p. 113).

Esse trecho provém de um pequeno tratado intitulado *Sobre os Números Pitagóricos*, preservado em uma obra atribuída à Jâmblico, chamado *Teologia da Aritmética*. Segundo essa obra atribuída a Jâmblico, Espeusipo baseou-se nos escritos pitagóricos, em particular, nos de Filolau (idem, p. 111-112); então, o conteúdo deste pode remontar a concepções originais do antigo pitagorismo. De qualquer modo, se levarmos em conta a noção de limite com a sequência geométrica apontada acima, obtemos uma progressão aritmética, já que, após o ponto, que corresponde à unidade, surge a linha, limitada por dois pontos; depois, vem superfície, cuja configuração mais simples é a do triângulo, que é limitado por três linhas. Na sequência vem o sólido que, em sua configuração mais simples, o tetraedro, é limitado por quatro superfícies. Obtemos, assim, a sequência 1, 2, 3, 4, o que novamente nos mostra a correlação dos números com as figuras geométricas:

A unidade desempenha um papel essencial na geração dos números pois, segundo Aristóteles, os pitagóricos assu-

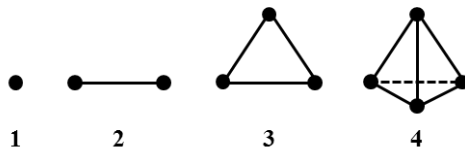


Fig. 5: Sequência aritmético-geométrica dos quatro primeiros números e figuras geométricas

miam que “número é uma pluralidade de unidades” (*Met.*, I 1, 1053^a30). Há outras definições de autores posteriores para o número, mas nos ateremos a essa dada por Aristóteles (vide, em particular, Heath, 1981, p. 69-70, para outras definições).

Além desses conceitos fundamentais acerca do número, os pitagóricos também avançaram no estudo das relações entre eles. Em particular, o filósofo neoplatônico Proclo, no sumário de seu *Comentário sobre o Livro I dos Elementos de Euclides* (séc. IV d.C.), atribui a Pitágoras a teoria da proporção (*tôn analogiôn*) ou dos proporcionais (*tôn ánà lógon*) (Heath,

1981, p. 85). Tanto o termo grego *ánalogiôn* quanto *ánà lógon* tem a palavra *logos* como raiz, que significa *razão*; portanto, em notação moderna, se a e b são dois números naturais quaisquer, a razão entre eles é dada por $\frac{a}{b}$ ou $\frac{b}{a}$. A relação de proporcionalidade se dá quando a razão entre dois dados números a e b é igual à razão dois outros números c e d ; assim, $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$, e dizemos que “ a está para b assim como c está para d ”.

Proporções são úteis também para se definir o importante conceito de *média* (*mésotès*), que permite o cálculo de um determinado termo de uma sequência numérica a partir de suas relações com os demais termos da sequência. Consideremos a sequência de três números em ordem crescente, a, b, c ; a distância ou *excesso* entre os termos a e b é $b - a$, e entre b e c é $c - b$. Se a distância entre a e b for igual à distância entre b e c , podemos obter uma relação matemática que determina b em termos de a e c , chamada de *média aritmética*:

Se as distâncias acima não forem iguais, ainda assim podemos estabelecer novas relações de proporcionalidade; se tomarmos a razão entre as distâncias apontadas, $\frac{b-a}{c-b}$, podemos compara-la às razões entre a e b , e entre b e c , por exemplo; com isso, obtemos a *média geométrica*, $\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$, e a *média harmônica*, $\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{c}$, cuja descoberta fora atribuída à Pitágoras. Após algumas manipulações algébricas, podemos encontrar o termo b a partir das fórmulas apresentadas, conforme a tabela a seguir:

4. PRINCÍPIOS

Nome da Média	Definição	Fórmula para b
Aritmética	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$	$b = \frac{a+c}{2}$
Geométrica	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$	$b^2 = ac$
Harmônica	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{c}$	$b = \frac{2ac}{a+c}$

Tab. 1: As três médias atribuídas a Pitágoras

Voltemos agora ao trecho citado de Aristóteles no qual os pitagóricos “assumiram que os elementos dos números eram os elementos de tudo” (*Met.*, 986^a1). Ou seja, quais são os princípios (*archai*) de todas as coisas segundo os pitagóricos? Filolau dá a resposta:

Fr. 6, Estobeu, *Anth. I, 21, 7d*: (...) não era possível a qualquer das coisas, que existem e que nós conhecemos, o terem nascido, sem a existência do ser daquelas coisas de que foi composto o **universo** (*cosmos*), os **limitantes** (*perainonton*) e os **ilimitados** (*apeiron*). E, visto esses **princípios** (*archai*) existirem sem serem semelhantes ou da mesma espécie (...). (KRS, 2005, p. 345).

Para Filolau, os princípios (*archai*) do universo são os *ilimitados* (*apeiron*) e *limitantes* (*perainonton*). São esses os constituintes primários, dos quais, posteriormente, surgirão os números. Mas, o que seriam esses princípios? Filolau não explicita os significados destes termos, e nem dá exemplos dos mesmos nos fragmentos disponíveis. Uma analogia com o sistema cosmológico de Anaximandro pode ser útil na elucidação do papel dos ilimitados e dos limitantes:

Hipólito, *Ref. I, 6, 4-5*: Os corpos celestes nascem como círculos de fogo separados do fogo do mundo, e cercados de ar. Há respiradouros, determinadas aberturas como as da flauta, aos [através dos] quais aparecem os corpos celestes (...). (ibid., p. 135).

O fogo que envolve o mundo seria o análogo do ilimitado (não no sentido do *to apeiron* usado originariamente por Anaximandro), ao passo que os “respiradouros” seriam como orifícios no céu pelos quais passam a luz desse fogo, representando assim as estrelas. Esses respiradouros seriam os análogos dos limitantes, já que, sem eles, não haveria nem estrelas, nem corpos celestes diferenciados do círculo de fogo original. Os ilimitados seriam, então, algo contínuo e indiferenciado, e seria somente com a intermediação dos limitantes que teríamos entes diferenciados e individualizados.

Após os ilimitados e limitantes, Aristóteles nos diz que os elementos (*stoicheia*) do número são “o par e o ímpar, dos quais o primeiro é ilimitado, e o último, limitado; e a unidade procede de ambos (pois é tanto par quanto ímpar), ao passo que o número procede da unidade” (*Met.*, A 5, 986^a18-19). Par e ímpar consistem em duas espécies de número segundo Filolau:

Fr. 5, Estobeu, *Anth. I, 21, 7c*: De fato, o número tem duas espécies que lhe são peculiares, a ímpar e a **par**, e uma terceira, derivada da combinação dessas duas, a **par-ímpar**. Cada uma

das duas espécies tem muitas formas, que cada coisa em si revela. (KRS, 2005, p. 344).

A unidade, por sua vez, é par-ímpar, pois possui ambas as qualidades de par e de ímpar. Sabemos atualmente que a unidade é um número ímpar, e Guthrie argumenta que tal erro fora cometido pelos gregos pelo fato de eles não terem conhecido o zero (Guthrie, 1962, p. 240).

Para entendermos as correlações ímpar/limitado e par/ilimitado, consideremos o seguinte comentário de Aristóteles:

Ademais, os pitagóricos identificam o ilimitado com o par. Isso, pois, dizem eles, quando é cercado e delimitado pelo ímpar, dá origem a coisas com o elemento ilimitado. Uma indicação disso é o que acontece com números. Se *gnômons* forem colocados ao redor da unidade, e sem a unidade, na primeira construção a figura resultante é sempre igual, ao passo que, na segunda, é sempre diferente. (*Física*, Γ, 203^a10-15).

Vamos ilustrar esse processo através da representação pitagórica do número. Como vimos, a unidade é representada por um ponto; se colocarmos um *gnômon* (uma figura geométrica na forma de um esquadro) ao redor da unidade veremos que a figura resultante é um quadrado. Se colocarmos um segundo *gnômon* nessa figura, o resultado continuará a ser um quadrado, e assim por diante, conforme a figura a seguir.

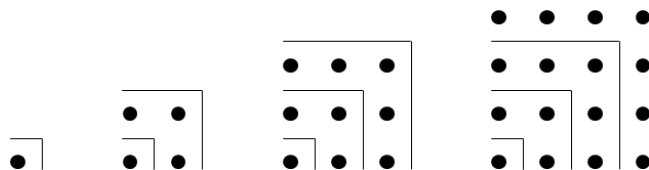


Fig. 6: Sequência de números quadrados com gnômons ímpares

Nesta figura vemos que, excetuando-se a unidade, que é par-ímpar, o *gnômon* conterà três pontos (que é ímpar) e o resultado é o quatro, que é um número quadrado; o *gnômon* seguinte na sequência contém cinco pontos (ímpar), gerando um novo número quadrado, o nove. O próximo *gnômon* conterà sete pontos (novamente ímpar), e o número figurado resultante é o dezesseis, outro quadrado, e assim sucessivamente. Portanto, a adição sucessiva de *gnômons* com quantidades

ímpares de pontos à unidade sempre gerará a mesma figura, o quadrado. Se tomarmos as razões da altura do quadrado com sua largura, para cada quadrado obtido, veremos que o resultado será sempre igual à unidade. Como a unidade é um ponto e, portanto, limitado, podemos então entender a associação entre o ímpar e o limitado (já que cada *gnômon* possui quantidade ímpar de pontos).

No caso do par, o processo é o mesmo. Porém, ao invés de partirmos da unidade, iniciamos como o dois. O primeiro *gnômon* adicionado contém quatro pontos, ou seja, uma quantidade par, e os *gnômons* seguintes também possuem número par de pontos, conforme a figura a seguir.

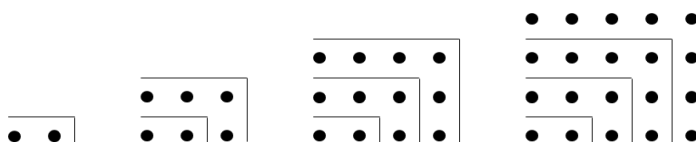


Fig. 7: Sequência de números quadrados com *gnômons* pares

As figuras resultantes em cada passo são retângulos; note-mos que, se tomarmos as razões entre a altura e a largura de cada um deles, cada um dos valores obtidos será sempre diferente: 1:2 para o primeiro caso, 2:3 para o segundo, 3:4 para o terceiro, e assim sucessivamente. Ou seja, não há uma razão comum como no caso dos números quadrados, mas sim, uma infinidade de resultados diferentes. Isso nos auxilia a entender porque o par está associado ao ilimitado.

A geração dos números, então, se dá pela imposição do limite (*peras*) sobre o que é ilimitado (*apeiron*), que estão associados ao ímpar e ao par, respectivamente. Da combinação do par e do ímpar como elementos (*stoicheia*) do número surge como resultado a unidade, conforme menciona Aristóteles na passagem supracitada (*Met.*, A 5, 986^a18-19). E, da unidade, surge o número que, conforme discutimos na seção anterior, é “uma pluralidade de unidades”. E dos números procede tudo o que existe no universo: Aristóteles diz que os pitagóricos consideravam que “o número era a substância de tudo”, e “princípio tanto para a matéria quanto para a formação de suas modificações e estados”; além disso, “o firmamento como um todo, como foi dito, é formado por números” (*ibid.*, A 5, 987^a20; A 5, 986^a17; A 5, 986^a20). Por “tudo” devemos considerar não somente algo físico, sensível, mas também, conceitos como a “justiça”, “a alma e a razão”, a

“oportunidade”, e o “casamento”, por exemplo (*ibid.*, A 5, 985^b29; M 4, 1078^b23). Os números não existiam à parte do mundo, como entes abstratos sujeitos apenas à razão (tal como na matemática que conhecemos), mas eram antes entes reais, sensíveis:

(...) os pitagóricos, ao perceberem que corpos sensíveis possuíam muitos atributos dos números, supuseram que as coisas reais eram números – não números separados, mas sim números que constituem as coisas. (*ibid.*, N 3, 1090^a20-22)

Além de ser a causa material e formal de todas as coisas, o número possuía, também, um papel epistemológico essencial, já que

Fr. 4, Estobeu, *Anth. I, 21, 7b*: (...) o certo é que todas as coisas que se conhecem têm **número**; pois sem ele nada se pode pensar ou conhecer. (KRS, 2005, p. 344)

5. COSMOS

Conforme discutimos anteriormente, o número ocupa uma posição de destaque no pensamento pitagórico, já que seus princípios são os fundamentos de tudo o que há no universo. Portanto, cosmologia e matemática são dois temas profundamente correlacionados no pensamento pitagórico, e não há como entender uma sem a outra. Para entendermos o pensamento cosmológico pitagórico, analisemos um fragmento de Filolau citado por Diógenes Laércio:

Fr. 1, Diógenes Laércio, VIII.85: A natureza do **universo** (*cosmos*) foi **harmonizada** (*harmochthe*) a partir de **ilimitados** (*apeiron*) e de **limitadores** (*perainonton*) – não apenas o universo como um todo, mas também tudo o que nele existe. (KRS, 2005, p. 342)

No texto em grego, Filolau faz uso do termo *cosmos* para designar o universo, termo esse que empregamos até os dias atuais. Porém, esse termo tinha uma conotação ainda mais abrangente na Grécia Antiga, pois, além de significar um “arranjo ordenado” (BARNES, 1997, p. 20), também denotava beleza. Assim, o “*cosmos* é o universo, a totalidade das coisas. Mas é também o universo *ordenado* e o universo *elegante*” (*ibid.*, p. 21). A ordem subjacente do cosmos mostra que ele pode ser explicável, ao passo que sua “elegância” o torna digno de ser

contemplado e estudado. E esse cosmos era composto por dois princípios, os ilimitados e limitadores, que são contrários:

Fr. 6, Estobeu, *Anth. I, 21, 7d*: (...) E, visto esses **princípios** (*archai*) existirem sem serem semelhantes ou da mesma espécie, teria sido impossível para eles o serem ordenados em um universo, se a **harmonia** não tivesse sobrevivido – fosse qual fosse o modo com ela se gerou. As coisas que eram semelhantes e da mesma espécie não precisavam de harmonia, mas sim, as que eram dessemelhantes e de diferente espécie e de ordem desigual – necessário era para tais coisas o terem sido intimamente unidas pela **harmonia**, se é que hão de manter-se juntas em um universo ordenado. (KRS, 2005, p. 345)

Conforme Guthrie bem observa, os ilimitados e limitadores foram “postos pelos pitagóricos na origem das coisas como os dois princípios contrastantes pelos quais o mundo evoluiu” (GUTHRIE, 1962, p. 207). Tudo o que há no universo, então, é formado por esses dois princípios opostos, que somente podem ser combinados (*harmochthe*) por meio de um terceiro princípio, o da *harmonia*. Etimologicamente, harmonia significa “o acordo, a junção das partes’, não raro antagônicas, mas que, ‘unidas’, passam a formar um todo harmônico” (BRANDÃO, 2008, p. 480). Na mitologia grega, Harmonia era uma deusa, e expressava por sua origem o próprio significado de seu nome:

É o caso da jovem Harmonia, que, filha de pais antagônicos, Ares e Afrodite, em se casando com Cadmo, de origem bárbara, realizará, ela que é grega, na *coniunctio oppositorum*, na “conjunção dos opostos”, a *coincidentia oppositorum*, “a harmonia dos opostos”. (Idem).

Para os pitagóricos, a harmonia age, portanto, como um elemento ligante, uma espécie de “força atrativa” que une os contrários para formar um terceiro elemento, o número, que, por sua vez, forma todas as coisas. Parafraseando Kahn, a harmonia tem a função de “produzir a unidade a partir da multiplicidade, colocando elementos diversos e discordantes em concordância mútua” (KAHN, 2007, p.43). A harmonia, portanto, comparece como um elemento cosmológico no pensamento pitagórico. Veremos as demais significações do conceito de harmonia na Seção VII.

Após os números serem gerados pela combinação ou acordo dos ilimitados com os limitantes, como se daria a geração

dos corpos a partir dos números? Conforme mencionamos na seção anterior, os pitagóricos consideravam que “o número era a substância de tudo” (ibid., A 5, 987^a20); porém, como Aristóteles observa, “[d]evido ao fato do ponto ser o limite e o extremo da linha, a linha do plano, e o plano do sólido, há aqueles que sugerem a existência de coisas reais desse tipo” (ibid., N 3, 1090^b5-7). Com isso, as formas geométricas teriam também uma consistência que não seria meramente formal, mas também material, pois “[a]lguns pensam que o limite dos corpos, isto é, superfície, linha, ponto e unidade são substâncias, ao invés do corpo ou sólido.” (ibid., Z 2, 1028^b16-17). Portanto, o ponto, a linha e a superfície parecem preceder o sólido e o corpo na escala de substâncias mais fundamentais:

[p]or outro lado, porém, um corpo é menos de uma substância do que uma superfície, e a superfície menos que uma linha, e uma linha, menos que uma unidade e um ponto. Pois um corpo é limitado por esses elementos; e estes são concebidos como sendo capazes de existir sem um corpo, mas um corpo não pode existir sem eles. (ibid., B 5, 1002^a4-8).

O trecho acima de Aristóteles sugere que a sequência geométrica ponto – linha – superfície – sólido parece levar à geração dos corpos; porém, Huffman assinala que essa sequência geométrica é uma sugestão platônica, e não propriamente pitagórica (HUFFMAN, 1988, p. 13, nota 32). Guthrie, entretanto, assinala que os autores posteriores não devem ter ido mais além do que Aristóteles no caso específico da geração das figuras geométricas a partir dos números, e podem revelar detalhes adicionais do esquema (GUTHRIE, 1962, p. 260). Estou de acordo com o modo de exposição de Guthrie, pois, como discutimos na Seção III, a dedução da sequência geométrica a partir da aritmética é imediata e fácil de ver se usarmos a representação figurada dos números, conforme mostrado na Figura 5. Portanto, me parece claro que, mesmo tendo sofrido a influência de elementos platônicos, a geração dos sólidos a partir dos números, conforme relatada por autores posteriores a Platão, pode bem representar a concepção dos próprios pitagóricos.

A tridimensionalidade dos corpos está diretamente relacionada com o número 4, já que no mínimo quatro triângulos são necessários para se construir um tetraedro; o mesmo argumento vale para os pontos, já que precisamos de três pontos para

formar a superfície de base, e mais um ponto fora desta para completar esse sólido (vide Figuras 4 e 5). Ademais, o sólido é o princípio da corporeidade, pois todo corpo possui três dimensões espaciais, fato já conhecido de Aristóteles (*Sobre o céu*, A 1, 268^a 7), e isso explica a importância cosmológica do número 4 – a *tétrade* ou quaternário – para a filosofia pitagórica.

Para finalizar esta seção, vamos considerar o sistema astronômico pitagórico, sem paralelo na cosmologia dos filósofos jônicos. Os pitagóricos foram os primeiros a propor um sistema astronômico no qual a Terra não se situava no centro, ou seja, seu sistema não era geocêntrico. Para eles, a Terra era um planeta móvel como os demais; Aécio detalha esse sistema e o atribui a Filolau, o qual está ilustrado na Figura 8:

Filolau coloca o fogo em redor do centro do universo e chama-lhe “lareira do mundo”, “casa de Zeus”, “mãe dos deuses”, “altar, vínculo e medida da natureza”. (...) Mas diz ele que o centro é, por natureza, primário, e que em redor do centro dançam dez corpos divinos – em primeiro lugar, a esfera dos astros fixos, depois os cinco planetas, a seguir a estes o Sol, depois a Lua, depois a Terra, depois a anti-Terra, e por fim o fogo da “lareira”, que tem o seu posto em redor do centro. (AETIUS, *II*, 7, 7 apud KRS, 2005, p.361).

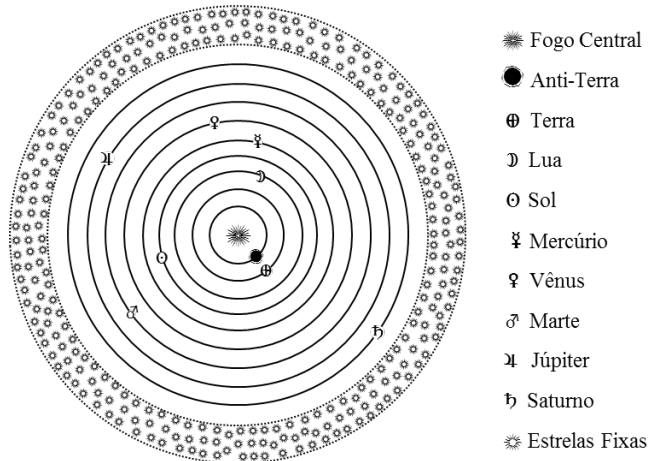


Fig. 8: O modelo de cosmos pitagórico

O centro desse sistema era então ocupado pelo fogo, já que, segundo eles, “o corpo mais precioso deveria ocupar o posto mais precioso, e o fogo é mais precioso que a terra” (*So-*

bre o céu, B 13, 293^a30). Em relação à anti-Terra (*antichthon*), seria um corpo celeste como a Terra e, segundo Aristóteles,

(...) eles [os pitagóricos] dizem que os corpos que se movem nos céus são dez, pois, como os corpos visíveis são apenas nove, inventaram um décimo corpo para atingir esse número – a “anti-Terra”. (*Met.*, A 5, 986a9-10).

Com isso, a anti-Terra teria sido proposta como um modo de “fixar” o número dos corpos celestes do cosmo em dez, que era o número mais importante para os pitagóricos, como veremos na próxima seção. Os pitagóricos usavam de argumentos bem elaborados para explicar o porquê de o fogo central e a anti-Terra serem invisíveis para nós; Huffman nos explica que:

nós nunca vemos nem o fogo central nem a anti-Terra pois a Terra gira uma vez ao redor de seu eixo enquanto se move ao redor do Sol, mantendo assim nosso lado da Terra sempre virado para o lado oposto do centro. (HUFFMAN, 1993, p. 253).

6. TETRAKTYS

O sistema astronômico baseado no número dez é apenas um exemplo da importância desse número para os pitagóricos. Segundo as palavras de Aécio,

[e] ele [Pitágoras] diz que o ponto de partida do Número é a Década; isso, pois todos os Gregos e todos os bárbaros contam até dez, e quando chegam a dez retornam à unidade. Diz ele ainda que o poder do dez está no quatro e na téttrade. (...) (AETIUS, *Plac. i. 3*, apud GUTHRIE, 1987, p.307).

Esse “poder do dez”, que “está na téttrade”, pode ser entendido do seguinte modo: dez é um número triangular, representado de forma figurada por meio do seguinte diagrama:

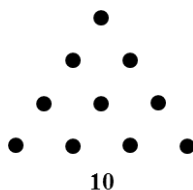


Fig. 9: A *tetraktys* pitagórica

Se tomarmos as linhas dessa representação geométrica vemos que as mesmas formam uma sequência numérica de quatro números, 1, 2, 3 e 4; portanto, o número dez também é gerado pela tétrade, já que $1+2+3+4=10$, e é por essa razão que a década também recebe o nome de *tetraktys*, ou quaternário.

Deste modo, a década não somente é a base do sistema numérico dos antigos gregos, mas contém também os quatro primeiros números naturais e, por consequência, a sequência da geração dos primeiros elementos geométricos, que, conforme vimos, são o ponto (1), a linha (2), o triângulo (3) e o tetraedro (4). Esses quatro números geram o dez, que corresponde ao número de corpos celestes do cosmos; Aristóteles diz que “o número 10 é considerado como perfeito e compreende a totalidade da natureza essencial dos números” (*Met.*, A 5, 986^a7-8).

Ademais, a *tetraktys* tornou-se uma espécie de símbolo sagrado para os pitagóricos, já que em seu juramento diziam: “por ele [Pitágoras], que transmitiu à nossas almas a *tetraktys*, fonte e raiz da Natureza eterna” (Porfírio, *VP 20*; Aetius, *Plac. i. 3*; *Os Versos áureos de Pitágoras*, in Guthrie, 1987, p. 127, 164 e 307). Deste modo, podemos inferir que a *tetraktys* consiste não somente na chave numérica do sistema matemático-cosmológico dos pitagóricos, como também se tornou o símbolo pitagórico por excelência.

7. A HARMONIA COMO ESCALA MUSICAL

Uma vez discutidos os conceitos fundamentais do papel do número e da cosmologia no pensamento pitagórico, passemos agora às suas concepções musicais; para tanto, tomemos como ponto de partida a prática musical grega para ilustrar alguns conceitos fundamentais.

Na tradição musical da Grécia Antiga os instrumentos de corda desempenhavam um papel central; a lira, em particular, tinha origem divina. O mito conta que o deus Hermes teria construído a primeira lira partir da carapaça de uma tartaruga terrestre e das tripas de duas novilhas que havia furtado do rebanho de Admeto, guardado por Apolo (BRANDÃO, 2005, p.192-193). Os detalhes da construção desse instrumento estão descritos no *Hino Homérico a Hermes*, fato esse que demonstra sua antiguidade, uma vez que tais hinos tem sua composição datada entre os séculos VIII e VI a.C.; porém, a existência de instrumentos similares na Suméria e Babilônia, datados já do terceiro século a.C., sugerem que as liras gregas podem ser de uma antiguidade ainda maior (MATHIESEN, 1999, p. 33, n28). O formato básico dessa *chéllys líra* (já que era construída com a carapaça da tartaruga), está apresentado na Figura 10.

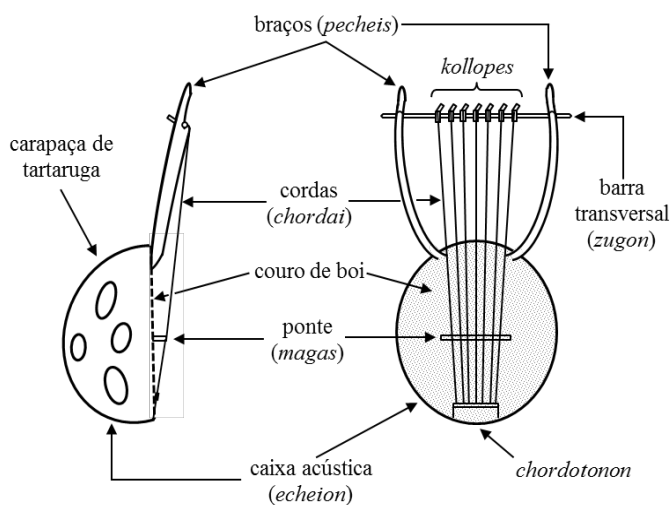


Fig. 10: A chéllys líra ou heptacórdio (Adaptado de Mathiesen, 1999, p. 239)

Segundo o Hino Homérico a Hermes 41-56, a chéllys líra era formada por dois braços (pecheis) afixados em uma caixa acústica ou de ressonância (echeion), composta pela carapaça de uma tartaruga terrestre na qual era afixada, na parte ventral, uma película de couro de boi (dérma bóos), que atuava como membrana ressonante. Sobre essa membrana era montada uma barra chamada de ponte (magas), que comunicava a vibração das cordas para a caixa de ressonância. As cordas da

chélys eram em número de sete, feitas de tripas de ovelha, em geral, e eram afixadas na base do echeion por meio de uma barra rígida, o chordotonon, e estendiam-se até uma barra transversal (zugon), que conectava os dois braços da chélys. No zugon cada corda era enrolada e anexada a uma espécie de cravelha (kollops), que permitia ao músico esticar ou relaxar as cordas da lira, e o instrumento era tocado por meio de uma palheta (plektron) (idem, p. 236-243).

Uma vez tocada pelo *plektron*, a corda vibrava com uma dada frequência, que podia ser regulada por meio do ajuste da tensão na corda pelo *kollops* correspondente; com isso, eram inúmeras as frequências que as cordas da lira podiam fornecer, formando uma gama contínua de alturas sonoras. Como, então, se poderia selecionar um número finito de alturas possíveis para se produzir música com a lira, ou com qualquer outro instrumento? A resposta se encontra no próprio *Hino Homérico a Hermes*, que qualifica as sete cordas da lira como sendo *consonantes*. Dois sons musicais são chamados de consonantes (*sýmphonoi*) se provocarem uma sensação agradável ao ouvido ao serem tocados simultânea ou sucessivamente; caso contrário, tais sons são denominados *dissonantes* (*diáphonoí*). Essa relação entre cada par de sons de diferentes alturas é chamado de intervalo (*diastema*); assim, os intervalos são consonantes se os sons constituintes assim o forem, ou então dissonantes, no caso contrário. Portanto, quando o *Hino Homérico a Hermes* faz menção às “sete cordas consonantes”, quer dizer que os sons produzidos pelas cordas formam intervalos consonantes.

A prática musical mostra que quase todos os intervalos musicais são dissonantes, e apenas um pequeno número deles são consonantes. Esse pequeno número de intervalos consonantes ditava quais notas deveriam ser usadas para produzir música; o problema, então, residia em encontrar tais intervalos, o que definia o chamado *problema da consonância*. Esse conjunto de notas formaria *escala musical*, que é também um dos significados de harmonia: “todo o firmamento era uma escala musical (*harmonia*) e número”, conforme trecho já mencionado da *Metafísica* de Aristóteles (*Met.*, A 5, 986^a3).

Essa breve análise das propriedades de um instrumento grego típico, a lira, nos introduziu o importante problema da consonância. Encontrar uma tensão propícia para que as sete

cordas fossem consonantes era uma tarefa empírica: ia-se efetuando o ajuste de tal modo a provocar uma sensação auditiva agradável, até se encontrar os intervalos consonantes. O olhar pitagórico, porém, buscava as respostas da ordem da natureza na matemática; então, era de se esperar que sua formulação das consonâncias se apoiasse, também, na própria matemática. Conforme discutimos na Seção IV, Filolau diz que “todas as coisas que se conhecem têm número”; com isso, os sons musicais também poderiam ser conhecidos por meio de números. Ademais, como o conceito de consonância envolve a relação entre dois sons, e os sons têm número, a consonância, sob o ponto de vista matemático, deveria ser então expressa por meio de uma relação entre dois números; Aristóteles nos diz que, para os pitagóricos, “a harmonia [como escala musical] é uma *razão* entre números” (*Met.*, N 5, 1092^b14). Deste modo, nossa pergunta seguinte é: quais são esses números que definem a escala, e como podem ser obtidos?

Nesse ponto, a contumaz névoa que sempre obscurece o pensamento pitagórico comparece novamente. Primeiramente, há controvérsias em relação à descoberta dos intervalos consonantes como razões entre pequenos números por Pitágoras, já que há argumentos a favor e contra essa suposição (GUTHRIE, 1962, p. 221-222). Em segundo lugar, as fontes secundárias que comentam tal descoberta descrevem experimentos que são fisicamente impossíveis, como a associação dos sons consonantes com as batidas de martelos de diferentes massas em uma bigorna de ferreiro, por exemplo (*idem*, p. 223-224); (BURKERT, 1972, 374-376). Porém, há um experimento que, de fato, Pitágoras pode ter realizado, já que é fisicamente exequível: trata-se do monocórdio ou *cânon*, instrumento cuja invenção Diógenes Laércio atribui ao próprio Pitágoras (D.L. VIII, 12). A Figura 11 ilustra o princípio de funcionamento desse aparato.

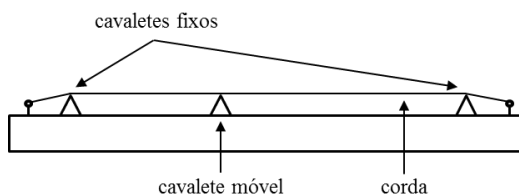


Fig. 11: O monocórdio ou cânnon

A corda é presa em duas extremidades, e dois cavaletes fixos permitem definir os extremos da corda vibrante; um terceiro cavalete, móvel, permite dividir a corda em dois segmentos sem, entretanto, alterar a tensão na mesma. Um intervalo musical pode ser produzido quando os dois segmentos da corda são tocados simultânea ou sucessivamente; porém, como produzir um intervalo consonante, já que o cavalete móvel pode assumir *qualquer* posição entre os dois cavaletes fixos? A tarefa seria extremamente árdua se o operador do experimento procurasse tais intervalos consonantes por meio de tentativa e erro; portanto, é mais razoável supor que o mesmo tenha usado algum princípio como guia. E, em se tratando de um pitagórico, a *tetraktys* seria esse princípio: como vimos, esta é a chave de seu sistema filosófico-matemático. Assim, os números componentes da *tetraktys*, 1, 2, 3 e 4 deveriam orientar o comprimento de cada segmento de corda de algum modo.

Vejam como isso pode ser feito. Primeiramente, construamos uma escala de medida para os comprimentos dos segmentos de corda; para o comprimento total atribuamos o número 12, já que esse é o menor número divisível por 2, 3 e 4, os componentes da *tetraktys*. Dividamos a escala em 12 partes iguais, sendo que o início dela se situa no cavalete fixo à esquerda. Se dividirmos 12 por 2, 3 e 4, obteremos como resultado a sequência 6, 4 e 3, respectivamente; marquemos esses pontos na escala. Se posicionarmos o cavalete móvel na posição 6, estaremos dividindo a corda em dois segmentos de igual comprimento; na posição 4, o cavalete móvel divide a corda em dois segmentos com comprimentos de 4 e 8 unidades, já que $4+8=12$. Por último, na posição 3, o cavalete móvel divide a corda em dois segmentos com comprimentos de 3 e 9 unidades, pois $3+9=12$. Juntando todos os comprimentos de segmentos que acabamos de obter, formamos a sequência 6, 8, e 9. Uma vez obtidos esses números, passemos ao experimento, que consiste em tocar, primeiramente, um dos segmentos de corda obtidos pelas divisões acima e, logo em seguida, tocar a corda inteira. Da audição sucessiva dos sons verificamos que os intervalos mencionados são consonantes; as razões numéricas são calculadas em relação ao comprimento total da corda. Os resultados estão apresentados na Tabela 2 abaixo. Excluí desta tabela os segmentos com comprimentos de 3 e 4 unidades pois geram intervalos múltiplos da oitava,

já que suas razões numéricas são, respectivamente, dadas por 1:4 (*bis diapason*) e 1:3 (*diapason diapente*).

Comprimento do segmento tocado (unidades arbitrárias)	Razão numérica (segmento: corda inteira)	Nome da consonância
9	$9:12 = 3:4$	quarta (diatessaron)
8	$8:12 = 2:3$	quinta (diapente)
6	$6:12 = 1:2$	oitava (diapason)

Tab. 2: As consonâncias pitagóricas

Portanto, os intervalos relevantes são os três mencionados na Tabela 2 que, juntamente com o *uníssono* (razão 1:1) formam as chamadas *consonâncias pitagóricas*: 1:1, 1:2, 2:3 e 3:4. Apesar de haver outras consonâncias possíveis – como a *terça maior*, 4:5, por exemplo – os pitagóricos não as considerariam, já que o número 5 não está incluso na *tetraktys*. Mesmo assim, é fundamental ressaltar que as consonâncias pitagóricas formaram a base de qualquer escala musical concebida da Antiguidade à Renascença.

O modo como deduzi as consonâncias pitagóricas se deu em função das razões entre os comprimentos dos segmentos de corda; na notação moderna, porém, se usa a razão de frequências de vibração da corda. Nesse caso, as razões numéricas obtidas são invertidas, já que o comprimento da corda é inversamente proporcional à sua frequência de vibração. Com isso, as consonâncias pitagóricas, na notação como razão de frequências, são 2:1 para a oitava, 3:2 para a quinta e 4:3 para a quarta, as quais passarei a empregar daqui por diante.

Os comprimentos dos segmentos usados para determinar as consonâncias – 6, 8, 9 e 12 – guardam uma especial relação entre si. Usando as fórmulas dadas na Tabela 1, é fácil mostrar que de 6 e 12 a média aritmética é igual a 9, ao passo que a harmônica é igual a 8. Além disso, as razões entre os números dessa sequência fornecem as consonâncias pitagóricas: $8:6 = 4:3$, $9:6 = 3:2$, e $12:6 = 2:1$. Há, entretanto, uma razão numérica nessa sequência, 9:8, que não figura entre as consonâncias pitagóricas; assim, uma cuidadosa inspeção entre as razões numéricas deduzidas nos revelará o significado desta última. Para tanto, observemos inicialmente as seguintes propriedades das razões numéricas: tanto a multiplicação

quanto a divisão de duas razões gera uma terceira razão numérica; assim, podemos gerar novos intervalos para compor uma escala musical por meio dessas operações! A multiplicação de duas razões numéricas será chamada de *adição* de dois intervalos musicais, ao passo que a divisão das razões será chamada de *diferença* ou *subtração* de dois intervalos musicais.

Voltando à nossa questão inicial, tomemos os intervalos de quinta e de quarta, e façamos a subtração desses intervalos; o resultado é a razão 9:8, pois $\frac{5}{4} \div \frac{4}{3} = \frac{15}{16} \cdot \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$. Adicionando esse novo intervalo à quarta, obtemos exatamente a quinta, já que $\frac{4}{3} + \frac{9}{8} = \frac{32}{24} + \frac{27}{24} = \frac{59}{24}$. Com isso, a razão 9:8, chamada de *tom (tonos) pitagórico*, produz a quinta a partir da quarta, sugerindo ser o tom uma unidade de composição da escala; para verificarmos essa propriedade, coloquemos as razões obtidas acima em ordem crescente, e calculemos as diferenças entre esses intervalos:

Intervalo	1	9/8	4/3	3/2	2
Diferença		9/8	32/27	9/8	4/3

Pelo quadro acima, o tom aparece como diferença dos intervalos entre 1 e 9:8, e, como vimos, entre 4:3 e 3:2. Podemos inserir mais dois intervalos com diferença de um tom, do seguinte modo: seja o novo intervalo entre a oitava e a quinta, de tal modo que a diferença entre e a quinta seja de um tom. Como a diferença entre e 3:2 é dada pela divisão desses termos, segue que a equação resultante é $\frac{2}{1} - \frac{3}{2} = \frac{x}{y}$, cuja solução é dada por $\frac{x}{y} = \frac{2}{1} - \frac{3}{2} = \frac{4}{2} - \frac{3}{2} = \frac{1}{2}$. Do mesmo modo, podemos inserir um intervalo entre a quarta e a nota 9:8 de tal forma que a diferença entre e esta seja de um tom; equacionando, temos $\frac{4}{3} - \frac{9}{8} = \frac{x}{y}$, cuja solução é $\frac{x}{y} = \frac{4}{3} - \frac{9}{8} = \frac{32}{24} - \frac{27}{24} = \frac{5}{24}$. Atualizando o quadro acima com os novos valores, obtemos:

O novo intervalo surgido, 256:243, é chamado de “resíduo” (*leimma*), que também desempenha um papel de unidade de formação de escala. Isso, pois, suponhamos que seja um intervalo à direita de 27:16, de tal modo que a diferença entre ambos seja de um tom. Equacionando, obtemos $\frac{27}{16} - \frac{256}{243} = \frac{x}{y}$, cuja solução é dada por $\frac{x}{y} = \frac{27}{16} - \frac{256}{243} = \frac{6561}{39968} - \frac{16384}{39968} = \frac{10227}{39968}$. Tomando a diferença entre a oitava e , segue-se que $\frac{2}{1} - \frac{256}{243} = \frac{x}{y}$, ou seja, o *leimma* também comparece como diferença entre os intervalos, assim como o tom. Numericamente, o *leimma* tem valor inferior ao do tom, e por isso rece-

be o nome de *semitom diatônico pitagórico*. Esse termo, porém, não significa que o *leimma* divida o tom em duas partes iguais, como o mesmo sugere; pelo contrário, a divisão do tom pelo *leimma* resulta no *apotome*. Com isso, cada tom pitagórico contém dois semitons, o *leimma* e o *apotome*, este último também chamado de *semitom cromático pitagórico*.

Por fim, o intervalo 243:128 obtido acima completa a chamada *escala diatônica pitagórica*, e tomando a frequência fundamental de vibração da corda, , como um Dó, a escala completa será:

Nome da Média	Definição	Fórmula para b
Aritmética	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$	$b = \frac{a+c}{2}$
Geométrica	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{b}{c}$	$b^2 = ac$
Harmônica	$\frac{b-a}{c-b} = \frac{a}{c}$	$b = \frac{2ac}{a+c}$

Tab. 3: A escala diatônica pitagórica.

O termo diatônico (*diatonikos*) significa “por meio de tons”, e indica escalas que possuem sete notas e uma oitava, separadas por cinco tons e dois semitons.

Podemos obter outras notas a partir da escala pitagórica, como os sustenidos e bemóis por meio do uso do *apotome*. Criar um sustenido corresponde a adicionar um *apotome* à nota; assim, a partir de um Fá, por exemplo, a nota Fá[#] será caracterizada pela razão . Do mesmo modo, podemos produzir um bemol subtraindo um *apotome* de uma determinada nota; assim, a partir do Si, obtemos , que corresponde a Si^b. É importante lembrar que os valores acima devem ser multiplicados pela frequência fundamental para corresponder fisicamente a uma nota.

8. A HARMONIA DAS ESFERAS

Após discutirmos as concepções pitagóricas acerca do número, do universo e da música, vejamos como esses conceitos se fundem para formar a Harmonia das Esferas. Iniciemos com os seguintes *akousmata* coligidos por Jâmblico:

O que é o Oráculo de Delfos? É a tetraktys, que é a Harmonia das Sereias. (...) O que é a coisa mais sábia? O número. A próxima coisa mais sábia é o poder de nomear. (...) O que é a [coisa] mais bela? A Harmonia. (...) (JÂMBLICO, VP 82 apud GUTHRIE, 1987, p. 77).

O santuário de Delfos era o centro religioso do mundo grego, e sua fama se devia fundamentalmente pelo oráculo consagrado ao deus Apolo, o “assento da mais alta e secreta sabedoria” que era também a deidade cultuada em dois dos principais centros pitagóricos na Itália, Crotona e Metaponto, cidades onde residira o próprio Pitágoras (BURKERT, 1972, p. 113-114; 187). Além disso, Apolo, além de ser o mais belo entre os deuses, era também o deus da Música; deste modo, esse *akousma* nos sugere a associação do símbolo pitagórico por excelência, a *tetraktys*, àquele que representa o que é o belo e a própria música. E vimos que é exatamente a *tetraktys* que orienta a formação da escala musical pitagórica. Belo também é o universo, já que o conceito grego de *cosmos*, como vimos na Seção V, representa não somente um arranjo ordenado de coisas, mas algo que é essencialmente belo. Bela também é a harmonia, já que uma consonância é uma manifestação da beleza sob a forma de sonora.

Portanto, a harmonia é um princípio que rege tanto o cosmos, pondo em acordo os princípios discordantes dos ilimitados e limitantes, quanto rege a música, já que o *continuum* ilimitado da gama de frequências de vibração possíveis em uma corda somente se converte em uma escala musical – que também é harmonia – graças ao concurso do princípio limitador do *número*. E a Harmonia das Esferas reside exatamente na unificação dessa dupla função do termo harmonia: a escala musical que determina a música a ser produzida por um dado instrumento é a mesma determinada pelos sons produzidos a partir do movimento dos corpos celestes. Aristóteles nos diz que

[a]lguns pensadores supõem que o movimento dos corpos daquele tamanho [*i.e.*, dos corpos celestes] devem produzir algum ruído, já que o movimento de corpos de dimensões e velocidades muito inferiores aqui na Terra produzem sons. (*Sobre o céu*, B, 9, 290^b14-17).

Mas, como os pitagóricos correlacionavam a escala musical que discutimos na seção anterior com a escala dos movimentos celestes? Novamente, nosso conhecimento é fragmentário, e, além da versão formulada por Platão – que merece uma discussão à parte – dispomos apenas de fontes a partir do primeiro século de nossa era. A primeira delas consiste na *História Natural*, de Plínio, o Velho (23 ou 24–79 d.C.). Em seu relato, são as distâncias entre os planetas, e não suas velocidades relativas que fornecem a escala planetária; assim, de acordo com Plínio,

Pitágoras, entretanto, usando a teoria musical, disse que a distância entre a Terra e a Lua era de um tom, da Lua a Mercúrio a metade, o mesmo ocorrendo entre Mercúrio e Vênus; um tom e meio entre Vênus e o Sol, um tom entre o Sol e Marte (*i.e.*, o mesmo que entre a Terra e a Lua), metade entre Marte e Júpiter, o mesmo entre Júpiter e Saturno, e um tom e meio entre Saturno e as estrelas fixas. (GODWIN, 1990, p. 8; 407).

Segundo esta escala, temos uma sequência inicial de um tom e de um semitom; a escala pitagórica da Tabela 3 mostra que essa sequência corresponde às notas Ré, Mi e Fá. Com isso, à Terra temos associada a nota Ré, ao passo que à Lua corresponde a nota Mi, já que dista de um tom de Ré; à Mercúrio associamos a nota Fá, que dista de um semitom pitagórico de Mi. Entre Mercúrio e Vênus temos a redução da nota “à metade”; isso corresponde a usarmos o *apotome*; deste modo, segue-se que $\frac{1}{2}$, o que corresponde, como vimos, à nota Fá[#]. Entre Vênus e o Sol há um tom e meio, portanto, $\frac{3}{2}$; então, à nota Fá[#] adicionamos esse intervalo, o que resulta em $\frac{9}{4}$, ou seja, uma nota Lá. Entre o Sol e Marte há um tom de intervalo, portanto, a nota associada a Marte será Si. Um semitom separa Marte de Júpiter; com isso, $\frac{1}{2}$, ou seja, uma oitava acima, um Dó. Uma nova metade, o *apotome*, separa Júpiter de Saturno; então, multiplicando-se o Dó pelo *apotome*, obtemos um Dó[#], assim como obtemos um Fá[#] a partir do *apotome* e de um Fá. Por fim, entre Saturno e as estrelas fixas há um tom e meio que, conforme vimos, corresponde ao intervalo $\frac{3}{2}$; com isso, $\frac{9}{4}$, que corresponde a um Mi (em uma oitava acima). A escala assim obtida está representada na Figura 12.

Cabe lembrar que a escala coligida por Plínio não incluía nem o fogo central, nem a anti-Terra, elementos celestes típi-

cos do modelo cosmológico pitagórico. Apesar disso, esta é a escala mais antiga da Harmonia Celeste atribuída a Pitágoras; então, mesmo tendo sofrido possíveis modificações devido a ideias platônicas e aristotélicas, tal escala nos permite ter, ao menos, um vislumbre de como poderia se constituir uma escala musical celeste tipicamente pitagórica.

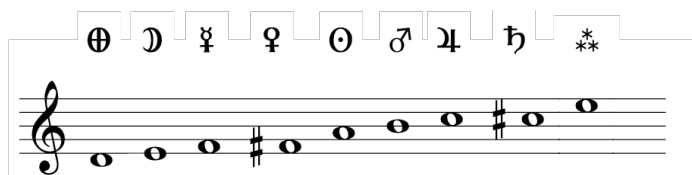


Fig. 12: A escala planetária pitagórica segundo Plínio, o Velho. Na ordem, temos a Terra, Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno e Estrelas Fixas (Godwin, 1995, p. 114).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. *The complete Works of Aristotle: the revised Oxford translation*, Vols. 1 e 2. Editado por Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.

BARNES, Jonathan. *Filósofos Pré-socráticos*. Tradução: Julio Fischer. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 5ª Ed. Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

_____. *Mitologia Grega*. 15ª Ed. Volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

BURKERT, Walter. *Lore and Science in ancient Pythagoreanism*. Tradução inglesa de E. L. Minar, Jr., de *Weisheit und Wissenschaft: Studien von Pythagoras, Philolaos und Platon*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

CORNELLI, Gabriele. *O Pitagorismo como categoria historiográfica*. Classica Digitalia Brasil. São Paulo: Annablume editora, 2011.

GODWIN, Joscelyn. *The Harmony of the Spheres: A source-book of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions International, 1990.

_____. *Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music, from antiquity to the avant-garde*. Rochester: Inner Traditions International, 1995.

GUTHRIE, Kenneth Sylvan. *The Pythagorean sourcebook and library*. Grand Rapids: Phanes Press, 1987.

GUTHRIE, W. K. C. *A history of Greek philosophy: The earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

HEATH, Thomas. *A History of Greek Mathematics: Vol. 1, from Thales to Euclid*. New York: Dover Publications, 1981.

HUFFMAN, Carl A. *The role of number in Philolaus' philosophy*. *Phronesis* 33: 1-30, 1988.

_____. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

JAMES, Jamie. *The Music of Spheres: music, science and the natural order of the universe*. New York: Grove Press, 1993.

KAHN, Charles H. *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

KIRK, G. S., RAVEN, J. S., SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-Socráticos: História Crítica com seleção de textos*. 5ª Ed. Tradução: Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

ROQUE, Tatiana. *História da Matemática: uma visão crítica, desfazendo mitos e lendas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WATERFIELD, Robin (trad.). *The Theology of Arithmetic: on the mystical, mathematical and cosmological symbolism of the first ten numbers. Attributed to Iamblichus*. Grand Rapids: Phanes Press, 1988.

ZHMUD, Leonid JA. *All is number? "Basic doctrine" of Pythagoreanism reconsidered*. *Phronesis* 34: 270-292, 1989.

MATEMÁTICA E MÚSICA SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICO/ EPISTEMOLÓGICA: MUDANÇAS CONCEITUAIS

*Oscar João Abdounur**

*abdounur@ime.usp.br
Instituto de Matemática,
Universidade de São Paulo,
Brasil

RESUMO: A passagem do final do século XV para o início do século XVI testemunhou o aparecimento da geometria como instrumento para resolução de problemas em música teórica e de forma não independente, mudanças na concepção de razão/número subjacente à música teórica. Neste período, o teórico musical e matemático Erasmus Horicius surgiu como um importante humanista alemão deste período envolvido com questões musicais. Ele resgatou fontes gregas, possibilitando a teóricos da época o acesso a importantes frutos do reavivamento do interesse por textos antigos, sendo o primeiro, por exemplo, no Renascimento a aplicar explicitamente geometria euclidiana para resolver problemas em música teórica. Dentre os problemas considerados, Erasmus propôs uma divisão igual numérica do intervalo de tom inteiro, que pressupõe importantes transformações nas concepções de razão, em particular, na direção de promover a emergência da ideia de número real em contextos teórico-musicais.

PALAVRAS-CHAVE: matemática/música, Renascimento, conceito de número, transformações estruturais.

ABSTRACT: The passage from the late fifteenth century to the early sixteenth century witnessed the emergence of geometry as a tool for solving problems in theoretical music and, not independently, changes in the conception of ratios/number underlying theoretical music. In this passage, the musical theorist and mathematician Erasmus Horicius emerged as an important German humanist of this period involved with musical issues. He rescued Greek sources, enabling theorists of his time accessing important fruits of the revival of interest in ancient texts. He was the first, for example, in the Renaissance explicitly to apply Euclidean geometry to solve

problems in theoretical music. Among the problems considered, Erasmus proposed a numerical equal division of the whole tone, which implies substantial changes in conceptions of ratios, in particular, towards promoting the emergence of the idea of real number in theoretical music contexts.

KEYWORDS: mathematics/music, Renaissance concept of number, structural transformations

INTRODUÇÃO

Matemática e música já estavam relacionadas na Antiguidade. No conhecido experimento do monocórdio, atribui-se a Pitágoras o crédito de ter estabelecido uma correspondência entre intervalos musicais e razões matemáticas em uma corda. Tal experiência revela que determinados intervalos poderiam ser produzidos pela divisão da corda em razões simples $a:b$ de modo que b representa a corda toda e a uma parte da corda. Em particular, os intervalos musicais de oitava, quinta e quarta eram produzidos por razões simples 1:2, 2:3 e 3:4, respectivamente. Tais consonâncias pitagóricas consistiam de intervalos, cujas razões subjacentes eram formadas somente por elementos da *Tetraktys*, ou seja, a série de números 1,2,3,4, cuja soma resulta em 10, que era visto como um número perfeito (SCRIBA, 1991,118).

A interrelação entre música grega e o desenvolvimento da matemática pura já havia sido abordada no início do século 20 por Paul Tannery (1915) e nos anos 70 por Arpad Szabo, quem também levantou questões similares na tentativa de mostrar que a teoria pre-eudoxiana de proporção desenvolveu-se inicialmente como uma herança da teoria pitagórica de música (SZABO, 1978). Neste último, indicadores desta herança são encontrados vinculados a questões tais como a restrição de Euclides na operação de *composição de razões* presente, embora não definida explicitamente, por exemplo, na proposição 23 do livro VI (HEATH, 1956, 247). Tal proposição afirma que paralelogramos equiangulares possuem proporcionalmente a razão composta da razão de seus lados (HEATH, 1956, 247). Na demonstração, Euclides compunha duas razões $BC:CG$ e $DC:CE$, adaptando-as a razões proporcionais $K:L$ e $L:M$, respectivamente, tendo L em comum, antes de realizar a opera-

ção. Assim, composição de razões usando o método clássico grego consistia de tomar razões do tipo $a:b$ com $b:c$ para produzir $a:c$, o que permitia a repetição deste processo com $c:d$ e assim por diante, isto é, uma sequência de razões a serem compostas, de modo que o segundo termo de uma razão devia ser igual ao primeiro termo da razão subsequente. Assim, composição de razões no sentido clássico euclidiano significava a composição de razões $a:b$ com $c:d$ realizada encontrando-se uma grandeza e de tal maneira que $c:d$ fosse proporcional a $b:e$, resultando em uma razão composta $a:e$.

Tal procedimento possui fortes afinidades musicais, pois ele é estruturalmente semelhante a compor intervalos musicais contíguos no monocórdio. Utiliza-se aqui a expressão “compor” para expressar o processo em um contexto musical no qual dois intervalos musicais eram tomados de modo que a nota mais aguda do primeiro intervalo fosse igual a nota mais grave do segundo, de maneira a produzir um novo intervalo tal que sua nota mais grave fosse igual a nota mais grave do primeiro intervalo e sua nota mais aguda fosse a nota mais aguda do segundo.

Tal operação pode ser aplicada recursivamente. Na composição de intervalos com o monocórdio, se começa um dado intervalo a partir do ponto que se chegou no intervalo anterior, que corresponde matematicamente aos termos comuns entre razões subsequentes na operação de composição mencionada anteriormente, de modo à composição de razões em matemática corresponder à composição de intervalos musicais em música.

No contexto do experimento de Pitágoras, ao se considerar que, por um lado, uma quarta que é produzida por $3:4$, composta com uma quinta, que é produzida por $2:3$, resulta musicalmente em uma oitava, que é produzida por $1:2$; e por outro lado que, tal operação, que corresponde matematicamente a tomar $3:4$ de uma corda seguido de tomar $2:3$ do que resta, significa tomar $(2:3)(3:4)$ da corda, isto é, $(1:2)$ da corda; o experimento de Pitágoras parece nos informar mais do resultado geral de que razões matemáticas subjazem a intervalos musicais. Ele nos diz mais especificamente que composição de razões subjazem a composição de intervalos musicais, e ainda que, provavelmente devido a este vínculo, a composição de razão no estilo euclidiano é manipulada desta forma.

O experimento de Pitágoras representa o início de uma ciência voltada à matemática na Grécia. Ele mostra como uma ordem matemática é inerente ao espaço físico, portanto corroborando tal ordem como a origem e fundamento da harmonia. A descoberta de Pitágoras concernente ao monocórdio lança luzes em um vasto número de discussões sobre teoria musical tendo razões como base, tanto na Grécia como após o período helenístico. Esta característica conformou a concepção de música ocidental com uma compreensão matemático-especulativa até o Renascimento, quando uma concepção mais empírica começou a emergir.

No final do século XV e início do século XVI, em contextos matemáticos, mudanças na concepção de razão ocasionou o fortalecimento de teorias aritméticas de razão, contribuindo em um sentido mais amplo para a aritmetização de teorias de razão e ao mesmo tempo para o uso de geometria, invés de aritmética pitagórica como instrumento para resolver problemas estruturais em música teórica. Utiliza-se aqui o termo “aritmetização das teorias de razão”, para descrever o processo em que, especialmente no final da Idade Média e início do período moderno, o conceito de razão matemática perde seu caráter geométrico, para assumir um caráter estruturalmente semelhante, mas semanticamente distinto. Por exemplo, razão matemática perde o significado de comparação entre duas grandezas de mesma natureza, aproximando-se semanticamente do conceito de número; composição de razões torna-se multiplicação de razões e proporções entre razões matemáticas tornam-se gradativamente equações envolvendo números.

ARITMETIZAÇÃO DE TEORIAS DE RAZÃO

O complexo processo de aritmetização das teorias de razão no âmbito da matemática e da música iniciou-se na Grécia Antiga, desenvolvendo-se ao longo da Idade Média até o Renascimento. Tendo já recebido durante a Idade Média contribuições significativas das culturas latina, bizantina e árabe, este processo culminou no Renascimento com uma forte confluência destas tradições, o que levou a uma aceleração sem precedentes da aritmetização nas teorias de razão neste período.

Até o Renascimento, não havia no tratamento de razões uma estrutura bem definida. Em alguns casos, tal conceito

era tratado aritmeticamente, em outros com características geométrico-musicais e outros ainda era manipulado como combinação destas tendências. A estas diferentes estruturais, que acompanharam os conceitos de razão e proporção desde a Antiguidade, correspondiam teorias, que fundamentaram os tratados de matemática e de música até o Renascimento.

No decorrer da história, muitos teóricos contribuíram para o processo de aritmetização de razões e de mudanças estruturais em suas teorias:

No século IV a.C., Aristoxeno de Tarento fez uso de intervalos musicais, e indiretamente razões, como grandezas unidimensionais contínuas, possibilitando com isto a divisão de intervalos.

No século IV d.C. Theon de Alexandria realizou interpolações no livro VI de “Os Elementos” de Euclides, alterando consequentemente o sentido euclidiano original de composição de razões.

No século XI, Psellus sugeriu uma divisão geométrica do tom. Partindo de contextos teórico-musicais, sua concepção implicava na interpretação de razão como um contínuo.

No século XIII, Campanus de Novara atribuiu um significado aritmético à definição 5 de sua tradução do árabe do livro V de “Os Elementos” de Euclides, ao inserir o novo termo “*denominatio*”, embora não existente no texto original, propiciando transformações significativas em teorias de razão.

No século XIV, Oresme introduziu o termo razões de razões, „*proportio proportionum*“, com expoentes fracionários, proporcionando um método, que possibilitava a divisão de uma razão arbitrária em um número qualquer de partes.

No final do século XV e início do século XVI, Erasmus Horicius publicou pela primeira vez em contexto musical um tratado, que lidava com o conceito de razão como uma quantidade contínua.

No século XVI, as transformações mencionadas e o processo de aritmetização aceleravam-se até que finalmente no século XVII a teoria aritmética se tornasse predominante.

CONTEXTO GERAL DO ESTUDO SOBRE RAZÕES

A partir da segunda metade do século XX, desenvolveram-se diversas pesquisas acerca de teorias de razão e proporção na Idade Média, cujos resultados ampliaram significativamente a

compreensão historiográfica acerca da matemática medieval, bem como do reflexo das tradições gregas mencionadas nesta última. Junto a Clagett (CLAGETT, 1953, 1964) com investigações a respeito de matemática, assim como de suas relações com física na Idade Média, em cujo contexto razões e proporções desempenham um papel fundamental; cabe-se ressaltar sobretudo trabalhos de Grant (1960), Murdoch (1963,1968), Drake (1973), Molland (1978,1983) e Sylla (1984). Os trabalhos de Murdoch influenciaram consideravelmente as pesquisas sobre teorias de razão e proporção neste período. Seus estudos fornecem não somente uma visão mais ampla acerca de teorias de razão e proporção, mas consistem, considerando trabalhos anteriores sobre o tema, em uma investigação detalhada de elementos específicos relacionados, por exemplo, à introdução do termo “*denominatio*” por Campanus, um indicador importante de modificações estruturais em tais teorias. Enquanto Molland tem como centro de sua pesquisa as reflexões de Bradwardine sobre razões, Grant concentrou-se em Oresme e suas idéias de “*Proportio proportionium*”. Já Sylla e Drake discutiram, sob diferentes perspectivas, a confusão de argumentos nas tradições geométrica e aritmética das teorias de razão e proporção, o que evidencia a existência concomitante de estruturas híbridas em tais teorias já neste período pelo menos em matemática, teorias estas que competem e ganham prioridade dependendo do contexto de utilização. Enquanto Sylla investigou como tais tradições eram combinadas de maneira incomum dentro do contexto específico de composição e multiplicação de razões; Drake ocupou-se com os diversos modos de combinação dessas teorias no contexto das definições dos conceitos de razão e proporção utilizadas por teóricos medievais. Complementarmente a estes trabalhos, existem inúmeras traduções de fontes primárias, realizadas por Busard, Evans, Folkerts, Hoyrup, Lorch ou North.

A análise da terminologia de razões e proporções presente em tratados de matemática e de teoria musical do século XVI, assim como de períodos um pouco anteriores e posteriores permitem identificar elementos de origem platônico-pitagórica bem como indicativos de transformações em tais elementos. Tal análise permite ainda realizar uma primeira avaliação acerca das transformações estruturais em teorias de razão e proporção, bem como detectar sinais de resistência a tais transformações

e da presença da tradição platônico-pitagórica neste processo. Como comentado, no que concerne ao papel da música grega no desenvolvimento da matemática pura, Arpad Szabo (1974) reuniu uma série de argumentos, que sustentam a tese, segundo a qual a teoria pré-eudoxiana de razão e proporção é uma herança da teoria musical pitagórica. Para essa finalidade, ele realizou uma análise minuciosa de termos técnicos gregos, na qual ambas teorias foram consideradas. Inúmeros autores trabalharam a respeito da influência platônico-pitagórica sobre a teoria musical em épocas posteriores. Por exemplo, Kohler (1990) analisou relações platônico-pitagóricas em obras da *Ars Nova* e *Ars Subtilior*. Barbour (1933) mostrou que o temperamento pitagórico perseverou intensamente, embora novas formas de expressão musical já mostravam nitidamente, quão rígidos e restritos eram os modelos pitagóricos, cujos sistemas tonais eram baseados exclusivamente em grandezas comensuráveis. Barbera (1980) enfatizou a persistência da matemática antiga pitagórica no pensamento musical. Na presente análise referente às mudanças conceituais em teoria musical, cabe ressaltar como os termos técnicos analisados por Szabo foram transmitidos e em qual contexto tais termos e/ou vestígios deles aparecem no século XVI com o intuito de verificar, se eles, como elementos da tradição platônico-pitagórica, constituem um obstáculo para transformações em teorias de razão e proporção na teoria musical; e por outro lado, como a transmissão, por exemplo, de termos técnicos, tais como o “*denominatio*” mencionado anteriormente e outros que induzem a transformações em direção a significados aritméticos para razões e proporções, atuaram como catalizadores para as transformações mencionadas.

Outro aspecto também relacionado consiste na análise da utilização de estruturas de pensamento dedutivo e analógica no processo de plausibilidade e demonstração em música teórica, o que permite contribuir para uma compreensão mais profunda de até que ponto os conceitos de verdade e prova foram incorporados na música. Sob um ponto de vista mais geral, isto ainda nos permite mostrar com base nesta análise, até que ponto processos heurísticos e de axiomatização desempenharam um papel na tradição musical.

Desde a Antiguidade, há na música teórica tratados, que tentam seguir uma forma axiomática e consequentemen-

te, provam proposições teórico-musical por meio de seqüências de inferências silogísticas no estilo de argumento dedutivo como, por exemplo, o tratado *Sectio Canonis*, atribuído a Euclides. Com base neste documento, Busch (1998) examinou o papel da matemática na teoria da música antiga. Boécio utiliza no *De Institutione Musica* (BOWER & PALISCA, 1989) algumas das idéias já existentes no *Sectio Canonis* e transmite por meio deste, não somente a fonte, mas pelo menos em parte, a tradição do estilo dedutivo para a música teórica da Idade Média. Neste contexto, cabe-se mencionar o tratado *Musica* de Erasmus Horicius (PALISCA, 1994) do final do século XV e início do século XVI, que é construído em uma base axiomática geométrica no estilo euclidiano. Outras tentativas de axiomatização em contextos teórico-musicais se encontram em Zarlino (1571). Fend mostrou de modo convincente, que o tratado *Dimostrazioni Harmoniche* de Zarlino pode ser interpretado como uma tentativa de axiomatizar a música teórica (FEND, 1989). Ao mesmo tempo, existem ainda tratados de música teórica da Idade Média ao início do período moderno, que mostram uma forte presença do raciocínio analógico em sua estrutura argumentativa, uma vez que tais formas estão ancoradas aos fundamentos do pensamento pitagórico.

Concentra-se neste texto em uma importante contribuição do humanista Erasmus Horicius para as transformações mencionadas, a saber uma divisão igual numérica do intervalo de tom inteiro, que revela significativas transformações nas concepções de razão na direção de contribuir para a emergência da ideia de número real em contextos teórico-musicais.

O DE MUSICA SPECULATIVA DE ERASMUS HORICIUS

O contexto mais amplo da passagem mencionada é aquele, em que problemas da música teórica ocidental vinham sendo tratados ao longo de sua história desde a Antiguidade até o Renascimento à luz de um modelo aritmético focado em uma atividade racional de especulação passando a ser vistos segundo um modelo matemático empírico com ênfase na qualidade do som em si, suas leis e efeitos nas pessoas. Neste contexto, Erasmus propôs uma divisão igual numérica do intervalo de tom inteiro, que pressupõe importantes transformações nas concepções de razão, em particular, na direção de promover

a emergência da ideia de número real em contextos teórico-musicais.

Para isto, será considerada uma passagem presente no capítulo XVII do livro VI de Erasmus *De musica*, intitulada “*Propositio decimaseptima Toni proportionem scilicet sesquioctavam in duas proportiones equales artificialiter et geometricè dividere*”. Trata-se da divisão numérica igual e proporcional do intervalo de tom inteiro soando entre cordas com razão de comprimento 9 para 8, um problema que confundiu os teóricos musicais da Antigüidade até o Renascimento e que desempenhou um papel importante no processo histórico que levou à emergência do temperamento igual. Na passagem mencionada, Erasmus parece estar a ponto de resolver tal problema.

DIVISÃO DO TOM

O problema da divisão do tom surgiu da descoberta pitagórica da indivisibilidade numérica de uma razão superparticular ou epimórica, isto é, $n: n+1$, por meio de sua média geométrica, em particular, aplicável à divisão da razão 9:8. Dado $A < x < B$, onde A e B são inteiros e a razão $A:B$ é superparticular, x não pode ser ao mesmo tempo inteiro e cumprir a condição $A:x=x:B$, ou seja, ser a média geométrica de A e B . Matematicamente, a divisão igual do tom 8:9 fornece razões envolvendo surdos ou razões incomensuráveis subjacentes a intervalos musicais. Estes procedimentos eram considerados impossíveis em música teórica, uma vez que tais intervalos poderiam ser determinados somente por razões de números inteiros.

Tentativas de dividir o tom foram realizadas, entretanto, na Antigüidade por Aristoxeno (século IV a.C.), quem concebeu a natureza teórica da música como essencialmente geométrica, compreendendo alturas, intervalos musicais e também distâncias como quantidades contínuas que deveriam seguir as regras da geometria euclidiana e deveriam ser passíveis de ser divididas continuamente, o que inevitavelmente levanta questões concernentes à natureza de razão matemáticas neste contexto. Aristoxeno rejeitou a posição dos pitagóricos, segundo a qual intervalos musicais poderiam ser expressos somente como razões matemáticas envolvendo números inteiros, afirmando ao invés disto, que o ouvido era a única orientação

1. Proposition decimaseptima como dividir a razão sesquioctava (isto é, 9:8) do tom inteiro em duas partes iguais, artificialmente e geometricamente.

para o fenômeno musical (WINNINGTON-INGRAM, 1995, 592). Aristoxeno preferiu geometria à aritmética na resolução de problemas envolvendo relações entre alturas musicais e acreditava na possibilidade de dividir o tom em duas partes iguais, concebendo intervalos musicais e razões como grandezas contínuas. Tal ideia desencadeou muitas reações expressas por exemplo no *Sectio Canonis* (BARBERA, 1991, 125) e mais tarde no *De institutione musica* (BOWER AND PALISCA, 1989, 88) de Boécio no início da Idade Média, que sustentou a uma forte tradição pitagórica em música teórica na Idade Média. Seguindo a tradição platônica-pitagórica, muitos teóricos musicais medievais mantiveram a impossibilidade de divisão igual do tom, o que levaria matematicamente a razões incomensuráveis subjacentes a intervalos musicais. Tal posição começou a mudar no século XV e acabou por ser sistematicamente superada no início do Renascimento com teóricos tais como Nicolau de Cusa, Erasmus Horicius, Faber Stapulensis, Henricus Grammateus, Pedro Ciruelo, Juan Bermudo, dentre outros, que propuseram a divisão igual do tom por meio da geometria. Em seu *Musica*, Erasmus Horicius fez uso de um procedimento numérico abstrato para propor a solução do problema da divisão igual do tom, expressando como número a média geométrica entre os termos da razão 9:8 subjacente ao tom.

O DE MUSICA SPECULATIVA DE ERASMUS HORICIUS

O *De musica* de Erasmus Horicius surgiu em um momento em que redescobertas, traduções e publicações de fontes da Antiguidade, tais como as obras de Euclides, Arquimedes e Ptolomeu, aumentaram o interesse e desenvolvimento por teoria dos números. Certas lacunas no sistema numérico pitagórico eram significativamente preocupantes, resultando em crises e mudanças conceituais na demarcação entre aritmética e geometria. Neste contexto, razões envolvendo grandezas incomensuráveis só poderiam ser discutidas no âmbito de quantidades contínuas e exigiriam a unificação de tais disciplinas, bem como a conquista da ideia de um número continuum na atividade matemática.

Particularmente com Erasmus, conceitos árabes e hindus foram muito influentes, na medida em que promoveram o

desenvolvimento da matemática grega e trataram entidades como números negativos e irracionais, assim como permitiram, com a introdução dos numerais hindus por Fibonacci, cálculos de complexidade sem precedentes e o desenvolvimento de números extremamente grandes, sendo este último uma importante componente na divisão da razão do tom inteiro de Erasmus, como será visto em seguida.

No décimo sétimo capítulo do livro VI, Erasmus refere-se especificamente à divisão da razão 9:8, o que representa o intervalo musical de um tom inteiro. Nos quatro capítulos anteriores do livro VI, Erasmus demonstrou de forma incompleta a divisibilidade em partes iguais de outras razões superparticulares e proporcionais, tais como a oitava (2:1), a quarta (4:3), a quinta (3:2) e terça menor (6:5).

Nesta passagem, Erasmus propôs um procedimento numérico abstrato para encontrar a média geométrica entre os termos da razão 9:8 subjacente ao tom, expressando-a como um número. Ele não utilizou a construção geométrica da média proporcional entre dois segmentos da proposição 13 do Livro VI de Euclides, como fez, por exemplo, Jacques Lefèvre d'Étaples em 1496, por meio de métodos euclidianos exclusivamente não numéricos realizáveis com régua e compasso. Ao invés disso, Erasmus tentou chegar a uma expressão para a razão subjacente às metades supostamente igualmente proporcionais do intervalo de tom inteiro fazendo uso de números muito grandes. Ele realizou tal procedimento usando primeiramente a proposição 15 do livro V de “Os Elementos”, que afirma que $a:b :: am:bm$. Seguindo este método, a metade da razão 9:8 do tom poderia ser obtida pela média geométrica da sua expansão nos termos 34828517376:30958682112. Tal razão era derivada diretamente da razão 9:8, multiplicando seu numerador e seu denominador pelo fator 3869835264, ou seja, ele aplicou a proposição 15 do livro V para $a = 9$, $b = 8$ e $m = 3869835264$. A proporcionalidade entre 9:8 e 34828517376:30958682112 permite um mapeamento entre qualquer termo intermediário da razão 9:8, incluindo a média e sua expansão em uma razão de números grandes, considerando que o último é muito mais subdivisível. Uma vez que não havia frações decimais neste período, a razão proporcional estendida foi utilizada com a finalidade de extrair a raiz quadrada com um elevado grau de precisão, no caso, associada

com grandes números inteiros em vez de casas após o ponto decimal. Erasmus não se preocupou em realizar qualquer cálculo no texto e ele não expressou, anacronicamente falando, seu resultado como uma aproximação do número real exato.

Erasmus é o primeiro autor a propor um procedimento numérico abstrato para um dado problema, expressando o resultado como número, contrariamente a usar a imagem ou construção de uma linha geométrica. Uma vez que este era um problema originalmente aritmético, ele deveria ser resolvido “artificialiter”, ou seja, numericamente. Erasmus afirma que “...em demonstrações musicais nós somos forçados a utilizar todos os tipos de razões... uma vez que todos os tipos de consonâncias e dissonâncias são baseadas em razões racionais e por esta razão nós não podemos deconsiderar razões de surdos...” (Erasmus Horicius, fo. 61v). Erasmus propôs aqui razões incomensuráveis ou números irracionais em contextos musicais. Do ponto de vista de música teórica, a fim de fazer uso da teoria de Eudoxo do livro V de “Os Elementos” de Euclides na qual teorias de razão de surdos é baseada e que lida com quantidades abstratas com natureza contínua, ele estabeleceu uma relação entre quantidades contínuas e discretas. Erasmus percebeu que a busca por uma média geométrica para a razão subjacente ao tom inteiro poderia não resultar em um número racional e invês de mudar o domínio neste ponto de quantidades discretas de números para quantidades contínuas de linhas geométricas, ele propôs um contínuo de números, embora não explicitamente, criando um espaço de pontos discreto muito denso entre os termos originais da razão 9 e 8 e sua expansão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É plausível que se Erasmus realmente pensou que poderia dividir a razão sesquioitava em termos de uma operação puramente numérica, ele deve ter concebido pelo menos um conceito rudimentar de número contínuo. Tal afirmação é corroborada por uma passagem posterior no capítulo 17, onde ele parece se referir diretamente à ideia de tal continuum, mencionando Boécio como um prisioneiro da doutrina pitagórica de número inteiro discreto não acessando todas as razões de números (ERASMUS HORICIUS, fo. 67v). Logo antes desta passagem,

Erasmus afirma que a metade exata do intervalo de tom inteiro seria fornecida pela extração da raiz quadrada do produto de seus termos 8 e 9, que é a raiz quadrada de 72 (ERASMUS HORICIUS, fo. 67v). Mas ele não ralaciona explicitamente este resultado com os cálculos por ele apresentados.

Teoricamente baseado em muitas proposições geométricas e, incomumente em música teórica, modelado pelo estilo euclidiano, *De Musica* lida com razão como uma quantidade contínua, anunciando talvez o que emergiria como um tratamento aritmético de razões em contextos teórico-musicais durante o século XVI, manipulando-as como números reais. Erasmus poderia ter facilmente resolvido a divisão igual do tom fazendo uso da proposição de “Os Elementos” de Euclides, que fornece a média geométrica como a altura de um triângulo retângulo. Entretanto, faltando-lhe o conceito de infinito, ele tentou utilizar um método numérico para aproximar tal média, embora seu procedimento não se mostre explicitamente como uma aproximação do valor do número real da média geométrica.

BIBLIOGRAFIA

BARBERA, A.. *The Euclidean Division of the Canon*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991

BOWER, Calvin M. and Palisca, Claude V. (ed.).. *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius*. New Haven & London: Yale University Press, 1989

ERASMUS HORITIUS. *De Musica*. Regin. Lat. 1245. Biblioteca Apostolica Vaticana

PALISCA, Claude V.. “The Musica of Erasmus of Höritz”. In: C. Palisca (ed.). *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994. p. 146-67.

SCRIBA, Christoph J.. Zum historischen Verhältnis von Mathematik und Musik. In: *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft Jahrbuch 1990*. p. 115-152.

TANNERY, Paul. Du Rôle De La Musique Grecque Dans Le Développement De La Mathématique Pure. In: P. Tannery, *Memoires Scientifiques*. Paris: Privat, 1915, p. 68-87

WINNINGTON-INGRAM, R. P. Aristonexus. In: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1995, p. 592.

IMITAÇÃO DE RETÓRICAS LATINAS NA CONCEPÇÃO DE GÊNEROS E ESTILOS DA MUSICA POETICA

*Mônica Lucas**

Depto. de Música – ECA-
USP
monicalucas@usp.br

RESUMO: A vinculação entre a música e as artes do *trivium* remonta a uma tradição antiga. Contudo, foi na pena de escritores luteranos do início do século XVII que a música e a palavra se aproximaram de maneira sistemática, de modo que a primeira passou a ser entendida como arte persuasiva, sujeita a regras gramáticas e retóricas. A transferência destes preceitos verbais para a composição musical se deu de maneira cada vez mais intensa a partir do século XVI, perdurando até o fim do séc. XVIII. Essas transposições formaram a base da teoria de composição musical conhecida no mundo luterano como *musica poetica*.

Neste artigo, concentrar-nos-emos na teoria retórica dos gêneros e estilos musicais, como compreendida em preceptivas seiscentistas e setecentistas. Mostraremos como a *musica poetica* foi se aproximando dos ideais retóricos humanistas e como esta aproximação colaborou para consolidar a ideia de música como linguagem, no final do séc. XVIII.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica musical - *Musica poética* – Estilo - Gênero

TITLE: IMITATION OF LATIN RHETORIC TEXTBOOKS IN MUSICA POETICA'S GENDER AND STYLE CONCEPTION

ABSTRACT: The link between music and the arts of trivium can be traced back to an old tradition. However, music and word only approximated in a more systematic way in the writings of Lutheran theorists. Music came to be understood as a persuasive art, subject to grammatical and rhetorical rules. The transfer of these verbal principles to music composition happened in an ever more intense way between the 16th and

the 18th Centuries. These transpositions formed the basis of a musical composition theory known in the Lutheran world as *musica poetica*.

In this article, I concentrate in the musical-rhetoric gender and style theory, as understood in 17th and 18th Century textbooks. This will show how *musica poetica* came closer to rhetorical humanist ideals, and how this approximation helped to consolidate the idea of music as a language in the end of the 18th Century.

KEYWORDS, Musical Rhetoric - *Musica Poetica* – Style - Gender

A vinculação entre a música e as artes do *trivium* remonta a uma tradição antiga, embora, durante toda a Idade Média, a música tenha sido considerada como arte pertencente ao *quadrivium*. No ocidente, teóricos medievais, ao discorrer sobre as regras da composição, já utilizam termos emprestados da gramática: cláusula, ponto, vírgula. No século X, algumas estruturas musicais, como os tropos e seqüências, são construídas levando em conta a simetria dos versos e das rimas presentes no texto. A partir do século XI, os esquemas formais da poesia trovadoresca passam a ser amplamente utilizados como elementos de construção musical. Assim, denominações como *lai*, *rondeau*, *virelai*, *balada*, passam a indicar não apenas estruturas poéticas, mas também formas musicais.

Contudo, foi na pena de escritores luteranos do início do século XVII que a música e a palavra se aproximaram de maneira sistemática, de modo que a primeira passou a ser entendida como arte instrutiva, deleitável e comovente, sujeita a regras gramáticas e retóricas. Nesse processo, obras antigas revalorizadas durante o humanismo, em especial a *Retórica* aristotélica, o *De Oratore* de Cícero e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano passaram a ser entendidas como fontes normativas também para a composição e a interpretação musicais.

A transposição de conceitos gramáticos e retóricos para a composição musical se deu de maneira cada vez mais intensa a partir do século XVI. Essas transposições formaram a base da teoria de composição musical conhecida no mundo luterano como *musica poetica*.

As poéticas musicais quinhentistas e seiscentistas são preceptivas práticas, para uso nas escolas latinas no mundo reformado. O que diferencia obras como o *De Musica* de Nikolaus Listenius (1537) ou o *Musica Poetica*, de Joachim Burmeister (1606) de outras obras práticas amplamente utilizadas por alunos dessas escolas pré-universitárias no séc. XVI não é tanto a matéria (solfejo e estudo do contraponto), mas a maneira de caracterizar procedimentos musicais. Listenius acrescenta à divisão medieval de música *theorica* e *practica*, uma terceira classe, *poetica*, fazendo clara referência às poéticas antigas. Burmeister emprega termos novos, emprestados da retórica, para discorrer sobre a invenção, elocução e disposição musicais.

Em 1732, Johann Mattheson publica *Der Vollkommene Capellmeister* [“o mestre-de-capela perfeito”], o mais extenso e completo compêndio sobre a retórica musical. A obra se distingue em diversos aspectos de suas antecessoras: não se destina ao público escolar, mas o *galant-homme* frequentador dos círculos cortesãos, e, além disso, é escrita em alemão, e não em latim. Mattheson apresenta uma visão abrangente da sistemática musical gramática e retórica, incluindo todos os estágios da produção do discurso musical. Ele também discorre sobre as virtudes do mestre-de-capela e centra suas discussões na ideia de decoro, apresentando discussões que não acontecem em poéticas musicais anteriores. A proximidade com retóricas latinas recém-descobertas no séc. XV, em especial obras de Cícero e Quintiliano, já se inicia pelo título, que remete diretamente ao ideal do orador perfeito proposto por estes autores.

No fim do séc. XVIII, Johann Nikolaus Forkel faz uma descrição completa da linguagem musical, em termos de gramática e retórica. A poética de Forkel apresenta uma visão muito benevolente a respeito da música instrumental, o que não ocorre em obras anteriores. Forkel é um dos últimos autores a se inserir na tradição da *musica poetica*.

Neste artigo, concentrar-nos-emos na teoria retórica dos gêneros e estilos musicais, como compreendida em preceptivas seiscentistas e setecentistas. Com isto, mostraremos como a *musica poetica* foi se aproximando dos ideais retóricos humanistas e como esta aproximação colaborou para consolidar a ideia de música como linguagem.

2.1. GÊNEROS E ESTILOS MUSICAIS

O termo retórico *estilo* vem do latim *stilus*, o ferro pontiagudo com que se escrevia nas tábuas enceradas, e, por extensão, refere-se, já em Cícero, à maneira de escrita. Johann Mattheson, em seu referencial *Der Vollkommene Capellmeister*, reproduz um enunciado de Sébastien de Brossard (1701), e define estilo como a maneira como uma pessoa compõe, executa e se comunica. Forkel completa a definição, dizendo que esta maneira deve se ajustar a intenções e usos determinados, ou seja, deve levar em conta a ocasião e o público. Para este último, os estilos musicais são formas de escrita que se distinguem por sua forma, por sua essência e por sua destinação.

O conceito de estilo foi incorporado ao vocabulário musical no início do século XVII, fixando-se em tratados seiscentistas e setecentistas. Não existe uma vinculação assumida, por parte destes autores, entre os gêneros e estilos musicais e aqueles prescritos pelas retóricas latinas, mas há semelhanças que deixam clara esta ligação, como observaremos a seguir.

Por estilos e gêneros, teóricos musicais seiscentistas e setecentistas entendem as seguintes classificações:

1. segundo os gêneros melódicos (diatônico, cromático, harmônico) e estilos de contraponto (*simplex, fractum, coloratum*);
2. segundo a técnica de composição: estilo antigo ou moderno;
3. segundo o temperamento de um grupo (nação, povo): estilo francês, italiano ou alemão;
4. segundo a circunstância de representação: estilo teatral, de câmara ou sacro
5. segundo a qualidade da matéria: alto, médio, baixo
6. segundo os subgêneros musicais (derivada das três anteriores)

As diversas classificações propostas não são excludentes entre si. Contudo, o que orienta cada uma delas é um enfoque distinto das características internas e/ou funções das espécies que as compõem.

A primeira categoria, que constitui a divisão mais antiga, leva em conta apenas elementos internos da composição. Joachim Burmeister, em seu *Musica Poetica* (1606) considera os gêneros musicais sob dois aspectos: o primeiro trata dos gêneros melódicos [*genus carminibus sive modulaminum*], que constituem os modos diatônico, cromático e harmônico. O segundo se refere aos tipos de contraponto [*genus antiphonum alias dictum contrapunctus*], e descreve as espécies *simplex* (com notas brancas), *fracta* (contraponto em que aparecem algumas notas coloridas [pretas]) e *colorata* (contraponto colorido, em que predominam as notas coloridas [pretas]).

A segunda divisão também se fundamenta em elementos puramente musicais. Ela já aparece na famosa controvérsia entre os irmãos Claudio e Giulio Cesare Monteverdi versus Giovanni Artusi, por ocasião da publicação do 5º Livro de Madrigais de Claudio Monteverdi (1605). Ao defender estas composições, os irmãos lançam mão da oposição entre os estilos que denominam de antigo (*prima prattica*) e novo (*seconda prattica*). O estilo novo sancionaria o uso de liberdades composicionais criticadas por Artusi. É interessante notar que, nesse estilo, essas liberdades permitem explorar ao máximo o conteúdo afetivo do texto. Em outras palavras, nesta chave de organização, é o texto – ou melhor, o conceito por ele representado – que regula certos procedimentos musicais.

A oposição entre os estilos antigo e novo é retomada por Marco Scacchi, que, em seu *Breve Discorso sopra la Musica Moderna* (1649), afirma que

o estilo antigo consiste em uma prática e quase que em um e no mesmo estilo de empregar consonâncias e dissonâncias. (...) As práticas são: na primeira, [a prática antiga], é *Ut Harmonia sit Domina Orationis* [como se a harmonia fosse senhora do discurso]; na segunda, [o estilo moderno], é *ut Oratio sit Domina Harmoniae* [como se o discurso fosse senhor da harmonia]. Cada um desses três estilos contém grandes variações, novidades e invenções de extraordinária dimensão.¹ (Scacchi, 1994 [1649], p. 110)

Christoph Bernhard, aluno de Heinrich Schütz em Dresden e colega de Scacchi em Varsóvia, baseia-se claramente na divisão deste último, e a amplia: em seu *Tractatus Compositionis Augmentatus* (c. 1657), ele opõe o *stylus gravis* (*antiquus, ecclesiasticus*) ao *stylus modernus* (*luxurians*,

1. “La Musica antica consiste in una prattica sola, e quasi in un medesimo stile, diadoperare le consonanze, e dissonanze; (...). Le prattiche sono: la prima è, Ut Harmonia sit Domina orationis; la seconda, ut Oratio sit Domina harmoniae; et in ogn’uno di questi tre stili portano in se grandissime arazioni, novità, et invenzioni di non ordinaria considerazioni”.

theatralis), que se subdivide novamente em *communis* e *comicus* (*recitativus*, *oratorius*). Ele afirma que, no estilo antigo, “a harmonia predomina sobre o discurso” [*harmonia orationis domina*], enquanto no *stylus communis*, há igual predominância entre palavra e harmonia; finalmente, no *stylus comicus*, “o discurso é senhor absolutíssimo da harmonia” [*oratio harmoniae domina absolutissima*]. (apud. Dammann, 1995, p. 106)

Nos escritos de Scacchi e Bernhard fica claramente perceptível uma preocupação com a união entre música e linguagem, que não ocorreria, segundo esses autores, na música de estilo antigo. Quase um século após, esta divisão, já totalmente consolidada na tratadística musical, é reapresentada por Mattheson (1739), na forma dos estilos *ligado* e *livre*. Passa, ainda, a ser comumente descrita em tratados de contraponto do século XVIII, como *Der Kunst des reinen Satzes in der Musik* [“a arte da composição correta na música”] (1771-1779), de Johann Kirnberger, com os termos *estrito* e *galante* (Kirnberger, 1987, p. 189).

Forkel (1784) também divide os estilos nas categorias *monódico* e *polifônico*. Contudo, esta divisão o leva a conclusões distintas de Scacchi e Bernhard. Para ele, a monodia representa as emoções de um indivíduo único, com todas suas variações, enquanto a polifonia representa as emoções coletivas de um grupo de pessoas. Por esta razão, a polifonia é superior à monodia.

Forkel considera a fuga, dentre todos os gêneros, o mais elevado. Sempre se fundamentando na analogia entre música e linguagem, ele afirma que esta superioridade se dá pelo fato de a fuga consistir a expressão das emoções de um povo inteiro:

Imaginemos um povo, que, pela narração de um acontecimento importante, seja colocado em um estado emotivo; imaginemos em seguida, que um integrante (...) seja compelido à expressão desta emoção, e manifeste seu sentimento com uma frase curta e forte. Esse rompante emocional não tomaria paulatinamente todos os membros desse povo? Não o seguiriam inicialmente algumas pessoas, depois mais e, por último, a maioria? E não se conformariam todos a esse canto, modificando-o não de acordo com sua emoção individual, mas em concordância com o sentimento principal? E se uma apresentação, um rompante de emoção, deve ser representado musicalmente, não parece a coisa mais natural do mundo [aparecer] primeiramente o **guia** (*dux*) e em seguida o **companheiro** (*comes*) e a **repetição** (*repercus-*

sio) - em suma, [aparecer] toda uma forma interna e externa da fuga? (...) Não é essa utilização artificiosa e variada um retrato fiel da natureza, não é ela a expressão mais perfeita das emoções variadas e modificadas das emoções de todos os membros de um povo, que surgem paulatinamente, e se espalham para todos em uma corrente comum?² (2005 [1784], §93).

No percurso de tempo de pouco mais de um século, decorrido entre os escritos de Scacchi e Forkel, é possível observar uma enorme ampliação do conceito de retórica musical. Para o primeiro, no contraponto predominam os procedimentos matemáticos, de modo que a palavra fica subordinada à música; para o segundo, a música constitui sempre uma expressão de emoções, mesmo que o estilo utilizado seja o do contraponto. Esta ampliação permite a Forkel uma valorização da música instrumental, que não é possível em Scacchi.

O terceiro tipo de divisão se refere à distinção entre os estilos que Athanasius Kircher (1650) e, posteriormente, vários autores que o repetem, como Thomas Janowka (1701) e Johann Gottfried Walther (1732), denominam *impressus* e *expressus*. O estilo *impresso* resulta de um temperamento natural, que inclina cada indivíduo a seguir um tipo ou outro de melodia, seguindo a diversidade das nações. Kircher menciona como modelos principais o estilo alemão (grave, firme, constante e polifônico), o francês (vivaz e o mais adequado à dança) e italiano (o mais musical, por constituir um meio termo, não sendo nem tão afeito à dança nem excessivamente sério). No séc. XVIII, são estes os três principais modelos nacionais, como bem demonstrou Paoliello (2011, p. 72-108).³ O estilo *expressus* refere-se à manifestação destas preferências nos subgêneros musicais.

Nos debates envolvendo a oratória romana, também se discute a imitação de modelos a partir da inclinação natural de cada autor. Novamente, retóricas antigas referenciais para o humanismo – em especial o *De Oratore* e a *Institutio Oratoria* - são a principal fonte para esta discussão, que também é retomada por oradores seiscentistas, como Emanuele Tesauro. Cícero pressupõe o aprendizado da retórica a partir do processo de imitação de autores exemplares. Este processo, que ensina a dominar estilos diversos, é adotado para o estudo do grego e do latim nas escolas do mundo reformado. Para Cícero, os principais estilos da oratória são o ático e o asiático,

1. “La Musica antica consiste in una prattica sola, e quasi in un medesimo stile, di adoperare le consonanze, e dissonanze; (...). Le prattiche sono: la prima è, Ut Harmonia sit Domina orationis; la seconda, ut Oratio sit Domina harmoniae; et in ogn’uno di questi tre stili portano in se grandissime variazioni, novità, et invenzioni di non ordinaria considerazioni”.

2. “Man stellt sich also ein Volk vor, welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesetzt worden ist, und denke sich nun, dass ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Aeusserung derselben zuerst hingegriffen, einen kurzen kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühls anstimmt; wird nicht dieser Ausbruch seiner Empfindung nach und nach die sämtlichen Glieder dieses Volks ergreifen, wird ihm nicht erst eines, dann mehrere, und zuletzt die meisten nachfolgen, und jedes den angestimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfindungsart modificiren, im Ganzen oder dem Hauptgefühl nach mit ihm überstimmen? Und wenn ein solcher Auftritt, eine solche nach und nach ausbrechende Aeusserung der Empfindung musikalisch geschildert werden soll, entsteht nicht auf das natürlichsten von der Welt, erstlich der Führer (*dux*), sodan der Gefährte (*comes*), der

Wiederschlag (*repercussio*),
kurz, die ganze äussere
und innere Form der
Fuge? (...) ist nicht diese
mannichfaltige und
künstliche Bewegung,
eine getreue Abbildung
der Natur, ist sie nicht
der vollkommenste
Ausdruck der
mannichfaltig modificirten
Empfindungen aller
Glieder eines Volks, die erst
nach und nach entstehen,
sodann aber in einen
allgemeinen Strom sich
ergiessen?“.

4. “primum igitur
asserō, triplicem omnino
stylum in arte musices
reperi: ecclesiasticum,
cubicularem & scenicum
seu theatralē, quorum
singul diversis etiā modis
a peritis considerari
oportet &c...”.

5. cf. Quintiliano.
Institutio Oratoria. III,
3-4; Anônimo. Retórica a
Herênio. I, 2, 2

representados, respectivamente, pelo historiador Meneclés e pelo orador Ésquines. Considerando a importância de Cícero nas leituras cortesãs e escolares do humanismo, é possível enxergar a concepção de estilo *impresso* ou *expresso* como uma transposição musical de questões retóricas envolvendo a imitação de autoridades.

A quarta classificação também aparece em Monteverdi, no prefácio do 8º Livro de Madrigais (1638), quando ele afirma que os três estilos de madrigais contidos naquela coleção - guerreiros, amorosos e representativos - correspondem aos estilos de música teatral, de câmara e de dança, e requerem, por sua vez, três tipos correspondentes de interpretação: oratória, harmônica e rítmica (Monteverdi, 1990 [1638], p. ii).

Cerca de uma década após Monteverdi, Marco Scacchi altera este esquema, transformando-o, segundo Palisca, na principal divisão utilizada por autores da *musica poetica*, entre eles Johann Mattheson e Johann Nikolaus Forkel. Para ele, diferentes ocasiões de interpretação determinam os estilos sacro [*ecclesiasticus*], de câmara [*cubicularis*] e teatral [*theatralis*]. Scacchi diz que “o [estilo] moderno é composto de duas práticas e três estilos, a saber, o estilo de igreja, o de câmara e o teatral” ([1649], 1994 p. 110).

Mattheson menciona Scacchi diretamente em seu *Der Vollkommene Capellmeister*, e reitera as ideias deste: “afirmo, portanto, em primeiro lugar, encontrarmos três estilos na arte musical: eclesiástico, de câmara e cênico ou teatral, que devem ser considerados pelos conhecedores de maneiras diversas.” (Mattheson, 1991 [1739]).⁴ Obras de Scacchi talvez tenham estado disponíveis para Mattheson no período em que este último foi aluno da escola latina do *Johanneum*. Johannes Gerstenbüttel, professor de música daquela escola, fora aluno de Christoph Bernhard, que, por sua vez, havia sido colega e seguidor de Scacchi.

A divisão de gêneros segundo a ocasião parece constituir uma transposição dos gêneros de causas (judicial, deliberativo, demonstrativo) da retórica clássica.⁵ Ambas divisões dizem respeito a circunstâncias de ocasião: para os gêneros retóricos, o fórum, a assembleia e a solenidade civil; para os gêneros musicais, o teatro, a igreja e a câmara.

A quinta divisão dos gêneros - segundo a matéria tratada - aparece também no escrito de 1638 de Monteverdi (o pre-

fácio do 8º livro de madrigais), quando ele se refere aos estilos agitado [*concitato*], temperado [*temperato*] e triste [*molle*], que devem ser empregados de acordo com os afetos principais representados na música: ira, temperança e humildade. Vale lembrar que, no prefácio do *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), Monteverdi afirma ser o primeiro a utilizar a ira como matéria musical.

Esses gêneros sugerem uma correspondência direta com os *genera dicendi* retóricos, em especial com a terminologia de Santo Agostinho. O *genus humile* (Agostinho) se assemelha ao *molle* de Monteverdi (que, segundo este último, representa a humildade); o *genus temperatum* (Agostinho), se aproxima do *temperato* (Monteverdi) e o *genus grande* (Agostinho), do *concitato* (Monteverdi).

Johann Mattheson, em seu *Der Vollkommene Capellmeister*, substitui as qualificações empregadas por Monteverdi pelos adjetivos ciceronianos *alto*, *médio* e *baixo*. Estes termos também aparecem no *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen* [“ensaio sobre uma poética para os alemães”] (1730), uma arte poética de Johann Gottsched, colega que frequentava o mesmo círculo de Mattheson em Hamburgo.

Forkel também apresenta uma divisão dos estilos segundo o afeto representado. Contudo, ao invés da divisão ternária tradicional, ele propõe uma categorização quádrupla, que inclui afetos tristes, alegres, serenos e violentos. Ele próprio lembra que esta divisão não é comumente empregada.

Finalmente, com relação à sexta e última divisão, que organiza os estilos principais em subgêneros, a classificação mais antiga aparece no *Musurgia Universalis*, de Athanasius Kircher (1650). Nele, o jesuíta divide o estilo *expresso*, ou seja, os subgêneros musicais, em três categorias principais - os estilos *ecclesiasticus*, *theatralis* e um terceiro grupo misto, que inclui peças adequadas tanto à ocasião sacra quanto à teatral. O estilo sacro inclui os subgêneros *canonicus* e *moteticus*. No estilo teatral, inserem-se os subgêneros *dramaticus* e *hypochermaticus*. No misto, estão incluídos os estilos *madrigalescus*, *melismaticus*, *symphonicus* e *phantasticus*.

Nesse esquema, a música instrumental está contemplada pelos estilos *theatralis*, na categoria *hyporchematicus* (que se refere às danças), e pelo grupo misto, com as categorias *symphonicus* (que compreende peças polifônicas para conjunto

instrumental) e *phantasticus* (que inclui todos os outros tipos de composições instrumentais). Vale notar que o estilo *symphonicus* consiste em uma transposição do contraponto vocal para a música instrumental, enquanto o *phantasticus* é o gênero instrumental por excelência.

Kircher define este estilo da seguinte maneira:

“O estilo fantástico é o método mais livre de composição; [ele é] livre de quaisquer limitações do texto ou de harmonia pré-determinada [e serve] para exibir o engenho. Foi estabelecido para revelar o sistema oculto [ratio abdita] da harmonia (...). É dividido em categorias comumente chamadas fantasias, ricercares, toccatas e sonatas“ (1999 [1650], I,7,3,7).

A definição que Kircher apresenta do estilo *phantasticus* é bastante sucinta, em comparação com espaço que ele devota a outros gêneros. Contudo, é interessante notar que *fantástico* é definido como o gênero que mais se afasta da coerência construtiva do contraponto. A sonata, que se transformará na principal escrita instrumental no fim do século XVIII, é, para Kircher, um gênero fantástico.

A caracterização do estilo puramente instrumental como *fantástico* nos remete diretamente ao *Sofista* platônico. Neste diálogo, o Estrangeiro de Eleia diferencia as imagens icásticas, proporcionais ao paradigma, das fantásticas, que o deformam. As imagens fantásticas requerem correção pelo olhar do espectador. Uma transposição desta noção para o estilo fantástico de Kircher parece indicar a música eminentemente instrumental como uma espécie merecedora de uma audição específica – engenhosa -, capaz de perceber uma ordem por trás da aparente incongruência dos fragmentos musicais justapostos e pela ausência do contraponto.

Johann Mattheson edita seu *Der Vollkommene Capellmeister* em 1739, quase um século após Kircher. Ao tratar dos estilos musicais, ele parte da divisão de seu antecessor, mas a reelabora, acrescentando aos três estilos instrumentais descritos pelo jesuíta - *hypohermaticus*, *symphonicus* e *phantasticus* – um quarto, o estilo *instrumental*, das peças que acompanham a ação teatral e da *Tafelmusik*, relacionada às celebrações festivas. Os dois gêneros instrumentais mais importantes na segunda metade do século XVIII, a sonata e o concerto, são, para Mattheson, espécies de *Tafelmusik*.

Enquanto a descrição que Mattheson faz dos estilos *hy-pochoermaticus* (da dança) e *symphoniacus* (do contraponto) permanece muito próxima da de Kircher, ele divide o estilo que o jesuíta descreve como *phantasticus* em dois gêneros instrumentais distintos. No primeiro, que retém a qualificação *fantástico*, permanecem as peças tocadas “a partir do espírito livre” e nas quais o compositor deve engenhosamente observar o “lugar adequado e o ponto correto” no qual pensamentos livres são expressos de acordo com o gosto pessoal, encadeando livremente suas idéias. Ele consiste de gêneros como a fantasia, o *capriccio*, a *tocatta*, o *ricercare*, etc. (1990 [1739], I, 10, 88). No segundo, que Mattheson denomina propriamente *instrumental*, impera a clareza de linguagem, que se contrapõe ao estilo engenhoso e obscuro das peças fantásticas (*Ibid.*, I, 10, 74). Ao oferecer essa distinção, Mattheson, embora não chegue a atribuir à música instrumental uma importância equivalente àquela conferida à sua contrapartida vocal, admite uma coerência própria para o discurso instrumental, não dependente da palavra..

Ele reforça essa ideia em pelo menos dois pontos de seu tratado: ao descrever o estilo *symphoniacus*, afirma que “a música instrumental nada mais é que um discurso de sons ou linguagem de tons, e, sendo assim, sua atenção deve se dirigir inteiramente para um certo movimento de espírito” (*Ibid.*, I, 10, 63). Em outro trecho, repete a asserção de que a música instrumental (assim como a vocal) se volta para a representação dos afetos e de que “os instrumentos, por meio do som, constituem um discurso simultaneamente eloqüente e compreensível.” (*Ibid.*, II, 4, 45).⁶

Apesar da visão benevolente em relação à música instrumental, autores como Mattheson não chegam a atribuir a ela uma posição equivalente à que conferem à música vocal. No entanto, abrem caminho para a concepção de música instrumental como um discurso constituído de gramática e retórica próprias, e com isso, geram espaço para uma mudança de concepção que será reforçada por autores da segunda metade do século XVIII, como Johann Christoph Koch, Johann Georg Sulzer e principalmente Johann Nikolaus Forkel.

Forkel, ao tratar dos gêneros musicais, também os distingue segundo sua destinação. Contudo, sua classificação se dá principalmente pela técnica de escrita (monodia ou polifonia)

6. “allein, man muss doch hiebey wissen, dass auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer ieden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so dass die Instrumente, mittelst des Klanges, gleichsam einen reddened und verständlichen Vortragmachen“.

6. e pela textura (vocal ou instrumental), sem penetrar na questão a respeito da primazia da música vocal sobre a instrumental. Como Forkel mesmo afirma, estas questões não são relevantes, uma vez que os meios técnicos não invalidam o fato de que a música, qualquer que seja, constitui uma linguagem.

Sendo assim, a classificação dos estilos musicais segundo seus subgêneros é aquela que tem maior relevância para a constituição da ideia de linguagem musical. Esta concepção permite pensar a música – independentemente da presença do texto – como uma arte gramática e retórica.

CONCLUSÃO

Ao observar definições distintas de estilos musicais, é possível notar que textos incluídos sob a designação genérica de *musica poetica* encerram em si diferenças significativas.

No que diz respeito à matéria tratada, embora a *musica poetica* trate da arte da composição musical, é possível observar que obras seiscentistas se atêm, de modo geral, ao contraponto, enquanto textos setecentistas, como Mattheson, descrevem a prática baseada no baixo-contínuo. Além disto, o público das obras seiscentistas, geralmente escritas em latim, é o de jovens estudantes das escolas latinas do mundo reformado. Mattheson, de modo diverso, destina seu livro ao *galant-homme*, enquanto Forkel escreve para o público universitário.

Estas diferenças acabam por gerar visões distintas, no que diz respeito à transposição de preceitos poético-retóricos para o âmbito musical. Desta forma, sob a ideia de gêneros e estilos musicais entendem-se, em tratados seiscentistas e setecentistas, classificações diversas.

A classificação mais antiga, segundo o gênero melódico e a espécie de contraponto utilizada, parece ter pouca influência na construção da relação entre música e retórica.

A segunda subdivisão, que opõe os estilos antigo (polifônico) e moderno (monódico), refere-se inicialmente à ênfase no contraponto (mais próxima do *quadrivium*) ou na representação do texto (vinculada ao *trivium*). Ela é retomada por Mattheson, que liga a polifonia ao estilo sacro e a monodia, ao teatral. Para Forkel, diferentemente, a cisão entre polifonia e monodia não indica o tipo de concepção musical nem a circunstância de lugar, mas o número de oradores envolvidos

no discurso: a polifonia emula vozes de um grupo de pessoas, enquanto a monodia representa um monólogo. Esse afastamento da visão matemática em prol de uma ligação total com a linguagem, fundamentada em uma origem comum a ambas as artes (a emoção), parece ser o resultado de um processo já perceptível em Mattheson, mas que só se concretiza definitivamente no fim do séc. XVIII, em autores como Forkel. Isto permite a este último entender a música legitimamente como discurso, independente da presença um texto que a qualifique ou da técnica de escrita.

Considerando a importância de Cícero nas leituras cortesãs e escolares fortemente influenciadas pelo humanismo, é possível enxergar a concepção de estilo *impresso*, ou seja, aquele baseado na imitação de maneiras de compor de autores diversos, como uma transposição musical de questões retóricas envolvendo a imitação de autoridades. É interessante notar que a discussão referente aos estilos nacionais, que toma enorme espaço em discussões seiscentistas e setecentistas, de Kircher a Mattheson, passa ao largo da obra de Forkel.

Vimos que a quarta e a quinta divisão de gêneros, segundo a ocasião e segundo a matéria tratada, também constituem transposições dos gêneros de causas (judicial, deliberativo, demonstrativo) e de matérias (alta, média e baixa) da retórica clássica. Vale lembrar que Mattheson subordina a matéria à ocasião, como também fazem Cícero e Quintiliano. Esta vinculação evidencia a preocupação humanista de autores da *música poética* em aproximar música e retórica.

Para autores do séc. XVII, os gêneros instrumentais, por não contarem com a palavra, são claramente inferiores aos vocais. Mattheson confere à música instrumental um poder mais definido de expressão, o que permite considerar a música instrumental como “linguagem dos sons”. Para Forkel, esta hierarquia deixa de ser relevante para discussão. Para ele, toda música, qualquer que seja sua técnica compositiva ou veículo de expressão, constitui uma linguagem, independente da presença da palavra.

Na última divisão, segundo os subgêneros musicais, podemos notar que a música instrumental, inicialmente concebida como um tipo de desproporção fantástica (Kircher), passa a ser legitimada na obra de Mattheson, com a inclusão do *estilo instrumental*, propriamente dito. Na divisão de Forkel, a fina-

lidade e a disposição das peças definem vários gêneros, vocais e instrumentais, que não têm nenhum tipo de primazia uns sobre os outros, guardando em comum a apenas o fato de expressarem, todos, a mesma linguagem das emoções.

Assim, para autores do fim do século XVIII, como Forkel, a presença do texto deixa de ser um critério relevante para a distinção dos estilos. Para eles, toda música constitui uma linguagem. A posição que Forkel atribui, na classificação em subgêneros, à música instrumental, só é possível mediante essas modificações sutis, que permitem a ele descrevê-la como uma linguagem que representa emoções específicas do autor (e por isso, dispensam uma codificação verbal). É interessante notar que essa representação, embora individual, não deixa de ter como finalidade principal a instrução, deleite e comoção do ouvinte, pois de outro modo, a música não estaria cumprindo sua função como arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. Trad. Angélica Chiapetta. São Paulo: Hedra, 2005

DAMMANN, ROLF. *Der Musikbegriff im Deutschen Barock*. Laaber: Laaber Verlag, 1995

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1802). Laaber: Laaber Verlag, 2005

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni* (Roma, 1650). Hildesheim: Georg Olms, 1999.

KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin, 1771-1779). Laaber: Laaber Verlag, 1987

MATTHESON, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburgo, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1991

MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali Guerrieri e Amorosì* (Veneza, 1638). Wien: Universal, 1990

PAOLIELLO, Noara. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. Dissertação: ECA-USP, 2011

SCACCHI, Marco. Breve Discorso sopra la musica moderna (Varsóvia, 1649). In: PALISCA, Claude. *Studies in History of Italian Music Theory*. Oxford: Clarendon, 1994, p. 88-145

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Trad. H. E. Butler. London: Harvard University Press, 1936 (Loeb Classical Library).

TRADUÇÃO

A COMPARAÇÃO ENTRE A ÓPERA ITALIANA E A FRANCESA: RAGUENET E A IRREDUTIBILIDADE DE DUAS TRADIÇÕES.

O *Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas* é fruto de uma viagem à Itália realizada pelo abade François Raguenet (1660-1723), acompanhando o sobrinho do Cardeal de Bouillon nos anos de 1697 e 1698. Como tantos outros viajantes, nas mais diversas épocas, o país causou marcante impressão em Raguenet, gerando no autor grande entusiasmo pela arte italiana, o que pode ser depreendido em duas de suas publicações: *Les Monumens de Rome, ou descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, qui se voyent à Rome, et aux environs, etc.*¹, e o já mencionado *Paralèle [sic] des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra* (RAGUENET, 1702). O autor já havia escrito sobre outros temas, como a história da vida de Cromwell², e um discurso sobre o martírio, que ganhou o prêmio de eloquência da Academia Francesa³ e ele também é lembrado por outras obras⁴, mas seu *Paralelo* tem fundamental importância, entre outras razões, por enunciar diversas questões sobre a música e a ópera que serão debatidas ao longo de todo o século XVIII.

Dentro do espírito da viagem à Itália, podemos ler o livro de Raguenet sobre as óperas como o registro de impressões de um amador, no sentido próprio do termo. Durante a leitura, percebe-se o fascínio e o encantamento pela ópera italiana, em todos os seus aspectos: a música, os cantores, a vocalidade própria dos cantores italianos, a orquestração, os cenários, ou seja, o conjunto de elementos que compõem o espetáculo, sem se prender a questões de definição do gênero dramático (literário ou musical). O que seduz o abade Raguenet é o caráter inebriante do espetáculo⁵, que seria, para os franceses, algo que ultrapassaria os limites do decoro, da *politesse* e do bom gosto (FADER, 2003). E é partindo do pressuposto do prazer que o autor discorre sobre os dois tipos de ópera por ele

1. Amsterdã, 1701. Publicado novamente com modificações em 1765 (RAGUENET, 1765). Sobre a viagem, foi também publicado o livro *L'éducation du jeune comte D. B***, ses amours avec Émilie de T*** et ses voyages, selon ses propres mémoires où sont recueillis grand nombre d'histoires ... et découvertes d'antiquités très curieuses, accompagnées de plus de cent estampes des plus beaux monumens de Rome par Mr. de Raguenet*. Londres: M. Chastel, 1765.

2. *Histoire d'Olivier Cromwel*, Paris, Chez C. Barbin: 1691, reimpressa diversas vezes.

3. Discours [sur le mérite et la dignité du martyre] qui a remporté le prix d'éloquence, par le jugement de l'Académie française, en l'année mil six cent quatre-vingt neuf. Paris: G. Barbin, 1689.

4. Além das já mencionadas, listamos a seguir os títulos de autoria de Raguenet: *Histoire de l'Ancien Testament*. Paris: C. Barbin, 1689 (e várias outras edições); *Histoire du Vicomte de Turenne*. Haia: J. Neaulme, e várias outras edições; *Syroes et Mirame, histoire persane*. Paris: C. Barbin, 1692. Para uma discussão sobre alguns aspectos de sua obra, cf. Storer (1945).

5. A resenha do livro, publicada nas *Mémoires de Trevoux* (1702, p. 345), insiste que a descrição da reação do público italiano, que interrompia os músicos com gritos e aplausos, soava como “hiperbólica”, mas deveria ser verdadeira. Para um exemplo de um debate mais tradicional sobre uma ópera, veja-se a polémica em torno da *Alceste* de Lully e Quinault. Cf. BROOKS; NORMAN, ZARUCCHI (1994).

6. “Espectáculo cênico” é a tradução de Eudoro de Sousa (ARISTÓTELES, 1986, p.110). Valentín García Yebra (ARISTÓTELES, 1992, p.145-146) opta por “decoración del espectáculo”, justificando sua opção na nota 106 (p. 265).

conhecidos: a para ele recém descoberta ópera italiana e a tragédia lírica (*tragédie lyrique*) francesa. Por suas peculiaridades, trata-se de um texto que destoa de grande parte da reflexão sobre ópera, uma vez que Raguenet enumera e discute as partes constitutivas do espetáculo, sem se deter em um debate literário que constantemente apelava para as poéticas clássicas⁶.

Em sua *Poética*, Aristóteles reconhece a aulética e a citrística como artes imitativas e trata, em alguns momentos, da música em geral como elemento constitutivo das representações teatrais. Na complexa passagem da *Poética* 6, o estagirita, justamente no momento de definir a tragédia, indica o “espetáculo cênico”⁷ (*ópsis*) como parte constitutiva da tragédia, para não mais tratar do assunto em detalhe. Aponta como partes da tragédia o mito, o caráter, a elocução (*léxis*), o pensamento, o espetáculo e a melopeia (*méllos*), sendo que em 1450b 17 o autor dirá que “a melopeia (melos) é o principal ornamento”. É possível compreender aqui por que razão a posteridade viu em Aristóteles a preferência pela *léxis*, em detrimento da *ópsis*⁸. Mais adiante, em 1450b 18-21, Aristóteles afirma que o espetáculo é o mais “emocionante” (*psycagogikón*), lembrando porém que é “o menos artístico e menos próprio da poesia”, sem explicar o porquê. Nessa breve passagem podemos reconhecer aquilo que será a maior dificuldade para se compreender as óperas a partir do início do século XVII: a tensa relação entre texto, música e os demais elementos constitutivos do espetáculo. A opção pela *léxis*, em detrimento da *ópsis*, é um tipo de preconceito teórico que será assumido pela maior parte dos escritores que refletiram sobre a ópera, a qual se torna, conseqüentemente, um gênero “monstruoso”. De acordo com essa visão, tal monstruosidade necessitará de regras que corrijam um defeito “essencial” da ópera: a presença da música em todo o espetáculo gera problemas das mais variadas ordens e, dependendo do autor, conduziria à recomendação de extinção do espetáculo ou à proposta de remediar alguns de seus defeitos.

Na *Poética* horaciana, outro texto capital para o pensamento sobre a poesia e o teatro, encontramos nos versos 202-219 as normas concernentes à música, considerada um dos elementos da poesia dramática. A recomendação principal é que a música se mantenha severa e submissa ao texto, o que, podemos depreender, não acontecia de fato. A visão horaciana, no que respeita ao uso da música, enxerga a decadência

nos espetáculos em que a música ultrapassou os limites que lhe eram próprios, tendendo apenas a agradar o vulgo⁹. Desse modo, já em Horácio encontramos uma visão nostálgica de um momento de ouro, em que a música desempenhava um papel adequado no conjunto do espetáculo. Tal sentimento aparecerá em diversas obras que criticam a presença da música, sempre apontando para um passado real ou imaginário. Podemos ainda lembrar outras recomendações horacianas, como a vocação nobre do poeta, a constante referência aos dramas gregos, a ênfase nas questões morais, o decoro das apresentações e a necessidade de uma crítica atenta. Tudo isso certamente comporá boa parte das críticas francesas e italianas sobre ópera nos séculos XVII e XVIII.

Como dissemos anteriormente, Raguenet parece escapar de tal abordagem, já que seu livro sabe muito mais aos relatos de viagem do que a um tratado sobre ópera. Contudo, tanto pelos temas enunciados, como pela polêmica que se seguiu após a publicação do livro e pela divulgação do texto em inglês e alemão, a pequena obra de Raguenet pode ser encarada como um ponto de inflexão na longa tradição de pensamento sobre a ópera¹⁰. A proposta inicial soa modesta, em certo sentido, até mesmo ingênua, já que, aparentemente, o autor pretende comparar, de uma maneira que apresenta como neutra, a música e a ópera dos italianos e dos franceses, reconhecendo, desde o início, que em determinados aspectos, uns levam vantagem sobre os outros. A ideia do “paralelo”, como já indicava Fubini (1991, p. 46), é um eco do *Parallèle des Anciens et des Modernes* de C. Perrault¹¹, que tantas polêmicas suscitou na França na segunda metade do século XVII¹². De qualquer modo, Raguenet pretende estabelecer comparações entre os franceses e os italianos e, a princípio, temos a impressão de que se trata de uma mera constatação dos fatos. Contudo, através do desenvolvimento do texto, percebemos que aquilo que o autor teria a dizer de positivo sobre a ópera francesa dura muito pouco: à página 23 da edição original, o autor afirma: “Eis tudo o que pode ser dito a favor da França, no que concerne à música e às óperas. Vejamos agora o que pode ser dito a favor da Itália nessas duas coisas. A partir daí, procede ao exame da ópera italiana, justamente para encontrar suas vantagens até o final do livro, que tem 124 páginas.

7. Além das já mencionadas, listamos a seguir os títulos de autoria de Raguenet: *Histoire de l’Ancien Testament*. Paris: C. Barbin, 1689 (e várias outras edições); *Histoire du Vicomte de Turenne*. Haia: J. Neaulme, e várias outras edições; *Syroes et Mirame, histoire persane*. Paris: C. Barbin, 1692. Para uma discussão sobre alguns aspectos de sua obra, cf. Storer (1945).

8. A linhagem que privilegia o texto e desconsidera os demais elementos é longuíssima na tradição ocidental, justamente porque, na visão de Aristóteles, o texto deveria garantir a qualidade trágica. Para uma visão diferente, que tenta mostrar os “equivocos” da posteridade, cf. SCOTT (2000).

9. Rostagni, em seu comentário sobre o trecho, recomenda alguma cautela quanto à ênfase na degeneração, lembrando que “qui Or. indulge più che altrove allo spirito del Vecchio Catone che alla santità dei primitivi costumi opponeva in ogni cosa la corruzione dei nuovi” (HORÁCIO, [19--], p.60-61).

10. Sobre a importância do texto de Raguenet dentro de um contexto mais amplo das relações entre música e filosofia, cf. TOMÁS (2004, p. 70-74).

Imediatamente é possível depreender a preferência de Ragueneau pelos italianos, o que com segurança soava como uma provocação aos franceses, mesmo que esta não tenha sido a intenção primeira do autor. Mas, antes das polêmicas suscitadas, é necessário destacar algumas dificuldades que prontamente se manifestam na empreitada. Ao procurar estabelecer um paralelo entre franceses e italianos, no que concerne à ópera, percebemos que o termo *ópera* tem significados muito diferentes quando aplicados às duas tradições de espetáculos teatrais com música. Certamente a ópera francesa, a *tragédie lyrique*, muito deve à ópera italiana, tanto pelas apresentações de espetáculos italianos na França a partir da década de 1640¹³, como pela própria origem italiana de Lully, bem como por diversos outros elementos constitutivos do espetáculo. Entretanto, a *tragédie lyrique* aproveita outras tradições francesas e, acima de tudo, reporta-se a um diverso contexto social: ela serve para enaltecer o rei e faz parte de uma série de atividades existentes na corte francesa. Já a ópera italiana, especialmente a veneziana, está ligada a teatros públicos (abertos ao público pagante), com diversas peculiaridades. Desse modo, percebe-se que, apesar de o termo *ópera* ser usado tanto para o caso italiano como para o caso francês, existiam diversos pontos discordantes que não permitiriam um paralelo muito claro.

O mesmo pode ser verificado em diversas palavras italianas que não encontram uma tradução apropriada para o francês, pois nem sempre há equivalência entre os termos, os usos e as tradições musicais. Na leitura do dicionário de Sébastien de Brossard ([1708]), já se nota a preocupação do autor em estabelecer a equivalência dos termos musicais nas diversas línguas (grego, latim, italiano e francês), indicando, contudo, em primeiro lugar, os termos italianos para depois encontrar seus equivalentes em francês. Uma primeira dificuldade, no caso de Ragueneau, diz respeito à classificação das vozes francesas. Os termos de origem italiana (soprano, contralto, tenor, barítono e baixo, com distinções intermediárias), não são exatamente equivalentes aos franceses (*dessus, haute-contre, taille, basse-taille, basse-contre*). Certamente a equivalência está na posição relativa das vozes, oriunda da prática polifônica, em uma classificação que vai da mais aguda à mais grave. O problema é que nem a extensão das vozes nem o uso que elas têm

nas duas tradições tem uma equivalência precisa. O caso mais difícil é certamente o do *haute-contre*¹⁴.

A voz de *haute-contre* é uma voz masculina aguda utilizada nos papéis principais das óperas de Lully em diante. Ela é, em certa medida, correspondente ao tenor italiano, mas logo se percebe uma grande diferença: a voz de tenor, na tradição italiana do século XVII, ainda não estava associada aos protagonistas, mas sim, aos personagens cômicos (masculinos ou femininos). E de qualquer maneira, como já visto, o *haute-contre* não é um tenor, no que respeita à extensão vocal. No dicionário de Brossard, nem sempre encontramos as pistas necessárias para esclarecer este ponto. Na definição de “alto”, o autor indica que “encontramos com frequência [...], em latim, *Altus*, ou *contra-tenor*, ou simplesmente *contra*. Quer dizer *haute-contre*” (BROSSARD, [1708], p. 9). Em “mezzo-soprano”, lemos: “quer dizer *demi-dessus* ou *haute-contre* que vai muito alto” (BROSSARD, [1708], p. 59). Assim, a princípio, podemos entender o *haute-contre* como uma voz masculina que se assemelha ao contralto ou ao mezzo-soprano, masculino ou feminino. Ao tratar da voz de tenor (*taille*), Brossard faz uma classificação dessas vozes, distinguindo *hautes* ou *premières tailles*, de *tailles naturelles*, *communes*, *mytoyennes* ou simplesmente *tailles*, além de *basse-tailles* ou *seconde tailles* e *concordants*, estes últimos “confundidos” com o barítono. O



(BROSSARD, [1708], p.177)

próprio Raguenet, na defesa de seu paralelo, afirma que os italianos têm *tailles*, na verdade, pensando em tenores:

16. Trata-se da ópera La Rinovata Camilla, Regina de' Volsci, música de G. Bononcini e texto de S. Stampiglia. Cf. FRANCHI (1988, p. 726).

17. “Aquele das quatro partes da música que está entre o dessus e o taille”. Dictionnaire de l'Académie française (1694, p.558).

18. “HAUTE-CONTRE, altus ou contra; a parte da música que pertence às vozes de homens mais agudas ou mais altas, por oposição a basse-contre, que está para as mais graves ou mais baixas. [...] Nas óperas italianas, esta parte que eles chamam contralto, é com frequência cantada por mulheres; enquanto os dessus mais agudos são comumente cantados por homens destinados desde a infância para este uso” (D'ALEMBERT; DIDEROT, 1751-1772, v. 8, p. 70-71).

19. “Basse-taille esteve na moda durante todo o tempo em que Thevenard permaneceu no teatro; mas os compositores de agora fazem os papéis mais brilhantes para haute-contre. [...] Os mágicos, os tiranos, os amantes odiados são comumente basses-tailles; as mulheres parecem ter decidido, não se sabe por que, que o haute-contre deve ser o amante favorito; elas dizem que é a voz do coração; sons másculos e fortes sem dúvida alarmam a delicadeza delas. O sentimento, este ser imaginário de que tanto se fala, sem o definir, sem o conhecer, o

Os Italianos têm *Tailles* como nós; e eu nunca ouvi, em nenhum lugar, um mais belo do que o do ator que fazia o personagem de Mécio na ópera *Camila*, representada em Roma no Teatro Capranica em 1698 (RAGUENET, 1705, p. 135)¹⁶.

A questão apenas se complica ao percorrermos outros dicionários e a *Encyclopédie*. O dicionário da Academia Francesa indica apenas a posição da voz no contraponto¹⁷. Na *Encyclopédie*, o termo aparece em diversos verbetes: na própria definição¹⁸, na definição de *basse-taille*, indicando que a voz de *haute-contre* é preferida às demais¹⁹, em verbetes sobre as partes da música e sobre instrumentos e também no verbe *étendue*, no qual é apresentada a extensão desse tipo de voz:

Haute-contre: clave de dó na terceira linha. Sua extensão deve ser desde o dó em baixo da clave até o dó acima dela; o que perfaz duas oitavas inteiras, ou doze tons (D'ALEMBERT; DIDEROT, 1751-1772, v. 6, p. 46).

Rousseau, em seu dicionário de música, indica a equivalência no contralto italiano (que seria um *bas-dessus*), classifica a voz de não natural e diz que o tenor seria o *taille* ou *haute-taille*²⁰. A confusão continua na parte musical da *Encyclopédie*, publicada por Framéry e Ginguené, que retomam e comentam os verbetes de Rousseau. Em “Contralto” afirma Framéry:

Palavra italiana que responde à nossa palavra *haute-contre*; mas as duas vozes, contudo, não são as mesmas e seu diapasão é assaz diferente [...] O *haute-contre* [...] é uma voz de um homem em toda a extensão do termo, a quem a natureza deu uma voz clara e que se eleva facilmente em direção ao alto” (FRAMERY; GINGUENÉ, 1791, t. 1, p. 315).

E no verbe *Haute-contre*, no comentário de De Momigny, lê-se:

A voz de *haute-contre* torna-se mais rara a cada dia [...]; seu timbre não é o do *alto* ou do *tenor*, assim como o timbre do violoncelo não é o da viola nem das duas cordas mais graves do violino e não é substituível pelo *bas-dessus* das mulheres nem pelas vozes dos *musicisti* [i.e., castrados], cujo efeito é completamente

diferente (FRAMERY; GINGUENÉ; DE MOMIGNY, 1818, t. 2, p. 37).

Desse modo, fica patente a confusão dos termos que, na verdade, reflete a irredutibilidade de uma prática à outra. Mas o caso mais curioso pode ser encontrado no *Dictionnaire dramatique* de J.-M. B. Clément, no verbete sobre Dumény, cantor que executou os principais papéis de *haute-contre* de Lully: “era o nome de um ator da ópera, morto em 1715. [...] Ele passou por *haute-contre*, mas era apenas um *taille* dos mais agudos” (CLÉMENT, 1784). Ou seja, o cantor que criou os principais papéis do repertório francês, que lançou as bases para o desenvolvimento de toda a ópera no país ... não seria um *haute-contre*! Assim, percebemos que o *haute-contre* não tem uma verdadeira correspondência na classificação italiana, sendo aliás um tipo de voz muito complexo, desde sua definição até seu emprego hoje em dia nas encenações e gravações do repertório francês dos séculos XVII e XVIII²¹.

Esta dificuldade de tradução do termo *haute-contre* pode, em princípio, ser estendida às outras vozes, às famílias de instrumentos (*violons, violes*, etc.) e à sonoridade das orquestras²². Além disso, os diversos termos musicais relacionados à ornamentação (*trillo, passagio, cadenza, coloratura*), ou mesmo das partes constitutivas do espetáculo (ária, recitativo, arioso, etc.) não têm correspondência exata nas duas práticas. Há também aquelas inexistentes na tradição italiana, como os balés, as *entrées* e os *divertissements*, de tamanha relevância na ópera francesa. Desse modo, para além de um problema de terminologia, percebem-se estruturas essencialmente diferentes e podemos indagar-nos sobre a própria possibilidade de um paralelo entre a música italiana e francesa, uma vez que as condições são tão diferentes. O objetivo não é absolutamente desmerecer o texto de Raguenet, mas sim, mostrar o quão distintas são as duas tradições e que, partindo-se de uma comparação entre coisas dessemelhantes, uma delas certamente sairá prejudicada. E, se o texto de Raguenet se insere na tradição dos *paragoni*, fica mais clara a intenção de determinar qual é a prática superior.

Mas quais elementos Raguenet utiliza na comparação? O texto não é sistemático – nem tem a pretensão de sê-lo – con-

sentimento pronunciou-se a favor dos hautes-contre. Quando novamente se der crédito a um novo basse-taille, quando aparecer outro Thevenard, este sistema ruirá por si mesmo e verossimilmente nos serviremos mais uma vez do sentimento para provar que o haute-contre nunca foi a voz do coração” (D’ALEMBERT; DIDEROT, 1751-1772, v. 2, p. 121).

20. “HAUTE-CONTRE, ALTUS OU CONTRA. Aquela das quatro partes da música que pertence às vozes de homens mais agudas ou mais altas, por oposição a basse-contre que está para as mais graves ou mais baixas. / Na música italiana, esta parte, que eles chamam de contralto e que responde a haute-contre, é quase sempre cantada por bas-dessus, sejam mulheres ou castrati. Com efeito, haute-contre em voz de homens não é nada natural; é necessário forçá-la para alcançar esta afinação [diapason]; o que quer que se faça, ela tem sempre aspereza [aigreurl], e raramente, justeza” (ROUSSEAU, 1826, p. 437).

21. Para outras discussões a respeito desse tipo de voz, cf. CYR (1977) e ZASLAW (1974).

22. N. Zaslav, em sua busca de uma definição para o termo orquestra, lembra-nos que, mesmo não existindo algo como uma “orquestra barroca”, “pode fazer sentido falar na orquestra de Lully, na de Handel em Londres, de uma orquestra romana, de uma orquestra vienense e assim por diante” (ZASLAW, 1988, p. 485). Isso nos interessa diretamente, pois realça as diferenças entre as práticas musicais francesas (de Lully) e dos diversos espetáculos a que Raguenet assistiu na Itália, com instrumentação variada e características próprias.

tudo, logo ao início, ele nos dá uma lista de itens a serem considerados:

Mas há muitas coisas que devem ser especificadas para tal fim: a língua italiana e a língua francesa, das quais uma pode ser mais favorável do que a outra para a música; a composição das peças de teatro que os músicos põem em música; a qualidade dos atores; a dos instrumentistas; as diferentes espécies de voz; o recitativo; as árias; as sinfonias; os coros, as danças, as máquinas, as decorações e todas as outras coisas que entram na composição das óperas e que contribuem à perfeição do espetáculo. Pois é preciso examinar todas as coisas em particular para bem julgar aquelas em que os italianos ou os franceses se sobressaem (RAGUENET, 1702, p. 3-5).

Note-se que, na continuação, o autor não adota a sequência da proposta inicial, tratando sim das “peças”, ou seja, dos libretos e enunciando prontamente que as francesas são muito superiores. Neste momento, tem-se a impressão de que a vantagem dos franceses seria interminável. Conhecendo-se a trajetória da reflexão sobre ópera através dos séculos, com a constante preferência pelos libretos e pela estrutura poético-literária, teríamos a certeza de que toda comparação já estaria decidida a partir daqui. Isso porque justamente a tradição não só insistiu na primazia da *léxis*, como já foi visto, mas também apontou, com alguns momentos de exceção, a obra de Quinault como modelo inequívoco para a resolução de muitos dos problemas da ópera. Claro, não devemos esquecer que, num primeiro momento, os textos de Quinault foram criticados pelos “antigos” da “Querela dos Antigos e Modernos”, mas pouco tempo depois sua obra se tornou o paradigma do bom libreto. E Raguenet concorda com essa visão, confirmando-a através de seus elogios ao libretista francês, os quais são seguidos por uma dura crítica à estrutura dos libretos italianos.

O segundo elemento apontado por Raguenet na sua comparação diz respeito ao uso de um tipo de voz: o baixo (*basse-contre*), com sua majestade, que seria mais adequado a determinados personagens. Novamente aqui o autor evidencia, através do uso das vozes, o quão diferentes são as tradições. Porque se neste momento Raguenet elogia a voz do baixo francês e a variedade da combinação com dois sopranos, mais adiante lembra que os *castrati* têm grande versatilidade e ca-

pacidade de atuação, tanto em papéis femininos como masculinos.

Outro elemento louvado nas óperas francesas, mas ausente da estrutura do espetáculo italiano, são os chamados *divertissements*, incluindo os vários números musicais: as *entrées* de balés, os coros, as grandes cenas de tempestade, de sono, etc., tão características da *tragédie lyrique*²³. Aqui é o momento em que se torna mais clara a distinção entre os espetáculos italianos e franceses. Já no final do século XVII, inicia-se na Itália uma tentativa de “reforma” dos libretos, buscando uma maior unidade de ação associada à pureza do gênero dramático. Para tanto, foram excluídos os personagens cômicos das ações sérias (o que já acontecia na ópera francesa) e houve um direcionamento para a estruturação da ópera com a alternância entre recitativos e árias²⁴. Coros e outros elementos musicais tendem a desaparecer e as árias tornam-se o centro musical das óperas. No caso francês, existe uma riqueza muito maior dos números musicais, o que vai ser constantemente lembrado por outras “reformas” do século XVIII.

Mas, interessado por elementos próprios da execução musical, Raguenet menciona igualmente as diferenças dos instrumentos, da instrumentação das peças, da maneira de tocar e de cantar, com os resultados peculiares a cada tradição. Ao mencionar as árias italianas, aponta seu caráter ousado, o uso das dissonâncias, a desobediência das regras, ao contrário dos franceses que buscavam, através da imitação do modelo, a perfeição da forma. Aqui entra em jogo a discussão do “caráter” francês e do italiano, invocada para esclarecer as diferenças mútuas. E também será discutido o “caráter” de cada língua e seus sons. Esta é uma preocupação que permeia boa parte do discurso sobre música vocal, pois explicita a busca de uma relação quase primordial entre o som da língua, a música e o gosto de cada povo. Além disso, o autor também procura discutir qual a relação mais adequada entre o sentido das palavras e a música instrumental.

Podemos, do mesmo modo, perceber em Raguenet a preocupação com o desempenho das vozes, com a expressividade dos cantores e até mesmo com questões relativas à duração das carreiras. Ora, tudo isso escapa dos interesses tradicionais sobre a ópera, revelando que o autor assumia o espetáculo em seu conjunto e permitia-se dissertar sobre

23. Para detalhes dessas cenas, cf. WOOD (1981-1982).

24. Certamente a questão da estrutura da ópera italiana do final do século XVII e início do XVIII é toda mais complexa. Para mais detalhes, cf., entre outros, FREEMAN (1968); FABBRI (1990) e GALLARATI (1984).

ele. Ao apontar as qualidades do vestuário, dos dançarinos, das encenações, da maravilha dos cenários e das máquinas – elementos da *ópsis* – Raguenet toca em um ponto constantemente esquecido ou menosprezado pelos autores, revelando aqui seu encantamento pelo conjunto do espetáculo.

A maneira um tanto abrupta com que o autor encerra o livro confirma a sensação de um texto relativamente descos-turado, aparentemente o fruto irrefletido de uma experiência avassaladora. Podemos, contudo, perguntar-nos o quanto Raguenet estava ciente das diversas polêmicas em torno da ópera (italiana e francesa) na França e de que maneira se posicionou com relação a elas. Uma primeira pergunta seria: o quanto se conhecia de música italiana na França?

A origem italiana da ópera francesa, especialmente através da presença de Lully, italiano de nascimento, é constantemente lembrada, mas, de certo modo, obscurece apresentações anteriores do repertório italiano. Seria possível traçar diversas linhagens da presença italiana na França; mais diretamente interessam aqui as apresentações que trouxeram exemplos de espetáculos totalmente musicados. John S. Powell lembra-nos da presença da *commedia dell'arte* e das pastorais italianas com música desde a segunda metade do século XVI (POWELL, 2000, p. 163-170). Menciona igualmente a presença da família Caccini, de dezembro de 1604 a abril de 1605, apresentando peças do repertório italiano mais “moderno”. Mas certamente o episódio mais importante é a chegada das óperas italianas em Paris a partir de fevereiro de 1645, quando são apresentadas obras de Marco Marazzoli, Francesco Saccati (dezembro do mesmo ano), Francesco Cavalli (fevereiro de 1646), Luigi Rossi (março de 1647), Carlo Caproli (abril de 1654), novamente Cavalli em novembro de 1660, em fevereiro de 1662 e também a apresentação de uma obra de Lorenzani em setembro de 1681²⁵. A partir desse confronto direto com o repertório italiano, ainda que algumas óperas tivessem sido adaptadas ou mesmo compostas para os palcos parisienses, os franceses passam a ter matéria concreta para tratar em suas reflexões sobre a ópera.

Desse primeiro embate nasce um importante texto, cujo objetivo é não apenas comentar alguns “defeitos” das óperas italianas, mas sobretudo o de estabelecer os parâmetros para um espetáculo com música em francês. Trata-se da carta de

25. Para mais detalhes, cf. KLAPER (2005); SCOTTI; KLAPER (2005) e MURATA (1995).

Pierre Perrin, datada de 30 de abril de 1659, ao Senhor della Rovere (PERRIN, 1981). Catherine Kintzler insiste na importância deste texto, classificando-o como a primeira tentativa de uma sistematização poética para a ópera em francês (KINTZLER, 1986, p. 74). Interessa-nos aqui também ressaltar que é uma reflexão nascida da comparação com o espetáculo italiano, promovendo as virtudes próprias de um espetáculo em francês. Para além da ênfase no que seria propriamente francês, despontam, como já se disse, a referência à Itália e a necessidade de ultrapassar o modelo. Ora, a origem italiana da ópera francesa é algo que, apesar de ser claramente percebido, por certo incomodava os franceses, e os argumentos de Ragueneau a favor dos italianos torna a questão ainda mais explícita.

É relativamente recente o interesse em encontrar outros elementos de música italiana presentes na cultura francesa. O artigo de E. T. Corp, sobre o exílio dos Stuart na França e a presença dos músicos italianos vindos de Londres revela uma faceta pouco explorada da vida musical francesa, neste caso em Saint-Germain en Laye (CORP, 1995), justamente nos anos imediatamente anteriores e posteriores à publicação do texto de Ragueneau. Do mesmo modo, um artigo de Julie Anne Sadie sobre o fascínio dos franceses com a música italiana revela mais detalhes sobre a difusão das sonatas de Corelli pela França e sua repercussão em compositores como Elisabeth Jacquet de La Guerre e François Couperin, entre outros (SADIE, 1998). Além disso, a presença de árias e lamentos italianos (cantados em língua italiana) nas *comédies-ballets* de Lully e em obras de outros compositores, indica uma presença constante de elementos da recente tradição italiana de ópera no mundo dos espetáculos franceses²⁶. Não queremos com isso afirmar que Ragueneau conhecia, por uma ou outra razão, profundamente o que ocorria na França (apesar de, mais tarde, citar, na resposta a Le Cerf de La Viéville, as obras de Corelli); novamente, o que importa, é mostrar que a música italiana era suficientemente conhecida e reconhecida e podia ou não ser encarada como a matriz de parte da produção francesa. A contribuição de Ragueneau é aquecer o debate, ao revelar o incrível prazer proporcionado por uma experiência direta com a mais nova música italiana, que ainda não havia

26. Para outros aspectos da presença italiana, cf. ROSOW (2010) e NESTOLA (2006).

marcado forte presença na França, o que o levou a criticar diversos aspectos da música francesa.

Podemos, assim, ver uma grande dificuldade, por parte dos franceses, com relação à incômoda origem italiana da *tragédie lyrique* (e também de seu principal criador, Lully) e a necessidade de buscar elementos constitutivos que separassem a ópera francesa da italiana. Em certa medida, a carta de Perrin já estabelece o caminho a ser trilhado; contudo, a comparação com a Itália surge também em outros textos, com vocações variadas. O livro de Ménestrier, *Des Representations en Musique Anciennes et Modernes* (1681), procura estabelecer as origens das representações teatrais com música, discorrendo sobre o uso da música e iniciando sua história na música “dos hebreus”, passando pelos gregos, pelos cristãos, pelos chineses. Discute, como tantos outros, os poderes da música dos gregos para finalmente começar a tratar do retorno da música representativa na Itália e, posteriormente, na França. Interessa-nos desde logo a afirmação de que “cada nação tem seu caráter para o canto e para a música, como para a maior parte das outras coisas, que dependem da diferença de gênio, de usos e de costumes” (MÉNESTRIER, 1681, p. 107). O livro não tem apenas um caráter “histórico”, já que também examina as partes constitutivas do espetáculo, as necessidades de adaptação para a música e, “como as peças de teatro compostas em música são feitas mais para o prazer e divertimento do que para a instrução” (Idem, p. 170), o autor assume o maravilhoso como elemento essencial para a ópera. Mas o mais interessante, no que respeita à relação com a Itália, é a extensa e minuciosa descrição do *Orfeo* de Luigi Rossi, representado na França em 1647 (Idem, p. 195-207). O autor reconhece que o ponto de inflexão para as representações em música no país veio da Itália, com adaptações, o que não parece constituir um problema.

Já em Saint-Evremond, no seu conhecido e constantemente citado texto sobre a ópera, a proposta é de uma crítica geral aos espetáculos, mas também a de falar da diferença “entre a maneira de cantar dos italianos e a dos franceses” (SAINT-EVREMOND, 1684, p. 78). Às severas críticas à presença da música e do maravilhoso, é acrescentada uma pequena comparação entre os espetáculos dos dois países. Para começar, existe uma aproximação entre franceses e italianos, já que para o autor “os gregos faziam belas tragédias, em que cantavam

algo, os italianos e franceses fazem más [*vilaines*] tragédias, em que eles cantam tudo” (Idem, p. 90). Assim, ambas são defeituosas e na verdade cometeram um pecado original, o de propor espetáculos inteiramente cantados. Mas Saint-Evremond lembra igualmente a pouca estima que os italianos têm pelos espetáculos franceses e o desgosto [*dégoust*] provocado pela ópera italiana nos franceses. Italianos não compreendem o encadeamento de danças e de música dos franceses e sua relação com o tema das óperas; franceses não gostam do uso de instrumentos das óperas venezianas nem dos longos e tediosos recitativos. É curioso notar que o autor aponta elementos constitutivos da ópera francesa (os *divertissements*) e considera-os como defeitos, justamente o oposto do que fará Ragueuet, por outros motivos. Há, na verdade, em Saint-Evremond, uma velada crítica aos libretos de Quinault e à própria estrutura da ação, pois, segundo o autor, “pensamos em ir a uma representação, onde nada se representa; queremos ver uma comédia, onde não se encontra nenhum espírito de comédia” (Idem, p. 99)²⁷.

Contudo, uma vantagem dos franceses estaria na execução ou no canto em si. Para Saint-Evremond, os italianos são falsos na expressão pois não conhecem com justeza os graus das paixões. Na verdade, eles seriam exagerados para o gosto francês e, citando uma provável afirmação de Luigi Rossi, o autor diz que “para tornar uma música agradável, seriam necessárias árias italianas na boca dos franceses” (Idem, p. 106). Também a maneira de tocar os instrumentos dos franceses teria agradado ao compositor italiano. O texto de Saint-Evremond, que circulou pela Europa e foi usado, por exemplo, por Barthold Feind em sua crítica à ópera na Alemanha (FEIND, 1708), também constitui aqui uma importante relação com Ragueuet. Este havia preparado a edição de uma seleção de obras de Saint-Evremond, publicada por Barbin em 1700²⁸. Fica claro que de um modo ou de outro Ragueuet conhecia as críticas de Saint-Evremond à ópera. Com isso, o *Paralelo* deixa de ser apenas o relato de um amador da ópera italiana e passa a ser também um importante instrumento numa longa polêmica francesa.

A pequena obra de Ragueuet despertou a fúria de outro autor: Lecerf de La Viéville (1674-1707) publica em 1705

27. Por comédia entenda-se ação teatral.

28. *Nouvelles Œuvres meslées de Monsieur de Saint-Evremond*. Paris: Claude Barbin, 1700. O prefácio não é assinado por Ragueuet, mas ele sempre foi mencionado como seu autor. Afirmam os comentadores que os textos publicados no livro não são todos de autoria de Saint-Evremond, seguindo uma prática de publicação de falsas obras. Cf. HAYWARD (1972, p.xviii).

sua resposta às ideias contidas no *Paralelo* (LECERF DE LA VIÉVILLE, 1972). A ópera é, mais uma vez, trazida para o domínio das polêmicas: insere-se numa reflexão específica sobre música, ópera e teatro na França, evocando a querela dos antigos e dos modernos, as críticas morais aos espetáculos, o debate sobre a relação texto-música (Cf. BROOKS, 1994), as críticas contra o absurdo e o monstruoso e, finalmente, as inevitáveis comparações com a Itália. Em princípio, ou pelo menos aparentemente, Raguenet estava fora dessas discussões, mas ele é arrastado para dentro de um grande processo de ataques e defesas. O ataque de Le Cerf de la Viéville pretende ser minucioso e comporta uma argumentação pesada, muito distante daquela apresentada pelo livro de Raguenet. Existe uma defesa do paralelo (RAGUENET, 1705), que novamente é comentado por Lecerf de La Viéville (1706). O conjunto da polêmica soa como uma reação desproporcional à proposta de Raguenet, lembrando mais uma rixa pessoal do que o debate de questões relacionadas à música e à ópera. Pelo que se depreende do conjunto dos textos, La Viéville não conhecia muito bem a música italiana e, por isso, as invectivas contra a ópera italiana soam um tanto superficiais. Há uma discussão sobre o caráter das línguas francesa e italiana e suas repercussões na música; La Viéville invoca até mesmo o japonês e o árabe, tentando mostrar as desvantagens da língua italiana. Mas é ao falar de música italiana que La Viéville deixa aparente suas dificuldades: ele cita Corelli como autor de óperas, argumento que é imediatamente revidado por Raguenet. E este continua sua crítica por toda a *Defesa*: a linguagem de La Viéville é equivocada, falar sobre o que não se conhece é um dos pecados mais graves, etc. Na *Defesa* fica igualmente patente o posicionamento dos dois autores com relação à Querela dos Antigos e dos Modernos, assim como o conhecimento das obras de Saint-Evremond que tratam da ópera. Ou seja, mesmo que a proposta inicial do livro de Raguenet pudesse aparecer como um retrato “imparcial” da situação da música na França e na Itália, a leitura que ele sofreu indicava um ambiente belicoso. As críticas nos jornais parisienses da época também revelam algum interesse do público em torno do tema debatido²⁹.

A posteridade também usará o texto de Raguenet. No tomo III, na 4ª parte das *Querelles Littéraires* (1761) do abade

Irail, na tentativa de construir a origem de outra querela, desta vez a dos Bufões, o autor escreve:

Antes que os bufões viessem a Paris, estávamos divididos sobre a música italiana: ela semeou a divisão em 1704; o autor do *Paralelo dos Italianos e dos franceses, no que concerne à música e às óperas* já havia lançado o pomo da discórdia. Esta obra do abade Raguenet, fruto de suas viagens na Itália, era um elogio ultrajado da música dessa nação, um tributo de reconhecimento de todas as honras que ele lá havia recebido. Os conservadores de Roma o haviam condecorado com o título de cidadão romano (IRAIL, t. III, p. 90-91).

Ao ligar a preferência de Raguenet pela Itália às honrarias recebidas, o autor já toma o partido da música francesa e de La Viéville, mas o que nos interessa mais neste momento é destacar como, para alguns, Raguenet estaria na origem da Querela dos Bufões.

Não nos cabe aqui discorrer sobre esta disputa que tantos escritos gerou³⁰ e sim, apenas apontar algo curioso. Em 1953, já no final da polêmica, o texto de Raguenet é republicado postumamente, desta vez com o título *A paz da ópera ou paralelo imparcial da música francesa e da música italiana* (RAGUENET, 1973). A questão da imparcialidade assombra o pequeno livro de Raguenet desde sua publicação. O parecer de Fontenelle dizia que o livro seria muito “agradável ao público, desde que ele fosse capaz de “equidade”. Tal parecer será constantemente citado pelos autores que se debruçaram sobre o texto. Ora, como já vimos, desde muito cedo o livro foi lido como uma provocação e certamente Raguenet não era nem ingênuo nem ignorante com relação às implicações do que escreveu. E a nova publicação de 1753 não é uma mera reedição do texto com um novo título, mas sim de um texto com variantes significativas. A começar pelo título, a nova versão parece responder a *La Guerre de l’Opéra*, de Jacques Cazotte, publicado anonimamente em 1753 (CAZOTTE, 1753). O texto de Cazotte aparece como uma tentativa “neutra” de identificar os dois lados da polêmica, o francês e o italiano, inclusive com a contabilização dos “mortos e feridos” (Idem, p. 24). Mas certamente o novo título do livro de Raguenet assume um caráter conciliatório e pacificador da “guerra”. O próprio editor anônimo da publicação diz tratar-se de um ex-

trato da obra original, considerada por ele de “estilo difuso” e “pouco correto”, necessitando assim de uma retificação e de notas, que tornariam o texto mais neutro ou equânime. Nelas, o editor faz uma espécie de defesa da música francesa, citando porém compositores que despontaram depois da publicação original da obra de Raguenet. As adições ao texto iniciam na página 35, também com considerações sobre a ópera e a música francesas, como que completando o que Raguenet já havia dito sobre elas, indicando outros caminhos para aperfeiçoar a ópera francesa.

Outro fator relevante para a compreensão da importância do texto de Raguenet é sua difusão em inglês e em alemão. Na Inglaterra, o texto foi publicado juntamente com um discurso sobre a maneira de melhorar a ópera no país (RAGUENET, 1946). Se pensarmos que, na Inglaterra do início do século XVIII, a ópera italiana já se tornava um espetáculo de grande difusão, ao mesmo tempo conhece-se a desconfiança com que foi recebida em determinados meios, especialmente nas publicações de Joseph Addison e Richard Steele (Cf. NEUFELDT, 2004 e FAUST, 2007). Percebe-se, na publicação inglesa, a tentativa de usar o texto de Raguenet para defender a ópera italiana, mesmo com as críticas que já existiam dentro do próprio texto francês. O discurso que acompanha a tradução faz uma pequena história das apresentações de ópera italiana nos palcos ingleses, com grande ênfase na *Camilla* de Bononcini, e tem como objetivo principal melhorar esse tipo de espetáculo. Esse uso do livro de Raguenet parece ser uma constante, mesmo nas publicações alemãs.

Na Alemanha, o texto aparece em duas traduções diferentes: no *Critica Musica* (1722) de Mattheson (2003) e no *Kritische Briefe über di Tonkunst* de Marpur³¹. No caso de Mattheson, que apresenta o texto original francês em paralelo com sua tradução comentada, fica claro que o interesse maior está em destacar as qualidades de ambas as tradições no mundo da ópera, com o propósito de encontrar um tipo de espetáculo com música que combinasse as virtudes de cada uma delas. A tarefa certamente não é fácil, mas faz parte daquilo que passou a ser conhecido como *goûts réunis*³². A chegada da ópera nos territórios de língua alemã é uma longa história de adaptações, de usos de tradições diversas, de censura religiosa e política, e também de experimentações. O lugar privilegia-

31. O texto aparece dividido em três cartas (IX, XII e XV). Cf. MARPURG (1760, I, p. 65-71, 89-94 e 113-118).

32. Para um aprofundamento do debate sobre o gosto em música no mundo de língua alemã, cf. PAOLIELLO (2011).

do delas foi certamente o Theater am Gänsemarkt de Hamburgo³³, onde atuaram R. Kaiser, o jovem G. F. Händel e o próprio Mattheson. Para alguns teóricos de língua alemã, as experimentações no domínio da ópera³⁴, com a combinação do que seriam os melhores elementos “italianos” e “franceses” do espetáculo teria fundamental importância em direção a um espetáculo “alemão”. O texto de Ragueneau forneceria então critérios para esta seleção e assumiria um papel de guia para a empreitada. Já em Marburg, a nova tradução do texto do autor francês aparece dentro de cartas que procuram responder a questões sobre o gosto dos franceses e dos italianos, mas também como maneira de escolher o melhor. Marburg já inicia ironicamente seus comentários ao afirmar que “se falasse a partir de meu sentimento, diria que gostaria de ouvir um francês falar sobre a música, mas preferiria ouvir uma música italiana [...]” (MARBURG, 1760, p. 65).

O uso do texto de Ragueneau soa como tendencioso, já que Marburg, pelo menos no que diz respeito à música, prefere a italiana. Restaria então aos franceses apenas falar sobre música. É interessante lembrar também que Marburg promete publicar a carta de Rousseau sobre a música francesa, que, como se sabe, praticamente destrói qualquer possibilidade de existência de uma boa música na França, segundo os parâmetros do autor de Genebra³⁵. Como se vê, na Alemanha o *Paralelo* é utilizado em uma nova cruzada: se aparentemente o texto é trazido com certa “neutralidade” para o debate sobre música em língua alemã, não é difícil perceber uma predileção pela música italiana, ainda que os franceses apareçam como superiores na construção dos libretos.

Paralelos, comparações e as difíceis relações com a Itália são temas recorrentes nas teorias artísticas francesas. O paralelo de Ragueneau tende a consolidar determinadas visões sobre duas tradições distintas de ópera. É uma atitude classificatória, de modo a ordenar a compreensão sobre o mundo. Menestrier já havia tentado definir o “caráter musical” das nações e, segundo a nomenclatura alemã da metade do século XVIII, seriam estabelecidos os diversos estilos nacionais. Já no século XVII, Saint-Evremond mencionava uma citação latina corrente no mundo francês, que será citada por La Viéville e por Ragueneau em sua defesa: *Hispanus flet, dolet Italus, Germanus boat*,

33. Detalhes sobre a ópera em Hamburgo podem ser encontrados em CARPENA (2007) e na bibliografia ali contida.

34. Para uma discussão sobre como a proposta de criação de uma música “alemã” torna-se uma proposta de criação de uma música “universal”, cf. SPONHEUER (2002).

35. Ao comentar novas publicações na França em 1754, Marburg destaca a polêmica em torno da Carta sobre a música francesa de Rousseau e indica Ragueneau e Le Cerf de la Viéville como o início da oposição entre as duas partes. Cf. MARBURG (1970, I, p. 146-147).

36. “O espanhol chora, o italiano lamenta, o alemão muge, o flamengo uiva e somente o francês canta”.

Flander ululat, et solus Gallus cantat (SAINT-EVREMOND, 1684, p. 105)³⁶. Variantes são conhecidas, inclusive como anedotas, associando cada nação a um caráter e posteriormente, como se sabe, ao clima, ao gênio, ao gosto e a tantos outros fatores. No mundo da prática musical na França, também há diversos exemplos, tais como as árias italianas nas óperas, ou os turcos, italianos e espanhóis no *Burguês Fidalgo* de Molière e Lully, ou ainda o *Concert des Nations* de Couperin, em que as diferenças eram musicalmente representadas.

Mas, como bem se pode ver nas diversas polêmicas francesas em torno da ópera durante o século XVIII, a referência à Itália é constante e difícil. Como vimos, para alguns Raguenet estaria na origem da Querela dos Bufões; para d'Alembert, ao comparar o efeito produzido pelo *Paralelo* com a *Carta sobre a música francesa* de Rousseau, o pequeno texto de Raguenet aparece como algo mais moderado. Aliás, em seu *La Liberté de la Musique*, d'Alembert assume igualmente um tom moderado na polêmica e está mais preocupado em relacionar a música e os costumes e também discutir a inevitável comparação com os italianos: “Há uma espécie de fatalidade, neste século, ligada ao que nos vem da Itália. Todos os presentes, bons ou maus, que ela nos quer dar, são para nós um problema” (D’ALEMBERT, 1759, p. 393).

O autor também compara, mede, pesa as diferenças, critica a ópera em sua essência e reafirma a superioridade da tragédia recitada. Mas com relação aos italianos, escreve:

Rafael não fez dissertações, mas quadros. Em música, nós escrevemos e os italianos executam. As duas nações, neste aspecto, são a imagem dos dois arquitetos que se apresentaram aos atenienses para um monumento que a República queria construir. Um falou por um longo tempo e, muito eloquentemente, sobre sua arte; o outro, depois de o ter escutado, pronunciou apenas estas palavras: tudo o que ele disse, eu o farei (D’ALEMBERT, p. 462).

No contexto, isso valeria como um chamado aos franceses para realizar boas obras, pois, ao contrário de Rousseau, d'Alembert acreditava na possibilidade da existência de uma música francesa. Mas a referência à Itália continua sendo complexa, mesmo no século XIX. Delacroix, ao escrever sobre a vida de Poussin, afirma que ele “teria libertado nosso país des-

sa eterna e frequentemente cega devoção a tudo o que é da Itália”, queixando-se da constante dependência (DELACROIX, 1988, p. 239). A insatisfação dos franceses mascara um outro aspecto das polêmicas e dos embates: se, aparentemente, o mundo teórico italiano, em geral, não deu atenção à ópera francesa, diversos compositores tiveram propostas de reforma da ópera italiana inspirados no modelo francês: N. Jommelli, T. Traetta, C. W. Gluck e até o próprio Mozart em seu *Idomeneo*. Além, é claro, do modelo de Racine para tantos libretos e também o interesse por Quinault, por parte dos italianos. Novamente, as comparações servem como um repertório das vantagens das duas tradições que poderão ser escolhidas pelos compositores com o intuito de criar espetáculos que atendessem a outros anseios.

O texto de Raguenet em certa medida ultrapassou o que em princípio era uma proposta modesta: comparar duas tradições, mostrar as vantagens de cada uma, na ótica de um escritor que se encantou pela Itália. O autor, já no texto em que tratava dos monumentos de Roma, dizia buscar uma maneira distinta para se aproximar das obras de arte naquela cidade: em primeiro lugar, procurava uma descrição que “pintasse mais ao espírito do que aos olhos”, fazendo seu leitor “ver Roma, sem a própria Roma”; em segundo, pretendia deixar de lado as “descrições superficiais, em termos vagos e gerais”, entrando no espírito dos artistas; por fim, para atingir seu objetivo, dizia não conhecer nenhum guia ou modelo, já que as descrições de Plínio e de outros antigos, mas também dos modernos que seguiram seus passos, não poderiam servir de modelo (RAGUENET, 1765, Préface). Em certo modo, o mesmo ocorreu ao tratar da ópera. A ênfase no espetáculo como um todo, ainda que reconhecesse a importância fundamental do libreto, levando em consideração os cenários, as vestimentas, o caráter das vozes dos cantores e assim por diante, destoava do discurso geral sobre ópera. A preocupação com a *actio* soa como uma exceção nos tratados e escritos sobre os espetáculos, em geral, e sobre aqueles com música, em particular. Outro exemplo pode ser encontrado no livro de Grimarest (1707), que tinha, contudo, uma proposta mais específica. Ele discorre sobre o recitativo na leitura, na ação pública, na declamação teatral e na ópera. Nesta última, afirma o autor:

É necessário considerar a música vocal em relação ao músico que a compõe, ao ator que a canta e à pessoa que a escuta. A ciência e o gosto são necessários a quem compõe; quem canta precisa de arte, de ciência e de discernimento; e o que escuta deve ter todas essas partes para julgar acertadamente (GRIMAREST, 1707, p. 198).

A discussão sobre a *actio* ocorre dentro dos limites da Retórica, e, apesar de normativa e em certo sentido conservadora, também evidencia uma preocupação com a representação. E essa é uma das grandes preocupações de Raguenet. Seríamos tentados a transformar a atitude dele com relação aos espetáculos com música numa espécie de poética da ópera, mas isso estaria fora do escopo de seu pequeno livro. Alguns autores classificaram Raguenet de “sensualista”, ou como alguém que apresenta a “emoção de um diletante”, em certo sentido minimizando a importância do livro. Discussões posteriores que tentaram de algum modo criar preceptivas para a ópera deixaram de lado todos os elementos que fascinaram Raguenet e somente uma teorização muito posterior, criando raízes metodológicas para a pesquisa sobre ópera, abriu caminhos para uma abordagem mais ampla do espetáculo como um todo, e não somente da música e do libreto.

REFERÊNCIAS.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. De la liberté de la musique. In: *Mélanges de littérature, d’histoire, et de philosophie*, Nouvelle édition, tome 4. Amsterdã: Zacharie Chatelain, p. 379-462, 1759.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, D. (Org.) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Chez Briasson, David l’ainé, Le Breton, Durand, 1751-1772. Disponível em <<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>>. Acesso em: 30/12/2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

ARISTÓTELES. Poética de Aristóteles. Ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1992.

BARTHELEMY, Maurice. Métamorphoses de l'Opéra français au siècle des Lumières. Arles: Actes Sud, 1990.

BROOKS, William. Mistrust and Misconception: Music and Literature in Seventeenth and Eighteenth-Century France. In: *Acta Musicologica*, Basilea, v. 66, n. 1, p. 22-30, Jan.-Jun. 1994.

BROOKS, William; NORMAN, Buford; ZARUCCHI, Jeanne, M. Philippe Quinault – Alceste. Suivi de La Querelle d'Alceste. Anciens et modernes avant 1680. Paris: Droz, 1994.

BROSSARD, Sébastien de. Dictionnaire de Musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens et Français, les plus usitez dans la Musique. 3^a edição. Amsterdã: E. Roger, [1708].

CARPENA, Lucia B. *Caracterização e uso da flauta doce nas operas de Reinhard Keiser (1674-1739)*. 530 páginas. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP, Campinas, 2007.

CAZOTTE, Jacques. La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame en province, par quelqu'un qui n'est ni d'un Coin, ni de l'autre. S.n.t., 1753. Disponível em <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33410021n>>. Acesso em: 30/11/2012.

CLÉMENT, Jean-Marie Bernard. Dumeni. In: Bibliothèque des Théâtres. Dictionnaire dramatique, t. III, Paris, chez la Veuve Duchesne, p. 171, 1784.

CORP, Edward T. The Exiled Court of James II and James III: A Centre of Italian Music in France, 1689-1712. In: *Journal of the Royal Music Association*, Londres, v. 120, n. 2, p. 216-231, 1995.

CYR, Mary. On performing 18th-Century Haute-Contre Roles. In: *The Musical Times*, East Sussex, v. 118, n. 1610, p. 291-295, Abr. 1977.

DELACROIX, Eugène. Le Poussin. In: *Ecrits sur l'Art*, Paris, Librairie Séguier, p. 209-255, 1988.

Dictionnaire de l'Académie française. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1694.

FABIANO, Andrea (Org.). La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle. Paris: CNRS, 2005.

FABBRI, Paolo. Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento. Bolonha: Il Mulino, 1990.

FADER, Don. The *Honnête homme* as Music Critic: Taste, Rhetoric, and *Politesse* in the 17th-Century French Reception of Italian Music. In: *Journal of Musicology*, Berkeley (CA), v. 20, n. 1, p. 3-44, 2003.

FAUST, Veronica. 'Music has learn'd the discords of the state': The Cultural Politics of British Opposition to Italian Opera, 1706-1711. In: *The Haverford Journal*, Haverford (PA), v. 3, n. 1, p. 4-39, Abr. 2007.

FEIND, Barthold. Gedancken von der Opera. S.l.: Honrich Brummer, 1708.

FRAMERY, Nicolas Etienne; GINGUENÉ, Pierre Louis. Encyclopédie Méthodique publiée par MM. Framery et Ginguéné. Paris: chez Panckoucke, 1791.

FRAMERY, Nicolas Etienne; GINGUENÉ, Pierre Louis; DE MOMIGNY, Jérôme-Joseph. Encyclopédie méthodique. Musique, publiée par MM. Framery, Ginguéné et De Momigny. Paris: chez M^{me}. Veuve Agasse, 1818.

FRANCHI, Saverio. Drammaturgia Romana. Repertorio Bibliografico Cronologico dei Testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

FREEMAN, Robert. Apostolo Zeno's Reform of the Libretto. In: *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley (CA), vol. 21, n. 3, p. 321-341, Autumn, 1968.

FUBINI, Enrico. Gli Enciclopedisti e la musica - nuova edizione. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1991.

FUMAROLI, Marc. Les abeilles et les araignées. In: La Querelle des Anciens et des Modernes – XVII^e-XVIII^e siècles. Paris: Gallimard, 2001.

GALLARATI, Paolo. Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento. Turim: EDT/Musica, 1984.

GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de. Traité du récitatif: dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant: avec un traité des accens, de la quantité, & de la ponctuation. Paris: chez Jaques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707.

HAYWARD, John Davy (Org.). The Letters of Saint-Evremond. Nova York: Benjamin Blom, 1972.

HORÁCIO. De Arte Poetica Liber. Testo e commento di A. Rostagni. Turim: Chantore, [19--].

IRAIL, Simon Augustin. Querelles Littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des Révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours. Paris: Chez Durand, 1761.

KINTZLER, Catherine. De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique. In: *Revue de Musicologie*, Paris, v. 72, n.1, p. 67-96, 1986.

KINTZLER, Catherine. Poétique de l'opéra: De Corneille à Rousseau. Paris: Minerve, 2006.

KLAPER, Michael. Vom *Drama per musica* zur *Comédie en musique*: Die Pariser Adaptation der Oper *Xerse* (Minato/Cavalli). In: *Acta musicologica*, Basilea, v. 77, p. 229-256, 2005.

LAUNAY, Denise (Org.). La Querelle des Bouffons. Textes de pamphlets avec introduction, commentaires et index. Geneva: Minkoff, 1973.

LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE, Jean.-Laurent L'art de décrier ce qu'on n'entend point, ou Le médecin musicien: exposition de la mauvaise foi d'un extrait du Jour-

nal de Paris. Bruxelles : Chez François Foppens, au Saint-Esprit, 1706.

LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE, Jean.-Laurent. Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où, en examinant en détail les avantages des spectacles, et le mérite des compositions des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique par J. L. Lecerf de la Viéville de Fresneuse. Bruxelles: F. Foppens 1704; 1705. Geneva: Minkoff Reprint, 1972.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden, Berlin: F. W. Birnstiel, 1760.

MARPURG, Friedrich Wilhelm, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik [1754-1778], Hildesheim: Olms Verlag, 1970.

MATTHESON, Johann. Der musicalischen Parallele [ed. bilingue alemão-francês], Erster Abriss., August 1722. In MATTHESON, J., *Critica Musica* [1722-1725], Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

Mémoires pour l'Histoire des Sciences & des beaux Arts. Trevoux: Chez Estienne Ganeau, Ago. 1702.

MÉNESTRIER, Claude.-François. Des Representations en Musique Anciennes et Modernes. Paris: Renée Guignard, 1681.

MURATA, Margaret. Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman. In: *Cambridge Opera Journal*, Cambridge, v. 7, n. 2., p. 87-105, Jul. 1995.

NESTOLA, Barbara. Les sources littéraires des airs de cour en italien. In: DUROSOIR, Georgie (Org.). Poésie, Musique et Société. L'air de cour en France au XVIII^e siècle. Bruxelles: Mardaga, p. 109-121, 2006.

NEUFELDT, Tim. Italian Pastoral Opera and Pastoral Politics in England, 1705-1712. In: *Discourses in Music*, v. 5, n.

2, 2004. Disponível em <<http://www.discourses.ca/v5n2a2.html>>. Acesso em: 30/11/2012.

PAOLIELLO, Noara de O. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. 171 pág. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PERRAULT, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris: chez Jean Baptiste Coignard, 1688-1697.

PERRIN, Pierre. Lettre écrite à Monsieur l'archevêque de Turin. In: OSTHOFF, Wolfgang. ET ALLI. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel, Basileia, Londres: Bärenreiter, p. 105-111, 1981.

POWELL, John S. *Music and Theatre in France 1600-1680*. Oxford: Oxford University Press, p. 163-170, 2000.

RAGUENET, François. *A Comparison Between the French and Italian Musick and Operas*. Translated from the French; With some Remarks to which is added A Critical Discourse upon Opera's in England, and a Means proposed for their Improvement. Londres: Printed for William Lewis, 1709. In: *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 32, n. 3, p. 411-436, Jul. 1946.

RAGUENET, François. *Défense du parallèle des italiens et des français, en ce qui regarde la musique & les Opéra*. Paris: Chez la veuve de Claude Barbin, 1705.

RAGUENET, François. *Observations nouvelles sur les ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture qui se voyent à Rome, & aux environs: pour servir de suite aux Mémoires des voyages et recherches du comte de B*** à Rome par M. de Raguenet*. Londres: Moyse Chastel, 1765.

RAGUENET, François. *La Paix de L'Opéra, ou Parallèle impartial de la Musique Française et de la Musique italienne*. Amsterdã, 1753. In: LAUNAY, Denise (Org.). *La Querelle des Bouffons. Textes de pamphlets avec introduction, commentaires et index*. V. 1. Genebra: Minkoff, p. 513-552, 1973.

RAGUENET, François. Parallèle [sic] des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra. Paris: Jean Moreau, 1702.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Haute Contre. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Dictionnaire de Musique. In: Œuvres Complètes de J.- J. Rousseau. Paris: Dalibon, p. 437, 1826.

ROSOW, Lois The Descending Minor Tetrachord in France: an Emblem Expanded. In: THOMPSON, Shirley (Org.) New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier. Surrey: Ashgate, p. 63-88, 2010.

SADIE, Julie Anne, Devils and Archangels: The French Fascination with ultramontane music. In: MEMED, Orhan. (Org.). François Couperin – Nouveaux Regards. Actes des Rencontres de Villecroze, 4 au 7 octobre 1995, sous la direction d'Huguette Dreyfus, Académie Musicale de Villecroze. Paris: Klincksieck, p. 149-162, 1998.

SAINT-EVREMOND, Charles de M. de Saint-Denis, Seigneur de. Sur les Opera. In: Œuvres Meslées, t. XI, Paris: C. Barbin, p. 77-119, 1684.

SCOTT, Gregory. The Poetics of Performance: The Necessity of Spectacle, Music and Dance in Aristotelian Tragedy. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (Org.). Performance and Authenticity in the Arts. Cambridge: Cambridge University Press, p. 15-48, 2000.

SCOTTI, Alba; KLAPER, Michael. Die italienische Oper zwischen Rom und Paris: *L'Orfeo* (1647) von Francesco Buti und Luigi Rossi. In: *Archiv von Musikwissenschaft*, Stuttgart, Jahrgang 62, Heft 4, p. 251-266, 2005.

SPONHEUER, B. Reconstructing Ideal Types of the “German” in Music. In: APPELGATE, C., POTTER, P. (Org.). Music & German National Identity. Chicago e Londres: University of Chicago Press, p. 36-58, 2002.

STORER, Mary Elizabeth. Abbé François Raguenet: Deist, Historian, Music and Art Critic. In: *The Romanic Review*, Nova York, n. 36, p. 283-296, Dez. 1945.

TOMÁS, Lia. Música e Filosofia – estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

WOOD, Caroline. Orchestra and Spectacle in the *tragédie en musique* 1673-1715: oracle, *sommeil* and *tempête*. In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Oxford, v. 108, p. 25-46, 1981-1982.

ZASLAW, Neal. The enigma of the Haute-Contre. In *The Musical Times*, East Sussex, v. 115, n. 1581, p. 939-941, Nov. 1974.

ZASLAW, Neal. When is an Orchestra not an Orchestra? In: *Early Music*, Oxford, v. 16, n. 4, p. 483-495, Nov. 1988.

PARALELO ENTRE ITALIANOS E FRANCESES
NO QUE CONCERNE À MÚSICA E ÀS
ÓPERAS.

PARIS, JEAN MOREAU, 1702

François Raguenet

Aprovação do Sr. de Fontenelle¹, da Academia Francesa.

Li, por ordem do Sr. Chanceler, o presente manuscrito e acredito que a impressão será muito agradável ao público, desde que ele seja capaz de equidade. Paris, 25 de janeiro de 1702.

Privilégio do Rei. [...]

Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e à Ópera.

Há numerosas coisas em que os franceses superam os italianos, no que concerne à música; e há numerosas outras, em que os italianos têm vantagem sobre os franceses, de tal modo que eu não poderia resolver-me a examiná-las em detalhe, se não estivesse persuadido de que é absolutamente necessário entrar na questão para fazer um paralelo justo e proceder a um julgamento exato de umas e de outras.

As óperas são as maiores obras de música que temos o costume de ouvir: são comuns aos italianos e franceses; é nelas que uns e outros mais se esforçaram para fazer brilhar seu gênio. Eis por que será sobre essa espécie de obras que farei correr principalmente o paralelo. Mas há muitas coisas que devem ser especificadas para tal fim: a língua italiana e a língua francesa, das quais uma pode ser mais favorável do que a outra para a música; a composição das peças de teatro que os músicos põem em música; a qualidade dos atores; a dos instrumentistas; as diferentes espécies de voz; o recitativo; as árias; as sinfonias; os coros, as danças, as máquinas, as decorações e todas as outras coisas que entram na composição das óperas e que contribuem à perfeição do espetáculo. Pois é

1. Bernard de Fontenelle (1657-1757), literato, filósofo, grande difusor das idéias de seu tempo. Foi membro de diversas academias científicas e literárias da França e de outros países. Tornou-se membro da Académie Française em 1691.

preciso examinar todas as coisas em particular para bem julgar aquelas em que os italianos ou os franceses se sobressaem.

Nossas peças de teatro, sobre as quais os músicos trabalham, estão muito acima das dos italianos: são peças regulares e contínuas [*suivies*]. Se apenas declamásemos as palavras, sem cantá-las, elas agradariam tanto quanto outras peças de teatro que não são cantadas. Nada é mais espiritual do que os diálogos que lá se encontram; nelas, os deuses falam com toda a dignidade de seu caráter; os reis, com toda a majestade de sua condição; os pastores e pastoras, com o terno gracejo que lhes convém. Amor, ciúmes, furor e outras paixões são tratadas com arte e delicadeza infinitas e há poucas tragédias ou comédias mais belas do que a maior parte das óperas que Quinault² fez.

As óperas dos italianos, ao contrário, são rapsódias lastimáveis, sem ligação, sem seqüência [*suite*], sem intriga. Suas peças são mais propriamente esboços muito fracos e escassos: todas as cenas são compostas de alguns diálogos ou monólogos triviais, no fim dos quais eles encaixam alguma de suas mais belas árias, a qual finaliza a cena. As árias são muito freqüentemente árias soltas, que de modo algum pertencem ao corpo da peça e que foram feitas por outros poetas, separadamente ou na seqüência de alguma outra obra³. Quando o empresário de ópera juntou sua trupe em alguma cidade, ele escolhe por tema de sua ópera a peça que lhe agrada, como *Camila*, *Temístocles*, *Xerxes*, etc. Mas essa peça é apenas, como acabo de dizer, um esboço, que ele recheia com as mais belas árias que os músicos de sua trupe conhecem. Pois essas belas árias são selas para todos os cavalos, são declarações de amor feitas de um lado, aceitas ou rejeitadas de outro. São êxtases de amantes contentes, ou queixas de amantes infelizes, protestos de fidelidade, ou sentimentos de ciúmes, arroubos de prazer, ou prostração de dor; são furores ou desesperos. Não há cena no fim da qual os italianos não saibam encontrar um lugar para alguma dessas árias. Mas uma ópera assim feita, com trechos remendados e peças recosidas, não poderia ser firmemente posta em paralelo com as nossas, que são obras de uma seqüência, de uma justeza e de uma condução maravilhosas.

Nossas óperas têm, além disso, uma grande vantagem sobre as dos italianos, no que diz respeito às vozes, por causa dos baixos [*basses-contres*]⁴, que são tão comuns para nós e tão

2. Philippe Quinault (1635-1688), poeta, dramaturgo e libretista francês, colaborou com Jean-Baptiste Lully em treze obras. As obras de Quinault são constantemente citadas como modelo a ser seguido, especialmente por autores italianos que desejavam maior unidade nas óperas italianas. Os libretos podem ser lidos na edição moderna de norman (1999).

3. Era comum, na ópera italiana, a inclusão de árias pertencentes a outras óperas. Não se tratava de pastiches, mas das próprias óperas, que eram adaptadas segundo as necessidades de cada apresentação, as vontades dos cantores, etc. Era uma característica muito criticada por numerosos teóricos, já que se rompia qualquer idéia de unidade da obra e de respeito pela estrutura dos libretos.

4. Basse-contre é propriamente a voz de baixo. Sébastien de BROSSARD (1705, p. 7),

raros na Itália. Pois, ao juízo de todos os ouvidos, não há nada de mais encantador do que um belo baixo; o simples som desses baixos, que às vezes ouvimos precipitar-se num vazio profundo, tem algo que encanta. Essas grandes vozes fazem vibrar uma quantidade de ar muito maior do que as outras e, conseqüentemente, preenchem com uma harmonia muito mais vasta e agradável os personagens de deuses e de reis, quando é necessário falar em cena um Júpiter, um Netuno, um Príamo, um Agamenão. Nossos atores, com o som de suas vozes grossas, têm outra majestade, diferente da dos italianos, com seus falsetes ou seus falsos baixos [*fossets ou leurs fausses Basses*]⁵, que não têm nem profundidade nem força. Além disso, a mistura dos baixos com os sopranos [*dessus*]⁶ forma um contraste agradável que faz sentir toda a beleza daqueles por oposição a estes, prazer que os italianos nunca experimentam, sendo as vozes de seus músicos, quase todos *castrati*, inteiramente semelhantes às de suas mulheres.

Além da vantagem da justeza das peças e das diferentes espécies de voz, nós temos ainda a dos coros, das danças e de outros divertimentos [*divertissements*]⁷, no que nossas óperas superam infinitamente as dos italianos⁸. Estes, em vez de coros e divertimentos que geram uma variedade tão agradável em nossas óperas e que lhes dão até mesmo certo ar de grandeza e de magnificência, têm ordinariamente apenas cenas burlescas de um bufão; de alguma velha que estará apaixonada por um rapaz, ou de um mago que transformará um gato em um pássaro, um violino em uma coruja, e que fará outros rodeios semelhantes que poderiam apenas divertir a platéia [*parterre*]⁹. E quanto às danças dos italianos, é a maior lástima do mundo, seus dançarinos são homens de uma só peça, sem braços, sem pernas, sem estatura e sem ar.

Quanto aos instrumentos, nossos violinos são superiores aos da Itália, pela fineza e delicadeza da maneira de tocar. Todos os golpes de arco [*coups d'archets*] dos italianos são demasiado duros quando estão destacados uns dos outros¹⁰. E quando eles os querem ligar, arranham [*viellent*]¹¹ de uma maneira muito desagradável. De mais a mais, além de todos os tipos de instrumentos que estão em uso entre os italianos, nós ainda temos os oboés, que, por seu som igualmente macio e penetrante, têm muitas vantagens sobre os violinos nas árias *de mouvement*¹². E as flautas, que tantos homens ilustres¹³ sabem fazer gemer de

ao definir o termo italiano Bassista afirma que se trata de “celuy qui chante la plus basse des parties de la musique, vulgairement basse-contre”. Na Encyclopédie, a definição não é nada esclarecedora: “acteur qui dans les chœurs de l’opéra & autres concerts chante la partie de basse-contre. Il y a peu de basse-contres à l’opéra; l’harmonie des chœurs y gagneroit, s’il y en avoit un plus grand nombre” (CAHUSAC, 1751-1772). Rousseau, mais tarde, simplesmente dirá que basses-contres são “les plus graves de toutes les voix, qui chantent la basse sous la basse même, et qu’il ne faut pas confondre avec les contre-basses, qui sont des instruments” (ROUSSEAU, 1826, p. 112-113). O curioso é que na versão de 1753 do texto de Ragueneau, La Paix de l’Opéra, a vantagem não está mais nas vozes de basses-contres, mas nas de basses-tailles, que seriam o equivalente da voz do barítono (RAGUENET, 1753, p. 8). Para as convenções do uso desse tipo de voz nas óperas francesas, cf. HOWARD (1989).

5. Não é muito claro o que Ragueneau entende por fosset. Poderia ser uma variação na ortografia de fossé, fosso, como se dissesse que os baixos italianos soam como um “buraco”. Mais provavelmente seria uma variação de fausset, no sentido de falsete, mas o Dictionnaire de l’Académie française (1694, p.442) informa que fausset é a

“voix qui contrefait le dessus en Musique, comme qui dirait, Un faux dessus, un dessus qui n’est pas naturel”. Assim, o *falsete* indicaria apenas uma voz aguda e nunca uma falsa voz grave. Na tradução inglesa anônima do texto de Raguenet, a passagem é traduzida da seguinte maneira: “quite different from that of the feigned basses among the Italians” (RAGUENET, 1946, p. 413), insistindo no caráter “falso”, mas excluindo uma possível tradução para *fosset*. Mattheson, ao publicar o texto francês e a tradução alemã em seu *Critica Musica*, traduziu do seguinte modo a passagem: “als die Italiänische Operisten, mit ihren Falsetten oder Stroh Bässen” (MATTHESON, 2003, v. 1, p. 111-112). O autor, na nota g, à p. 111, ainda comenta: “So steht es in der Amsterdammischen Edition. Es sollte aber geschrieben seyn: Fausset, von faux, falsch weil es einen falschen Discant oder Alt bedeutet. Was wir eigentlich eine Falset Stimme nennen ist wenn ein Sängler der etwan von Natur einen Baß oder Tenor singt.” Na nota h, à p. 112, Mattheson afirma ainda que o termo “falso baixo” (*fausse Basse*) não é usado em música e por isso preferiu *Stroh Baß*. Finalmente, na edição de 1753 do texto de Raguenet, lê-se: “[...] ceux d’Italie avec leurs faussets ou leurs fausses basses [...]” (RAGUENET, 1753, p. 9). Pelo exposto, optamos por traduzir *fosset* por *falsete*, ainda que o termo não seja

uma maneira tão tocante nas nossas árias lamentosas e suspirar tão amorosamente em nossas árias ternas.

Enfim, os franceses superam os italianos nas óperas pelo vestuário dos atores e atrizes, o qual é de uma riqueza, de uma magnificência, de uma elegância e de um gosto que ultrapassam tudo o que se vê alhures. Não há, na Europa, dançarinos que se aproximem, como declaram os próprios italianos, dos *Combatentes* e *Ciclopes* de *Persée*¹⁴, dos *Tremedores* e dos *Ferreiros* de *Isis*¹⁵, dos *Sonhos funestos* de *Atys*¹⁶. E as outras entradas [*entrées*] de balé¹⁷ são peças originais, tanto pelas árias compostas por Lully, quanto pelos passos que Beauchamp¹⁸ fez para essas árias. Não se havia visto nada de semelhante no teatro antes desses dois grandes homens. Eles são os inventores e levaram rapidamente essas peças a um grau tão alto de perfeição que ninguém, nem na Itália nem em outro lugar do mundo, soube atingir depois e talvez nunca se atingirá. Nenhuma luta de teatro apresenta uma imagem tão natural da guerra quanto as que os franceses fazem aparecer em cena. Em uma palavra, tudo é executado, nos franceses, com tamanha justeza que nada se contradiz, tudo está ligado, tudo está ordenado com uma seqüência e uma economia admiráveis, a ponto de não haver nenhuma pessoa inteligente e com equidade que não concorde que as óperas dos franceses têm a forma de um espetáculo muito mais perfeito do que as dos italianos, e que esse tipo de obra, como espetáculo, é superior na França aos que se vêem na Itália. Eis tudo o que pode ser dito a favor da França, no que concerne à música e às óperas. Vejamos agora o que pode ser dito a favor da Itália nessas duas coisas.

A língua italiana tem uma grande vantagem sobre a francesa para ser cantada, pois todas as suas vogais soam muito bem, enquanto a metade das de língua francesa são vogais mudas, que quase não têm som. De onde, primeiramente, acontece de não sabermos fazer nenhuma cadência [*cadence*]¹⁹ nem passagens ornamentadas [*passages*]²⁰ agradáveis sobre as sílabas em que se encontram tais vogais. E, em segundo lugar, só ouvimos as palavras pela metade; de modo que é necessário adivinhar a metade do que cantam os franceses e que, ao contrário, ouvimos muito distintamente tudo o que dizem os italianos. Além disso, mesmo que todas as vogais da língua italiana soem perfeitamente bem, os músicos ainda escolhem aquelas que melhor se ouvem para fazer suas mais belas passagens ornamenta-

das. É sobre a vogal *a* que eles fazem quase todas. E nisso têm razão, pois essa vogal, sendo *a* de som mais claro, a beleza das passagens ornamentadas aparece mais. Enquanto os franceses as fazem indiferentemente sobre todas as vogais, sobre as mais surdas como sobre as mais sonoras; eles até mesmo as fazem sobre ditongos, como nas palavras *chaîne* [corrente], *gloire* [glória], etc., cujo som, sendo confuso e misturado das duas vogais juntas, não poderia ter a clareza e a beleza das vogais simples²¹. Mas isso não é propriamente o material da música. Examinemos o que faz sua essência e forma, a saber, o caráter das árias consideradas em particular, ou em relação às diversas partes de que são compostas as grandes peças.

As árias italianas são mais extremas [*détournés*] e mais ouvidas do que as árias francesas. O caráter é levado mais longe, seja pela ternura, seja pela vivacidade, ou por todas as outras espécies. Os italianos até mesmo unem, às vezes, caracteres que os franceses crêem incompatíveis. Os franceses, nas peças com várias partes, trabalham comumente apenas aquela que é o tema; o italiano, ao contrário, fazem todas, normalmente, igualmente belas e elaboradas. Enfim, o gênio dos últimos é inesgotável para inventar, enquanto o dos primeiros é assaz estreitamente limitado. É o que eu vou tentar fazer de maneira clara [*sensible*], entrando no detalhe de tudo isso.

Quando se considera a natureza das árias francesas e das italianas, não nos espantaríamos em nada com o fato de os italianos pensarem que nossa música nina e faz adormecer e que é, até mesmo, segundo seu gosto, muito maçante e insípida. Os franceses, nas árias, buscam em todos os lugares o doce, o fácil, o que flui, o que se liga; tudo está no mesmo tom, ou, se muda às vezes, isso é feito com preparação e suavizações [*adoucisements*] que tornam a ária tão natural e tão contínua [*suiví*] que, se não se mudasse nada, nada haveria de ousado nem de arriscado; tudo é igual e tudo é unido. Os italianos, ao contrário, passam a todo momento do bequadro ao bemol e do bemol ao bequadro; eles arriscam as cadências [*cadences*] mais forçadas e as dissonâncias mais irregulares; e suas árias são de um canto tão extremo [*détourné*], que em nada parecem com todas as compostas por outras nações do mundo.

Os músicos franceses se creriam perdidos se fizessem o mínimo contra as regras. Eles adulam, fazem cócegas, respeitam o ouvido, e ainda tremem com o medo de não ter sucesso

tradicionalmente usado para um “falso baixo”.

6. Dessus também pode ser traduzido por canto ou tiple, dependendo da época e do repertório. De qualquer modo, indica sempre a voz superior, *superius*. Em francês os termos *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *basse* e outras combinações servem tanto para a classificação das vozes como para as famílias de instrumentos (violinos, violas da gamba, etc.).

7. *Divertissements* são episódios marcadamente separados da ação e não apresentam nada de necessariamente cômico. É o lugar de coros e danças, das cenas de tempestade, de sono, de vitória, de glória, etc. Cf. DURON (1992).

8. Os coros, balés e outros “divertimentos” não apareciam comumente nas óperas italianas do final do século XVII e início do século XVIII. A estrutura mais usual das óperas italianas no período era uma seqüência de recitativos e árias, com duetos ao final de um dos atos. Os coros apareciam em geral ao final da ópera, mas com função muito diversa daqueles dos franceses.

9. *Parterre* indica a parte térrea do teatro, em geral o lugar mais barato, em que o público ficava em pé..

10. No original, “lorsqu’ils sont détachés les uns des autres”, no sentido de *staccato*. Veja-se a definição de Brossard para este

termo: “coups d’Archet secs, sans trainer et bien détouchez les uns des autres, c’est presque ce que nous apellons en Français, picqué ou pointé” (BROSSARD, 1705, p.114).

11. O verbo *vieller*, segundo o Dictionnaire de l’Académie française (1694, p. 642), significa tocar a *vielle*, viola de roda, instrumento de cordas de tripa, acionado por uma roda com manivelas. No verbete, ainda se indica que *vieller* é empregado em sentido figurado e baixo, para quando se usam delongas inúteis em um negócio ou em uma obra. Como em todos os outros momentos do texto o autor usa os verbos *jouer* ou *toucher* quando se refere a tocar instrumentos, acreditamos que aqui haja uma ênfase na crítica à maneira como os instrumentistas italianos tocavam o violino.

12. Novamente existe uma dificuldade quanto à terminologia. Lois Rosow dá uma explicação sobre air de mouvement: “The term, used in the eighteenth century to refer to operatic airs, had been introduced in the seventeenth century to distinguish a metrically regular song from the metrically shifting type of air de cour that was popular at that time” (ROSOW, 1998, p. 260, nota 5). Podemos assim dizer que, para Ragueneau, neste caso, o termo refere-se a árias com tempo e métrica mais determinados

depois de fazer as coisas com toda a regularidade possível. Os italianos, mais ousados, mudam bruscamente de tom e de modo, fazem cadências dobradas e redobradas [*cadences doublées & redoublées*] de sete e oito compassos, sobre tons que não pensaríamos capazes de suportar o menor trinado [*tremblement*]²². Fazem notas sustentadas [*tenues*]²³ de uma duração tão prodigiosa, que aqueles que não estão acostumados não se poderiam impedir de, para começar, ficar indignados com tal ousadia, a qual, em seguida, acreditamos não poder jamais admirar suficientemente. Fazem passagens ornamentadas de uma extensão que confunde todos os que as ouvem pela primeira vez. E às vezes eles as fazem até mesmo em tons tão irregulares, que lançam o pavor assim como a surpresa no espírito do ouvinte, o qual crê que todo o concerto vai cair em uma dissonância assustadora. E interessando-o, com isso, pela ruína em que toda a música parece ameaçada, eles os sossegam com cadências [*chutes*]²⁴ tão regulares, que todos se surpreendem ao ver a harmonia como que renascer da própria dissonância, e tirar sua maior beleza dessas irregularidades que pareciam que iriam destruí-la. Eles arriscam o que há de mais duro e de mais extraordinário, mas o fazem como pessoas que têm o direito de fazê-lo e que têm certeza do sucesso. No sentimento que têm de serem os primeiros do mundo para a música, de dela serem os soberanos e senhores despóticos, eles transpõem suas regras com sobressaltos [*saillies*] temerários, mas felizes; eles se colocam acima da arte, mas como senhores da arte, que seguem suas leis quando querem e que as ofendem quando lhes agrada; eles insultam a delicadeza do ouvido, o qual os outros só ousariam tocar lisonjeando-a; eles a afrontam, forçam, dominam e a suprimem através de encantos que certamente tiram sua maior força da ousadia com que dela sabem se servir.

Às vezes, ouve-se uma nota sustentada contra a qual os primeiros tons do baixo-contínuo fazem uma dissonância que irrita o ouvido; mas o baixo, continuando a tocar, volta a essa nota sustentada com acordes tão belos, que bem se vê que o músico criou essas dissonâncias apenas para fazer sentir, com mais prazer, os belos acordes para onde rapidamente conduz a harmonia.

Se dermos uma dessas dissonâncias para um francês cantar, ele jamais terá a força para mantê-la com a firmeza necessária

para ser sustentada, de modo que ela seja bem sucedida. Seu ouvido, acostumado às consonâncias mais doces e mais naturais, fica chocado com sua irregularidade, ele treme ao cantá-la, vacila. Enquanto os italianos, cujo ouvido está desde a juventude afeito a tais dissonâncias e a elas foi acostumado pela força do hábito, são tão firmes sobre o tom mais irregular que sobre o acorde mais belo do mundo tudo cantam com uma ousadia e uma segurança que os torna sempre bem sucedidos.

A música é algo muito comum na Itália. Os italianos cantam desde o berço, cantam todos os dias, cantam em todos os lugares. Um canto natural e unido é, para eles, algo vulgar demais; eles já escutaram demais dessa maneira; o natural, para eles, está gasto [*usé*]. Para excitar o gosto saciado pelos cantos simples e contínuos é incessantemente necessário passar de um tom a outro e arriscar as passagens ornamentadas mais bizarras e as mais forçadas. Sem isso, não podemos despertá-los nem excitar sua atenção. Mas continuemos o paralelo, com relação aos diversos caracteres das árias.

Como os italianos são muito mais vivos do que os franceses, eles são muito mais sensíveis às paixões e também as exprimem muito mais vivamente em todas as suas produções. Se é necessário fazer uma sinfonia que exprima a tempestade, o furor, eles imprimem tão bem o caráter disso em suas árias que, com frequência, a realidade não age mais fortemente sobre a alma. Lá tudo é tão vivo, tão agudo, tão penetrante, tão impetuoso e tão inquieto que a imaginação, os sentidos, a alma e o próprio corpo são conduzidos por um enlevo coletivo. Não podemos nos impedir de seguir a rapidez desses movimentos. Uma sinfonia de fúrias agita a alma, revira-a, derruba-a, apesar dela. O violinista que a executa não pode evitar de ser por ela transportado e de sentir o furor: atormenta seu violino, seu corpo, não é mais senhor de si, agita-se como um possuído e não poderia fazer de outra forma.

Se a sinfonia deve exprimir calma e repouso, ainda que exija um caráter totalmente oposto, eles não a executam com menor sucesso. São tons que descem tanto, que com eles precipitam a alma em sua profundidade. São arcadas com uma duração infinita, prolongadas com um som moribundo que diminui sempre até que expire inteiramente. Suas sinfonias de sono arrebatam a alma dos sentidos e do corpo, suspendem as faculdades e sua ação, a tal ponto que, tão ocupada pela har-

do que nas declamações das árias de corte (*airs de cour*).

13. N. do A. Philibert, Philidor, Descoteaux e os Hoteterres [o autor refere-se a instrumentistas, compositores e construtores de flautas, de várias gerações].

14. *Persée*, tragédie de P. Quinault, com música e Jean-Baptiste Lully (1632-1687), estreou em 17 de abril de 1682. Os ciclopes aparecem no Ato II, cenas 8 a 10.

15. *Isis*, tragédie en musique de P. Quinault, com música e Lully, estreou em 5 de janeiro de 1677 em Saint-Germain en Laye. No Ato IV, cenas 1 e 2, encontra-se o “Coro dos povos dos climas gelados”, justamente, os “tremedores” de que fala Raguenet. Na cena 3 do mesmo ato surge o coro dos ferreiros (ou forjadores).

16. *Alys*, tragédie en musique de P. Quinault, com música de Lully, estreou em 10 de janeiro de 1676 em Saint-Germain en Laye. A famosa cena do sono é a de número 4, no Ato III.

17. *A entrée de ballet*, no balé de corte, é uma cena independente, executada por vários personagens que cantam e dançam. Por extensão, nas obras líricas e dramáticas, é uma passagem de dança e canto executada por um ou mais personagens ao longo de um *divertissement*. Cf. LECOMTE (1992b).

18. Pierre Beauchamp[s] (1631-1705), bailarino, coreógrafo e pedagogo. Trabalhou com Lully nos ballets de cour e, junto com Molière, foi criador do gênero comédie-ballet. Cf. LECOMTE (1992).

19. Ragueneau parece usar os termos cadence, chute e passage de maneira genérica. O Dictionnaire de l'Académie française, dá como primeiro significado para cadence "la mesure du son qui règle le mouvement de celui qui danse" e também indica que cadence "se dit aussi du chant, soutenir la cadence, cadence finale, etc." (1694, p. 139), no sentido de cláusula, encerramento. Brossard é mais preciso em sua definição: "en Latin clausula ou conclusio, veut dire une cheute ou une conclusion de chant et d'harmonie propre à terminer ou tout à fait, ou en partie une pièce, et aussi se doit faire régulièrement en battant, sur la finale, ou la dominante, et quelques fois sur la médiane d'un Mode. C'est ce que l'on doit appeller proprement cadence et non pas comme nos François qui nomment un tremblement cadence, etc." (BROSSARD, 1705, p. 9). O Dictionnaire de Trévoux (1771, I, p. 316-317) indica diversos significados: o de conclusão de uma frase harmônica, o de finalização de uma frase do canto, o de um ornamento específico (tremblement). No caso de Ragueneau, entendemos que se trata do momento em que o cantor faz variações e introduz ornamentações.

monia que a possui e que a encanta, ela não mais dá atenção ao resto, como se todos os seus poderes estivessem atados por um sono real.

Enfim, quanto à conformidade da ária com o sentido das palavras, nunca ouvi, em matéria de sinfonias, algo de comparável à que foi executada em Roma, no Oratório de São Jerônimo da Caridade²⁵, no dia de São Martinho²⁶ do ano de 1697, sobre estas duas palavras: *mille saette*, mil flechas. Era uma ária cujas notas eram pontuadas como nas gigas. O caráter dessa ária imprimia tão vivamente na alma a idéia de flecha e a força dessa idéia seduzia a imaginação a ponto de cada violino parecer um arco [*arc*] e todos os arcos dos instrumentos [*archets*], flechas lançadas, cujas pontas pareciam dardejar a sinfonia em todas as partes. Não poderíamos ouvir nada de mais engenhoso e de mais felizmente expresso. Assim, seja quando as árias têm um caráter vivo ou terno, seja quando são impetuosas ou languescientes, também nisso os italianos superam os franceses. Mas eles, além do mais, fazem algo que nem os músicos franceses nem os de todas as outras nações poderiam e nunca puderam fazer: eles unem, às vezes, de maneira surpreendente, a ternura com a vivacidade, como se vê na famosa ária *Mai non si vidde* [sic] *ancor più bella fedeltà etc.* [Nunca se viu mais bela fidelidade], que é a mais doce e a mais terna do mundo, cuja sinfonia, apesar disso, é a mais viva e a mais excitante [*piquante*] que se possa ouvir²⁷. Eles aliam tais caracteres opostos de maneira que, bem longe de estragar um contrário com seu contrário, sempre se embeleza um com o outro.

Passemos agora das árias simples para as peças compostas com várias partes. Que vantagem teriam os italianos sobre os franceses? Não vi nenhum músico, na França, que não convenha que os italianos sabem melhor inverter e cruzar [as vozes] do que os franceses. Entre nós, a voz de primeiro soprano [*premier dessus*]²⁸ é comumente muito bela; mas o segundo só poderia descer tanto quanto o faríamos descer. Na Itália, o soprano [*dessus*] é três ou quatro tons mais alto do que na França, a ponto de o segundo soprano estar, por isso, em um tom alto o suficiente para ter tanta beleza quanto nossos próprios primeiros sopranos [*premiers dessus*]. Além disso, as três partes [de um trio] são igualmente tão belas, que não poderíamos dizer qual é o tema [*sujet*]. Lully fez alguns trios com tal

beleza, mas são em pequeno número; enquanto quase todos os italianos têm esse caráter.

Mas é nas peças com mais partes que melhor aparece a vantagem que os músicos da Itália têm sobre os da França quanto à composição. Na França, já é muito quando o tema é belo; é raro que as partes que o acompanham tenham apenas um canto contínuo. Encontramos, às vezes, baixos-contínuos que tocam sempre e que os franceses acham admiráveis por causa disso. Mas, nessas ocasiões, as vozes superiores são pouca coisa, deixam de ser o tema, e então o baixo é que se torna o tema. Quanto aos acompanhamentos de violino, eles são, na maior parte, simples arcadas, ouvidas em intervalos, que nada têm de um canto ligado e contínuo e que servem apenas para fazer ouvir, de tempos em tempos, algum acorde. Na Itália, ao contrário, a primeira voz, a segunda, o baixo-contínuo e todas as outras partes da composição das peças mais cheias [*remplies*] são igualmente trabalhadas. Os violinos tocam sempre partes cujo canto é comumente tão belo quanto a ária em questão; também acontece freqüentemente de, depois de termos ouvido algo da ária que achamos encantadora, sermos imperceptivelmente conduzidos pelas partes acompanhantes, que não encantam menos e que fazem abandonar o tema para serem seguidas. Tudo é de uma beleza tão igual que não se poderia dizer qual é a parte predominante. Às vezes o baixo-contínuo acompanha a tal ponto de, ao ouvi-lo, não pensarmos de modo algum no tema. Outras vezes, o tema conduz de tal maneira que não prestamos nenhuma atenção ao baixo-contínuo; no momento seguinte, os acompanhamentos de violino encantam de tal maneira que não escutamos nem o baixo-contínuo, nem o tema. Uma alma não é suficiente para sentir a beleza de todas as partes; seria necessário multiplicar-se para seguir e saborear, ao mesmo tempo, três ou quatro coisas igualmente tão belas. Somos arrebatados, encantados, extasiados de prazer; é necessário soltar um grito de espanto para se aliviar; ninguém pode evitá-lo; esperamos com impaciência o fim de cada ária para respirar. Com freqüência não se pode esperar até o fim, interrompe-se o músico com gritos e aplausos infinitos; a música italiana produz, todos os dias, esses efeitos. Não há ninguém que tenha viajado à Itália e que não tenha sido mil vezes testemunha disso; nunca se experimentou nada de semelhante em nenhum outro país. São

20. Passage tem um significado preciso de ornamentação em que o músico exhibe seu virtuosismo. O Dictionnaire de l'Académie française (1694, p. 194) precisa que se trata de "un certain roulement de voix, qui se fait en passant d'une note à une autre". BROSSARD (1705, p. 72), informa que se trata de "une suite de chant composée de plusieurs petites notes [sic] comme croches, doubles croches, etc.; qui dure une, deux ou trois mesures tout au plus". O termo em português "passagem" não tem o mesmo significado e por isso optamos por "passagem ornamentada". Poderia ser traduzido como cadência, mas este uso diz respeito a uma prática mais tardia do século XVIII. Não deve ser confundido nem com cadence nem com chute.

21. Para uma discussão sobre o assunto, com uma conclusão favorável aos franceses, veja-se GRIMAREST (1707, p. 193-231).

22. BROSSARD (1705, p. 169-170), no verbete trillo, indica: "C'est souvent la marque qu'on doit battre fort vite alternativement, ou l'un après l'autre deux Sons en degré conjoints comme fa, mi, ou mi, re, &c. De manière qu'on commence par le plus haut, & qu'on finisse par le plus bas, & c'est là proprement la Cadence ou le Tremblement à la Française". Não deve ser confundido com o trillo à italiana, que é a repetição de uma mesma nota, no

início de maneira lenta e depois rapidamente, chamado também de double cadence ou tour de gosier.

23. O tradutor anônimo da versão inglesa (RAGUENET, 1946, p. 418) indica, como se fosse uma nota de Raguenet, que se trata da messa di voce italiana. A palavra inglesa usada é *swelling*. Ver nota 19.

25. A igreja de São Jerônimo da Caridade (San Girolamo della Carità) situa-se à Via Monserrato, próximo à praça Farnese em Roma. Em 1551, S. Filipe Neri mudou-se para um edifício ao lado da igreja e nela fundou o oratório, com representações sacras musicadas. Smither, em seu longo estudo sobre os oratórios, confirma a importância do oratório de São Jerônimo, junto com o de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova): “The chief Roman centers of oratorio performance in a devotional context continued to be the oratories – particularly those of San Girolamo della Carità, the Chiesa Nuova, and Crocifisso. As in the previous period, oratorios in Italian were performed in the first two locations primarily on Sundays and other feast days in the winter months; Crocifisso continued to restrict its oratorios to the Latin language and to the Fridays of Lent. Well before the 1660s these oratorios had become famous musical centers, as pointed out above; yet

belezas de um grau de excelência que a imaginação não poderia atingir antes de ouvi-las; e além do que nada poderíamos imaginar, depois de as termos ouvido.

Enfim, os italianos são inesgotáveis na produção de peças compostas com tantas belas partes, enquanto o gênio dos franceses é extremamente limitado nisso. Na França, um compositor acredita ter feito muito ao diversificar o tema. Quanto aos acompanhamentos, não há nada de semelhante: são sempre os mesmos acordes, as mesmas cadências [*chutes*], nenhuma variedade, nenhuma surpresa, prevemos tudo. Os músicos franceses pilham-se uns aos outros, ou de tal maneira se copiam que quase todas as suas obras são semelhantes. Na Itália, ao contrário, os gênios são inesgotáveis e infinitos pela quantidade e pela diversidade das árias. A quantidade é inumerável, sem nenhum exagero, e, contudo, seria muito difícil encontrar duas árias que se assemelhem. Nós admiramos, todos os dias, a fecundidade do gênio de Lully na composição do grande número de belas árias completamente diferentes que ele fez. Jamais um músico apareceu na França com tanto talento para a música, não há ninguém que discorde disso. E não preciso de muito para fazer conhecer o quanto o gênio dos italianos é superior ao dos franceses na invenção e na composição em matéria de música. Pois, enfim, esse homem excelente, cujas obras os franceses opõem àquelas dos maiores mestres da Itália, era italiano. Ele ultrapassou todos os nossos mestres, mesmo no gosto francês. Para estabelecer então a igualdade entre as duas nações no que concerne à arte da música seria necessário produzir o exemplo de algum francês que tivesse sido excelente na Itália, acima dos maiores mestres desse país, no próprio gosto dos italianos. E é isso que ainda não vimos até o presente. Além do mais, Lully é o único que jamais apareceu na França com esse gênio superior para a música, e a Itália está cheia de mestres que têm, pelo menos, sua força. Eles existem em Roma, em Nápoles, em Florença, em Veneza, em Bolonha, em Milão, em Turim e sempre existiram em todos os tempos. Vimos os Luigi, os Carissimi, os Melani, os Legrenzi; a estes, sucederam os Scarlatti, os Bononcini, os Corelli e os Bassani que ainda vivem e que encantam toda a Europa com suas excelentes produções²⁹. Os primeiros pareciam haver esgotado todas as belezas da arte; contudo, os segundos, pelo menos, os igualaram, em uma infinidade de

obras de um caráter completamente novo. Eles se elevam, a cada dia, a ponto de parecerem dever ainda ir além de todos os séculos passados. E isso, em todos os lugares da Itália; enquanto na França, um desses grandes mestres é visto como uma fênix, só vemos um deles por vez em todo o reino, e é necessário um século inteiro para produzi-lo. Ainda nos desesperamos que todos os séculos juntos nunca produzam um homem capaz de substituir Lully. Não há, então, como todo o mundo vê, nenhuma comparação a fazer entre os italianos e franceses quanto ao gênio da música.

Nada se faz de belo na França desde a morte de Lully; assim, aqueles que amam a música estão sem prazer em sem esperança. Mas eles só precisam ir à Itália, e eu lhes digo que seu cérebro, ainda que esteja habituado aos traços da música francesa, será como uma mesa de trabalho [*table d'attente*] completamente nova para a música italiana, sendo que as árias italianas em nada se parecem com as francesas, o que nunca se compreenderá, a menos que se vá à Itália. Pois os franceses não poderiam imaginar que se pode fazer algo de mais tocante, em matéria de música, do que as belas árias que se ouvem na França. Eis as vantagens que os italianos têm sobre os franceses, na música considerada em geral. Vejamos agora as que eles têm com relação às óperas. Para observar alguma ordem em um número tão grande de coisas diferentes que concorrem para formar uma ópera, eu começaria pela música, da qual eu diria duas palavras sobre o recitativo e a sinfonia; depois, eu falaria das vozes, dos que cantam nas óperas, considerados como músicos e como atores; dos instrumentos e dos que os tocam; enfim, das decorações e das máquinas.

Não há nenhum lugar frágil nas óperas da Itália, como nas da França. Não se distingue a bela cena; todas as canções têm a mesma força e não há nenhuma no fim da qual não se exclame e se aplauda. Enquanto em nossas óperas há não sei quantas cenas languescientes e árias insípidas que não poderiam tocar a quem quer que seja, nem agradar, em nada, a ninguém.

É verdade que nosso recitativo é muito mais belo do que o dos italianos, que é simples e unido demais, que é sempre igual, que não é propriamente um canto, pois eles apenas falam, por assim dizer, no recitativo. Quase não há nada de inflexão nem de modulação nesse pretense canto. Contudo, o que há de admirável é que as partes que servem de acom-

they had not been merely concert halls but also places of prayer and preaching: the music had been viewed as a spiritual instruction as well as an entertainment” (SMITHER, 1977, p. 259). Para outras informações, cf. FRANCHI (2002). Não foi possível identificar qual seria o oratório mencionado por Ragueuet.

26. 11 de novembro.

27. Ária do final do primeiro ato da ópera *Il Trionfo di Camilla*, Regina de Volsci, libreto de Silvio Stampiglia, música de G. Bononcini, estreada no teatro S. Bartolomeo de Nápoles em 27 de dezembro de 1696.

28. Dessus, como já visto, é a voz de soprano, que podia ser dividida em premiers e seconds dessus, ou, de acordo com outra nomenclatura, em dessus e bas-dessus. Ragueuet mostra aqui o uso diferenciado das vozes superiores nas duas tradições.

29. Ragueuet nomeia músicos italianos de várias gerações: Luigi Rossi (1597/8-1653); G. Carissimi (1605-1674); provavelmente Jacopo Melani (1639-1703), já que Alessandro morreu em 1703; Giovanni Legrenzi (1626-1690), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Giovanni Bononcini (1670-1747), Archangelo Corelli (1653-1713) e Giovanni Battista Bassani (1657-1716).

panhamento a essa salmodia são excelentes, pois o gênio dos italianos para a composição é tão maravilhoso que eles sabem encontrar acordes encantadores, mesmo ao som da voz de uma pessoa que simplesmente fala sem cantar, o que nunca se viu nem se poderá ver em nenhum outro lugar do mundo.

O mesmo ocorre na sinfonia deles, em particular com relação à nossa, como em sua música em geral. Em nossas óperas ela é, em diversos lugares, muito seca e tediosa, enquanto nas da Itália ela é sempre doce [*moelleuse*], cheia de acordes os mais harmoniosos; e isso sem nenhuma irregularidade [*inégalité*].

Eu disse, no começo deste paralelo, que nós tínhamos uma grande vantagem sobre os italianos por causa dos baixos [*basses-contras*], que são tão comuns entre nós e tão raros na Itália. Mas que vantagens os italianos não têm sobre nós, quanto às óperas, por seus *castrati* que são sem número e dos quais não temos nenhum na França? As vozes de mulher são, verdadeiramente, tão doces e agradáveis, aqui, quanto as dessas espécies de homens. Mas falta muito para que elas sejam tão fortes e tão penetrantes; não há nenhuma voz no mundo, nem de homem nem de mulher, tão flexível quanto a dos *castrati*. Elas são claras [*nettes*], tocantes, penetram até a alma.

Ouve-se uma sinfonia tão encantadora que não poderíamos imaginar nada além dela. Contudo, percebemos que é apenas o acompanhamento de uma ária ainda mais bela, cantada por uma dessas vozes, que, com um som o mais brilhante e ao mesmo tempo o mais doce, penetra na sinfonia e se eleva sobre todos os instrumentos com um deleite [*agrément*] que não poderíamos descrever; é necessário ouvi-la.

São gorjeios [*gosiers*] e sons da voz de rouxinol, são fôlegos a perder de vista e que quase nos interrompem a respiração; fôlegos infinitos, por meio dos quais eles executam passagens ornamentadas de não sei quantos compassos, fazem ecos dessas mesmas passagens, sustentam notas de uma duração prodigiosa, com um golpe de glote [*coup de gorge*]³⁰ semelhante à dos rouxinóis, ainda fazem cadências [*cadences*] com a mesma duração.

De resto, essas vozes doces e rouxinoles são encantadas na boca dos atores que fazem o personagem apaixonado. Nada é mais tocante do que a expressão de seus sofrimentos, formada com esses sons de voz tão ternos e tão passionais. E os italianos têm, nisso, uma grande vantagem sobre os

30. Na tradução inglesa (RAGUENET, 1946, p. 426), “chuckle in the throat”. O sentido é de uma articulação das notas feita com a glote.

apaixonados de nossos teatros, cuja voz grossa e masculina é constantemente menos apropriada às doçuras que eles dizem a suas amantes. Além do mais, como essas vozes são tão fortes quanto doces, ouvimos claramente tudo o que se canta nos teatros italianos, enquanto perdemos a metade nos franceses, a menos que estejamos muito perto e que possamos adivinhá-lo. São, comumente, garotinhas sem pulmões, sem força e sem fôlego que cantam na França a voz de soprano [*dessus*]; enquanto essa mesma parte é sempre cantada na Itália por homens fortes, cuja voz firme e ressoante se faz ouvir com clareza nos lugares mais vastos, sem que se perca uma sílaba em qualquer lugar no teatro.

Mas a maior vantagem que os italianos têm sobre os franceses, por meio dos *castrati*, quanto às vozes, é que elas duram trinta ou quarenta anos, enquanto as das nossas mulheres não conservam mais do que dez ou doze anos sua força e beleza. De modo que uma atriz, apenas formada para o teatro, perde sua voz e é necessário tomar, em seu lugar, novas atrizes, que não são boas na ação, quando não são boas no canto, e para quem são necessários cinco ou seis anos de exercício para tornarem-se capazes de desempenhar os papéis um pouco consideráveis. É muito, na França, quando há cinco ou seis boas vozes em trinta ou quarenta atores ou atrizes que se encontram em uma ópera. Na Itália, elas são todas mais ou menos iguais e raramente são usadas vozes medíocres, porque se podem escolher quantas se quiser.

Quanto aos atores, podemos encará-los ou como músicos que têm sua parte para cantar, ou como personagens de teatro que têm um papel a desempenhar. E os italianos, tanto em um quanto em outro desses aspectos, ultrapassam ainda os franceses.

Aqui, há sempre em uma ópera um ator defeituoso [*véreux*]³¹, que falha no canto ou no ritmo, ou uma atriz fraca, que canta desafinado e que desculpamos por ela ainda não estar pronta para o teatro, que não tem voz e a quem se desculpa, com frequência, porque ela agrada e tem uma bela figura. Isso nunca acontece nas óperas da Itália; não há nenhuma voz que não seja pelo menos suportável. Não há nenhum homem nem mulher que não cante perfeitamente sua parte com vozes de beleza mediana; eles arrebatam todos os que os ouvem, por força das passagens ornamentadas que executam, pois não se faz, em lugar algum, a música como se faz na Itália. E não há

31. Véreux é aquilo que contém ver, um verme. Em sentido figurado, pode significar corrompido, desonesto, mas também, insignificante, defeituoso. O Dictionnaire de l'Académie française, (1694, v. 2, p. 630), no verbete Vereux, informa que, no sentido figurado, "defectueux, qui n'a point les bonnes qualitez qu'il paroit avoir". Um dos exemplos dados reporta-se justamente à qualidade dos atores de uma companhia: "Dans cette compagnie-là, ils ne sont pas tous habiles, il y en a bien de véreux". Na tradução inglesa, "insignificant actor" (RAGUENET, 1946, p. 427). Mattheson diz "trifft man allemahl einen oder andern würmstichichen Acteur an" (MATTHESON, 2003, p. 144).

motivo para surpreender-se com isso; os italianos fazem um estudo da música como nós fazemos para aprender a ler. Há, na Itália, escolas onde as crianças vão aprender a cantar, como elas vão, na França, aprender a ler. Elas vão para essas escolas desde a mais tenra idade e lá permanecem nove ou dez anos, de modo que lá elas cantam como aqui nós lemos quando bem aprendemos a ler, ou seja, com firmeza, com segurança e mesmo sem pensar. Os italianos cantam até mesmo o que eles nunca viram, sem vacilar, como nós lemos sem hesitar um livro que nunca lemos, quando sabemos ler bem. Os italianos estudam música apenas uma vez, mas aprendem até o máximo de perfeição. Os franceses estudam tanto quanto, mas é necessário que estudem por toda a vida, pois, a cada nova peça que se apresenta na França, é preciso que os músicos a estudem e a aprendam para bem cantá-la. É necessário fazer uma infinidade de ensaios particulares de uma ópera para colocá-la no ponto de ser representada em público. Um começa muito cedo, outro muito tarde; um desafina, o outro falha no ritmo; o maestro de música se atormenta com a mão e com a voz, faz cem contorções de todos os membros de seu corpo e, com isso, sofre muito para chegar ao final. Os italianos, ao contrário, são tão consumados e, por assim dizer, tão infalíveis na música, que uma ópera inteira é executada com o máximo de justeza, até mesmo sem se marcar o ritmo, ou sem se saber quem é o maestro que a executa. Eles acrescentam a essa justeza todos os ornamentos [*agréments*] que uma ária é capaz de receber, fazem cem tipos de passagens ornamentadas e tudo isso brincando; fazem, em seus gorjeios, ecos de uma fineza encantadora. Os franceses não sabem o que são tais ecos.³²

32. Segundo o tradutor inglês (RAGUENET, 1946, p. 429), nem os italianos nem os franceses usavam tal palavra e a intenção de Ragueneet seria, na verdade, a de dar o exemplo da *messa di voce*.

Nas árias ternas, eles diminuem imperceptivelmente suas vozes e a deixam enfim morrer no final de uma ária. São belezas de máxima delicadeza; delicadeza não apenas desconhecida, mas ainda impossível aos franceses, cujos sopranos têm tão pouca força que, por pouco que viessem a diminuir, se extinguiriam inteiramente e não poderíamos mais ouvi-los. Esses ecos e diminuições de voz conferem tanto prazer às árias italianas, que com freqüência o próprio compositor os acham mais belos na boca de quem canta do que em seu pensamento. E os italianos têm, nisso, uma dupla vantagem sobre os franceses em suas óperas, o que os faz cantar melhor do que nós,

também porque são melhores atores. Pois, fazendo um jogo de música e cantando com toda a justeza possível sem serem obrigados a prestar atenção nem ao ritmo nem a outra regra, eles podem aplicar-se totalmente a acomodar seu exterior à ação. E prestando atenção apenas em entrar nas paixões e em compor seus gestos, para eles é muito mais fácil ser bons atores do que para os franceses, que, não sabendo tão bem música, são com frequência obrigados a se ocupar inteiramente do cuidado em executar as regras. Não temos um só homem capaz de fazer o personagem de um amante apaixonado em nossas óperas, com exceção de Dumény. Mas além de ele desafinar muito e de fazer pouca música, falta muito para que sua voz seja tão agradável e bela quanto a dos *castrati* da Itália.

Se uma atriz principal, como a Rochoix³⁴, vier a desaparecer, não apenas Paris, mas toda a França não poderia fornecer outra que pudesse substituí-la. Na Itália, para um ator ou uma atriz que faltar rapidamente se encontrariam outros dez, pois todos os italianos nascem comediantes [*comédiens*]³⁵ e são tão excelentes atores quanto músicos. Suas velhas são personagens incomparáveis, seus bufões valem o que nunca vimos de melhor nesse gênero em nossos teatros.

Além disso, os italianos têm ainda uma vantagem sobre nós através de seus *castrati*, pois eles fazem o personagem que quiserem, uma mulher ou um homem, segundo a necessidade. Pois os *castrati* estão tão acostumados a fazer papéis de mulher que as melhores atrizes do mundo não são melhores do que eles. Eles têm a voz tão doce quanto a delas e a têm muito mais forte; eles são maiores do que o comum das mulheres e, por isso, têm mais majestade do que elas. São até mesmo, em geral, mais belos como mulheres do que as próprias mulheres. Ferini³⁶, por exemplo, que em 1698 fazia em Roma o personagem de Sibarís na ópera *Temístocles*³⁷, é maior e mais belo do que as mulheres em geral; ele tem um nariz nobre e de modesto na fisionomia. Vestido como princesa persa, como ele estava, com o turbante e o penacho, tinha um ar de rainha e de imperatriz. E talvez nunca se tenha visto uma mulher mais bela no mundo do que ele parecia com essa roupa. A Itália está cheia desse tipo de gente, encontramos em todos os lugares atores e atrizes para escolher. Eu vi, em Roma, um homem que era tão bom em música quanto os mais hábeis de nossas óperas; além disso, era excelente

33. Ou Duménil, Duméni, Du Mesnil, Du Mesny, morreu em 1715. Cozinheiro do intendente de Montauban, foi treinado por Lully, estreando em 1677 na Académie Royale. A partir de Persée (1682) até 1700, criou todos os grandes papéis de haute-contre de Lully e de seus sucessores. Era o par habitual de Marthe Le Rochois e, segundo LEGRAND (1992), foi o ator mais célebre de seu tempo.

34. Marthe [Marie] Le Rochois (1658-1728). Cantora, talvez educada por Lambert, antes de estrear na Académie Royale e de ser formada por Lully. Foi a grande intérprete dos principais papéis de obras de Lully, Charpentier e outros. Cf. LEGRAND (1992b). O comentário do tradutor inglês sobre a atriz é muito cáustico: "I saw that woman in Paris; she was a good figure enough and had a tolerable voice, but then she was a wretched actress and sung insufferably out of tune" (RAGUENET, 1946, p. 430).

35. Comédien tem o sentido geral de ator, assim como Comédie pode ser entendida como qualquer peça de teatro, seja uma tragédia, uma tragicomédia, uma pastoral, etc. Em português, o mesmo sentido por extensão é possível e, desse modo, preferimos manter o termo comediante, inclusive porque "ator" aparece em seguida na mesma frase.

36. Talvez Antonio Romolo Fer[r]ini, soprano, mencionado em HILL (1986, p. 145, nota 73). Também um certo Ferini é mencionado na apresentação do Oratório da Ressurreição (La Resurrezione), de Handel, no Palazzo Ruspoli em 1708. Cf. KIRKENDALE (1967, p. 256).

37. Trata-se provavelmente da obra *Temistocle in bando*, com texto de A. Morselli e música de G. Antonio Zanettini (ou Giannettini, 1648-1721). A estréia da ópera aconteceu no teatro de S. Cassiano em Veneza, em 1682. Existe contudo o libreto romano da mesma ópera, que indica a apresentação em Roma em 1698 no teatro Capranica: *Temistocle in bando*, *dramma per musica*. Da *rappresentarsi nel nuovo Teatro dell' Illustrissimi Signori Capranica*, l'anno 1698. Roma: Gaetano Zenobi [et al.], 1698. Os personagens são: *Temistocle*, *Serse*, *Ersilla*, *Sibari*, *Cleofanto*, *Artabano*, *Nicomede* e *Delfo*.

38. Trata-se ou de Jacques Raisin (?-c. 1700) ou de Jean-Baptiste Raisin (1656-1693), irmão de Jacques, atores franceses, ambos pertencentes à trupe do Delfim.

39. Segundo o tradutor inglês (RAGUENET, 1946, p. 431): "The lawyer here mentioned is called Paciani, a man well known in Rome; his performances on the theatre are purely for his pleasure".

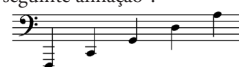
ator e, pelo menos, valia tanto quanto nosso *Arlequim* e nosso *Raisin*³⁸. Entretanto, esse homem não era nem músico nem comediante de profissão; era um procurador que deixava seus afazeres durante o Carnaval para assumir um papel na ópera, e que tratava de suas obrigações no resto do ano.³⁹ Assim, é muito mais fácil, como se vê, fazer executar uma ópera na Itália do que na França.

Os italianos ainda têm, nos instrumentos e naqueles que os tocam, a mesma vantagem que têm sobre nós no que diz respeito às vozes e pessoas que cantam. Seus violinos são montados com cordas mais grossas do que as nossas, têm arcos mais longos e eles sabem tirar de seus instrumentos mais som do que nós. Para mim, a primeira vez que ouvi a orquestra de nossa ópera, ao voltar da Itália, a idéia da força desses sons, que ainda me era presente, fez-me achar os de nossos violinos tão fracos que pensei que todos tinham surdinas. Seus arquibalaúdes são maiores do que nossas teorbis; quanto ao som, tudo é a metade mais forte. Seus violoncelos [*basses de violon*]⁴⁰ são maiores que os nossos e todos os que juntamos, em nossas óperas, não fazem um zumbido [*bourdonnement*] tão forte quanto dois desses grandes baixos nas óperas italianas. É certamente um instrumento que nos falta na França, esses baixos de uma profundidade que fazem, na Itália, uma base admirável sobre a qual todo o concerto é como que sustentado. É um fundamento seguro e ainda mais sólido quanto mais baixo e mais profundo. É um som robusto e suave que enche o ar com uma harmonia agradável em uma esfera de ação que se estende até as extremidades dos lugares mais vastos. O som de suas sinfonias é levado pelo ar até as abóbadas nas igrejas e até o céu nos lugares abertos. E na França há muito poucos que se aproximam dos que tocam esses instrumentos. Vemos, na Itália, crianças de catorze a quinze anos com um violoncelo [*basse de violon*] ou um violino [*dessus de violon*] tocar admiravelmente bem sinfonias que nunca viram, mas sinfonias de uma execução que desmontaria nossas pessoas mais hábeis. E isso, freqüentemente por cima dos ombros de duas ou três pessoas que estão na frente deles, a quatro ou cinco passos da tablatura. Vêem-se esses pequenos pescoços retorcidos [*torticolis*] lançar apenas um olhar enviesado sobre o livro e conseguir as coisas mais difíceis à primeira vista. Não se bate o compasso nas orquestras da Itália e, contudo, nunca se vê

alguém perder o tempo, nem o tom. É necessária toda Paris para formar uma bela orquestra e não encontraríamos duas como a da ópera. Em Roma, onde não há um décimo das pessoas de Paris, encontraríamos com o que formar sete ou oito orquestras, compostas de cravos, violinos e teorbas, todas igualmente repletas. Mas aquilo em que, principalmente, as orquestras da Itália superam as francesas é que os maiores maestros não desdenham de nelas tocar. Eu vi, em Roma, em uma mesma ópera, Corelli, Pasquini e Gaetani⁴¹, que são continuamente os primeiros homens do mundo no violino, no cravo e na teorba ou arquialaúde. Também são pessoas a quem se dá, por um mês ou seis semanas no máximo, trezentas ou quatrocentas pistolas⁴². É a maneira como se tratam e se pagam os músicos, a qual é causa, em parte, de que haja e de que sempre haverá muito mais músicos entre os italianos do que aqui. Na França, nós os desprezamos como pessoas de uma profissão baixa. Na Itália, são estimados e acariciados como homens ilustres. Eles fazem fortunas muito consideráveis entre os italianos. E, aqui, mal e mal ganham para viver; daí vem que há dez vezes mais pessoas que se ligam à música do que na França. E entre um número maior de pessoas que a ela se dedicam é natural que, mesmo todas as coisas sendo iguais, haja um número maior que tenha sucesso. Nada é mais comum naquele país do que os instrumentistas, os músicos e a música. Os cantores da praça Navona em Roma, e os da ponte do Rialto em Veneza, que são, lá, o que são aqui os cantores do Pont-Neuf, com frequência juntam-se, três ou quatro, dos quais um toca o violino [*dessus de violon*], o outro o baixo e os outros a teorba ou a guitarra. Eles cantam, com isso, em partes e acompanham-se muito bem com seus instrumentos. Na França, fazem-se concertos que não valem mais do que isso.

Enfim, quanto às decorações e máquinas, as óperas da Itália superam ainda mais as da França. Os camarotes são muito mais magníficos, a abertura do teatro é muito mais alta e mais larga, e as pinturas de nossas decorações são, certamente, apenas rabiscos em comparação com as dos italianos. Vemos imitação de estátuas de mármore e de estuque, belas como as mais belas antiguidades de Roma; palácios, colunatas, galerias, partes de arquitetura de uma grandeza e de uma magnificência acima de todos os edifícios que se vêem no mundo; perspectivas que enganam o juízo assim como os olhos daqueles

40. A família das cordas francesas é diferente da italiana: *dessus*, *haute-contre*, *quinte*, *taille* e *basse*. Os nomes indicam, na verdade, a relação com a altura e a função de instrumentos e tipos de vozes. O *basse de violon* é uma espécie de violoncelo francês, “de tamanho superior ao do violoncelo comum, cuja primeira notícia procede dos ‘24 Violons du Roi’ com a seguinte afinação”:



ANDRÉS (1995, p. 475).

41. Archangelo Corelli, Bernardo Pasquini (1637-1710) e Giuseppe Gaetani (?-?).

42. Pistoles, no original. O Dictionnaire de l'Académie française (1694, p. 243)., informa que se trata de “moeda de ouro estrangeira, com peso de um Luís de ouro ou equivalente a dez francos”.

42. Pistoles, no original. O Dictionnaire de l'Académie française (1694, p. 243)., informa que se trata de “moeda de ouro estrangeira, com peso de um luis de ouro ou equivalente a dez francos”.

43. O tradutor inglês (RAGUENET, 1946, p. 434, nota 37) afirma que o autor da pintura do Coliseu é o padre Andrea Pozzo. Segundo V. Martinelli, não restou nenhuma documentação gráfica direta dos cenários realizados pelo padre Pozzo. O autor lembra que existe uma prancha no tratado de autoria de Pozzo (*Prospettiva de' Pittori e architetti ...*, Roma, I, II, 1693-1700) com desenhos do Coliseu. Além disso, um desenho de 1696 atribuído a Pozzo contém diversas indicações de como representar uma “arquitetura redonda” em um teatro para “arquitetura quadrada”. Ambas as imagens estão reproduzidas em MARTINELLI, (1996, p. 94-113).

44. Da sala privada no palácio homônimo, foi criado em 1694 o teatro Capranica, com planta em U, segundo o projeto de Carlo Buratti. O teatro romano foi um dos mais importantes para apresentações de ópera até a metade do século XVIII.

45. Filippo Acciaiuoli (1637-1700), importante cenógrafo e empresário de ópera.

que conhecem todo o segredo da arte; vistas de uma extensão imensa em espaços que não têm trinta pés de profundidade. Eles até mesmo fazem aparecer comumente os mais soberbos edifícios dos antigos romanos, dos quais vemos apenas os restos, como o Coliseu, que eu vi no Colégio Romano em 1698, no mesmo estado em que ele se encontrava no tempo de Vespasiano, que fez construir esse célebre anfiteatro, a tal ponto de essas decorações serem não apenas muito agradáveis, mas, ainda, muito instrutivas.

Quanto às máquinas, não creio que o espírito humano possa levar a invenção ainda mais longe do que na Itália. Vi, em Turim, em 1697, Orfeu que, em uma ópera, encantava, com sua bela voz, os animais. Havia de todos os tipos: javalis, leões, ursos; nada poderia ser mais natural e mais bem contrafeito. Um macaco que lá estava fez cem brincadeiras, as mais belas do mundo, subindo sobre as costas dos outros animais, raspando suas cabeças com sua mão e fazendo todas as outras macaquices próprias dessas espécie. Um dia, em Veneza, vimos aparecer um elefante no teatro; em um instante, essa grande máquina se desmembrou e um exército apareceu em cena, em seu lugar. Todos os soldados, apenas pelo arranjo de seus escudos, formavam esse elefante de uma maneira tão perfeita, como se fosse um elefante natural e verdadeiro.

Vi, em Roma, em 1698, um fantasma de mulher cercado de guardas entrar no teatro Capranica⁴⁴. Enquanto o fantasma estendia os braços e desdobrava suas vestes, formou-se todo um palácio com sua fachada, suas alas, seu corpo principal e corpos avançados, tudo como uma arquitetura encantada. Os guardas tiveram apenas de bater suas alabardas e elas rapidamente foram transformadas em jatos de água, em cascatas e em árvores que fizeram aparecer um jardim encantador diante do palácio. Não poderíamos ver algo de mais repentino do que essas transformações, nada de mais engenhoso e maravilhoso. Também são ordinariamente os mais belos espíritos da Itália que se dão ao prazer de inventar tais máquinas, pessoas, com frequência, de primeira qualidade que presenteiam o público com esse tipo de espetáculos, sem nenhum interesse. Era o Cavalheiro Acciaiuoli, irmão do cardeal de mesmo nome, que cuidava das máquinas do teatro Capranica em 1698.

Eis, ao que me parece, mais ou menos tudo o que se poderia dizer da música francesa e da música italiana em um para-

lelo. Eu apenas acrescentaria uma coisa, a favor das óperas da Itália, que confirma tudo o que disse em seu benefício. É que, ainda que não haja nem coros nem divertimentos e que elas durem cinco ou seis horas, nunca nos entediamos. Enquanto após algumas representações das nossas, que duram a metade, há muito poucas pessoas que não estejam saciadas e que não se entediem.

REFERÊNCIAS.

ANDRÉS, R. Diccionario de instrumentos musicales. Barcelona: Bibliograf, 1995.

BROSSARD, Sébastien de. Dictionnaire de Musique. 2ª edição. Paris: chez C. Ballard, 1705.

CAHUSAC, Jean Louis de. Basse-contre. In: D'ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, D. (Org.) Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. v. 2. Paris: Chez Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, p. 120-121, 1751-1772. Disponível em <<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>>. Acesso em: 30/12/2012.

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux: contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & l'autre langue. 6ª edição. Paris: par la Compagnie des libraires associés, 1771.

DURON, Jean. Divertissement. In: BENOIT, Marcelle (Org.). Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles. Paris: Fayard, 1992.

FRANCHI, Saverio. (Org.). Percorsi dell'oratorio romano. Da "historia sacra" a melodramma spirituale. Roma: Ibimus, 2002.

GRIMAREST, Jean.-Léonor Le Gallois de. Traité du récitatif: dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation,

et dans le chant : avec un traité des accens, de la quantité, & de la ponctuation. Paris: chez Jaques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707.

HILL, John Walter. Oratory Music in Florence, III: The Confraternities from 1655 to 1785. In: *Acta Musicologica*, Basileia, v. 58, n. 1, p. 129-179, Jan.-Jun. 1986.

HOWARD, Patricia. Lully and the ironic convention. In: *Cambridge Opera Journal*, Cambridge, v. 1, n. 2, p. 139-153, Jul. 1989.

KIRKENDALE, Ursula. The Ruspoli Documents on Handel. In: *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley (CA), v. 20, n. 2, p. 222-273, Summer 1967.

LECOMTE, Nathalie. Beauchamp, Pierre. In: BENOIT, Marcelle (Org.). *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, p. 61-62, 1992.

LECOMTE, Nathalie. Entrée. In: BENOIT, Marcelle (Org.). *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992b.

LEGRAND, Raphaëlle. Dumenil. In: BENOIT, Marcelle (Org.). *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992.

LEGRAND, Raphaëlle. Rochois. In: BENOIT, Marcelle (Org.). *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992b.

MARTINELLI, Valentino. "Teatri Sacri e profani" di Andrea Pozzo nella cultura prospettico-scenografica barocca. In: FEO, Vittorio de; MARTINELLI, Valentino (Org.). *Andrea Pozzo*. Milão: Electa, p. 94-113, 1996.

MATTHESON, Johann. Der musicalischen Parallele, Erster Abriss., August 1722. In: MATTHESON, Johann. *Critica Musica* [1722-1725]. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

NORMAN, Buford. P. Quinault, Livrets d'Opéra. Toulouse: Société de Littératures Classiques, 1999.

RAGUENET, François. A Comparison between the French and Italian Music. In: *The Musical Quarterly*, Oxford, vol. 32, n. 3, p. 411-436, jul. 1946.

RAGUENET, François. La Paix de L'Opéra, ou Parallèle impartial de la Musique Française et de la Musique italienne. Amsterdam: s/,1753. In LAUNAY, Denise (Org.). La Querelle des Bouffons. Textes de pamphlets avec introduction, commentaires et index. V.1. Geneva: Minkoff, p. 513-552, 1973.

ROSOW, Lois. Structure and Expression in the *scènes* of Rameau's *Hippolyte et Aricie*. In: *Cambridge Opera Journal*, Cambridge, v. 10, n. 3., p. 259-273, Nov. 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Basse Chantante. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Dictionnaire de Musique. In: Œuvres Complètes de J.- J. Rousseau. Paris: Dalibon, p. 112-113, 1826.

SMITHER, Howard E. A History of the Oratorio: The Oratorio in the Baroque Era; Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.

SOLMIZAÇÃO: UM ESTUDO SISTEMÁTICO
DE SEU ENSINO A PARTIR DE FONTES
PRIMÁRIAS INGLESA DO FINAL DO
SÉCULO XVI ATÉ O FIM DO XVII.

*Nathália Domingos**

* Doutorando USP, E-mail:
daimon@usp.br.
Departamento de Música
– ECA/USP –
nathaliadomingos@yahoo.
com.br
Auxílio FAPESP (Mestrado)

RESUMO: Este artigo aborda aspectos do ensino da Solmização à partir do estudo sistemático de fontes primárias inglesas do final do século XVI até o fim do XVII. Pretende-se evidenciar as particularidades do ensino da Solmização dentre os autores ingleses já que eles utilizam apenas quatro Sílabas: *mi, fá, sol, lá*. Para isto, será explicitado a forma como Thomas Morley (1597), Thomas Campion (ca. 1614), Charles Butler (1636), John Playford (1655) e Christopher Simpson (1667) tratam este assunto. Pode-se concluir que apesar da maioria dos tratados ingleses de música prática do século XVI até o fim do XVII serem baseados no sistema hexacordal, não explicam todas as regras necessárias para a sua compreensão.

PALAVRAS-CHAVE: teoria musical inglesa, Solmização, século XVI, século XVII

SOLMIZATION: a systematic study of its teaching from English primary sources from the late of sixteenth until the end of seventeenth centuries

ABSTRACT: This article covers the teaching of Solmization through a systematic study of English primary sources of the late sixteenth to the end of the seventeenth centuries. It aims to highlight the particularities of teaching Solmization among English authors since they use only four syllables: *mi, fa, sol, la*. For this purpose, it will be explained how Thomas Morley (1597), Thomas Campion (ca. 1614), John Playford (1655) and Christopher Simpson (1667) deal with this issue. It can be concluded that although most of English treatises of practical music from sixteenth century to the end of the seventeenth are based on the hexacordal system, they do not explain all the necessary rules for their understanding.

KEYWORDS: English music theory, Solmization, sixteenth-century, seventeenth-century

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda aspectos do ensino da Solmização a partir do estudo sistemático de fontes primárias inglesas do final do século XVI até o fim do XVII. O ensino musical daquela época pode ser demonstrado através de manuais e tratados musicais práticos que permitem que o estudante aprenda a ler uma partitura, além de, muitas vezes, versarem sobre as regras da composição e do contraponto.

A maioria dos livros teóricos ingleses até o fim do século XVII são baseados no sistema hexacordal de Guido d'Arezzo, no entanto não expõem as regras necessárias para a sua compreensão. O único autor inglês que explica de forma completa o antigo sistema de Solmização foi Thomas Morley em seu *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597).

Pretende-se com este artigo evidenciar as singularidades do ensino da Solmização pelos ingleses, já que utilizavam apenas quatro Sílabas: *mi, fá, sol, lá*. Para isto, será explicitado a forma como Thomas Morley (1597), Thomas Campion (ca. 1614), John Playford (1655) e Christopher Simpson (1667) tratam este assunto. A escolha destes autores se deve pelo fato de serem representativos e por abrangerem a delimitação cronológica proposta. A obra de Playford, por exemplo, teve sua décima e segunda edição publicada em 1694.

2. SOLMIZAÇÃO E MUTAÇÃO – BREVE PANORAMA

De acordo com Mengozzi (2010, p. 1), por volta de 1032 o monge Guido d'Arezzo propôs um novo método para canto baseado em seis sílabas *ut, ré, mi, fá, sol, lá* que correspondiam às primeiras sílabas de cada verso do Hino a São João *Ut que-ant laxis*. Este método atribuído a Guido circulou por toda Europa e foi descrito em tratados musicais até o século XIX. No entanto a Solmização inglesa difere daquela praticada no continente europeu¹, pois eles utilizavam apenas quatro sílabas de Solmização – *mi, fá, sol, lá*.

A nomenclatura utilizada neste artigo baseia-se no tratado de Thomas Morley (1597). A seguir uma breve definição dos principais termos empregados:

- Dedução: sequência das seis Vozes musicais: ut, ré, mi, fá, sol, lá. Geralmente conhecido como hexacorde.

- Mutação: passar de uma Dedução para outra de acordo com sua necessidade. Mutação significa abandonar uma Voz e pegar outra do mesmo Signo, ou seja, com o mesmo som para solmizar acima do lá ou abaixo do ut.

- Propriedade: ligada à característica da nota “Si”. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para o “Si”: b quadratum e b rotundum.

- Signo: uma palavra que contém em si o nome da letra e o(s) nome(s) da(s) Vozes. A combinação da letra (Γ, A, B, C, D, F etc.) com a Voz (ut, ré, mi, fá, sol, lá) forma o nome composto do Signo, por exemplo: D sol ré.

- Voz: ferramenta que facilita a leitura de uma linha melódica à primeira vista, mas não indica a altura real daquela nota. Também conhecida como sílabas de Solmização: ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A altura das notas era dada pelas letras Γ A B C D E F (Fig. 1). Em geral, as canções ultrapassavam o âmbito das seis sílabas e o cantor/instrumentista deveria então fazer a Mutação. Para entender melhor este procedimento, devemos lembrar que as notas tinham mais de uma sílaba de Solmização associadas à elas.

Para exemplificar, vejamos na Fig. 1 que a nota Dó³, por exemplo, era denominada *c sol fá ut*. Cada uma dessas sílabas (*sol fá ut*) pertencia a diferentes Deduções.

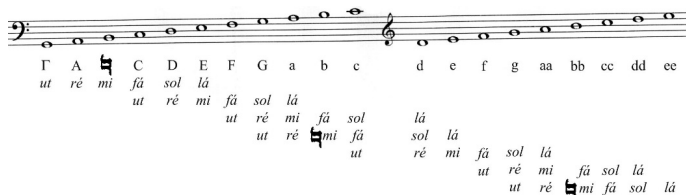


Figura 1: Altura exata das notas de acordo com suas letras e Vozes.

As Deduções seguem um padrão intervalar: T-T-St-T-T e são classificadas de acordo com três Propriedades: *b durum*, *naturalis* e *b molle*.

1. “Continente” é um termo genérico adotado neste artigo para se referir unicamente àqueles tratados citados por Thomas Morley durante a primeira parte do *A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, a saber: Aaron, Gaffurius, Glareanus, Listenius, Lossius, Ornithoparcus, Zacconi e Zarlino.



Figura 2: As três Propriedades (MORLEY, 1597, p. 4).

O meio tom pode ser encontrado entre as notas Mi – Fá, Lá – Si[♯] e entre Si – Dó. Propriedade de *b durum* porque tem sua origem no Signo Γ *ut* e é quando o semitom está entre as notas Si – Dó. *Naturalis* é quando a Dedução tem o seu início no Signo C *fá ut* e o semitom se localiza entre as notas Mi – Fá, enquanto a Propriedade de *b molle* tem sua origem no Signo F *fá ut* e o semitom encontra-se entre as notas Lá – Si[♯].

A Mutação ensinada nos tratados que circulavam no continente europeu consistia na seguinte fórmula: sempre ocorria na Voz *ré* para melodias ascendentes e na Voz *lá* para as melodias descendentes.

A seguir uma demonstra o das Muta es na melodia em *cantus durus* (em vermelho na Tab. 1). No caso de não haver sinal de bemol na Clave, as Dedu es em *b durum* e *naturalis* s o solicitadas.

Observe que a Muta o sempre ocorre na Voz *ré* da nova Dedu o na melodia ascendente, enquanto na descendente ocorre na Voz *lá* da nova Dedu o.

ee		<i>lá</i>	<i>lá</i>	<i>lá</i>	<i>lá</i>		
dd		<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>		
cc		<i>f�</i>	<i>f�</i>	<i>f�</i>	<i>f�</i>		
b b		<i>f�</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>f�</i>		
aa		<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>lá</i>	
g		<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>ut</i>	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>sol</i>
f		<i>f�</i>	<i>ut</i>		<i>ut</i>	<i>f�</i>	
e		<i>lá</i>	<i>mi</i>		<i>mi</i>	<i>lá</i>	
d	<i>lá</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>		<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>
c	<i>sol</i>	<i>f�</i>	<i>ut</i>		<i>ut</i>	<i>f�</i>	<i>sol</i>
b	<i>f�</i>	<i>mi</i>			<i>mi</i>	<i>f�</i>	
a	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>ré</i>		<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>lá</i>
G	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>ut</i>		<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>sol</i>
F	<i>f�</i>	<i>ut</i>			<i>ut</i>	<i>f�</i>	
E	<i>lá</i>	<i>mi</i>			<i>mi</i>	<i>lá</i>	
D	<i>sol</i>	<i>ré</i>			<i>ré</i>	<i>sol</i>	
C	<i>f�</i>	<i>ut</i>			<i>ut</i>	<i>f�</i>	
\natural	<i>mi</i>				<i>mi</i>		
A	<i>ré</i>				<i>ré</i>		
Γ	<i>ut</i>				<i>ut</i>		

Tabela 1: Muta o entre Dedu es *b durum* e *naturalis* praticada no continente - escala ascendente e descendente.

Caso haja o sinal da Clave \natural indicado no início do pentagrama, considera-se que a melodia esteja em *cantus mollis* e

deve operar com as Deduções em *b molle* e *naturalis*. O procedimento é idêntico: busca-se sempre a Voz *ré* da próxima Dedução para subir e para descer, a Voz *lá* (Tab. 2).

uu				<i>uu</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>uu</i>		
cc				<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>		
<i>b b</i>				<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>		
aa			<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>lá</i>		
g			<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>		
f			<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>ut</i>	<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>		
e		<i>lá</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>			<i>lá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	
d		<i>Sol</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>			<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	
c		<i>Fá</i>	<i>mi</i>				<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	
<i>b</i>		<i>Mi</i>	<i>re</i>				<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>lá</i>
a	<i>lá</i>	<i>Ré</i>	<i>ut</i>				<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>
G	<i>sol</i>	<i>Ut</i>						<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>
F	<i>fa</i>								<i>ut</i>	<i>fa</i>
E	<i>mi</i>									<i>mi</i>
D	<i>re</i>									<i>re</i>
C	<i>ut</i>									<i>ut</i>
<i>H</i>										<i>sol</i>
A										<i>fa</i>
Γ										<i>mi</i>
F										<i>re</i>
										<i>ut</i>

Tabela 2: Mutação entre Deduções *b molle* e *naturalis* praticada no continente - escala ascendente e descendente.

De acordo com Barnett (2002, p 436), a Solmização inglesa difere notadamente daquela praticada e ensinada no continente europeu, apesar de terem o mesmo fundamento. É possível encontrar entre os vários autores ingleses maneiras distintas de seu ensino.

A seguir, serão brevemente expostas as maneiras como Thomas Morley (1597), Thomas Campion (ca. 1614), John Playford (1655) e Christopher Simpson (1667) ensinam a Solmização.

3. THOMAS MORLEY (1597)

Segundo Morley (1597, p. 4-5), a Dedução cuja Propriedade é de *b durum* tem sua origem no Signo Γ *ut*. A Voz *mi* é sempre cantada no Signo *fa mi* e seu reconhecimento se dá pela ausência da Clave *ut* no início do pentagrama.

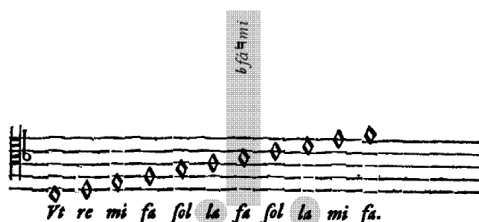


Figura 3: Propriedade de *b durum* (MORLEY, 1597, p. 5).

Já a Propriedade *naturalis* origina-se no Signo C *fá ut*. Pode-se cantar tanto a Voz *fá* quanto *mi* no Signo $\text{fá} \text{mi}$. Morley (1597, p. 203) esclarece que as três Propriedades são encontradas no cantochão, mas no canto figurado apenas duas são de fato usadas: *b molle* e *b durum*. Segundo Owens (1998, p. 202), esta passagem sugere que Morley emprega a dicotomia *durus-mollis* da teoria continental fazendo com que as Mutações operem no *cantus durus* entre a Propriedade de *durus* e *naturalis*, enquanto no *cantus mollis*, entre a Propriedade de *b molle* e *naturalis*.

O exemplo da Fig. 4 demonstra a Voz *fá* no Signo $\text{fá} \text{mi}$.

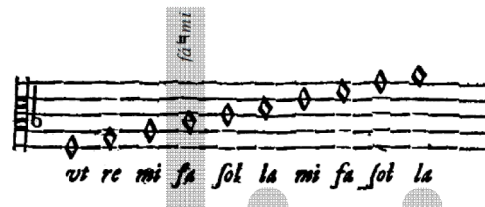


Figura 4: Propriedade *naturalis* em *cantus mollis*. (MORLEY, 1597, p. 6).

Já a Propriedade de *b molle* é reconhecida pela Clave posicionada no início do pentagrama e tem sua origem no Signo F *fá ut*. A Voz *fá* deve ser pronunciada no Signo $\text{fá} \text{mi}$.



Figura 5: Propriedade de *b molle* (MORLEY, 1597, p. 6).

Para Morley, a Mutação nas melodias ascendentes (*cantus durus* e *cantus mollis*) deve ocorrer quando se chega   Voz *l * da Dedu o atual, como pode ser observado em destaque nas Figuras 3, 4 e 5. Nas melodias descendentes, busca-se sempre o *l * da nova Dedu o para se fazer a Muta o.

4. THOMAS CAMPION (CA. 1614)

Para Campion (ca. 1614, fB4a), o verdadeiro conhecimento da escala consiste da observação do meio tom que é expressado pelas sílabas *mi – fá* ou *lá – fá*. Além disso, Campion (ca. 1614, fB4v) chama atenção para que o indivíduo, além de observar as localizações dos semitons que são marcados pelos semicírculos, lembre-se que se o semitom inferior for *mi – fá*, o semitom superior será *lá – fá* e vice-versa.

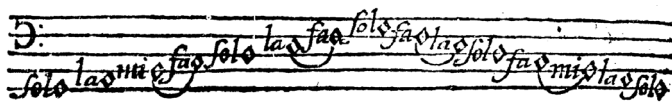


Figura 6: Escala *durum* (*sharp*) (CAMPION, ca. 1614, fB4v).

O autor ainda dá uma regra geral para a nomeação das demais notas: acima de *fá* sempre cantar *sol* e abaixo de *lá* sempre cantar *sol*.

Na escala *b molle* deve-se encontrar *lá – fá* na parte inferior e *mi – fá* na parte superior como pode ser observado na Fig. 7.

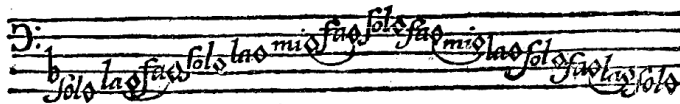


Figura 7: Escala *b molle* (*flat Gam-vi*) (CAMPION, ca. 1614, fB5a).

Na Fig. 8, encontramos um bemol no Signo E *lá mi*.

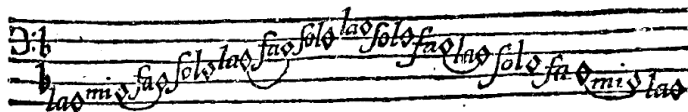


Figura 8: Escala com *b molle* em E *lá mi* (CAMPION, ca. 1614, fB5a).

5. JOHN PLAYFORD (1655)

Em seu *An Introduction to the skill of Musick*, Playford (1655, p. 11) estabelece regras para a localização da Voz *mi*.

A observação do *mi* propicia o conhecimento das demais Vozes, visto que, segundo o autor, acima dele temos duas vezes a sequência *fá-sol-lá* até encontrar novamente a Voz *mi*, enquanto abaixo dele, duas vezes a sequência *lá-sol-fá* até se deparar de novo com o *mi*.

MI - fá sol lá fá sol lá MI fá sol lá fá
 sol lá - MI

Para Playford (1655, p. 11), o *mi* pode ser acomodado em quatro locais:

1. O local natural da Voz *mi* é no Signo $\text{fá} \text{H}$ *mi*.



Figura 9: Posição natural do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 12).

2. Se o Signo $\text{fá} \text{H}$ *mi* tiver um bemol, o *mi* deve ser acomodado no Signo E *lá mi*.

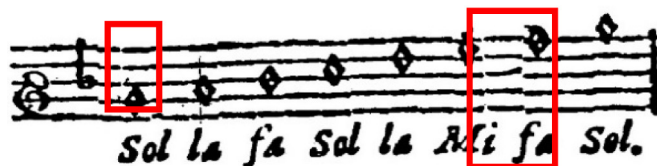


Figura 10: Segunda posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

3. Se os Signos $\text{fá} \text{H}$ *mi* e E *lá mi* tiverem o sinal de bemol, a Voz *mi* deve ser colocada no Signo a *la mi ré*.



Figura 11: Terceira posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

4. Se os Signos $\text{fá} \text{H}$ *mi*; E *lá mi* & a *lá mi ré* tiverem o sinal de bemol na Clave, o *mi* deve ser recolocado no Signo D *lá sol ré*.



Figura 12: Quarta posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

6. CHRISTOPHER SIMPSON (1667)

Para Simpson (1667, p. 5), devemos encontrar o *mi*, pois, conhecendo sua localização, as outras três sílabas são deduzidas sequencialmente *já que acima dele temos fá-sol-lá* e abaixo, *lá-sol-fá*. I (citação?)

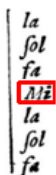


Figura 13: Nomeação das demais Vozes a partir do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 5).

Simpson também determina regras para a colocação da Voz *mi*:

1. O local natural da Voz *mi* é no Signo $\text{f}\grave{\text{a}} \text{ mi}$.

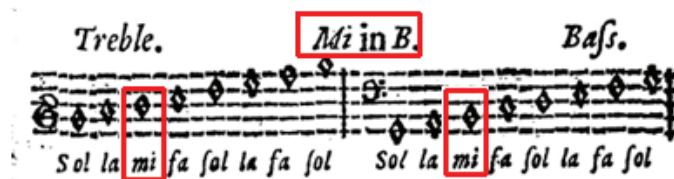


Figura 14: Posição natural do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 11).

5. Se o Signo $\text{f}\grave{\text{a}} \text{ mi}$ tiver um bemol na Clave, então a Voz *mi* deve ser colocada no Signo E *lá mi*.



Figura 15: Segunda posição do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 11).

6. Caso os Signos $\text{f}\grave{\text{a}} \text{ mi}$ e E *lá mi* tenham um bemol, a Voz *mi* deve ser remanejada para o Signo a *lá mi ré*.

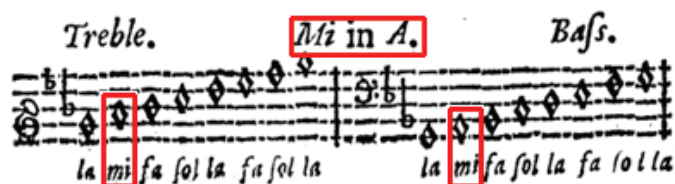


Figura 16: Terceira posição do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 11).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível encontrar entre os vários autores ingleses maneiras distintas do ensino da Solmização.

Thomas Morley (1597) é o único autor inglês que explica o antigo sistema de Solmização demonstrando as três Propriedades do canto, além de trazer exercícios para a prática do aprendiz. Para Morley, a Mutação nas melodias ascendentes se dá quando se chega à Voz *lá* da Dedução atual, enquanto nas melodias descendentes, busca-se sempre o *lá* da nova Dedução.

Campion (ca. 1614), Playford (1655) e Simpson (1667) **não explicam o antigo sistema de Solmização e Mutação. Para eles** o essencial   posicionar corretamente a Voz *mi*, pois desta forma as demais sílabas são deduzidas sequencialmente. Em geral, o *mi* podia ser acomodado em três locais: nos Signos $\text{f}\grave{\text{a}} \text{mi}$; E $\text{l}\acute{\text{a}} \text{mi}$ & a $\text{l}\acute{\text{a}} \text{mi}$ *ré*.

Conclui-se que apesar da maioria dos tratados ingleses de música prática do século XVI até o fim do XVII serem baseados no sistema hexacordal, não explicavam todas as regras necessárias para a sua compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARNETT, G. Solmization and key in English theory. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. cap. 13, p. 435-441

MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge, 2010. 286p.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597. Disponível em:

<http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR>. Acesso em: 12 dez. 2010.

OWENS, J. A. Concepts of Pitch in English Music Theory, c. 1560-1640. In: JUDD, C. C. (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York and London: Garland, 1998. p. 183-246.

PLAYFORD, John. *An introduction to the skill of musick*. London: John Playford, 1655. 56p.

SIMPSON, Christopher. *A compendium of practical musick in five parts*. London: William Godbid, 1667. 176p.

ESTUDO COMPARATIVO DE PUBLICAÇÕES DE ÉPOCA DOS MOTETOS MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM DE WILLAERT

Fernando Luiz Cardoso Pereira
*Marcos Fernandes Pupo Nogueira **

*Departamento de Música
- IA – UNESP - fcperera@
gmail.com
Auxílio FAPESP (Auxílio à
Pesquisa)

RESUMO: O histórico de transmissão de *Magnum haereditatis mysterium* a partir de fontes primárias do cantochão é traçado em direção às publicações de época dos motetos homônimos arranjados por Willaert. A análise do cantochão mostra que suas fontes podem seguir duas correntes, uma com o modo hipodórico transposto e outra sem a transposição. Estas fontes foram comparadas, paralelamente ao *Liber usualis*, aos correspondentes *canti firmi* de edições dos motetos de Willaert a quatro ou a cinco vezes, visando uma compreensão maior do padrão de variação entre fragmentos correspondentes dos motetos. Para este propósito, foi realizada a análise melódica e silábica do texto, de acordo com as regras de colocação silábica de Lanfranco e Stocker. Finalmente, a comparação de um manuscrito deste moteto, anterior à suas publicações, é realizada, junto a uma discussão sobre cultura de impressão que sugere o envolvimento de intérpretes, compositores, editores e teóricos neste processo.

PALAVRAS-CHAVE: moteto, Willaert, cantochão, análise, transmissão.

TITLE: A comparative study in early publications of Willaert's *Magnum haereditatis mysterium* motets

ABSTRACT: The transmission history of *Magnum haereditatis mysterium* from the plainchant early sources is traced towards the early publications of the homonymous motets in Willaert's settings. Plainchant analysis shows that the sources could follow two streams, one with the hypodorian mode in transposition, the other without it. These sources were compared, alongside with the *Liber usualis*, to the corresponding *canti firmi* in the editions of Willaert's motets for four or five

voices, to better understand the variation patterns between corresponding fragments in the motets. For this purpose, the melodic and syllabic text analysis was performed, according with Lanfranco's and Stocker's rules for text underlay. Finally, the comparison of a manuscript of this motet prior to its publications is made, along with a discussion of printing culture that suggests the involvement of performers, composers, publishers and theorists in this process.

KEYWORDS: motet, Willaert, plainchant, analysis, transmission.

AGRADECIMENTOS: Dr. Cláudio d'Agostini e Sr. Plínio José Freire (Instituto Italiano de Cultura) e Sr. Walber Lustosa (Biblioteca da ECA-USP).

1. INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XVI o moteto renascentista tornou-se uma das principais formas de escrita musical, consolidando em si as técnicas mais elaboradas, até então, de imitação e contraponto. À medida que ganhava a predileção de compositores de toda a Europa, sua escrita passa a influenciar a de outras formas como o *ricercare* – podendo mesmo ser um precursor direto seu.

O paralelismo entre estas formas torna-se mais evidente no assim chamado “*ricercare ensemble*”, modelo no qual a escrita em vozes individuais (separadas em “*part-books*”) reflete a tradição formal motetística. Livres do texto, entretanto, as vozes podiam ser realizadas por conjuntos de violas, sopros (daí o termo “*ensemble*”) ou mesmo à capela (por vocalise), ou por instrumentos solistas como o alaúde ou o órgão (por condensação das partes). Longe de ser uma simples transcrição de um moteto, o *ricercare* atingia dimensões de técnica, imitação e contraponto que a escrita sobre texto não comportaria. Contudo, a transcrição de motetos – para alaúde e, de uma forma menos documentada, para órgão – pode ter influenciado a evolução do *ricercare* para estes instrumentos.

Tais transcrições foram compiladas por reconhecidos alaudistas (como Gintzler e Phalesius) em coletâneas de peças selecionadas, dentre as quais destacamos o moteto *Magnum*

haereditatis mysterium (a quatro vezes) de Adriaen Willaert. O interesse nesta peça deve-se à sua representatividade, sendo um dos motetos mais publicados deste compositor durante o século XVI. Ao lado de *Mirabile mysterium* (a quatro vezes), constitui um par exclusivo de motetos “*mysterium*” arranjados também a cinco vezes na seminal obra de Willaert, a coleção *Musica nova* de 1559.

O trabalho descrito a seguir é um primeiro desdobramento do âmbito maior de nossa pesquisa, onde foram constatadas, a partir de fontes primárias, uma série de diferenças entre estas publicações de *Magnum haereditatis mysterium* – inclusive uma versão manuscrita que data entre 1527 e 1533 – visando uma compreensão maior do gênero moteto enquanto potencial precursor do *ricercare*.

2. MOTETOS “MYSTERIUM” RENASCENTISTAS

Assim como no caso de outros motetos, a disseminação de *Magnum haereditatis mysterium* sugere um grau de popularidade consignatário do apelo devocional e simbólico de seu contexto sacro. Tal arquétipo evoluiu com a instituição de cantos (antifonas, responsórios, etc.) nos ritos cristãos, muitos deles traduzindo a veneração pelos mistérios do nascimento, batismo, morte e ressurreição de Cristo. Na celebração da *Octava nativitas domini* (primeiro dia do calendário católico, dia da “circuncisão de nosso Senhor”), uma sequência de antifonas do ofício divino incluem os cantos *Mirabile mysterium* e *Magnum haereditatis mysterium*¹, exaltando a pureza do Cristo nascido do ventre imaculado de Maria. Já o responsório *O magnum mysterium* contempla o próprio nascimento de Cristo em sua aura de simplicidade (*Nativitas domini*, 25 de dezembro). A anunciação à virgem e o batismo de Jesus por São João são motivos das antifonas *Dum sacrum mysterium* (primeiras vésperas, 29 de setembro) e *Magnum mysterium declaratur* (*Octava Epiphaniae*, 13 de janeiro), respectivamente, demonstrando a diversidade do conteúdo semântico da palavra “*mysterium*”².

Dentre os diversos compositores renascentistas que se dedicaram ao arranjo destes cantos³, Willaert se destaca com os motetos *O magnum mysterium*⁴, *Mirabile mysterium*⁵ e *Magnum haereditatis mysterium*⁶ (ver Tabela 1) tanto a quatro

1. Este canto ainda ocorre na liturgia, porém de forma menos difundida, como um verso responsorial no ofício das matinas (Purificatio Mariae, 2 de fevereiro). O restante de seu texto é, no entanto, diferente.

2. Este termo é amplamente usando na ciência hermética renascentista, por mestres como Paracelso, Kepler, e Boehme.

3. Além de Willaert: G. Dragoni, A. Gabrieli, A. Grandi, S. d’India, L. Marenzio, C. Merulo, G. Palestrina e C. Porta sobre *Magnum haereditatis mysterium*; G. Cima, A. Ferrabosco I, J. Gallus, J. de Mantua, O. di Lassus, C. non Papa e P. Vinci sobre *Mirabile mysterium*; W. Byrd, G. Gabrieli, N. Gombert, J. Gallus, C. Morales, F. Guerrero, P. Nenna, J. Mouton, T. Victoria, G. Palestrina e C. non Papa sobre *O magnum mysterium*; J. Mouton, J. Regis, R. Carver e O. di Lassus sobre *Dum sacrum mysterium*; J. Mouton e F. Patavino Santacroce sobre *Magnum mysterium declaratur*.

4. “Motetti di Adrian Willaert. Lib. II” (A. Antico et al: Veneza, 1539) e “A. Willaert musici celeberrimi...” (A. Gardano: Veneza, 1545).

5. “Triginta novem motetos habet” (J. de Bughat: Ferrara, 1538); “Famosissimi Adriani Willaert...” (G. Scotto: Veneza, 1539); “A. Willaert musici celeberrimi...” (A. Gardano: Veneza, 1545) e “Evangelia dominorum...” (J. vom Berg: Nuremberg, 1554).

6. E“Liber Cantus... Triginta Novem Motetos Habet...” (J. de Buglhat et al: Ferrara, 1538); “Famosissimi Adriani... Liber primus” (G. Scotto & O. Scotto: Veneza, 1539); “Selectissimae necnum familiarissimi canciones...” (M. Kriesstein: Augsburg, 1540) e “Adriani... mvsici celeberrimi... liber secvndvs” (A. Gardano: Veneza, 1545);
7. “Mvsica nova di adriano villlaert” (A. Gardano: Veneza, 1559).
8. “Intabulatura di lauto di Simon Gintzler...” (A. Gardano: Veneza, 1547); “Hortus musarum in quo tanquam...” (P. Phalesius: Lovaina, 1552).
9. Ms 2788, fol. 56r., c.870; Biblioteca Comunale ‘Augusta’, Perugia, Itália;
10. Mss CH-SGs 390, fol. 069, c.980; CH-SGs 388, fol. 075, sem data; Stiftsbibliothek, St. Gallen, Suíça;
11. Ms lat. 15181, fol. 160r, c.1300; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;
12. Ms lat. 12044, fol. 024r, c.1100; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;
13. Ms E 611, fol. 034r, c.1300; Musikbibliothek, Kloster Einsiedeln, Einsiedeln, Suíça.

como a cinco vezes⁷ no caso dos dois últimos. Um indício da popularidade de *Magnum haereditatis mysterium* (a quatro) de Willaert é a sua transcrição para alaúde, publicada em tablatura italiana e posteriormente adaptada à tablatura francesa, em importantes coletâneas renascentistas⁸.

Moteto	no. de vozes	editor	local	ano de publicação
<i>O magnum mysterium</i>	4	Antico, A.	Veneza	1539
<i>Mirabile mysterium</i>	4	Gardano, A.	Veneza	1545
<i>Mirabile mysterium</i>	4	de Buglhat, J.	Ferrara	1538
<i>Mirabile mysterium</i>	4	Scotto, G.	Veneza	1539
<i>Mirabile mysterium</i>	4	Gardano, A.	Veneza	1545
<i>Mirabile mysterium</i>	4	vorn Berg, J.	Nuremberg	1554
<i>Mirabile mysterium</i>	5	Gardano, A.	Veneza	1559
<i>Magnum haereditatis mysterium</i>	4	de Buglhat, J.	Ferrara	1538
<i>Magnum haereditatis mysterium</i>	4	Scotto, G.	Veneza	1539
<i>Magnum haereditatis mysterium</i>	4	Kriesstein, M.	Augsburg	1540
<i>Magnum haereditatis mysterium</i>	4	Gardano, A.	Veneza	1545
<i>Magnum haereditatis mysterium</i>	5	Gardano, A.	Veneza	1559

Tabela 1. Motetos “*mysterium*” arranjados por Willaert e suas respectivas publicações.

Mesmo com menor número de publicações no arranjo de Willaert, *O magnum mysterium* destaca-se como um importante tema coral em arranjos de Victoria, G. Gabrieli e Palestrina, inspirando também compositores atuais (MUSIC, 2006, p. 75-78).

3. O CANTOCHÃO MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM

Este cantochão posiciona-se na liturgia como antífona de Magnificat às segundas vésperas do Ofício Divino da Circuncisão. Historicamente, é registrado a partir de 870 d.C.⁹, passando por escritas neumáticas quironômica¹⁰, diastemática e finalmente quadrada (HOPPIN, 1978, p. 57-62). Nesta linha evolutiva, variantes do cantochão ocorrem, entre os séculos XII e XV, nos dois últimos sistemas. Uma das correntes – proveniente do breviário da catedral de Notre Dame (França)¹¹ e de antifonários dos mosteiros de St. Maur-des-Fosses (França)¹², Einsiedeln (Suíça)¹³ e da abadia de Salzinnes (Bélgica)¹⁴ – apresenta a melodia em modo hipodórico transposto para Lá com âmbito de 6 notas (Fá até Ré; *confinalis* em Lá, tom recitativo em Dó),

como em sua transcrição no *Liber usualis* (Figura 1, em anexo a uma tradução nossa do texto); no entanto não há uma correspondência exata entre esta transcrição e suas fontes primárias. A outra – proveniente do antifonário Franciscano (origem incerta)¹⁵ e dos antifonários da catedral de Marselha (França)¹⁶ e da abadia de St. Lambrecht (Áustria)¹⁷, e dos mosteiros de Klosterneuburg (Áustria)¹⁸ e Augsburg (Alemanha)^{19, 20} – apresenta o modo hipodórico sem transposição, porém com um âmbito de 7 notas (Lá até Sol; *finalis* em Ré, tom recitativo em Fá). Não há acidentes em nenhum dos casos, portanto a sexta é menor apenas no modo transposto, o que se justifica pela tradição do *B molle* no modos de Ré, *protus maneria*. A transposição para Lá seria apenas um artifício para evitar o bemol, quando desejado (HOPPIN, 1978, p. 64-71).

Estas duas correntes do cantochão tem registro entre c. 980-1495 (transposta) e c.1000-1555 (não transposta)²¹, e não parecem exibir relação evolutiva entre si. Ocorrências anteriores referem-se à escrita Aquitaniana, com a qual a determinação do modo é dúbia²².

Ó grande mistério da herança (filiação): O templo de Deus se faz no ventre que nunca conheceu o homem:
Não é corrompido aquele que assume a carne: todas as nações virão, dizendo: Glória a ti, ó Senhor.²³

At Magn.
Ant. 2. A

A- gnum * haeredi-tá-tis mysté- ri- um :
témplum Dé- i fáctus est ú-te-rus nésci- ens ví-rum : non
est pollútus ex é- a cárnem assúmens : ómnes géntes
véni- ent, dicéntes: Gló-ri- a tíbi Dó- mine. E u o u a e.

Figura 1. Antífona *Magnum haereditatis mysterium* (*Liber usualis*, 1961, pg. 444)

14. Ms Hsmu M2149.

L4, fol. 045r, 1554;
Patrick Power Library, St. Mary's University, Halifax, Canadá;

15. Ms CH-Fco 2, fol. 039r, c.1260; Bibliothèque des Cordeliers, Friburgo, Suíça;

16. Ms lat. 1090, fol. 022r, c.1190; Département des Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Paris, França;

17. Ms A-Gu 29, fol. 054v, c.1300; Universitätsbibliothek, Graz, Áustria;

18. Mss A-KN 1010, fol. 039r, c.1100; A-KN 1013, fol. 049r, c.1100; A-KN 1011, fol. 070v, c.1300; Augustiner-Chorherrenstift Bibliothek, Klosterneuburg, Áustria;

19. Mss Clm-4303, fol. 092v, 1459; Clm-4304, fol. 074v, 1519; Clm-4305, fol. 212v, 1459; Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha.

20. Ms Gl.Kgl.S. 3449, 8o II, fol. 120v, c. 1580; Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Copenhagen, Dinamarca.

21. Ms I-Rv C.5, fol. 050r, prov. Roma, c.1000; Biblioteca Vallicelliana, Roma, Itália;

22. Todas as fontes citadas foram identificadas através da base de dados de cantos em latim eclesástico CANTUS, no website <http://cantusdatabase.org>, afiliado à Universidade de Waterloo em cooperação com a Charles University de Praga.

23. Tradução nossa.
24. Obtidas em formato digital por meio de pesquisa em redes de bibliotecas virtuais e instituições dedicadas ao assunto; agradecimentos especiais a Mr. Arnold Loose (Adriaen Willaert Foundation, Bélgica - <http://www.adriaenwillaert.be/>), Mr. Michael Mullen e Mr. James Harper (Royal College of Music, Inglaterra).
25. Optou-se aqui por esta corruptela do termo “semimínima” como forma de contextualizá-la ao leitor moderno.
26. Representando as expressões “text underlay” e “syllable-placement”, sem tradução exata para o português.
27. No moteto a quatro vozes a melodia migraria momentaneamente do cantus ao tenor (RIVERA, 1993, p. 76).
28. Em fontes primárias: LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica*. Brescia: 1533; VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: 1555; STOQUERUS, Gaspar. *De musica verbalis libri duo*. Madrid: Biblioteca Nacional, Codex 6486, ca. 1570; ZARLINO, Gioseffo. *L'Institutioni Harmoniche*. Veneza: 1558; LUCHINI, Paolo. *Della Musica*. Pesaro: Biblioteca Oliveriana, MS 2004, ca. 1590.

4. ANÁLISE COMPARATIVA DE MOTETOS *MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM* DE WILLAERT

A publicação musical durante o Renascimento teve um importante marco em 1539, ano em que são impressos em Veneza os primeiros álbuns dedicados a um único compositor. A imprensa musical já estava bem estabelecida e coletâneas com autores diversos já eram bastante difundidas à época. Nesse ínterim observamos um número expressivo de publicações de *Magnum haereditatis mysterium*, via coletâneas oriundas de Ferrara (Buglhat, 1538) e Augsburg (Kriesstein, 1540) ou álbuns dedicados exclusivamente à Willaert, produzidos em Veneza (Scotto, 1539; Gardano, 1545).

A comparação de manuscritos ou impressões de uma mesma obra (realizadas por diferentes copistas ou editores) tem levantado questões importantes nos últimos anos, observadas por exemplo em motetos de Josquin Desprez (JUDD, 2000, p. 265) e Pierre de La Rue (SCHUBERT, 2012, pg. 3-13), relativas a alterações mensurais (fórmula de compasso), musicais (notas e notação) e textuais (disposição silábica e textual) em fontes primárias. A seguir descrevemos uma série de diferenças entre publicações de *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert²⁴ já mencionadas.

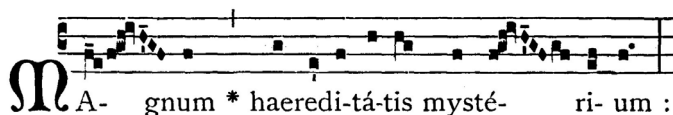
Inicialmente, foram comparados fragmentos do primeiro verso do cantochão com correspondentes fragmentos dos *canti firmi* localizados no *cantus* do moteto a quatro vozes e no *altus* do moteto a cinco (modo hipodórico transposto para Sol e Fá, respectivamente). Tais fragmentos são mostrados na Figura 2.

Nota-se nos fragmentos tipo 1 a presença de uma nota extra em relação ao fragmento 1A; tal nota é ocorrente, na verdade, em algumas fontes do cantochão sem transposição (antifonário Franciscano¹⁵, catedral de Marselha¹⁶ e monastério de Augsburg¹⁹). Nos fragmentos 1D e 1E esta mesma nota torna-se a primeira de uma ligadura e em 1F a última de uma multi-ligadura. Esta última estrutura ainda apresenta uma porção oblíqua, em intervalo de terça, que não inclui a semínima²⁵ de passagem descendente (tom recitativo do modo), o que de fato aproxima 1F da escrita neumática das três fontes citadas.

Já os fragmentos tipo 2 apresentam maior correspondência entre si, sendo 2E similar à 2A pela coalisão de duas semibreves

em uma ligadura enquanto que 2F se distingue do conjunto (sua primeira nota assume o valor de semibreve e as duas últimas parecem se condensar em uma única breve). Fragmentos do tipo 2 exibem correspondência com as mesmas três fontes supracitadas; outras fontes diferem do tipo 2 ao apresentar a *finalis* (ou *confinalis*) como nota inicial do fragmento.

Os fragmentos tipo 3 apresentam uma alteração na leitura do *podatus* final contido em 3A (este neuma em coerência com todas as fontes de cantochão citadas exceto a do breviário de Notre Dame¹¹), o que pode se justificar pelo movimento cadencial ao fim do primeiro verso nos motetos. O fato de ser inequívoca a disposição silábica da partícula *-rium* sobre as duas notas finais dos fragmentos 3C e 3F indica que a segunda nota deste *podatus* é omitida nos motetos, a exemplo do breviário de Notre Dame. Já o último neuma em *clivis* presente em 3A (e em todas as fontes de cantochão citadas exceto a do monastério de Einsiedeln¹³) parece corresponder às duas últimas semibreves de 3D e 3F (em ligadura neste último), das quais a primeira corresponde à diminuição em 3C, 3B e 3E (conjunto mínima pontuada / semínima).



29. Vale lembrar que Stocker utilizou como referência para sua obra o *Mvica nova* de Willaert.

30. Localizado ao Royal College of Music de Londres, MS 2037. Contém 60 motetos de diversos compositores (incluindo os três motetos *mysterium* de Willaert) copiados em Ferrara para o Tribunal Ducal de Afonso I d'Este (1476-1534). Outras fontes manuscritas contendo "Magnum haereditatis mysterium" são também coletâneas, oriundas de Roma (1536, localizado à Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Giulia XII.4), Königsberg (1537-1544, localizado à Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz de Berlim, MS 7), Heilsbronn (1541, localizado à Universitätsbibliothek de Erlangen, MS 473/1 [olim 792]).

31. Tal discussão será aprofundada em trabalho futuro.

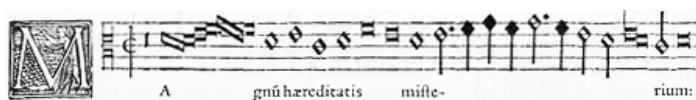


Figura 2. Fragmentos 1, 2 e 3 do cantochão, A, e de seus correspondentes *canti firmi* a quatro vozes (voz do *cantus*), B (de Buglhat, J.: Ferrara, 1538), C (Scotto, G.: Veneza, 1539), D (Kriesstein, M.: Augsburg, 1540) e E (Gardano, A.: Veneza, 1545) e a cinco (voz do *altus*), F (Gardano, A.: Veneza, 1559).

5. DISPOSIÇÃO TEXTUAL E SILÁBICA²⁶

A análise comparativa entre cantochão e motetos aponta para uma variação significativa da disposição textual e silábica e entre fragmentos correspondentes, em especial aqueles contendo melismas; o mesmo vale dizer para a repetição de palavras, empregada em melismas muito extensos, por indicação do autor ou de forma improvisada. Os fragmentos abaixo reproduzindo o quarto verso no *cantus* demonstram como a disposição e repetição de texto podem resultar em atribuições sílaba/texto diversas. As palavras da expressão *venient dicentes* se alternam entre ocupar um ou dois fragmentos do tipo 5 e 6 (Figura 3), sendo possível a repetição improvisada nos fragmentos 6B, 5C e 6C (entende-se como possível também a repetição adiantada, que ocuparia o espaço de 5C com a palavra *dicentes*, o que de fato é preconizado em 5B).

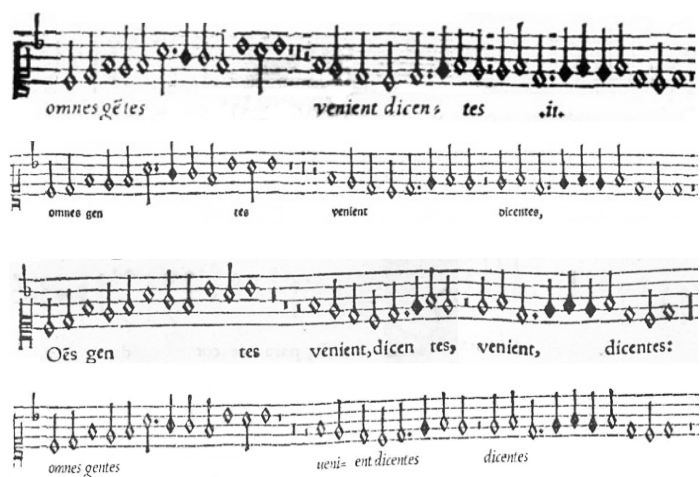


Figura 3. Fragmentos 4, 5 e 6 dos motetos a quatro (voz do *cantus*: B, 1538; C, 1539; D, 1540 e E, 1545).

A repetição ostensiva de uma mesma palavra não foi observada em nenhum dos motetos *Magnum haereditatis mysterium*, portanto não parece caber improviso no fragmento 6E. Para expressões de duas ou mais palavras isso já é válido: a exemplo, “*gloria tibi domine*” (último verso do moteto) pode ocorrer até cinco vezes seguidas, integralmente, como no *bassus* da edição de 1539. Fragmentos do verso “*omnes gentes venient dicentes*” apresentados na Figura 3 apresentam alto grau de similaridade entre si, mas não compõem o *cantus firmus*, localizado momentaneamente no *tenor*, assim como o que ocorre com as palavras “*nesciens virum*”²⁷. A análise também foi processada sobre o primeiro verso do moteto na voz do *altus* (Figura 4); observa-se aqui melismas complexos nos fragmentos 8 e 9, sob uma colocação silábica variável e imprecisa. A palavra “*my(i)sterium*” poderia ser atribuída tanto à última nota de 8C e 8E como à nota seguinte, como em 9B. O padrão de separação silábica do fragmento 9E é similar ao observado em 3D, e seria uma alternativa ao padrão de 3C e 3F.

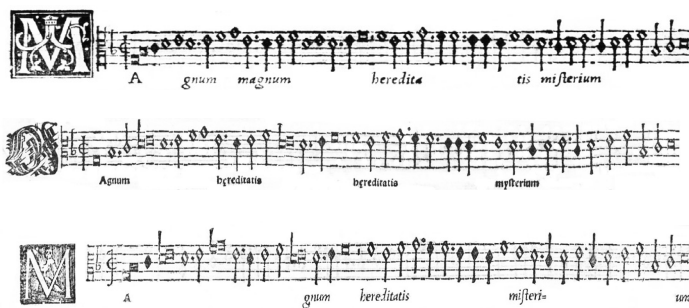


Figura 4. Fragmentos 7, 8 e 9 do moteto a quatro (voz do *altus*: B, 1538; C, 1539 e E, 1545). O *altus* da edição de 1540 (tipo D), não constam nos catálogos consultados, assim como seu *tenor* e seu *bassus*.

Apesar de atual (VELTMAN, 2006, pg. 73-89), a problemática da disposição textual e silábica sem dúvida ocupou, à época, mentes e discussões de intérpretes, compositores e teóricos em sua busca por soluções. Neste sentido, houve dois esforços históricos. De um lado, teóricos desenvolveram regras de colocação silábica, facilitando o trabalho que restava finalmente ao intérprete (HÁRRAN, 1973a, p. 620-632), (HÁRRAN; 1973b, 24-56). Do outro, uma nova geração de compositores, atentos a esta questão, valeu-se do aprimoramento da imprensa tipográfica no terceiro quartel do século

XVI para a preparação e impressão de obras vocais visando a uma leitura inequívoca (BERNSTEIN, 2001, P. 9-22); à frente destes estava Willaert (seguido de Orlando di Lasso e Cipriano de Rore), que com o *Musica nova* atinge este patamar. Entre os teóricos dedicados ao assunto²⁸ destacamos Lanfranco e Stocker²⁹ como representantes de duas gerações distintas, e abaixo mencionamos suas principais regras (Tabela 3); algumas, como o uso de ligaduras, eram comuns à maioria dos autores e remetiam às regras do canto gregoriano. De outra sorte, cada autor dirigiu sua obra para fins específicos, para atender a demanda de cantores, compositores e editores; assim, fizeram-se exceções diversas às regras, o que teria culminado em divergências teóricas - o que poderia responder pelas diferentes abordagens entre gerações de compositores ou até mesmo por sutis diferenças entre edições de uma mesma obra.

Lanfranco	Stocker
A. TEXTO - Divisões semânticas do texto devem coincidir com as cadências das frases musicais;	A. A 1ª sílaba vai para a 1ª nota, e a última sílaba para a última nota;
B. MÍNIMA - Toda nota separada que for uma mínima (ou valor maior) deve receber uma sílaba;	B. MÍNIMA - Todas mínimas e notas maiores recebem sílaba;
C. LIGADURA - Uma ligadura não deve receber mais do que uma única sílaba, em sua primeira nota;	C. TIPO LIGADURA - Duas mínimas ou semínimas podem durar uma sílaba a partir da 1ª nota;
D. DIMINUIÇÃO - Semínima após mínima pontuada raramente recebe sílaba, e a próxima nota também não.	D. SEMÍNIMA - Semínima isolada pode receber sílaba, assim como a nota seguinte;
E. SÉRIE - Em uma série de semínimas só a primeira aceita sílaba, seguindo sustentada pela série até a primeira nota de valor maior (inclusive);	E. SÍLABA ACENTUADA - Sílabas acentuadas podem perdurar por várias semimínimas;
F. PENÚLTIMA - Se há mais notas que sílabas, é usualmente a penúltima sílaba que gera o melisma, a última sílaba sendo acentuada para a última nota;	F. SÍLABA CURTA - Sílaba curta toma uma nota curta, sílaba longa uma nota longa;

G. REPETIÇÃO - Palavras podem se repetir se houver notas suficientes para isto, desde que haja coerência semântica e sintática.	G. REPETIÇÃO - A repetição de palavras isoladas do texto deve ser evitada.
---	--

Tabela 3. Algumas regras (selecionadas) de Lanfranco (1533) e de Stocker (1570).

Um recurso importante para a colocação silábica é o uso de “ligaduras”, elementos que tem origem na escrita neumática, e que sugere alguma reverência ao *stilo antico* medieval (APEL, 1953, p. 87-92). Há indícios de que o uso da ligadura se restringiu, ao longo do tempo, àquelas com “propriedade oposta” (significando duas semibreves). Os tratados de época preconizam a aplicação de apenas uma sílaba na primeira das notas da ligadura, o que atenuaria atribuições silábicas incorretas; porém, sua utilização no século XVI estaria condicionada às limitações da imprensa em evolução. Observa-se, ao computar ligaduras em publicações de *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert, um aumento de sua ocorrência em edições subsequentes. Ocorrências de ligaduras são listadas abaixo (Tabela 4).

fonte	no. de vozes	ano	no. de ligaduras				
			(cantus)	altus	tenor	bassus	total)
Ferrara (? , ms.)	4	1527-1533	7	?	?	11	?
Ferrara (Buglhat, ed.)	4	1538	2	0	6	2	10
Veneza (Scotto, ed.)	4	1539	4	5	12	7	28
Augsburg (Kriesstein, ed.)	4	1540	5	?	?	?	?
Veneza (Gardano, ed.)	4	1545	6	7	13	13	39
Veneza (Gardano, ed.)	5	1559	10	15	10	12	47

Tabela 4. No. de ligaduras inscritas em motetos “*Magnum haereditatis mysterium*” de Willaert. A título de comparação, adicionamos à esta tabela a contagem de ligaduras do “Manuscrito de Ferrara” (1527-1533)³⁰ e da versão a cinco vozes do “*Musica nova*” (1559) de Willaert (exceto a voz do *quintus*). Interrogações representam vozes que não foram encontradas nas fontes primárias.

A inscrição de ligaduras menos convencionais (como a *obliqua*, a *recta* com saltos de até uma oitava, e as ligaduras múltipla e com coloração) no “*Musica nova*” de Willaert é exemplar de um modelo preciso. A obra, revisada pelo próprio Willaert para a publicação de Gardano, não deixa sombra de dúvida quanto à disposição silábica em todas as cinco vozes de

Magnum haereditatis mysterium, atendendo à regras de disposição claras.

Em vista dos fragmentos apresentados e seus padrões de fragmentação, percebemos que o nível de complexidade da atribuição aumenta quanto maior o número de notas contra o de sílabas. A tendência é balancear esta relação de modo a reduzir as possibilidades de colocação silábica. O monossílabo “*ex*” (pertencente ao terceiro verso), por exemplo, sofre todo tipo de colocação, chegando a se tornar o apoio de um melisma no *tenor* (edições de 1538 e 1539), mas atinge um maior grau de exatidão na edição de 1545 (que poupa a sílaba do melisma prolongado), refletindo a regra F da “sílabas curta” de Stocker. Dissílabos sob melismas, como a palavra “*magnum*”, geram dúvidas de atribuição solucionáveis pela combinação do uso de ligaduras, diminuições e “séries” (ver regras C, D e E de Lanfranco), formando sistemas de prolongamento complexo, a exemplo dos fragmentos 1D e 1E. O padrão de separação da palavra “*mysterium*”, como em 3C e 3F (a exemplo do fragmento 3A do cantochão) combina as regras C (“tipo ligadura”), D (“semínima”) e E (“nota acentuada”) de Stocker; no entanto, a regra válida para 9E é a da “penúltima” (regra F de Lanfranco).

6. CONCLUSÕES

A análise de fontes primárias diversas do cantochão *Magnum haereditatis mysterium* sugere que os motetos homônimos de Willaert sejam provenientes da corrente sem transposição do modo hipodórico, especialmente as fontes franciscana, de Marselha e de Augsburg. Neste caso, a forma pura do modo (com a sexta maior) seria preservada, o que vem de encontro a observações de notação na transcrição do moteto em tablatura por Gintzler³¹.

A comparação entre o manuscrito de Ferrara e a edição de 1545 aponta para uma grande similaridade entre ambos, o que poderia indicar que a versão produzida por Gardano seria oriunda do próprio manuscrito. Sua maior diferença são as ligaduras oblíquas, substituídas pelo tipo *recta* na edição de Gardano; nesta, o texto ainda aparece fragmentado em sílabas, segundo regras de Lanfranco.

A ocorrência sucessivamente maior de ligaduras nas publicações citadas pode representar um avanço no diálogo entre compositor e editor, visto que manuscritos de Willaert já traziam tais detalhes. Já o aprimoramento na disposição textual em motetos parece acompanhar a discussão sobre relações agógicas e semânticas da poesia latina; mesmo os manuscritos de Willaert não parecem ser tão coerentes nesse sentido.

Observou-se também que a utilização de regras combinadas de Lanfranco ou de Stocker parece conduzir a uma interpretação mais realista do processo de colocação de texto e sílaba e sua posterior atribuição por intérpretes renascentistas, o que à época certamente serviu ao refinamento de performance. Do contrário, a livre interpretação silábica seria a alternativa para a solução de tais problemas (ATLAS, 1998, p. 286-292).

Por indícios do impacto que teve na audiência do século XVI e pelas questões levantadas em relação às suas edições antigas, *Magnum haereditatis mysterium* (a quatro) chama a atenção para o corpo de obras de Willaert que aguardam uma revisão tanto musicológica quanto interpretativa, compensando o distanciamento das edições e gravações realizadas no séc. XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATLAS, Allan. Editing a Chanson: Text Underlay. In: *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*. Nova Iorque: W.W. Norton & Co., 1998, cap. 21.

APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. Cambridge, Massachussets: The Mediaeval Academy of America, 5a. ed., 1953.

BENEDICTINES OF SOLESMES. *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai: Desclée Company, 1961.

BERNSTEIN, Jane. *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press, 2001.

HARRÁN, Don. Vicentino and his Rules of Text Underlay. *The Musical Quarterly*, v. 59, n. 4, p. 620-632, 1973.

_____. New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino. *Acta Musicologica*, v. 45, n. 1, p. 24-56, 1973.

HOPPIN, Richard. *Medieval Music (Norton Introduction to Music History series)*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company, 1978.

JUDD, Cristle. Exempli Gratia: A reception of *Magnus es tu domine / Tu pauperum refugium*. In: *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. New York: Cambridge University Press, 2000, cap. 9.

MUSIC, David. O magnum mysterium: Three Mystical Renaissance Settings. *The American Organist*, v. 40, n. 11, p. 75-78, 2006.

RIVERA, Benito. Finding the *Soggetto* in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis. In: Hatch, C. & Bernstein, D.W. *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, cap. 4.

SCHUBERT, Peter.; CUMMING, Julie. Text and Motif c. 1500: a new approach to text underlay. *Early Music*, v. 11, n. 1, p. 3-13, 2012.

VELTMAN, Joshua. Syllable Placemete and Metrical Hierarchy in Sixteenth-Century Motets. *Computing in Musicology*, v. 14, p. 73-89, 2006.

AS *SEVEN TEARS* DE JOHN DOWLAND
– *LACHRIMAE ANTIQUAE*

*Juliana Vasques**

* Departamento de música
– ECA/USP
– vasques.ju@gmail.com
Auxílio FAPESP (Iniciação Científica)

RESUMO: A partir do séc. XVI, a melancolia se tornou umas das “doenças” da era elisabetana. Ao final desse século, a grande maioria das peças musicais inglesas, tanto vocais quanto instrumentais, continha figuras melancólicas. John Dowland é um dos principais representantes da melancolia elisabetana e se utilizou de diversos emblemas musicais para representá-la em suas obras. Dentre suas peças, algumas das mais representativas desta melancolia são as *Seven Tears* ou *Lachrimae*, que formam um ciclo de sete pavanais. O objetivo deste artigo é abordar a primeira das pavanais, *Lachrimae Antiquae*, através de uma análise retórica. Inicialmente, definiremos a melancolia musical elisabetana, encontrando elementos que posteriormente serão utilizados em todas as *Seven Tears* de John Dowland.

PALAVRAS-CHAVE: John Dowland, Seven Tears, Era elisabetana, melancolia, Lachrimae

THE SEVEN TEARS OF JOHN DOWLAND – LACHRIMAE ANTIQUAE

ABSTRACT: In the 16th century, during the Elizabethan age, Melancholy had been manifested as a ‘disease’. At the end of this century, in most English musical pieces, vocal as well as instrumental, there contained melancholic figures. John Dowland is the probably considered as most representative of Elizabethan melancholy in his music. He uses several musical symbols to represent it in his works. Among his pieces, the most representative for melancholy is found in the Seven Tears or Lachrimae, a cycle of seven pavans. The object of this article is to present the first of these pavans, Lachrimae Antiquae, through rhetoric analysis, defining the musical me-

lancholy in the Elizabethan Age and pointing elements which will be consequently used in all of the Seven Tears of John Dowland.

KEYWORDS: John Dowland, Seven Tears, Elizabethan Age, melancholy, Lachrimae

1. A MELANCOLIA NA ERA ELISABETANA:

A questão da melancolia é antiga e há muitas visões sobre a mesma. Ela serviu de assunto para diversos filósofos desde a Grécia antiga até meados do séc. XVIII.

Ao retratar o séc. XVI e início do séc. XVII, encontramos duas vertentes principais para o assunto: uma fisiológica e outra mística.

A primeira é baseada no *corpus hippocraticum*, teoria que aborda a saúde física e mental dos homens. Nela, a melancolia é vista como um temperamento causado pelo excesso de bile negra, um dos quatro fluidos do corpo humano. As características desse temperamento seriam a instabilidade, a criatividade, a sensibilidade e a saúde frágil.

Já a segunda vertente engloba a filosofia neoplatônica, a corrente hermética, a alquimia e o ocultismo. Nesta acepção, a melancolia é vista como um estado de alma. Esta, ao se encontrar aprisionada no corpo humano em função dos prazeres mundanos, deseja se libertar e voltar a sua origem, o UNO. Portanto, o melancólico, em geral, era um tipo depressivo.

Estas visões filosóficas circulam também na Inglaterra, onde as ideias de Marsílio Ficino, um dos grandes filósofos neoplatônicos, são muito difundidas. Para ele, a música seria o maior poder curativo de toda essa melancolia. Neste contexto, John Dowland destaca-se como o mais importante compositor.

Dentre suas obras, as Lachrimae ou Seven Tears retratam claramente a questão da melancolia. As lágrimas de cada uma dessas pavanais podem simbolizar tanto um soluço, uma tristeza ou alegria, quanto um estado de alma. Elas são representadas por um motivo formado por quatro notas descendentes em modo frígio que está presente em cada uma das pavanais.

Este artigo aborda a primeira pavana, *Lachrimae Antiquae*, pois esta contém o material gerador de todas as outras e seria, portanto, a origem das outras seis.

2. *LACHRIMAE ANTIQUAE*

Dowland afirma no prefácio desta obra que misturou ‘canções novas com antigas’, o que explica a versão instrumental para consort da canção *Flow my Tears*, publicada em seu segundo livro, e o título da mesma, ‘Lágrima Antiga’.

Nesta única pavana, levar-se-á o texto daquela canção em consideração para a análise das figuras retóricas:

“Flow, my tears, fall from your springs! Exiled forever, let me mourn;
Where night’s black bird her sad infamy sings, there let me live
forlorn.

Down vain lights, shine you no more! No nights are dark enough
for those that in despair their last fortunes deplore. Light doth
but shame disclose.

Never may my woes be relieved, since pity is fled; And tears
and sighs and groans my weary days of all joys have deprived.
From the highest spire of contentment, my fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts are my hopes, since
hope is gone.

Hark! you shadows that in darkness dwell, learn to contemn
light. Happy, happy they that in hell feel not the world’s de-
spite”. (DOWLAND, 1600, p. 5).

[Correi, minhas lágrimas, caí de vossas nascentes; exilado para
sempre, deixai-me lamentar; onde o pássaro preto da noite canta
suas tristes infâmias; ali deixai-me viver sozinho;
Luzes, caí em vão, não brilhei mais; nenhuma noite é escura o
suficiente para aqueles que, em desespero, deploram sua sorte
perdida; a luz não revela nada além de pena;

Nunca deixei minhas dores serem aliviadas; desde que a com-
paixão fugiu; lágrimas, e suspiros, e gemidos privaram meus dias
cansados de todas as alegrias.

1. O tetracorde diatônico é assim chamado por J. Burmeister em seu *Música Poetica* (1606) e o tetracorde frígio é assim chamado por Glareanus (1547).

2. O nono modo, Segundo Zarlino, em seu *Institutione Harmoniche* (1558), é o modo correspondente a Lá. Glareanus (1547) denomina este modo de eóleo.

Do mais alto pináculo do contentamento minha fortuna foi arremessada; e medo, e mágoa, e dor são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi.

Escutei, oh!, sombras que morais na escuridão. Aprendei a desprezar a luz. Felizes, felizes aqueles que, no inferno, não sentem o desprezo do mundo] (tradução nossa)

Como material gerador da peça tem-se o tetracorde descendente de tom-tom-semitom (Lá, Sol, Fá, Mi), também conhecido como tetracorde frígio ou tetracorde diatônico¹, inserido no nono modo². Esta figura foi largamente utilizada nesses séculos (XV e XVI) para a representação do lamento por outros compositores, como Luca Marenzio, Orlando di Lasso e Giovanni Gabrieli. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, pode ser entendido como a representação das lágrimas caindo. (HOLMAN, 1999: 40).

Em uma conotação religiosa, essas lágrimas podem fazer alusão à vulgata ‘*valle lacrimarum*’ (vale de lágrimas), traduzida na bíblia de rei James I como ‘*valley of Baca*’. Dessa maneira, o tetracorde frígio pode representar a alma que se mergulha neste vale de lágrimas, explicitado logo na primeira frase “Flow, my tears, fall from your springs” [Correi, minhas lágrimas, caí de vossas nascentes].

Sendo assim, este motivo de quatro notas descendentes é apresentado no Cantus no c.1, sendo respondido uma terça acima pela mesma voz. Opta-se por nomear, então, de tetracorde frígio (ou figura que representa o lamento) as quatro notas descendentes Lá-Sol-Fá-Mi e a resposta uma terça acima de ‘segundo tetracorde’, que corresponde às notas Dó-Si-La-Sol#:



Fig. 1: tetracorde frígio e segundo tetracorde (c.1-2)

Percebe-se que esta linha melódica caminha para os intervalos de quarta justa e aumentada (Lá-Mi e Dó-Sol#) que são trabalhados durante toda a música no Cantus e regularmente no Bassus. Esses dois tetracordes não são iguais, mas o segun-

do potencializa o poder afetivo do primeiro pela maior ocorrência de semitons e pelo intervalo de trítono que ele gera.

Portanto, as figuras retóricas utilizadas neste primeiro compasso para a representação do texto (“Flow, my tears, fall from your springs” [Correi, minhas lágrimas, caí de suas nascentes] e “Down vain lights, shine you no more” [Luzes, caí em vão, não brilhei mais]) são: a *Catabasis* (formada pelos dois tetracordes), que remete à imagem da queda das lágrimas e da luz, e a *Pathopoeia*, que se refere ao afeto provocado pelo semitom³. Além disso, com o salto de sexta menor (Mi-Dó) no Cantus tem-se a figura *Exclamatio*⁴. Esta reforça o texto e auxilia qualitativamente o afeto do trecho, que logo em seguida, apresenta a queda das lágrimas através do segundo tetracorde.

Percebe-se que este tetracorde é trabalhado ao longo de toda a peça, em especial, no próprio Cantus: no c. 6-7 as quatro notas descendentes do segundo tetracorde são utilizadas com ritmos diferentes (primeiramente diminuído e depois aumentado), formando a figura *Schematoides*⁵, e fecham a ideia da primeira seção em uma cadência descanto em Lá⁶.

Fig. 2: segundo tetracorde variado: diminuído e aumentado (c.6-8)



No c.15, c.22 e c.23, o motivo reaparece com um ritmo diferenciado e novamente caminha para uma cadência em Mi (quinto grau) na primeira seção e em Lá na segunda, fechando-as. Percebe-se que no c.22 uma *Catabasis* é utilizada novamente para a representação de inferno, finalizando a cadência com uma *ficta* (sol#) na palavra “Hell” [inferno].

No c.15 também há uma grande ocorrência de semitons descendentes, formando as figuras *Pathopoeia* e *Catabasis*, que contribuem afetivamente para a representação da passagem correspondente ao texto “Of all joys have deprived” [de todas as alegrias foi privado].



Fig. 3: tetracorde no c.15

3. A *Catabasis* (descrita por Atnahsius Kircher em *Musurgia Universalis*, 1650) serve para expressar a intenção de um afeto através de passagens melódicas descendentes. Dietrich Bartel define a *Pathopoeia* como uma passagem musical que procura despertar um afeto apaixonado através de cromatismos, também, é uma representação viva de um afeto intenso ou veemente, tal como angústia, melancolia e tristeza (*Musica Poetica*, 1992). Johannes Burmeister (*Musica Poetica*, 1606) explica que, além disto, a *Pathopoeia* é representada por semitons que são inseridos na composição, mas não pertencem ao *modus* ou *genus*. (apud Bartel, 1992).

4. Segundo Walther (*Lexicon*, 1732), significa uma exclamação agitada e pode ser representada na música através de um salto de sexta menor. Bartel também explica que uma exclamação musical é quase sempre associada com o texto.

5. Segundo Bartel, esta figura representa uma passagem anterior que é reestruturada ou configurada, através da mudança do texto ou da duração rítmica. Vogt (*Conclave*, 1719) explica que esta figura acontece quando um mesmo *modulus* em notas longas em uma voz é introduzido em outra voz com notas de valores menores (apud Bartel, 1992, p. 382).

6. Uma cadência descanto é uma passagem melódica constituída de três alturas. A primeira delas é o dobro da segunda em duração e está organizada de tal forma que parece ser composta de duas partes através de uma sincopa potencial ou real, mas reunidas como se fosse um todo. A segunda altura é organizada de tal forma que, da primeira altura, a voz descende para o grau intervalar seguinte mais próximo e é susceptível a assumir um semitom. Da segunda altura para a terceira, a voz eleva-se para o mesmo nível onde a primeira altura tinha sido colocada, adequando-se para terminar do período. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 109 e 11 apud AMBIEL, 2010, p. 11).

7. Segundo Bartel, Epanodos é uma repetição retrógrada da frase. Walther (1732) explica ainda que é uma figura de palavra que ocorre quando esta é repetida na ordem inversa. (apud Bartel, 1992, p. 259).

8. Kircher (1650) explica que a Anaphora ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida para uma ênfase. (apud Bartel, 1992, p. 184).



Fig. 4: tetracorde no c.22-23

No c.17, o mesmo motivo do tetracorde é invertido, começando de forma ascendente no Sol# até o Dó e voltando à sua forma original no c.18, formando a figura *Epanodos*⁷. Este espelho formado nos c.17-18 é uma referência às sombras, já que há no texto uma interlocução com elas. Mais uma vez, neste compasso, a *Catabasis* é utilizada para a representação de “darkness” [escuridão]:



Fig. 5: motivo em espelho do c.17-18

Além disso, nesses dois compassos, o Tenor responde ao motivo invertido em aumentação, formando a figura *Anaphora*⁸, e isto enfatiza o sentido da palavra “Hark” [Escutei!], no texto da canção.

Outra aparição acontece no tenor no c.20-21 com uma aumentação de forma descendente, preparando a entrada da palavra “happy” [feliz] no Cantus através de um salto de quarta justa que forma a figura *Exclamatio*:



Fig. 6: tetracorde no Tenor (c.20-21)

Nos c.19-20, o tetracorde frígio retorna no Bassus, o que remete ao afeto do lamento formado pelo semitom, e é respondido no c.21 (Dó-Si-Lá-Sol), embora alterado. Isto condiz com o texto: “Learn to contemn light” [(sombras), aprendei a desprezar a luz]:



Fig. 7: tetracorde frígio (c.19)

Ao longo de todo este trecho (c.21-25), todas as vozes (com exceção do Altus, que praticamente está estacionado) caminham de forma descendente (Fig. 14). Somando-se a isso, tem-se o Bassus com o tetracorde frígio. Dessa maneira, acentua-se o poder afetivo do texto (“Happy, happy they that in hell feel not the world’s despite” [Felizes, felizes aqueles que no inferno não sentem o desprezo do mundo]), principalmente o da palavra “hell” [inferno].

Durante a peça, encontramos elementos de diálogo importantes entre algumas das vozes. Nos dois primeiros compassos, isso acontece com o Altus e o Tenor: primeiramente, o Altus faz um movimento ascendente de Dó até Mi, enquanto o Tenor faz o mesmo movimento em aumentação, de Lá até Dó:



No c.3, o diálogo continua: o Altus faz um salto de quarta (Mi-La) compensado por um movimento descendente em colcheias de Sol a Si⁹. Isto é respondido no c.4 pelo Tenor com um salto de terça (Dó-Mi), seguido de semínimas descendentes de Ré até Lá:



Fig. 9: diálogo entre Altus e Tenor (c.3-4)

Essas duas figuras descendentes do Altus e do Tenor caminham para a palavra “mourn” [lamento], preparando a atmosfera para a mesma. Pode-se inferir que essas duas vozes são complementares e colaboram para o poder afetivo daquela palavra, através da melodia descendente que forma a figura *Catabasis*.

9. Essa figura do c.1 do Altus será considerada um artifício retórico-musical em *Lachrimae Antiquae Novae*. Sendo assim, será denominada de ‘lágrima renovada’, pois ela terá um destaque importante através dos diversos contrastes que fará com a figura do lamento.

Ainda no começo da peça, no c.1, o Quintus intermeia o tetracorde frígio com uma sexta menor ascendente (Mi-Dó), respondia pelo Cantus (Mi-Dó) e pelo Baixo (Lá-Fá). Segundo Morley, este é um intervalo utilizado para expressar o lamento. Somado a isso, tem-se a figura *Exclamatio*, inserida neste salto de sexta, que colabora para o afeto principal da queda das lágrimas.



Fig. 10: sexta menor ascendente (c.1-2)

Outro elemento em destaque está situado entre o Cantus e o Altus no c.3, onde há um cruzamento de vozes (Lá-Mi). Com isto, tem-se um recurso timbrístico importante que enfatiza a palavra “exiled” [exilado].

A segunda seção é onde as vozes se tratam mais imitativamente: no c.10-11, tem-se o Baixo dialogando com o Altus, ambas as vozes fazendo semínimas descendentes (Mi-Dó-Lá-Mi e Mi-Dó-Lá); no c.11-12, tem-se o Tenor com o Quintus em que aquele faz o movimento descendente Lá-Fá-Ré que é respondido por este, com Lá-Fá-Ré-Dó:

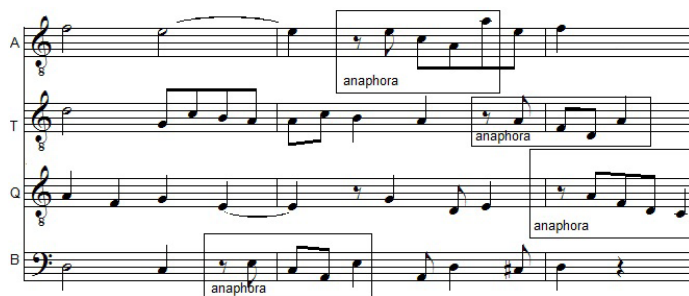


Fig. 11: diálogo entre Altus e Bassus e Tenor e Quintus (c.10-12)

Assim, tem-se a figura *Anaphora*, que ao representar o texto, sugere uma fuga (nas passagens “since pity is fled” [desde que compaixão fugiu] e “since hope is gone” [já que a esperança se foi]).

A partir do c.12 até o final da segunda seção, tem-se o momento mais contrapontístico da peça: o Cantus com o Tenor dialogam com o Altus e o Bassus, através de semínimas e mínimas no contratempo, em movimento ascendente. Isto cria um acúmulo de tensão que representa o texto (“And tears and sighs and groans” [lágrimas, e suspiros, e gemidos] e “And fear and grief and pain” [E medo, e mágoa, e dor]):

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The score is divided into two systems. The first system (measures 12-13) shows the Cantus and Bassus parts with three measures each, each containing a box labeled 'anaphora 1'. The Altus and Tenor parts also have three measures each, with boxes labeled 'anaphora 2'. The second system (measures 14-15) shows the Cantus and Bassus parts with two measures each, each containing a box labeled 'anaphora 1'. The Altus and Tenor parts also have two measures each, with boxes labeled 'anaphora 2'. The notation includes treble clefs for C and A, and bass clefs for T and B. The music consists of eighth and sixteenth notes, with rests, creating a rhythmic dialogue.

Fig. 12: imitação da segunda seção (c.12-13)

A partir do c.13-14, este diálogo continua, mas de maneira diferente: o Altus antecede o movimento do Cantus e este é respondido com as mesmas notas pelo Bassus; o Tenor e o Quintus fazem as mesmas figuras rítmicas das outras vozes, mas em tempos diferentes, intermeando todo o resto. Aqui estão representadas as partes do texto “My weary days of all joys have deprived” [meus dias cansados foram privados de todas as alegrias] e “for my deserts are my hopes, since hope is gone” [(medo, mágoa e dor) são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi]:

10. Bartel explica que a *Suspiratio* expressa um suspiro através de uma pausa e Walther explica que esta figura tem uma meia pausa na duração, seguida por uma nota de igual duração a outras duas notas. (apud Bartel, 1992, p. 392).

11. Segundo Burmeister, *Climax* repete notas similares, mas com alturas diferentes. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 181 apud AMBIEL, 2010, p. 315).

12. Para Burmeister, a *Parrhesia* ocorre quando intervalos dissonantes são misturados em uma textura consonantes, tal como uma quinta. Entretanto, é uma dissonância breve que ocorre no tempo fraco de uma voz. (BURMEISTER, [1606] 1993, p.181 e 183 apud AMBIEL, 2010, p. 324).

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The score is in G major and 4/4 time. It features several instances of 'anaphora' (repetition of notes at different heights) and 'epanodos' (a specific rhythmic figure). The labels 'anaphora 1' and 'anaphora 2' are placed under specific notes in the Cantus and Bassus staves. 'epanodos' is labeled in the Tenor staff.

Fig. 13: segunda imitação a segunda seção (c.13-14)

O que causa essa tensão são as figuras *Suspiratio*¹⁰ (para a representação de suspiros), *Climax*¹¹. A *Anaphora* também se faz presente neste trecho e contribui para enfatizar a ideia de ‘dias cansados’ e ‘abandono’.

Na terceira seção, tem-se um elemento importante de diálogo entre o Tenor, o Cantus e o Altus que costumam todo o fraseado: no c. 20, o Tenor faz ‘Si-Dó-Si’ que é continuado pelo ‘Dó’ do Altus no c.21 e prosseguido pelo Cantus (Mi) neste mesmo compasso. Esta preparação que o Tenor faz para a entrada do Cantus está em evidência, já que as outras vozes ficam em homofonia.

A partir deste ponto, o Cantus faz movimentos descendentes até cadenciar a seção:

The image shows a musical score for three voices: Cantus (C), Altus (A), and Tenor (T). The score is in G major and 4/4 time. It features a '2o tetracorde' (second tetrachord) in the Cantus staff, which is a descending sequence of four notes: G, F, E, D. The Tenor and Altus staves show a dialogue between the notes Si, Dó, and Si in the Tenor, and Dó in the Altus.

Fig. 14: diálogo entre Tenor, Altus e Cantus (c.20-25)

Outro elemento importante na peça é a falsa-relação que se encontra no c.4 entre o Bassus e o Altus e no c.5 entre o Bassus e o Cantus. A primeira se refere às palavras ‘lamentar’ e ‘escuridão’ terminando em um Sol no Bassus seguido de um Sol# no Altus, o que muda o colorido da peça. Já a segunda representa a palavra ‘desespero’ e está situada entre o Bassus e o Cantus. Portanto, tem-se a figura *Parrhesia* de Burmeister¹²:

The image shows a musical score for five voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), Q (Quinto), and B (Basso). The music is in 3/4 time. The C staff begins with a trill (marked '3') on a note, followed by a sequence of notes. The final measure of the C staff has a circled note. The A staff has a circled note in the second measure. The T staff has a circled note in the second measure. The Q staff has a circled note in the second measure. The B staff has a circled note in the second measure.

Exemplo 15: falsa-relação (c.3-4)

Em relação às seções, embora tenham caracteres diferentes, todo o material apresentado acima é bem trabalhado por Dowland. As semelhanças construtivas contribuem para uma boa ligação das mesmas. O melhor exemplo disso são os dois principais tetracordes presentes em todas as seções: o tetracorde é o elemento que estrutura, unifica e dá coesão à peça.

A primeira seção (c.1-8), embora esteja claramente no nono modo, tem a presença significativa do colorido frígio causado pelo tetracorde frígio, pelas sextas menores e pelas falsas-relações.

A segunda seção (c.9-16) inicia-se em uma qualidade sonora mais clara proporcionada pelo terceiro grau do nono modo. Aqui é o único momento em que Dowland faz uso das melodias ascendentes em todas as vozes até chegar a um ponto culminante, com uma estrutura bastante imitativa. Essa qualidade sonora enfatiza o texto (“Never may my woes be relieved “ [Nunca deixei minhas dores serem aliviadas]), além disso, há a presença da figura *Pathopeia* causada pela grande quantidade de semitons.

A terceira e última seção (17-25) é onde o tetracorde é mais desenvolvido, onde motivos da primeira seção reaparecem e onde há uma preparação para a volta do colorido frígio até a cadência, fechando o discurso desta pavana.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira pavana (*Lachrimae Antiquae*) seria a pavana ‘original’, em que quase todos os materiais musicais das pavanais são apresentados e, o principal afeto é demonstrado através do tetracorde frígio, que está em evidência. Este é o material motívico mais importante, pois é ele que dá coesão e conecta todas as outras pavanais a esta primeira.

Na visão alquímica, o número ‘um’ representa a origem e o princípio único e também é a fonte de todos os números. Na visão neoplatônica, esta pavana pode ser interpretada como aquela que inicia o ciclo da alma. *Lachrimae Antiquae* é onde a alma ainda se encontra em seu estado puro, original, mas deseja os aspectos mundanos.

Portanto, mostramos que o recurso primordial para a demonstração do desejo das coisas mundanas e, ao mesmo tempo, a vontade da alma permanecer imaculada, é a apresentação, logo no início, dos dois tetracordes principais (o tetracorde frígio e o tetracorde com dois semitons, que ressalta o primeiro), além da figura da lágrima renovada, que ocasiona uma *Anthitese* com o primeiro tetracorde, respectivamente.

Sendo assim, pode-se considerar que *Antiquae* prepara o terreno para todas as pavanais posteriores através das principais características: a forte presença dos dois tetracordes que **são variados ao longo da peça**, gerando a *Catabasis* como uma das figuras mais presentes na peça; o afeto do lamento, reforçado pelos intervalos de sexta menor que formaram a *Exclamatio*; pelas falsas relações, formando a *Parrhesia*; pela presença de uma seção imitativa, provocando o *Climax*; pela presença da *Pathopeia*. Essas figuras serão trabalhadas nas pavanais posteriores do ciclo, de maneira diferentes para representar afetos diversos. Contudo, são elas que dão coesão à obra, que amplifica de diversas maneiras o lugar-comum do tetracorde como representante da ideia de “lágrima”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fontes Primárias

ARISTÓTELES. *Problema XXX, 1*. São Paulo: Lacerda, 1998

BURMEISTER, J. *Musical Poetics* [Musica poetica. Rostock, 1606]. London: Yale University Press, 1993 (tradução, introdução e notas de Benito V. Rivera; versão bilíngue)

BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy* [1605]. London: Oxford University Press, 1998.

DOWLAND, John. *The First Book of Songs*. New York: Dover Publications, 1997.

Fontes Secundárias

ALCADE, Antonio Corona. Tears of Joy or Tears of Woe? El Emblema de la Lachrimae en la obra de John Dowland: Un ensayo de interpretación. In: *revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Veja"*. V.24, n. 24, 2010, p. 203-253

AMBIEL, Áurea. "Lamentationes Jeremiae Prophetae" de Orlando di Lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. Dissertação (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP/FAPESP, Campinas, 2010.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992

CIRLOT, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Nova York: Dover Publications, 2002.

HAUGE, Peter. Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art. In: *Danish Yearbook of Musicology*, 2001.

HOLMAN, Peter. *Lachrimae (1604)*. London: Cambridge University Press, 1999

POULTON, Diana. *John Dowland*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982

ROOLEY, Anthony. Dance Music of the 16th Century. In: *Early Music*, Vol. 2, No. 2, 1974, p. 78-83

_____. John Dowland and English Lute Music. In: *early music*, v. 3, n.2, 1957, p.115-118

_____. New Light in John Dowland's Songs of
Darkness. In: *Early Music*, v.11 n.1, 1983

WELLS, Robin. John Dowland and Elizabeth Melancholy.
In: *Early Music*, v.13, n.4, 1985, p. 514-528

ANÁLISE DO PREFÁCIO DE CLAUDIO
MONTEVERDI (1567-1643) AO *OITAVO*
LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638 CONFORME
DIRETRIZES RETÓRICAS DO GÊNERO
DEMONSTRATIVO OU EPIDÍCTICO

Vicente Casanova de Almeida*

* Departamento de música
da ECA-USP - casanova@
usp.br
Auxílio FAPESP (Mestrado)

RESUMO: No ano de 1638, Claudio Monteverdi (1567-1643) publicou seu Oitavo Livro de Madrigais que traz consigo um artificioso prefácio no qual o compositor demonstra todos os argumentos probatórios em favor de sua mais nova criação, o *stile concitato*. Este discurso prefacial, ignorado na maioria das pesquisas sobre este livro de madrigais, é construído sobre um gênero retórico específico, o gênero demonstrativo aristotélico ou gênero epidíctico. Nosso objetivo, portanto, é demonstrar quais são as prescrições deste gênero e como o discurso prefacial de Monteverdi é estruturado conforme suas diretivas.

PALAVRAS-CHAVE: Monteverdi. Prefácio. Retórica. *Stile concitato*.

ANALYSIS OF CLAUDIO MONTEVERDI'S (1567-1643)
PREFACE TO THE *EIGHT BOOK OF MADRIGALS* OF
1638 THROUGH RETHORIC DEMONSTRATIVE OR
EPIDICTIC GENRE GUIDELINES

ABSTRACT: In the year 1638, Claudio Monteverdi (1567-1643) published his Eight Book of Madrigals that has an artfull preface where he demonstrates all his probatory arguments favorable to his new creation, the *stile concitato*. This prefatory discourse, not contemplated by the studies in area, is elaborated on an especific aristotelian rethoric genre, called demonstrative or epiditic. We intend to demonstrate which are the prescriptions of this genre and how Monteverdi build his own discourse through it.

KEYWORDS: Monteverdi. Preface. Rethorics. *Stile concitato*.

1. O OITAVO LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638

Oitavo Livro de Madrigais, publicado em 1638, seria dedicado à Sacra e Cesárea Majestade do Imperador Ferdinando II, o qual desposou Eleonora Gonzaga em 1622, em segundas núpcias. Este, por sua vez, morrera antes da devida publicação do engenhoso livro, em 1637. A casa de Habsburgo, conforme sentença Geoffrey Chew (1993, p.154), comissionou o processo de produção e publicação do Oitavo Livro de Madrigais. A data oficial de publicação apontada por Chew é a de primeiro de setembro de 1638, a qual é referente à dedicatória de Monteverdi ao patronato imperial.

Monteverdi, em texto laudatório inicial, lembra a Ferdinando III que seu pai, Ferdinando II deixou uma autorização oficial como direito de impressão e publicação da obra, a qual, pela fatalidade daquele ano, veio à luz somente em 1638, após a ascensão de Ferdinando III ao posto máximo de Imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Indica também que “audaciosamente” publica suas músicas, evocando na forma laudatória os atributos de seu antigo patrono máximo, Ferdinando II, responsável pela autorização de impressão. O fato da morte de Ferdinando II, lembra-nos Fabbri (2006), não restringiu os esforços do compositor em dar à luz seu mais novo trabalho. Monteverdi, a seu turno, alterou a dedicatória para tal, para o louvor a Ferdinando III. O musicólogo lembra que a coleção de madrigais, na verdade, além das obras novas, compostas no intuito de homenagem ao imperador (como o madrigal de abertura da série de *madrigali guerrieri* - “Altri canti d’Amor, tenero arciero”), contém exemplares de obras já consagradas do compositor, como “Armato il cor” e o *Ballo delle Ingrate*, além do *Combattimento* de 1624 (FABBRI, 2006, p.238).

Conceitualmente, o aspecto guerreiro da *prima pars* do Oitavo Livro – os *madrigali guerrieri* - apresenta-se de duas formas: primeiro, como *louvor* ao novo imperador, como chave retórica discursiva (*laus*); e, segundo, como sede argumentativa dos próprios madrigais, sob diretivas da *militia amoris* como tópos elegíaco nas escolhas poéticas do compositor (que, em última instância, remetem à guerra amorosa de Tibulo, Propércio e Ovídio, pelas mãos de Marino, Testi, Strozzi e Rinuccini), entendido sob o prisma das peripécias guerreiras

do Eros militante e do *amans pugnator* (ou seja, a figura do amante, munido de todos epítetos guerreiros e amorosos). A intenção *guerreira* de Monteverdi está sedimentada em *tópoi* ou *loci* (lugares-comuns da *inventio*) agenciados a partir das doutrinas antigas cujos apontamentos acerca do plano ético (*éthos*) e patético (*páthos*) dirigem-se também ao contexto da arte da música. Monteverdi encontra nos *éthe* (caracteres morais) e *páthe* (paixões da alma) os argumentos que toma como ponto de partida para composição do Oitavo Livro de Madrigais, a partir do acesso ao argumento de autoridades antigas. Dentro destas preceptivas, defenderá seu engenhoso artifício denominado *stile concitato*, utilizando-se de dispositivos retóricos inscritos no gênero de discurso *epidíctico*, assim denominado por Aristóteles, em sua *Retórica*. Éthos e páthos, portanto, serão usados como “provas entécnicas” (HANSEN, 2012), ou seja, como provas obtidas pela *téchné* ou *ars*, como sedimentação discursiva na tarefa probatória prefacial.

2. O PREFÁCIO DE 1638

Sobre o prefácio do compositor à obra serão elucidadas questões sobre a organização retórica de seu discurso, as autoridades antigas e os locais de argumentos agenciados e, por fim, esclarecidas as questões relativas às indicações performáticas de Monteverdi, dirigidas à interpretação correta de seu *stile concitato*. Abaixo, portanto, disponibilizamos uma tradução do prefácio de Monteverdi ao Oitavo Livro de Madrigais de 1638:

Tenho refletido que as principais paixões ou afecções de nosso ânimo são três, a saber, a ira, a moderação e a humildade ou súplica; deste modo os melhores filósofos declaram, e a própria natureza na nossa voz assim indica, tendo os registros grave, médio e agudo. A arte da música aponta claramente para estes três termos “agitado”, “mole (brando)” e “temperado”. Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do “mole” ou do “temperado” nas suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deveria convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra”. E a partir disto estando eu consciente que são os contrários

que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usava saltos agitados e marciais, e que no espondáico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve [figura da semibreve], que soada uma vez propus que deveria corresponder a um golpe da mensuração espondáica; quando esta foi dividida entre dezesseis *semicrome* [figura da semicolcheia] e, rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci nesta breve amostra uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento. Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos da nobre cidade de Veneza num nobre salão de meu próprio patrão e especial protetor Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi recebida com muito aplauso e prazer. Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo numa mais profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre os compositores de música que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão cogitei ser melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, vieram de mim. Isso pode ser dito com razão que até o presente a música tem sido imperfeita, tendo tido apenas dois *genera* - “mole” e “temperado”. Primeiramente aos músicos isso pareceu, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, mais ridículo do que louvável em martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, e então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondáico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. Tome conhecimento, portanto, que o baixo contínuo deve ser tocado, juntamente com suas partes de acompanhamento, da

forma e na maneira em que este gênero foi escrito. Similarmente, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance de outras composições em outros gêneros distintos. Para as variadas maneiras de performance deves tomar conhecimento de três coisas: texto, harmonia e ritmo. Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever certos madrigais os quais intitulei *guerrieri*. E, a partir de que a música executada diante de tão grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui três tipos, de acordo com determinado método de performance - música teatral, música de câmara e música de dança - assim indiquei, portanto, minhas obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera*, *amorosa* e *rappresentativa*. Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade, particularmente, no gênero guerreiro, porque ele é novo e omne principium est debile (todo começo é débil). Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor aceitar minha boa intenção, o qual irá esperar da sua instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, porque invenis facile est adere (é fácil aderir às invenções). Adeus. (BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18).

3. ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DO DISCURSO PREFACIAL

O prefácio de Monteverdi ao seu Oitavo Livro de Madrigais de 1638 constitui um objeto ainda pouco estudado, principalmente sob lentes retóricas. Demonstraremos, deste modo, que a instrumentalização conferida por estas doutrinas será reveladora para o entendimento da edificação da obra monteverdiana em questão. Buscamos as prescrições retóricas válidas, aceitas e observadas no período de ação de nosso compositor, procurando não ignorar o *revixit* das artes retóricas e a vasta difusão dos contributos de Cícero e Quintilianus, e do anônimo *ad Herenium*, autores que circularam por todo século XVI e XVII, período no qual se situa a obra monteverdiana. Ao contrário do que se apresenta na maioria das investigações científicas sobre Monteverdi, buscamos não ignorar o programa de estudos (*studia humanitatis*) que norteava o ensino no ambiente patricio, como observa-se no famoso tratado de Alessandro Piccolomini (*De la Instituzione di tutta la vita del'omo nato nobile in città libera*, de 1542) o qual, dentre

outras matérias, prescrevia o aprendizado da filosofia, da retórica e também da música.

O prefácio de Monteverdi à obra não é um documento comprobatório de um suposto estado subjetivo não mensurável em que se encontrava no momento da composição do discurso, como insistem algumas opiniões. É, pelas evidências demonstradas neste estudo, um discurso orientado retoricamente. Seu conteúdo interno revela o teor argumentativo alocado em um *gênero* retórico específico que revelaremos na continuidade de nossa investigação (o qual Monteverdi em nenhum momento pareceu abandonar). O prefácio deixa revelar também algumas chaves discursivas, ou melhor, sedes argumentativas (*argumentorum sedes*) que fornecem o cimento para a estrutura do edifício prefacial, pelo agenciamento de *tópoi* ou *loci* – lugares-comuns, de onde o caráter probatório e todas justificativas utilizadas direcionam-se ao *veri similem* (verossimilhança) como instrumento da persuasão.

O plano narrativo revela ainda o agenciamento de autoridades antigas que concorrem para o encarecimento da causa defendida pelo compositor: seu próprio labor e artificioso engenho compositivo, já louvado muito antes da publicação do Oitavo Livro, em 1638. O autor dos madrigais, por sua vez, constrói retoricamente seu próprio *éthos*, buscando o louvor à sua “nova” criação: o *stile concitato*. Este procedimento técnico está, a seu turno, alocado como *tópos* nos argumentos de autoridades antigas concernentes aos *éthe* e *páthe*, sempre na forma tripartida. Estes, por sua vez, são encontrados como *tópoi* nos discursos de finais do século XVI e meados do XVII, em autores como Girolamo Mei (1572, *Discorso sopra la musica antica et moderna*) e Giovanni Battista Doni (1634, *Tratatto de Generi e Modi della Musica*; 1635, *Compendio del tratatto*).

Vejam, portanto, o primeiro parágrafo prefacial. Logo no início, Monteverdi lança mão dos *tópoi* ou *loci*, de onde retira toda a argumentação probatória e as justificativas posicionais. Mas, o que são *tópoi* e *loci*? Hansen (2012) lembra que os *tópoi* ou *loci* são coleções de *endóxas* (argumentos válidos e aceitos) como opiniões das melhores autoridades. Ou seja, é o elenco de argumentos considerado válido, partilhado por muitos. Monteverdi cumpre, como claramente se nos apresenta, com as prescrições retóricas para a composição

discursiva que sugere a *eleição* dos argumentos mais favoráveis à causa a ser exposta e defendida, através do processo que o orador empreende na busca das sedes argumentativas, *tópoi* ou *loci*, como fundamento discursivo. Isso vale dizer que sua busca se dá em camadas de argumentos (endóxas) sobre música. Estas camadas encontram-se nos discursos humanistas sobre música do seu período compositivo, o século XVI e XVII. A seu turno, nos tratados deste período são acessadas outras camadas de tópicos, e assim sucessivamente. *Tópoi* ou *loci* podem constituir *provas técnicas* ou *artísticas* (*pisteis technoi*) - utilizando o argumento retórico aristotélico - nas quais o engenho do orador faz-se necessário para cumprir com um de seus deveres: o de *provar* que a causa defendida é verdadeira (CÍCERO, 2002 p.254). Sobre a distinção entre as provas dependentes ou não da *ars* (*arte* como *tekhnê*), recorremos a Hansen (2012), que sentencia apoiando-se no argumento das retóricas antigas:

A persuasão (*pisteis*) pode ser ‘atécnica’, ou seja, fora da arte [...] ou ‘entécnica’, ou seja, dentro da arte, usando os lugares [lugares-comuns, *tópoi* ou *loci*]. [...] A persuasão ‘entécnica’ é inventada (*heurein*) e é ela que usa os lugares. Retoricamente, pressupõe-se que só podemos convencer alguém a respeito de alguma coisa que ele já conhece ou sabe. (HANSEN, 2012, p.16).

Além da tarefa probatória, os outros dois deveres do orador, prescritos nas doutrinas retóricas, são o de *obter a simpatia do ouvinte* ou destinatário do discurso e, por fim, levá-lo à *mudança de estado de ânimo* conforme a causa assim o exigir (CÍCERO, 2002, p.254, tradução nossa, grifo nosso), através de dispositivos específicos. Quintiliano, na *Instituição Oratória*, refere-se a este aspecto: “*Tria sunt item, quae prestare debeat orator, ut doceat, moveat, delectet* / O orador deve atender a estes três ofícios: *ensinar, mover e deleitar*” (QUINTILIANO, 1996, p.338-9, tradução nossa, grifo nosso). Lembra-nos o próprio Cícero, no *De Oratore*, a tarefa do orador referente ao elenco de argumentos probatórios, os quais podem ser duplamente qualificados:

Na fase probatória, por sua vez, se apresenta ao orador uma dupla tarefa: a primeira afeta àquelas coisas que não dependem

do talento do orador [πίστεis átechnoi; probationes extra artem], pois, por serem objetivas, se tratam de um modo regulamentado, como documentos, declarações de testemunhas, pactos, acordos, interrogatórios, leis, consulta ao Senado, jurisprudência, decretos, informes de juristas e coisas semelhantes, as quais não são produzidas pelo orador, pois ao orador estas coisas se apresentam da própria causa; a segunda tarefa é a que se situa em sua totalidade na análise e argumentação do próprio orador [πίστεis technoi]: e assim como na primeira tarefa há de se pensar como tratar o que se argui, nesta última, por sua vez, há de se pensar em como encontrar argumentos novos. (CÍCERO, 2002, p.255, tradução nossa).

Ao principiar suas sentenças, Monteverdi demonstra situar-se exatamente diante dos argumentos probatórios favoráveis à sua causa - os quais mencionamos acima através de Cícero - obtendo-os exatamente como *πίστεis technoi*, ou *provas artísticas* (ou seja, recorrendo aos *tópoi* ou *loci*). Cícero, ainda sobre a necessidade de se recorrer a estes recursos, lembra:

Deve-se dirigir o espírito a essas *fontes* e a isto que repetidamente venho chamando de “lugares” [τόποι ou loci], de onde trazemos qualquer recurso para todos tipos de discursos; e tudo se reduz (seja isso próprio de uma arte, de um espírito atento ou do costume) a conhecer a zona em que te dispões a caçar e seguir a pista do que tu buscas; uma vez que tenhas delimitado com tua **reflexão** todo este lugar, com a única condição de ele estar consubstanciado na prática real, nada te escapará e tudo que de verdade exista avançará à frente e cairá em tuas mãos. (CÍCERO, 2002, p.268-9, tradução nossa, grifo nosso).

Vejamos, a seguir, a maneira pela qual Monteverdi procede rigorosamente dentro destas prescrições:

Tenho **refletido** que as principais paixões ou afecções de nosso ânimo são três, a saber, a *ira*, a *moderação* e a *humildade ou súplica*; deste modo *os melhores filósofos* declaram, e a própria *natureza da nossa voz* assim indica, tendo os registros *grave*, *médio* e *agudo*. A arte da música aponta claramente para estes três termos “*agitado*”, “*mole (brando)*” e “*temperado*”. (MONTEVERDI apud BIANCHI; DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa, grifo nosso).

A “reflexão” que evidenciamos em negrito acima, - destacada por nós também na menção de Cícero - evidentemente, não é o produto de uma divagação aleatória, mas sim da busca de sedes argumentativas para composição do discurso. Isso vale dizer: de um labor próprio do orador diante da necessidade probatória e de encarecimento de sua própria causa, na defesa da mesma. Isso se consubstancia logo em seguida, quando Monteverdi circunscreve sua argumentação sempre na forma tripartida, direcionando-a particularmente ao plano patético (os páthe ou paixões, afetos). Como elemento discursivo, na continuidade narrativa do prefácio, o compositor menciona “os melhores filósofos”, ou seja, as autoridades detentoras da opinião válida e aceita (ou endóxa). De fato, estes argumentos são encaixados na engrenagem da máquina discursiva conforme a necessidade probatória assim o exija. Podemos notar, sobretudo, que o elenco ternário de Monteverdi direciona-se particularmente às questões referentes às qualidades da voz diastemática. Isso é bastante significativo, pois um outro importante tópos está sendo agenciado como argumento probatório: os elementos e qualidades da voz diastemática já tratados nos tratados de harmônica gregos. O termo composto é aristoxênico, um tópos também no argumento ptolemaico, bem como para os argumentos posteriores, como de Capella e Boécio, como revelam diversos os estudos sobre a questão.

Sobre a concitação do ânimo, na chave patética da ira, da concitação guerreira, objeto primordial da “reflexão” de Monteverdi referente ao seu *stile concitato*, observamos a correspondência com o tópos antevisto, evidentemente, na forma tripartida que a própria arte musical aponta, como o compositor indicou em sua sentença inicial. No âmbito de tal arte, Monteverdi classifica as três instâncias alocadas no tópos ético e no patético como três distintos gêneros: *genere concitato*, *molle et temperato* (agitado ou concitado, mole ou brando e temperado). O argumento é o mesmo encontrado em Mei (1572) no *Discorso*, e em Doni no *Compendio* (1635). O discurso fornece claramente a certeza de que Monteverdi situa-se dentro das preceptivas do gênero demonstrativo ou epidíctico, especificamente na chave da laus - ou seja, do elogio ou louvor, no caso, ao seu próprio labor compositivo. Aristóteles, na *Retórica* lembra: “O elogio é um discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza da virtude. Convém, pois, mostrar que os atos são deveras produzidos pela virtude” (ARISTÓTELES, 1966, p.75-6, grifo nosso).

Como orador, a seu turno, Monteverdi compõe seu éthos de maneira virtuosa (como nos sugere as prescrições aristotélicas), pois situa-se no âmbito de um discurso epidíctico, e procura, como também lembra-nos Cícero, maneiras de discursar de forma eloquente e persuasiva. Um éthos virtuoso confere ao orador e ao seu discurso a credibilidade necessária quando entendemos a sua relação com o público ouvinte ou leitor.

Cícero, por sua vez, corrobora a lei retórica evocada por Aristóteles, lembrando que:

[...] para ganhar [a benevolência e simpatia do público ou juiz] resulta ser muito efetivo realçar o *caráter* [éthos], os princípios, os feitos e os modos de vida daqueles que promovem a causa e dos que são defendidos [pelo orador]; e, de igual modo, vituperar os adversários, e dispor favoravelmente ao máximo possível o ânimo do auditório, não somente ao orador, mas principalmente a quem [ou à causa que] o orador defende. (CÍCERO, 2002, p.283, tradução nossa).

Quintiliano, na *Instituição Oratória*, também sentencia sobre o gênero *demonstrativo* ou *epidíctico*, lembrando que este se constitui basicamente de discursos de louvor ou censura - “[...] nam et *laudes* ac *vituperationes* scribebantur” (QUINTILIANO, 1996, p.332-3). Também se reporta à origem grega do referido gênero, como epidíctico ou encomiástico:

Há, pois, como disse, um gênero cujo conteúdo é o *elogio* e o *vitupério*, porém, pela melhor de suas partes se chama *laudatório*; outros chamam o mesmo *demonstrativo*: ambos nomes provêm, segundo se crê, da língua grega, pois o denominam *epidiktikón* ou *enkomiaстикόν*. (QUINTILIANO, 1996, p.334, tradução nossa, grifo nosso).

A matéria de *encômio* ou *elogio*, no caso específico do prefácio de Monteverdi, é, evidentemente, a *virtude* de sua própria aplicação na observação das obras de compositores precedentes, que, segundo ele, não possuíam o engenho necessário à escrita musical de tal *genere concitato*, na chave patética da ira, da agitação ou da concitação guerreira, fato que confere a credibilidade necessária à sua causa, lembrando da necessidade probatória em questão. Confirmando e validando a nossa observação até aqui empreendida, Monteverdi trabalha nas duas chaves do discurso epidíctico, *louvando* (laus) seu próprio

labor (pois observou estritamente a autoridade de Platão), e *vituperando* (vituperium) a pouca diligência daqueles que o precederam no campo da arte musical:

Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do [gênero] “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [leia-se *República*] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Ao lermos, entretanto, este excerto prefacial, concluiríamos erradamente que Monteverdi empreendeu, de fato, um levantamento de obras de compositores precedentes na busca de algum vestígio de um conjectural *genere concitato* não obtendo eficácia em seu intento, se não estivéssemos instrumentalizados através da observação das prescrições retóricas aqui evidenciadas, que incidem substancialmente em seu discurso. Erradamente também concluiríamos que o compositor aplicou-se diligentemente na criação de um “novo” gênero, “nunca antes visto, nem ouvido”, como está posto no argumento prefacial. Esqueceríamos que o compositor eleva sua própria figura, e que a elevação é discursiva, ou seja, é uma chave que funciona na amplificação de suas virtudes, conferindo credibilidade ao seu discurso. Portanto, como dissemos anteriormente, de posse desse instrumental retórico, conseguimos revelar que seu argumento, na verdade, cumpre com a adequação (decoro) ao gênero epidíctico ou demonstrativo, onde estão agenciados lugares comuns do louvor (ou *laus*), e da censura (ou *vituperium*). Conforme Quintiliano, “os vocábulos louvor e vitupério designam a própria natureza de uma coisa” (QUINTILIANO, 1996, p.337, tradução nossa); tal é a natureza, no caso, do caráter (éthos) de Monteverdi, na maneira em que é construído neste gênero, e conseqüentemente, tais são os atributos louváveis de sua causa.

Hansen (2012), do mesmo modo, aponta exatamente para a composição do caráter do orador, dentro das prescrições retóricas que apontam para a persuasão entécnica: “[...] inventamos o sujeito da nossa fala com *lugares-comuns éticos*, que o compõem como tipo *honesto, bom, prudente, sábio digno*, etc.,

autorizado a falar (HANSEN, 2012, p.165, grifo nosso). Os adversários, por sua vez, são compostos com os atributos contrários. É nosso intento demonstrar que o discurso de Monteverdi no prefácio em nenhum momento afasta-se das prescrições da *laus*, a qual aponta justamente para a construção do *éthos* digno e virtuoso, como instrumento da persuasão. Cícero, sobre o discurso encomiástico ou laudatório, lembra:

E quem deseje impulsionar a audiência à dignidade [da causa em si e do orador que a expõe e defende] reunirá os exemplos de nossos maiores, [...] dará ênfase à indelével recordação que nossa decisão deixará para posteridade e defenderá que da glória nasce o proveito, e que este sempre está vinculado ao prestígio social. (CÍCERO, 2002, p.355, tradução nossa).

Ele reafirma a sentença no *De Inventione* (CÍCERO, 1997, p.114-15), lembrando-se das quatro formas de obtenção da benevolência ou simpatia do público (juiz ou destinatário do discurso). Para tal, podemos: a) *falar de nós mesmos*, elevando nossos méritos e serviços, expondo os infortúnios que nos sucederam e as dificuldades que nos ameaçaram, e da maneira como triunfamos (que é o caso de Monteverdi na composição de seu *caráter*); b) *falar dos nossos adversários*, hostilizando seus esforços e depreciando seus intentos, mostrando sua incompetência (que é o momento em que Monteverdi dirige o *vitupério* aos compositores que o precederam) c) podemos *falar dos ouvintes*, elogiando e elevando sua sabedoria, seu valor, louvando sua posição social, sua reputação e autorizada opinião (quando louva Girolamo Mocenigo e o nobre público veneziano); e por fim, d) podemos *falar dos feitos*, elevando e elogiando nossa própria causa (quando Monteverdi discorre sobre o processo composicional e sobre as questões interpretativas do *stile concitato*, elencando o argumento do tópos ético e patético inicial juntamente com o tópos rítmico expresso na oposição entre pírrico e espondaico). Como recurso discursivo, dentro destas prescrições, Monteverdi lança mão do argumento da maior autoridade que norteou as discussões sobre a *seconda prattica* e que concorre para o encarecimento da causa em questão. De Platão, evoca o argumento da *República*, no qual o filósofo discorre sobre o *páthos* concitado – especialmente sobre a adequada emulação das *proelium voces*, ou vozes guerreiras. O compositor, por sua vez, no nível da

partitura, buscará o ideal de Platão expresso no excerto da República, emblematizando o matiz patético dos textos poéticos que compõe o Oitavo Livro de Madrigais de 1638. O trecho abaixo traz a sede argumentativa platônica que é acessada por Monteverdi no prefácio:

[...] um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [República] nestas palavras: “*Tome aquela harmonia que deveria convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra*”. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

O argumento platônico, a seu turno, refere-se à harmonia conveniente em determinadas situações que, segundo o filósofo, estariam bipolarizadas. Apenas Frígio e Dórico seriam sancionados por vincular *étbe* relativos à bravura e coragem (direcionados ao guerreiro, protetor da pólis) e de moderação e sabedoria (direcionados ao filósofo e ao político, dirigentes da pólis). Tal argumento é um *tópos* na harmônica grega antiga, cuja raiz remonta ao filósofo conselheiro de Péricles, Damon de Oa e seu contributo no âmbito da música ética. Através de Monteverdi, o ideal platônico da República – o de “[...] *imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado em uma guerra*” – irá circunscrever-se ao *stile concitato*, dispositivo musical que funciona como *ornato* nos textos cujo conteúdo carrega o *páthos* guerreiro em questão. Ainda dentro da chave laudatória, Monteverdi encomenda-se ao destinatário de seu discurso prefacial, elencando outra autoridade antiga e seu respectivo argumento que concorre para o encarecimento de sua causa. Reconhece, diante da “reflexão” empreendida, que a função primordial da música é estabelecer o movimento entre afetos contrários (outro *tópos* nos tratados de harmônica, cuja raiz é pitagórica), motivo pelo qual utiliza-se de Boécio, cuja autoridade argumentativa é válida e aceita. Este, por sua vez, havia reconhecido, da mesma forma, serem os *contrários* a matéria pela qual a música atua na alma humana, enobrecendo ou corrompendo o caráter (*éthos*).

Da mesma forma, este argumento não pode ser entendido de outra maneira a não ser por via retórica, posto que constitui também um *tópos*, acessado através do argumento de Nicômaco de Gerasa, autoridade citada por Boécio no seu *De Musi-*

ca. Este, a seu turno, disponibiliza a configuração do tópos tal como ele se apresenta em Aristóteles e Platão. Monteverdi, na continuidade de seu discurso, cita Boécio e sua sentença:

E a partir disto, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa)

Monteverdi, como pudemos perceber, não abandona as preceptivas do gênero retórico no qual escreve, elencando lugares-comuns do elogio, como se observa na sentença: “[...] por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero” (o gênero *guerreiro* ou *conciato*). Cícero, mais uma vez, suporta-nos esta observação, sustentando que, no caso do encômio, a *excelência* como atributo de virtude vem muitas vezes circunscrita a um grande *esforço* e *fadiga*, como procedimento para construção da dignidade do emissor do discurso (CÍCERO, 2002, p.360). Como mostramos anteriormente, no *De Inventione*, Cícero aponta justamente para este dispositivo pelo qual o orador fala de si mesmo, elevando seus méritos e serviços, e aponta os infortúnios, a fadiga e o esforço perante os quais triunfou. (CÍCERO, 1997, p.114-15). Lembrando as prescrições encontradas no *De Oratore*, fica claro o agenciamento de lugares-comuns da *laus* quando o compositor utiliza-se de atributos de um caráter *proativo*, *diligente* e *esforçado* na “descoberta” de um gênero inaudito. Constrói, na verdade, o próprio *éthos*, pelos atributos da *excelência* de seu labor, apontando sua diligência para tal. Segundo o próprio Cícero, a *excelência* é um atributo essencial nos discursos encomiásticos ou laudatórios:

[...] a *excelência*, que é por si mesma digna de elogio, sem a qual nada pode ser feito ao louvar alguém ou alguma coisa, possui, contudo, muitas manifestações, sendo algumas mais adequadas do que outras; pois, em efeito, há algumas virtudes que parecem assentar-se na psicologia humana em uma certa afabilidade e filantropia genéricas; outras, por sua vez, se baseiam em alguma predisposição do talento ou na amplitude de visão e fortaleza de

espírito; [...]. E todas estas virtudes considera-se não apenas um benefício para quem as possui, mas também para toda humanidade. (CÍCERO, 2002, p.358-9, tradução nossa)

A *excelência* de seu fatigante empenho laborativo na busca pelo gênero não encontrado por seus predecessores é unicamente uma *chave discursiva* aonde, pelo que vimos, é necessário vituperar a ineficácia pregressa e colocar-se, ele próprio, dentre os mais excelentes de seu campo, apoiado nas maiores autoridades. Tal atitude de Monteverdi é sancionada justamente por estar escrevendo na chave laudatória. Na sequência narrativa ele parte em direção aos tópicos do processo pelo qual o *stile concitato* foi concebido, com a finalidade de *ornato* do texto cujo teor patético é aquele que foi indicado por Platão, na República (as *proelium voces*). Direciona-se à uma *demonstração* como a parte do discurso onde se obtém a solidez argumentativa. O objetivo é o *docere* (instruir), onde os princípios de sua reflexão (*inventio*) evidenciam-se na prática, procurando provar através da enumeração dos processos de composição musical a validade de sua descoberta. A disposição argumentativa retoma um importante *tópos* rítmico – a relação entre a metrificação *pírrica* e a *espondaica* (assunto que trataremos mais a frente). A metrificação *pírrica* é conhecida como adequada aos cantos guerreiros que outrora entoavam os antigos gregos, nas olimpíadas ou em cantos militares. Monteverdi, deste modo, trata de colocar como antípodas o *pírrico* e o *espondaico*, lembrando que o primeiro, pela natureza da prolação (dezesseis *semicrome*, ou semicolcheias) corresponderia, portanto, a um golpe do metro espondaico – fato, como ele aponta mais tarde, concebido equivocadamente pelos intérpretes.

A agitação ou concitação, como *páthos* - objeto primeiro de sua reflexão - encontra como dispositivo rítmico justamente o *pírrico*, ou pelo menos o que Monteverdi concebeu como sendo metrificação *pírrica*). O *pírrico* e o *espondaico*, conseqüentemente, oferecem duas possibilidades contrárias de manipulação dos afetos, pois o primeiro está na chave *diastáltica* do éthos, já o segundo, opera na chave oposta, a *sistáltica*. No plano patético teremos então a *ira* e a *humildade ou súplica* – na forma em que Monteverdi refere-se no prefácio aos afetos com os quais trabalha. O procedimento rítmico do *stile concitato* é descrito no prefácio, onde constam os atributos en-

contrados pelo compositor sobre o metro pírrico, em oposição aos atributos do espondaico:

Após refletir que no metro pírrico *o tempo é rápido e*, de acordo com os melhores filósofos, usava *saltos agitados e marciais*, e que no espondaico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve [figura da semibreve], que soada uma vez propus que deveria corresponder a um golpe da mensuração espondaica. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Em seguida, retoma em seu discurso a ligação evidenciada no tópos patético (onde argumentou sobre a operação com os afetos contrários) correlacionando-o ao plano *rítmico*:

[...] e quando esta [a mensuração espondaica] foi dividida entre dezesseis *semicrome* [ou semicolcheias] [figura da semicolcheia] e, rebatidas uma após a outra, combinadas com palavras que expressam *ira e desdém, reconheci nesta breve amostra uma semelhança com o afeto que procurei* [...]. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa, grifo nosso).

A continuidade narrativa aponta, por sua vez, para a ocasião de composição do *Combattimento di Tancredi i Clorinda*, música de câmara que, segundo Monteverdi, constituiu a oportunidade de “provar” a eficácia do *stile concitato* no gênero recém “descoberto” (*genere guerriero; genere concitato*). Monteverdi utiliza-se da proeminência de seu patrono, Girolamo Mocenigo, e respectivamente de seu status na República de Veneza como argumento que reforça seu próprio caráter e o de seu empenho laborativo na composição musical e estruturação do *stile concitato* como dispositivo emblemático. Apon-ta, sem que haja meios de mensurar, que tal obra foi recebida favoravelmente e prazerosamente pelo público cortesão numa récita em 1624:

Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e seleccionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos

da nobre cidade de Veneza num nobre salão de meu próprio patrão e especial protetor Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi recebida com muito aplauso e prazer. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Segue informando ao destinatário do discurso sobre a excelência de seu intento e proeminência compositiva, lembrando-nos da emulação que demais compositores (Barbara Strozzi, Heinrich Schütz, dentre outros) empreenderam do gênero guerreiro e do *stile concitato*, mas faz uma ressalva a respeito. Sem abster-se das prescrições do gênero epidíctico, louva, mais uma vez, seu esforço criativo em favor de um gênero musical que aponta como “necessário” à música, posto que, pelo o que observamos em seu argumento, vitupera indiretamente o labor composicional dos que o precederam, a conjectural ineficácia do passado (que na verdade é um argumento na chave da censura ou vitupério), sobre a qual coloca-se como lumiar da “descoberta essencial” do “novo” gênero, dentro da agitação e concitação guerreira como tópos patético. Sua ressalva justamente visa dignificá-lo como “o primeiro” de seu campo a preocupar-se e dedicar-se à concepção de tal gênero, “esquecido” pelos demais. O próprio Cícero, como vimos, revelou o funcionamento destas chaves do discurso epidíctico, onde, segundo ele, obtém-se a benevolência do destinatário apontando não somente as virtudes do orador que defende a causa em questão - dignificando seu *éthos* - mas também as virtudes intrínsecas à causa em si, as quais geram *beneficios* não somente pessoais, mas a toda uma área, instituição, comunidade, etc.

Fica evidente, portanto, que Monteverdi opera justamente nesta chave, quando, por exemplo, aponta os benefícios de sua “descoberta” como “necessários” à arte da música. Resume a sentença apontando que a arte musical, até então, era “imperfeita”, pois justamente seu próprio empreendimento foi o responsável por agregar o último elemento que deveria figurar entre os gêneros “molle” e o “temperato” - o *concitato*, objeto primordial de sua reflexão, tornando a arte musical “perfeita”. Sobre isto, lembramos Quintiliano: “[...] é tarefa própria do discurso laudatório amplificar e adornar os temas” (QUINTI-

LIANO, 1996, p.389, tradução nossa). Seguimos, portanto, com o argumento de Monteverdi sobre a questão:

Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo numa mais profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre os compositores de música que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão cogitei ser melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, veio de mim. Isso pode ser dito com razão que até o presente a música tem sido imperfeita, tendo tido apenas dois *genera* - “mole” e “temperado”. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

No que diz respeito à questão performática ou interpretativa, Monteverdi permanece argumentando a respeito do pé pírrico em relação ao espondáico, informando-nos que os músicos tomavam, a princípio, a mensuração espondáica pela pírrica, pois consideravam indecoroso martelar dezesseis tempos de semicolcheias em seus instrumentos, procedimento não usual. Porém, como ele afirma, o dispositivo musical do *stile concitato* consiste, exatamente, na reiteração de notas rápidas em similitude à fala agitada, às *proelium voces* platônicas, alocadas na chave patética da ira, como no argumento inicial.

Primeiramente, aos músicos, isso pareceu, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, mais ridículo do que louvável em martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, e então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondáico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

O famoso “*ut Oratio sit domina Harmoniae*” é retomado pelo compositor, no final do parágrafo a seguir, onde lembra ao destinatário que seu fundamento encontra respaldo em Platão referente à proeminência do conteúdo textual sobre os aspectos musicais, e não destes sobre aquele. A prevalência do texto e seu potencial patético foi o argumento gerador dos

embates entre antigos e modernos no período entre finais de século XVI e início de XVII e que autorizou as licenças contrapontísticas de Monteverdi e seus contemporâneos:

Tome conhecimento, portanto, que o baixo continuo deve ser tocado, juntamente com suas partes de acompanhamento, da forma e na maneira em que este gênero foi escrito. Similarmen- te, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a per- formance de outras composições em outros gêneros distintos. Para as variadas maneiras de performance debes tomar conheci- mento de três coisas: *texto, harmonia e ritmo*. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa, grifo nosso).

Os *madrigali guerrieri*, por sua vez, são finalmente referen- ciados como oportunidade compositiva onde, por fim, o com- positor demonstra todo o potencial do *stile concitato* como dis- positivo musical do gênero guerreiro dentro do tópos ético e patético encontrado por Monteverdi para composição prefacial:

Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever certos madrigais os quais intitulei *guerrieri*. E, a partir de que a música executada diante de tão grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui três tipos, de acordo com determinado método de performance - música teatral, música de câmara e música de dança – assim indiquei, portanto, minhas obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera, amorosa e rappresentativa*. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nos- sa, grifo nosso).

Mais uma vez, dentro de um esquema ternário, referencia- -se aos estilos empregados conforme decoro de ocasião, como sendo *música teatral* (provavelmente refere-se ao *Combatti- mento di Tancredi i Clorinda*), *música de câmara* (a maioria dos madrigais do Oitavo Livro) e *música de dança* (refere-se ao *Ballo – Volgendo il ciel*, e, por fim, o *Ballo delle Ingrate*, que são as obras que fecham os finais de cada parte do livro, respectivamente, os *madrigali guerrieri* e os *amorosi*). Ainda na forma tripartida, informa que sua música intitula-se *guer- riera*, por vincular os elementos do *stile concitato* e do tópos patético encontrado; *amorosa*, por referir-se aos madrigais da segunda seção do livro, a maioria de performance de câmara;

e, finalmente *rappresentativa*, lembrando do *Combattimento* como música teatral.

Para as sentenças finais de seu discurso prefacial, enfim, utiliza-se da prescrição retórica referente à *conclusio*, *peroratio* ou simplesmente *epilogus*. Cícero, no *De Inventione*, recomenda nesta parte suscitar a misericórdia dos ouvintes. Devemos, segundo ele, provocar sua piedade de maneira que se mostrem assim mais sensíveis a nostras queixas (CÍCERO, 1997, p.186). Utiliza-se, para tal, lugares-comuns que coloquem em relevo o poder da fortuna sobre nós e a debilidade humana. O anônimo *ad Herenium* sugere, na *conclusio*, também apelar à misericórdia dos ouvintes, suplicando e encomendando-nos à sua compaixão. (ANON. AD HERENIUM, 1997, p.162). Monteverdi, dentro do preceito do *movere* (mover a paixão do ouvinte de modo a torná-lo benevolente à causa, no caso, à recepção do Oitavo Livro de Madrigais) aponta para a debilidade como sendo da natureza das novas invenções, referindo-se claramente ao *stile concitato* e ao gênero *guerreiro* - “*omne principium est debile*” (todo princípio é débil) – apelando à compaixão do ouvinte para com o estado “imperfeito” em que se encontra esta sua obra, pois detém “pouca habilidade” no gênero “recém descoberto”. Em seguida, encontramos finalmente a *petitio* de Monteverdi ao leitor, ou seja, uma petição exortativa para que o mesmo aceite com benevolência suas boas intenções. Por último, informa em uma sentença em latim que *é fácil aderir às invenções*, reportando-se diretamente aos destinatários do prefácio. Por último, a *valedictio* final, um comum “Adeus”, fazendo o fechamento de sua argumentação prefacial.

Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade no gênero *guerriero*, porque ele é novo e *omne principium est debile*. Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor aceitar minha boa intenção, o qual irá esperar da sua instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, porque *invenis facile est adere* [é fácil aderir às invenções]. Adeus. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio

Pinto de Carvalho. Prefácio de Gofredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

CHEW, Geoffrey. *The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Prattica: a Case Study of the Eight Book of Madrigals*. Music Analysis, Vol.12, n.2, p.147-168, 1993. Blackwell Publishing.: <http://www.jstor.org/stable/854270>. Acessado em 19/05/2012.

CICERÓN. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

CICERÓN. *Sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002.

DE'PAOLI, Domenico; BIANCHI, Lorenzo. *Lettere dediche e prefazioni / Claudio Monteverdi*. Roma: Ed. De Santis, 1973.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Traduzido por Tim Carter. Nova York: Cambridge University Press, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: *Retórica, Org.* Adma Muhana, Mayra Laudanna e Luiz Amando Bagolin. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

QUINTILIANO. *Institutionis Oratoria*. Traducción de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Caja Salamanca y Soria, 1996.

RETÓRICA a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

RAZÕES PARA O DECLÍNIO DA RETÓRICA MUSICAL NO SÉCULO XIX

William Teixeira da Silva *

*UNICAMP -
*teixeiradasilva.william@
gmail.com*

Silvio Ferraz **

Auxílio FAPESP
**UNICAMP -
silvioferrazmello@gmail.com

RESUMO: O trabalho discute os eventos que levaram a retórica, dispositivo essencial para a estruturação da linguagem musical, a não mais ser utilizada e estudada dentro da prática musical. A discussão visa identificar as razões pelas quais tal declínio ocorreu, principalmente através das modificações no pensamento filosófico, que se refletiram na construção da arte musical como um todo. Por fim, serão identificados alguns pontos remanescentes nos quais pode ainda ser visto o espírito da retórica na música posterior.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica musical, Descartes, Hanslick, Wagner, Perelman

REASONS FOR DECLINE OF MUSICAL RHETORIC
IN THE NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT: This paper discusses the events that led rhetoric, an essential device to the structuring of musical language, no more being used and studied inside the musical practice. The discussion aims to identify the reasons for this decline occurred primarily through changes in philosophical thought, which is reflected in the conception of music at all. After that, we will look for traces of rhetoric in the music later.

KEYWORDS: Musical Rhetoric, Descartes, Hanslick, Wagner, Perelman

1. INTRODUÇÃO

É ponto pacífico e objeto de estudo bastante pesquisado a influência da arte retórica na estruturação de uma linguagem

própria para a música instrumental¹. Essa relação, que tem sido cada vez mais afirmada como inata às linguagens verbal e musical, sem dúvida atingiu seu ápice nas obras de compositores e tratadistas do período barroco.

1. i. e. BARTEL, 1997 e
TARLING, 2004.

Todavia, a partir do final do classicismo, a música passou a se dirigir para novos rumos e a retórica não mais atenderia a essas demandas, sendo pouco a pouco deixada de lado. Mas será que foram apenas a música e seus, até então, artífices que se afastaram tão veementemente do estudo da retórica? E por que tal distanciamento teria ocorrido? E mais, seria válida a tentativa de compreender se essa influencia morfológica ainda persiste na música que nos é contemporânea?

2. METODOLOGIA

Em vista de indicadores que permitam uma compreensão deste declínio da retórica no discurso musical, o estudo tem início ao avaliar a própria noção de retórica tida a partir do século XIX. Desse modo, o grau de objetividade é ampliado pelo alinhamento deste pensamento a epistemologias coerentes à discussão e válidas na atualidade desses estudos, possibilitando o distanciamento de um caráter evolutivo que ainda tende a existir em visões sobre o desenvolvimento histórico de qualquer dispositivo como o objeto em questão.

Essa é a razão pela qual o principal referencial teórico que embasa a discussão é o Tratado da Argumentação: a Nova Retórica, de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, de 1958 e editado em língua portuguesa em 1996. Esse livro é um marco inicial para o estudo da retórica no século XX, pois fez o alinhamento mencionado entre retórica clássica e a filosofia contemporânea, não só considerando os postulados aristotélicos, mas, em determinados pontos, os revendo e os ampliando. A partir dessa obra será viável proceder a análise crítica da produção musical, epistolar e literária feita durante o século XIX, momento em que estamos localizando uma mudança nos paradigmas de compreensão da música, ou mesmo das artes.

3. A RETÓRICA ENTRE O ILUMINISMO E O ROMANTISMO

A arte retórica, como foi registrada por Aristóteles no séc IV a. C e disseminada em obras como a *Retórica* e os *Tópicos*, trilhou um longo caminho através dos séculos desde sua sistematização. Até que seu estudo fosse atualizado por Quintiliano na *Institutio Oratoria*, muitos outros estruturaram seu pensamento com o conjunto de conhecimentos nela contido. Sem que tenha tido momento algum de aceitação unânime, foi combatida ainda na Grécia Antiga (como exemplo, por Górgias), sendo seu estudo implementado e estendido sem maiores complicações até o advento do pensamento Iluminista. A partir de então, desde sua estrutura epistemológica até sua utilização, seus componentes passaram a ser amplamente questionados, resultando, enfim, em sua deslegitimação enquanto conhecimento, sendo relegada a um ostracismo bastante duradouro.

No final do século XVII, pode ser pontuado como um dos primeiros ataques mais veementes aqueles perpetrados pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650). Apesar de ter desenvolvido seu trabalho, sua obra só encontrou aplicabilidade mais plena através das reformas no pensamento e, sobretudo para a música, na educação, através dos adeptos do Romantismo.

Para Descartes, a retórica, enquanto ferramenta de síntese das provas dialéticas² e, portanto, apenas verossímeis, não continha valor algum, senão um possível pendor estético. Sendo a evidência, a prova analítica, a marca da razão, somente dispositivos que operam em silogismos fechados são passíveis de uso. A música, possuindo propriedades estruturais e semânticas que a retórica lhe proporcionou, jamais seria capaz de atender essa demanda operacional dentro de uma linguagem essencialmente apodítica. Desse modo, a mudança de paradigma da “arte” para a “ciência” impediu que a retórica possuísse lugar nesse sistema, como fica claro na afirmação a seguir:

Todas as vezes que dois homens formulam sobre a mesma coisa um juízo contrário, é certo que um dos dois se engana. Há mais, nenhum deles possui a verdade; pois se um tivesse dela uma visão clara e nítida poderia expô-la a seu adversário, de tal modo que ela acabaria por forçar sua convicção. (DESCARTES apud. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: p. 2).

2. Define-se dialética, aqui, dentro da concepção aristotélica do termo: “Ora, uma proposição dialética consiste em perguntar alguma coisa que é admitida por todos os homens, pela maioria deles ou pelos filósofos, isto é, ou por todos, ou pela maioria, ou pelos mais eminentes, contanto que não seja contrária à opinião geral; pois um homem assentirá provavelmente ao ponto de vista dos filósofos se este não contrariar as opiniões da maioria das pessoas. As proposições dialéticas também incluem opiniões que são semelhantes às geralmente aceitas; e também proposições que contradizem os contrários das opiniões que se consideram geralmente aceitas, assim como todas as opiniões que estão em harmonia com as artes acreditadas.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 15).

É redundante dizer que todo o trabalho de desenvolvimento do material musical através de procedimentos oriundos da retórica tornou-se invalidado nesse panorama, pois, o que pode ser argumentado, ou em música, variado e resultar no objetivo aqui definido? Essa propriedade coerciva que a lógica continha na aceção cartesiana, de fato, tornava inútil qualquer discurso que visasse à argumentação. A nova contingência levou a música a dois rumos opostos e, ambos, distantes da concepção original de retórica. Partindo da contribuição do próprio Descartes para a compreensão sobre as paixões e sua força sobre os espíritos foram feitas tentativas de conciliação dentro do paradoxo criado.

O primeiro rumo foi atribuir significados e estados emocionais que *deveriam* ser compreendidos na escuta da música e justificariam a relevância da música enquanto linguagem, mesmo que sem *logos*, mas com capacidade única de manipulação e classificação do *pathos*. A segunda maneira de superar o problema imposto foi, indo a rumo oposto, a aceitação da total incapacidade da música em ter um discurso adequado a esse nível de racionalidade. Sendo assim, bastaria a ela lidar com seus próprios recursos, por fim, integralmente estéticos.

Perelman e Olbrechts-Tyteca avaliam de maneira bastante trágica os caminhos da racionalidade humana que aqui começaram a varrer para compartimentos distantes o saber que não se enquadrava na nova doutrina e que culminaram na lógica formal, a autodeclarada onipotência da ciência:

Deveríamos, então, tirar dessa evolução da lógica e dos incontestáveis progressos por ela realizados a conclusão de que a razão é totalmente incompetente nos campos que escapam ao cálculo e de que, onde nem a experiência, nem a dedução lógica pode fornecer-nos a solução de um problema, só nos resta abandonar-nos às forças irracionais, aos nossos instintos, à sugestão ou à violência? (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: p. 3).

Junto a esse pensamento cientificista veio a contribuir o filósofo Georg Friedrich Hegel, sobretudo na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Sua contribuição age em duas frentes, tanto no âmbito lógico, com sua redefinição do pensamento dialético, ao qual ele conferiu uma nova ordem dos termos, privilegiando a lógica indutiva. Esse foi mais um ponto negativo atribuído ao pensamento aristotélico e, com isso, à retó-

rica. Além disso, Hegel produziu na própria área da estética, constantemente utilizando a música como objeto de análise e conferindo maior valor a ela devido a seu nível de abstração frente às outras artes, fazendo parecer possível a busca por uma expressão universal, desde que a linguagem operasse dentro de si mesma.

Com o descrédito no qual a retórica se encontrava em meados do século, seu ensino foi cada vez mais reduzido, lentamente desaparecendo como disciplina elementar até o século XX, como fica evidente no raro excerto de seu estudo:

Com efeito, o assunto [a retórica] talvez esteja apenas alguns graus acima da Lógica na estima popular; sendo uma em geral considerada pelo vulgo a arte de desnortear os cientistas com sutilezas frívolas; a outra, a de enganar a multidão com mentiras especiosas. (WHATELY, 1861: v-vi).

Esse foi o golpe mais duro que a retórica sofrera desde sua primeira sistematização, pois com a eliminação do estudo da disciplina, sua própria definição sofreu grandes distorções, afetando a concepção que todos, especialmente os músicos, tinham de suas possibilidades e importância. Grande parte dos problemas e conflitos que decorreram desses eventos foram ocasionados devido à rígida divisão de disciplinas que alienou da formação do homem aspectos fundamentais da estruturação lógica do pensamento e que se desdobraram no modo como a música passou a ser produzida. Isso, enfim, abriu o espaço deixado pela retórica para os novos ideais românticos de expressão artística.

Vitor Hugo, literato romântico, rejeita a retórica opondo-lhe o paradigma de um ideal de sinceridade, que consistiria no uso espontâneo da linguagem. O Positivismo, por seu turno, exclui de seu ideal de construção de uma ciência da linguagem todo um conjunto de elementos valorativos e emotivos, até então consagrados na tradição das técnicas retóricas. (MAZZALI, 2008, p. 10).

3. A MÚSICA SEM LOGOS

Dentro desse conflituoso panorama construído em torno da retórica, os mecanismos que constituiriam a linguagem musical não poderiam permanecer inalterados. Da mesma ma-

neira que o Idealismo e o Positivismo, cada um a seu modo, tentaram oferecer soluções para as problemáticas levantadas por pensadores Iluministas, a música reagiu a essas mudanças com alterações bastante radicais em todos os seus elementos.

Mesmo com cada região da Europa possuindo sua nuance quanto ao grau e acepção de retoricidade na música, a Alemanha que vira acontecer grandes avanços na retórica musical, de Mattheson a Walther (primo de J. S. Bach), também abrigou discussões muito ricas, como as que envolveram os ideais de Richard Wagner e de Eduard Hanslick, que, por vezes, pode ser lido como um porta-voz da estética pretendida por Johannes Brahms.

No concernente à retórica, ela ainda estava presente nas peças de ambos, todavia, proporcionando o desafio ao público de hoje em entender de que tipo de retórica cada um está falando.

Nessa carta comentando a tradução de Tannhäuser para uma apresentação na França, Wagner concede à retórica uma importância aparentemente enorme.

Considero lamentável o estado da arte francesa neste momento; essa poesia [Tannhäuser] é algo totalmente estranho a essa nação, e, no seu lugar, ficam apenas a retórica e as frases sonoras. Com a língua francesa completamente centrada em si mesma e sua resultante incapacibilidade de assumir o controle do elemento poético que falta às outras línguas, o único método restante é deixar a poesia influenciar o francês através da música. (...) Gluck só ensinou aos franceses como levar música à harmonia com o estilo retórico da tragédia francesa. Não estamos preocupados com a poesia de verdade no caso dele de forma alguma. Essa é a razão pela qual, desde então, os italianos se ocuparam desse campo quase exclusivamente, já que a questão sempre foi o método retórico de expressão em vez da música em si, muito menos da poesia (...). (KOBBE, 1905, p. 211-212).

Atendendo aos caminhos idealistas para uma linguagem musical, Wagner se valeu de sua visão da retórica para construir um léxico próprio de figuras, posteriormente chamadas de *leitmotiven*, que possibilitariam ao mesmo tempo a total abstração e a própria ressignificação da relação palavra/música, culminando com a construção de uma linguagem suprema e universal. Esse tipo de discurso demanda o que Perelman chamará de “auditório universal”³, um tipo de auditório ho-

mogêneo, o que no caso da música corresponderia a um tipo de ouvinte homogêneo, que estaria submetido à força coerciva do argumento acima exposto, mas que, em última instância, habita unicamente o mundo da suposição.

Dentro do âmbito real do discurso, é necessária a constante negociação por conexões de significação para que se estabeleça alguma relação argumentativa. “ao auditório que cabe o papel principal para determinar a qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 27), ou seja, é em função do auditório que se desenvolve o discurso.

Por outro lado, se opôs diametralmente a Wagner e seus ideais estéticos o crítico musical Eduard Hanslick. A contribuição de Hanslick, entre outras, para o desaparecimento da Doutrina dos Afetos foi precisa e ainda permanece relevante em alguns aspectos. Sua busca era incessante por uma linguagem musical desprovida de qualquer vínculo de representatividade ou de funcionalidade. No trecho a seguir, Hanslick fala da ineficácia da relação retórica entre palavra e música em Bach.

De outros numerosos exemplos em J. S. Bach lembremos apenas todas as peças em forma de madrigal no *Oratório de Natal*, que, como se sabe, são retiradas sem maldade de diversas canções profanas de ocasião. (HANSLICK, 1989, p. 49).

Aqui, o crítico oferece um belo exemplo da diferença entre prosódia e retórica, mas não a falha da última. Ao se limitar ao mero alinhamento entre a linha melódica e o texto verbal, Hanslick parece não levar em conta o lugar-comum escolhido por Bach na etapa da *inventio* de sua composição, exatamente como costumava ser prescrito pelo reformador Martinho Lutero, de modo a facilitar e aproximar o entendimento da congregação. Reduzir a retórica musical apenas a relação de significâncias foi uma asserção bastante leviana à totalidade de sua presença na música

Cometendo outro equívoco trivial aos olhos do Aristóteles da Retórica, Hanslick desvencilha, em seu livro, os três âmbitos primordiais, *ethos*, *pathos* e *logos*, que sustentam a relação tripartida orador x discurso x auditório⁴. Apesar da música dever a Descartes boa parte de sua concepção moderna de Afeto⁵, toda a possibilidade de um discurso equilibrado nos

3. PERELMAN;
OLBRECHTS-TYTECA,
1996, p. 34.

âmbitos ético, patético e lógico, ruii diante das proposições do filósofo a respeito da retórica.

4. MOSCA, 2001, p. 22

5. DESCARTES, 1973.

Ao identificar a leitura fragmentada da retórica musical que circulava em diversas variações pelas mentes de críticos e músicos, se torna mais claro a passagem que era feita, no estudo do repertório antigo, de uma utilização retórica para um tão-somente procedimento composicional. É o que acontece no exemplo a seguir: Bach efetua um processo de variação oriundo da argumentação, onde os contrapontos XII e XIII, da Arte da Fuga, funcionam como *peroratio*, verticalizando processos contrapontísticos (*confirmatio*) já efetuados em relação ao sujeito (*propositio*). De todo esse contexto ricamente retórico, Brahms retirou apenas o desenvolvimento temático apresentando o tema com um contraponto similar na parte do piano.

Contrapunctus [13], a 3. (rectus et inversus. *)
(rectus.)



(inversus.)

Figura 1: Bach, J. S. A arte da fuga: contraponto 13, cc.1-2

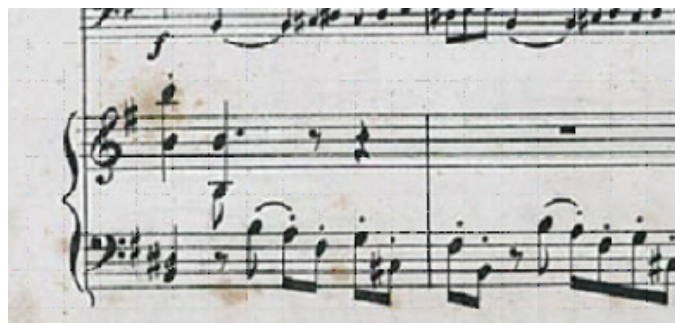


Figura 2: Brahms, J. Sonata para violoncelo e piano em Mi menor opus 38: 3º movimento: cc. 5-6

Reconhece-se, entretanto, a legitimidade da crítica de Hanslick aos excessos quase dogmáticos cometidos por praticantes da retórica musical. Por mais correta que tenha sido a associação entre Afeto e *propositio*, já que não se nega os frutos musicais desse tipo de pensamento, a prática desse conceito pouco pôde ser aproveitada fora de certos níveis de compreensão circunscritos a determinados grupos sociais. Isso não diminui de forma alguma o valor da ideia, muito menos o da música, mas o fato é que não era essa a intenção dos tratadistas que visavam a elaboração de uma linguagem mais próxima do universal, como posteriormente tentou também Wagner. Sem dúvida, foi aqui que um equívoco de compreensão da retórica clássica contribuiu para o enfraquecimento desse pensamento. Não considerando a entidade retórica do Auditório, sobrecarregou-se com um nível demasiado grande de representações a linguagem musical, não estando o público apto a compreender a totalidade pretendida, já que a própria formação do indivíduo estava sendo modificada, além, é claro, da evidente e crescente heterogeneidade dentre os inúmeros tipos de pensamento, mesmo se nos limitarmos a aristocracias européias.

A grande contribuição da Nova Retórica, que é a ênfase na entidade receptora do discurso, o Auditório, é um elemento mais discreto na retórica clássica, mas ainda sim existente. A omissão desse fator nas críticas, como as direcionadas a J. S. Bach e a Richard Wagner, reduz a música a impossível para qualquer criação humana, ainda mais musical.

Embora não se discuta que uma tribo indígena dificilmente irá compreender o *crucifixo* bachiano ou o *leitmotif* de Parsifal, seria ilegítimo retirar essa carga semântica da leitura de obras do tipo, pois elas trazem em si condições de serem entendidas, mesmo que por um público muito específico. Não é porque hoje cada uma dessas peças carece de vínculo de significância com o público, que se torna válido ignorar essa propriedade que, seja por alunos do Colégio de São Tomás, em Leipzig, ou pelos espectadores do Auditório do Festival, em Bayreuth, um dia já pôde ser de fato assimilada.

Por mais efetivo que determinado trabalho seja, é impossível garantir a integralidade da obtenção do resultado pretendido por seu autor. Porém, a não obtenção dessa integralidade não corresponde a uma ineficácia da obra da arte, do ensino, enfim, de um discurso. Isso deve nos levar, sim, a uma outra

visão da objetividade, que é própria da retórica e se refere não à expectativa do que será *necessariamente*, mas do que será *possivelmente* alterado no auditório.

No meio dessa controvérsia, a perda da referencialidade levou muitos que não queriam lidar com uma música autônoma a recorrerem a recursos externos para garantir a continuidade de sua música, como foi o caso da música programática, que do extra-musical derivava a disposição de todo o material. Mesmo contendo em si modificações bastante acentuadas da concepção aristotélica, o pensamento dialético, então na acepção hegeliana do termo, foi um importante instrumento de manutenção da retórica dentro da música, por mais apagado que pareça ser esse vestígio. Sendo a dialética justamente onde a retórica foi concebida, por motivos outros, ela teve seu processo de organização trazido à tona e valorizado frente a outros aspectos discursivos, mas, ainda sim, mantendo-se longe dos demais recursos criativos, organizacionais e expressivos que pouco antes a música havia apreendido da retórica, todavia, presente como procedimento diante das novas linguagens pós-tonais⁶.

A retórica é a outra face da dialética; pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência particular. De fato, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma e de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar. (ARISTÓTELES, 2005, p. 89).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o exposto pretendeu-se mostrar que, além de outros, o problema mais crítico para a retórica no século XIX foi o desconhecimento de sua própria definição e constituição, ocasionado pelo declínio de seu estudo frente às novas tendências filosóficas. Contudo, acima de minúcias e equívocos conceituais está o fato de que ambas as soluções românticas foram válidas a seu modo. A forma como esses procedimentos ainda persuadem a audição, mesmo não se utilizando conscientemente do arcabouço retórico, é o que tem suscitado questionamentos e justificado a procura por vestígios da retórica até a música atual, já que “todo discurso é uma construção retórica,

6. GREENBAUM, 2008

na medida em que procura conduzir o seu destinatário na direção de uma determinada perspectiva do assunto” (MOSCA, 2001, p. 23).

A análise evidencia que o período marcou a dissociação do conceito clássico daquele efetivamente praticado na música, todavia resguardando elementos diretamente derivados da retórica musical, sobretudo os processos figurativos e gestuais, além, é claro, da própria estrutura formal, que de uma maneira geral se emancipou do contexto maior que a justificava. Auxilia no entendimento cronológico dos eventos o fato de que houve uma ruptura no estudo da disciplina e quanto mais afastado se esteve do ensino formal, mas dispares passaram a ser as atribuições a ela conferidas, resultando em um gradual esquecimento de seu papel nas origens da escrita musical.

A compreensão das razões desse declínio estabelece um campo que possibilita sua transposição para a realidade atual. Seria do interesse da música, hoje, estabelecer alguma espécie de vínculo com o auditório? Se sim, poderia o estudo da retórica otimizar essa relação como o fez na música renascentista e barroca? Essas questões, por ora abertas, no mínimo possibilitam a reflexão sobre o modo como o discurso, inclusive o musical, pode ser alterado e influenciado ao mediar a relação entre a entidade produtora e a entidade receptora.

Prossegue-se, através do mesmo método, a pesquisa por traços da retórica no pensamento e, por conseguinte, na música do século XX, onde os processos dialógicos mantiveram alguma herança retórica, junto a alguns que ainda concebiam a música figurativamente, até finalmente chegar à música contemporânea, objeto central dessa pesquisa. A preocupação com a coerência conceitual conduzirá a proveniente reflexão sobre a possibilidade de se falar em uma retórica dentro da música contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2a ed. Revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

_____. *Tópicos*. Lisboa : Imprensa Nacional, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), 15:793.

DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Coleção Os Pensadores. 1ª Ed. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2003.

GREENBAUM, Mathew. Debussy, Wolpe and Dialectical Form. In: *Contemporary Music Review: Stefan Wolpe Issue* (Spring 2008).

HANSLICK, Eduard. *O Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora d+a UNICAMP, 1989.

KOBBE, Gustav. *Wagner and his Isolde*. New York: Dodd, Mead & Company, 1905.

MAZZALI, Gisele Cristina. Retórica: de Aristóteles a Perelman. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*. v. 4, 16p., 2008.

MAZZOTTI, Túlio Bonilha. A virada retórica. *Educação & Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 77-104, 2º semestre de 2007.

MOSCA, Lineide Salvador. Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos. In: *Retórica de ontem e hoje*. São Paulo: Editora Humanitárias, 2001.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tra-tado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, William Teixeira da. *Relações entre a retórica aristotélica e a Nova Retórica e sua aplicação em Música*. Trabalho de Conclusão de Curso: UNESP/São Paulo, 2012.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music, 2004.

WHATELY, Richard. *Elements of Rhetoric*. Nashville: Southern Methodist Publishing House, 1861.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehren from Monteverdi to Wagner. 1: What is 'Figurenlehre'?, *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1636 (Jun., 1979) p.476-479.

A RESOLUÇÃO DE APPOGGIATURAS A ACCIACCATURAS NA SONATA PARA VIOLONCELO RV44 DE ANTONIO VIVALDI

William Teixeira da Silva *

*UNICAMP -
teixeiradasilva.william@
gmail.com
Auxílio FAPESP

André Micheletti **

**Indiana University/
Faculdade Mozarteum -
amicheletti@gmail.com

RESUMO: A sonata para violoncelo em lá menor RV44, de Antonio Vivaldi, figura dentro do catálogo do compositor fora do cânone habitual de suas seis sonatas, sendo ela, por vezes, conhecida como a “sétima” sonata. Devido ao fato de não ter sido publicada, a sonata não conta em nenhum de seus manuscritos ou primeiras edições com a cifragem da linha de baixo contínuo, deixando abertas várias questões de extrema relevância para a interpretação da obra. Dente essas questões, abordamos aqui as definições de *appoggiatura* e de *acciaccatura*, identificando suas ocorrências e discutindo a discrepância de definições referente a sua realização, principalmente a partir de Leopold Mozart.

PALAVRAS-CHAVE: Ornamentação; Música barroca; baixo cifrado; violoncelo; Antonio Vivaldi

PERFORMANCE OF APPOGGIATURAS AND ACCIACCATURAS IN THE CELLO SONATA RV 44 BY ANTONIO VIVALDI

ABSTRACT: Although Antonio Vivaldi’s Cello Sonata RV 44 is one of his greatest sonatas, this one in special is cutted off his traditional six sonatas cânon for the instrument, giving it the nickname “the seventh sonata”. Due the fact it has not been published at that time, the piece has no figured bass in any manuscript or first editions, letting open several important issues for performance. Among this issues, we discuss here the definitions of *appoggiatura* and *acciaccatura*, and after they are collected we will be able to compare concepts about their performance, namely after Leopold Mozart treatise.

KEYWORDS: Ornamentation; Baroque music; figured bass; cello; Antonio Vivaldi

1. INTRODUÇÃO

Antonio Vivaldi (1678–1741) foi um dos mais importantes compositores de opera e música instrumental da história. Seus concertos e sonatas para violoncelo foram provavelmente inspirados pela técnica do violoncelista Giacomo Taneschi, um violoncelista veneziano conhecido por sua virtuosidade em 1706 e contratado pela Igreja de São Marcos¹, além de Antonio Vandini, responsável pelo violoncelo em *La Pietà* (1720)². Vivaldi compôs suas sonatas aproximadamente entre 1720 e 30. Seis delas (nove sobreviveram) aparecem na primeira edição de 1740, publicada pela editora Le Clerc & Boivin em Paris³. Vivaldi escreveu vários concertos para violoncelo e orquestra, muitos deles para alunas da *Ospedale della Pietà*, onde ele trabalhou grande parte de sua carreira. Sabe-se que duas dessas peças foram escritas para Teresa, conhecida como *La Santina*⁴.

A sonata para violoncelo RV44, escrita na tonalidade de Lá menor está entre essas três que não entraram na edição por extrapolarem o número usual de seis. Todavia, esse fato, que negou a cifragem do baixo, a torna especialmente interessante ao estudo, pois permite o trabalho, em um contexto pedagógico, de notação coerente aos manuais e práticas da época em que foi composta. Esse processo, além de útil, é muito enriquecedor, pois leva ao aprofundamento do contato com a escrita do compositor e, nesse caso, justamente a uma que influenciou toda a harmonia do período Barroco.

2. METODOLOGIA

A metodologia adotada foi primeiramente utilizada na cifragem do material, partindo de NORTH (1987) como compêndio de renomados tratados de baixo contínuo dos séculos XVI e XVII, notadamente o capítulo “Cadences, sequences and unfigured bass” (pp. 40-54). A partir do auxílio dessa pesquisa e seu viés apropriado a instrumentos do baixo contínuo, como é o caso do violoncelo, foram adotados como referências centrais *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin*

1. SELFRIDGE-FIELD, 1994, p. 251.

2. *Ibid.*, 43.

3. VIVALDI, 2003.

4. VIVALDI, 2003, p. 27.

Playing de Leopold Mozart (1951 [1755]) e, posteriormente, para comparação, *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello* de Bernhard Romberg (1880 [1839]).

3. CIFRAGEM DO BAIXO

O processo de cifragem do baixo é fundamental para que se esclareçam direcionamentos interpretativos de maneira cabível ao repertório, evitando, como um exemplo elementar, que o músico de formação clássica divida ou agrupe figuras e gestos por similaridade de “função harmônica”, como é o caso seguinte, onde uma possível “frase”, no sentido clássico, se revela uma seqüência de figuras, onde aquela do tempo 3, na verdade já pertence ao campo harmônico de outro baixo, dentro de um ciclo de quintas que só será quebrado com um acorde de si 6|5, que serve como base para o desenvolvimento retórico que se dá com a figura de *exclamatio* no terceiro tempo do compasso 9.



Figura 1: movimento I, cc. 7-9

A cifragem também permite decidir a qual tipo de trilo deve-se escolher ao se deparar tal ornamento. Nesse caso, optou-se por trilo rápido na primeira ocorrência, para que a appoggiatura 4-3 seja mais perceptível, enquanto no compasso seguinte, tenha se optado por enfatizar a nota superior do trilo, o que não só confere diferença ao “gosto”, mas resulta em maior sustentação do intervalo de sétima. No último caso, fica claro que o trilo funciona apenas como nota de passagem para a resolução do acorde de lá menor.



Figura 2: movimento I, cc. 5-6

3. APPOGGIATURAS

Concluída a cifragem do baixo, passa a ser possível a seleção detalhada dos ornamentos pretendidos. Todavia, há um problema que necessita ser antes discutido. Por maior banalidade filológica que pareça, um dos principais empecilhos para a compreensão dos diferentes tipos de ornamentação está em uma questão de idioma. As traduções feitas através da história causaram o aparecimento de palavras que se referem mais a um símbolo gráfico do que a um conceito retórico.

A “nota pequena” colocada ao lado da nota comum é, em inglês, chamada de *grace note*, entretanto, o que pode haver de gracioso em uma nota desse tipo que na verdade é a 4ª de uma suspensão? Por outro lado, no que nos cabe na língua portuguesa, toda e qualquer nota representada pelo símbolo é chamada de *appoggiatura*, mas aquelas não o são no sentido lato da palavra, como suspensão harmônica. Desse modo o “*as fast as possible*” da música contemporânea acaba por ser cada vez mais executado nas ocasiões em que tal símbolo é lido, seja qual for o repertório.

Ao se recorrer ao referencial estabelecido, Mozart (1951, p. 168) depara-se com o fato de que mesmo as duas espécies aqui determinadas, em italiano, são superadas por diversas outras no original em alemão como o *Ueberwurf*. Entretanto, o tratado de fato privilegia o conceito padrão, aqui, de *appoggiatura* ou “*appoggiatura longa*”, termo que soa redundante.

Se a *appoggiatura* está antes de uma semínima, colcheia ou semicolcheia, ela é tocada como uma *appoggiatura longa* e vale metade do valor da nota que a segue. (MOZART, 1951, p. 168).

Provando isso, com figuras de suspensão 4-3, Mozart elucida a resoluções dessas, então, *appoggiaturas*.



Figura 3: movimento I, c. 16



Figura 4: movimento III, c. 25

4. ACCIACCATURAS

No que segue, chegamos a *acciaccatura* ou a *appoggiatura* curta, aquela executada muito rapidamente, onde o estresse está na nota principal. Embora o presente objeto contenha poucas ocorrências, o mesmo conceito auxilia na compreensão da resolução de trilos de nota de passagem:



Figura 5: movimento II, c. 10

A questão de mais difícil solução na sonata é a figura inicial do terceiro movimento, *Largo*. A definição apresentada por Mozart possui os seguintes critérios:

A *appoggiatura* curta é aquele cujo estresse cai não na *appoggiaturam* mas na nota principal. A *appoggiatura* curta é feita tão rápida seja possível e não é atacada com força, mas bem suavemente (...) (3) é feita quando se antevê que a harmonia regular, e então o ouvido do auditório, podem ser ofendidos pelo uso da *appoggiatura* longa. (Ibid., 171).

Mas tal afirmação pode contrariar outra definição:

As *appoggiaturas* longas são encontradas primeiramente antes de notas pontuadas. Com notas pontuadas, a *appoggiatura* é mantida a mesma duração do valor da nota. No lugar do ponto, en-

tretanto, a nota escrita é tomada primeiro, e de tal modo como se o ponto fosse depois.. Então o arco é solto e a última nota é tocada tão tarde que é ouvido quase antes do golpe da próxima nota. (Ibid., 169).

Devido ao espaço deixado pela contradição, optou-se aqui por interpretar o ornamento como uma *appoggiatura* curta, por entender que ao estar localizado como tema do movimento, deve estar claro o arpejo do acorde de lá menor, com a terça (Dó) mais presente.



6. CONCLUSÕES

O estudo das definições dos ornamentos propostos traz dois resultados diretos. O primeiro é o próprio argumento que se ganha ao entender as razões que sustentam a interpretação de cada nota, levando em conta o que o compositor realmente queria dizer com o texto musical que escreveu.

Em segundo lugar, essa reflexão solidifica as bases para se debruar com o repertório posterior, tendo a mesma atitude, e confere repertório para entender os conceitos apresentados por tratadistas ou mesmo o fundo do qual eles podem querer renunciar.

Esse é o caso de Romberg, que ao escrever seu tratado sobre o tocar violoncelo, descreve a *appoggiatura* de maneira muito diferente daquela de Mozart, reduzindo seu significado a uma única opção.

A *appoggiatura* sempre demanda a metade do tempo que pertence a nota antes da qual está. Se a *appoggiatura* é requerida como uma nota mais curta que o que consta na regra, ela deve ser si-

nalizada especialmente. A *appoggiatura* deve sempre estar ligada com a nota que está depois. (Romberg, 1880, p. 40).

Aí residiria a diferença na escrita entre, por exemplo, Boccherini e Haydn. Boccherini ainda segue o padrão antigo e escreve o mesmo símbolo para várias realizações. No exemplo, as duas primeiras *appoggiaturas* são longas, pois vêm antes de uma colcheia e são sempre suspensão da nota do baixo. Já a terceira *appoggiatura* deve ser do tipo curto, porque a suspensão de quarta está justamente na nota principal, além do fato de que a nota anterior já é da mesma altura.

Figura 7: Luigi Boccherini. Sonata in A Major, G.4, II, cc. 65–68

Contudo, um compositor quase contemporâneo, Haydn, já segue outros padrões de notação, lidando com uma proximidade maior com o signo escrito. A *appoggiatura* confirma sempre seu sentido etimológico e quando ele deseja uma sucessão rápida de nota ele o faz já como ela deve soar, como é o caso do ritmo lombárdico do compasso 40:

Figura 8: Joseph Haydn. Cello Concerto in C Major, I, cc. 38-41

Por fim, o estudo resulta na atenção que passa a ser dada aos ornamentos e a forma como eles são diferenciados, pois em determinados contextos são elementos estruturais da obra.

Conhecer sua tradição é essencial para entender o próprio desenvolvimento da linguagem musical como tal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MICHELETTI, André. *The Role of Boccherini for the cello playing*. Doctoral thesis. Indiana University. 2013.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker, 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1951

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute, and Theorbo*. Blomington: Indiana University Press, 1987.

ROMBERG, Bernhard. *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*. New York: Derby & Gordon, 1880.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, 3 ed. New York: Dover, 1994.

SILVA, William Teixeira da. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental. *Anais do II Encontro de Teoria e Análise Musical USP/ UNICAMP/UNESP*, 2011, p. 166-176.

VIVALDI, Antonio. *IX sonate a violoncello e basso RV 39–47*: Manoscritti. Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, Paris, Bibliothèque Nationale, Wiesentheid, Musikbibliothek des Grafen von Schönborn-Wiesentheid; VI sonates violoncello solo con basso RV 47, 41, 43, 45, 40, 46: stampa di Le Clerc et Boivin, Paris, s.d, Archivum Musicum. Vivaldiana (Florence: Studio per Edizioni Scelte, 2003).

TEORIAS FRANCESAS DO SÉCULO XVII: NÚMEROS E PAIXÕES – PENSAMENTOS DE PLATÃO, MERSENNE E DESCARTES

Rodrigo Lopes*

*Instituto de Artes da UNESP
lopes_monteverdi@yahoo.
com.br
Auxílio CAPES (Mestrado)

RESUMO: A França do século XVII e da primeira metade do século XVIII é marcada por traços comuns que correspondem não só a ideias artísticas ou técnicas; a música está integrada num todo social e cultural, envolvida com a mentalidade e ideias correntes, não possuindo independência nos diversos domínios onde está inserida. Nesses domínios, a música é também parte integrante de um mundo cósmico e universal como um todo, subjugada ao absolutismo monárquico e ao serviço de Deus. Na hierarquia social, o monarca está em seu ápice, e servi-lo é a maior honra e prestígio que se poderia ter. A compreensão do texto literário é um traço marcante neste período, e a música deve estar a serviço da palavra e da representação das paixões da alma. Essa representação está inserida numa certa teoria das paixões, sua origem é encontrada na concepção platônica da alma e do mundo; como Platão, muitos teóricos do século XVII acreditam que as proporções equilibram as diversas partes de nossa alma, sendo semelhantes às mesmas proporções que fundamentam o sistema musical. Assim, neste trabalho, procura-se observar alguns traços quanto à retórica das paixões e a especulação numérica a partir da análise de aspectos do *Timeu* de Platão, obra que unifica a doutrina pitagórica dos números e lhe dá um significado cosmológico, pela explicação das proporções matemáticas, onde o microcosmo humano é reflexo das leis do macrocosmo. Além disso, observar aspectos do pensamento de Mersenne que, tributário do pensamento de Platão e Zarlino, possui em sua escritura analogias com uma ordem universal, além de outras analogias místicas e religiosas como argumentos para validar suas ideias musicais como, por exemplo, a adoção da harmonia entre as consonâncias, como o é descrito em sua *Harmonie Universelle*. Por fim, observar aspectos da nova concepção de ciência do pensamento de Descartes que,

diferente dos outros, aborda a música por si mesma, como o é demonstrado em seu *Compendium Musicae*; nele, além de uma rede de analogias e símbolos de acordo com as propriedades do som, são avaliadas a recepção e a percepção do ouvinte perante os fenômenos sonoros. Pretende-se observar como o racionalismo cartesiano suplantou os outros pensamentos e como ele se estabeleceu, fortificando-se como um marco na estética musical.

PALAVRAS-CHAVE: antiguidade, números, música francesa, século XVII.

FRENCH THEORIES OF THE SEVENTEENTH-CENTURY: numbers and passions - thoughts of Plato, Descartes and Mersenne

ABSTRACT: The France of seventeenth-century and the first half of the eighteenth-century is marked by common traits that match not only the artistic or technical ideas, music is integrated in a social and cultural whole, involved with the mindset and current ideas, lacking independence in many areas where it operates. In these areas, music is also an integral part of a cosmic and universal world as a whole, subdued the monarchical absolutism and the service of God. The social hierarchy, the monarch is at its apex, and serve it is the greatest honor and prestige that could have. The understanding of the literary text is a striking feature in this period, and the music must serve the word and the representation of the passions of the soul. This representation is embedded in a certain theory of the passions, its origin is found in the Platonic conception of the soul and the world, as Plato, many seventeenth-century theorists believe that the proportions balance the various parts of our soul, with similar proportions to the same underlying musical system. In this work, we try to observe some features about the rhetoric of the passions and speculation from the numerical analysis aspects of Plato's *Timaeus*, a work that unifies the Pythagorean doctrine of numbers and gives you a cosmological significance for the explanation of the mathematical proportions where the human microcosm reflects the macrocosm of the laws. Furthermore, to observe aspects of the thought of Mersenne that tax of Plato's thought and Zar-

lino, in his own analogies with a universal order scripture, and other mystical and religious analogies as arguments to validate their musical ideas, for example, the adoption harmony between consonances, as described in his *Harmonie Universelle*. Finally, observe aspects of the new conception of science Descartes thought that unlike the other addresses the music itself, as is demonstrated in his *Compendium Musicae*; him, plus a network of analogies and symbols according to sound properties are evaluated reception and perception of the listener before the sound phenomena. Want to be seen as Cartesian Rationalism supplanted other thoughts and how he settled, fortifying it as a milestone in musical aesthetics.

KEYWORDS: antique, numbers, French music, seventeenth-century.

1. INTRODUÇÃO

No século XVII uma unidade social comum orienta o caráter, o comportamento, a mentalidade, as ideias, e guarda uma série de características comuns, e neste contexto a música se insere subserviente aos domínios da cultura e da vida social.

Desde o século XVI a epistemologia já se caracterizava pelo discurso analógico simbólico, fundamentado através de um princípio de harmonia geral do cosmos onde cada uma de suas partes possui relação umas com as outras na formação de uma totalidade.

Na música tem-se a polaridade melodia-harmonia, como oposições, em contrastes. As conotações na música são mais ou menos precisas, encerrando significações filosóficas e cosmológicas cujo múltiplo está em acordo na unidade, como ocorre com os planetas.

Época da representação das paixões, o aspecto textual na música vocal é de grande importância, pois o texto deve ser claramente compreendido; o sentido das palavras, dentro dos estilos representativo e recitativo, deveria ser o conteúdo musical e extra musical principais, próximo do gesto da palavra falada e possuidora da eloquência do orador. O texto literário, a inteligibilidade da palavra, são as metas desse tipo de música que se configura como a um discurso.

Esse período valorizou fortemente a exegese e interpretação de textos, e foi conduzido pela importância do texto. Esses dois elementos organizavam o jogo de símbolos, o que para a sociedade dessa época permitia o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis. Era isso que guiava a arte da representação.

As diversas paixões, sentimentos e emoções foram organizados em códigos, comunicando sentimentos determinados, de maneira simbólica. Neste saber a música possui em essência o papel de espelhar o universo, de materializar o macrocosmo e responder pelas relações que o estruturam.

Por existir uma percepção do papel da música na sociedade, filósofos e teóricos da música no século XVII se ocuparam com uma teoria das paixões e uma mística dos números. É uma teoria da harmonia que se remete à antiguidade, que se remonta em sua origem na filosofia pitagórica, e persiste até o século XVII. Um pensamento analógico de tradição platônica ainda serve de base para um modelo epistemológico na música e nas ciências, destacando-se dele um impulso cartesiano e uma nova concepção de ciência.

2. *TIMEU* DE PLATÃO

A coesão do Cosmos, compreendida como uma ordenação do caos, é descrita no *Timeu* como regulada através de proporções matemáticas. Essas proporções são as mesmas usadas no sistema musical grego. Nele a doutrina pitagórica dos números é retomada através de um significado cosmológico, e aborda o processo de criação do mundo e de todas as coisas que vivem nesse mundo. A cosmologia tenta explicar o mundo através de axiomas e pressupostos consistentes, embora a mudança constante do mundo traga problemas para a constituição de um objeto de verdadeiro saber. Platão então se fia no discurso verossimilhante, trazendo uma proposta de explicação plausível ao invés do uso da certeza. O que acabou gerando uma narrativa especulativa em seu ponto de partida.

O universo platônico é regulado por relações matemáticas, e são essas relações que justificam seu estado quanto a ser belo e bom. Como a alma humana é formada também por proporções matemáticas, o universo deve ser o seu exemplo. A alma humana é um microcosmo, uma redução do universo que, como macrocosmo, assegura unidade e coesão. É possível

então fazer uma analogia entre o micro e macro; por ser uma redução do macro quanto à essência do universo e de suas leis, a alma humana examinada permite compreender a complexidade desse universo. Há uma estrutura comum, segundo Platão, que permite estabelecer uma unidade entre os dois.

E os movimentos que têm afinidade com o princípio divino em nós, são os pensamentos do Todo e suas revoluções circulares. Eles são os únicos que todos devem seguir: as revoluções relativas quanto ao destino, que tem lugar na nossa cabeça e que nos perturbam, devem recuperar o conhecimento da harmonia e a revolução do Todo: que este que contempla se faça semelhante ao objeto de sua contemplação (...) e que ele se estenda para o presente e para o futuro, para a conclusão perfeita da vida que os deuses propuseram aos homens (PLATON, 1985, p. 226).

Observa-se então o estabelecimento do mundo sensível, focado no homem, eixo da narrativa do *Timeu*. Havia uma abordagem naturalista advinda dos pré-socráticos, e o *Timeu* então seria uma proposta de substituição desse pensamento. Sua cosmologia é tratada no sentido de como seu equilíbrio é garantido; o demiurgo fabrica a alma do mundo; invoca deuses antes de iniciar seu discurso. O objetivo do diálogo é mostrar aos homens o conhecimento do processo de constituição do mundo, revelar aquilo que está na esfera do mundo divino. Através do pitagorismo Platão terá condições de sondar aspectos divinos para a compreensão do mundo e do homem e, assim, chegar aos poucos à sua criação.

Essas ferramentas são, fundamentalmente, a matemática – sobretudo as suas vertentes geométrica e estereométrica –, a música e a astronomia que, utilizadas em conjunto, permitirão uma observação do mundo fenomênico de que se poderão retirar conclusões com valor filosófico (LOPES, 2011, p. 29).

A alma do mundo e dos homens segue uma partição comum, dividida em proporções iguais, e, desta forma, a música segue essa partição através das leis do universo, já que ela é estruturada também através de proporções matemáticas. As relações matemáticas regulam as afinidades dos sons, e compreendendo-as, compreende-se a harmonia do universo.

(...) é através da harmonia proporcionada pela música que se pode conceber a dos movimentos dos corpos celestes, na medida em que ambas obedecem a um mesmo princípio cinético: na segunda [órbita pôs] o Sol, por cima da Terra; a Estrela da Manhã e o astro que dizem ser consagrado a Hermes na rota circular que tem a mesma velocidade que o Sol, ainda que lhes tenha cabido em sorte um ímpeto contrário ao dele. Daí decorre que o Sol e a Estrela da Manhã (o astro de Hermes) sucessivamente se alcancem e sejam alcançados mutuamente. (38d1-6).

De facto, os sons mais lentos apanham os movimentos que de entre os mais rápidos chegaram primeiro e, quando esses movimentos estão a cessar e atingem a constância, chocam com os últimos e põem-nos em movimento. (80a6-80b1) (LOPES, 2011, p. 30).

Platão então recomenda a música como um aprendizado para compreender o princípio de coesão do mundo. Não se prende aos prazeres dos sentidos que a música pode proporcionar, mas seu aprendizado permite elevar o espírito aos Números e aos ideais que estruturam o cosmos. A música é uma aliada da alma humana porque se movimenta como esta, apesar de não existir uma ligação perfeita devido à sua união com o corpo mortal.

Os astros, tal como os sons, circulam juntos a diferentes distâncias uns dos outros – os astros em espaço, os sons em tempo, mas de acordo com uma mesma relação numérica que determina a harmonia do conjunto; é a este raciocínio que, segundo Aristóteles (*Sobre o Céu*, 291a10-11), os Pitagóricos chamavam “a música das esferas”, cuja adaptação é evidente no sistema que propõe o *Timeu*. Neste diálogo, Platão parece recuperar a identificação que Sócrates faz na *República* (531a-c) entre música e astronomia. Ao distinguir os músicos que se dedicam à demanda do intervalo mínimo mensurável, condenáveis por se aterem em demasia à percepção sensível do som, daqueles que procuram os números nos acordes que escutam, diz que são estes últimos que se aparentam aos que estudam os astros. Esta teoria da música que Sócrates elogia é a pitagórica (LOPES, 2011, p. 30-31).

“Assim, os três intervalos da progressão de duplos e triplos, os medianos de um mais um meio, um terço, um oitavo e as

ligações que resultam (...) até serem torcidas e deformadas em todos os sentidos” (PLATON, 1985, p. 159-160).

Estando em acordo com a alma do mundo, a alma humana realiza um equilíbrio, e a música é o exemplo dessa harmonia entre as duas almas. Para realizar o equilíbrio em si mesmo, o homem deve encontrar respaldo e justificativa na teoria do éthos modal.

Os modos possuem efeitos sobre a alma humana, e eles devem ser usados, segundo como desenvolve Platão, para se chegar a significados próximos da política e da ética, como descrito na *República* e nas *Leis*.

Através do *Timeu*, a filosofia musical foi influenciada, estabelecendo uma visão musical do mundo, cujos elementos são relacionados uns com os outros em harmonia. A música então reflete estruturas macro e microcósmicas, reflete a estrutura matemática do cosmos, além de ser o espelho da alma humana e de suas emoções. Buscando o que é necessário saber sobre este universo, é possível estabelecer normas estilísticas para composições musicais.

O compositor é, portanto, um ser comparável ao demiurgo. É um organizador. A partir de um substrato sonoro, ele estrutura e harmoniza o universo musical, com os olhos fixos em seu modelo. E que este produto da sorte é necessariamente belo: todas às vezes em que o trabalhador estiver com os olhos constantemente fixos no que é o idêntico, ele usa um modelo, todas às vezes que ele se esforça para realizar seu trabalho com a mesma forma e propriedades, tudo o que ele produzir desta forma é necessariamente belo (PLATON, 1985, p. 140).

3. A FRANÇA DO SÉCULO XVII

Muitas referências foram feitas a Platão no século XVII. Tentava-se, assim, conciliar nesse período, a tradição pitagórico-platônica com os avanços e reflexões musicais. Por exemplo, Zarlino, que concebe uma mística do número onde tem na música um espelho da harmonia do cosmos.

A Natureza é concebida como numericamente ordenada, harmoniosa e boa, e ela é o exemplo superior que todo homem deve seguir. A natureza segue as leis do universo, e, imitando-as, a base e a beleza da obra de arte são garantidas. A natureza guarda em si leis numéricas e, na música, as consonâncias são

baseadas em especulação numérica, através dos intervalos, que são os números harmônicos, os mesmos números fundadores do universo. E por este motivo são chamados de consonantes, já que estão próximos da ordem natural, e por isso mesmo seu uso deve ser feito nas composições musicais.

Esses intervalos espelham a ordem natural do universo, e por isso os compositores devem usá-los.

Esta visão harmoniosa do universo se encontra como tal em numerosas teorias. Ela já foi um lugar comum da literatura do Renascimento, mas sua aquisição por Zarlino como um elemento fundador do sistema de música e técnicas da escritura contemporânea explica a influência considerável deste modelo de pensamento sobre os teóricos do século XVII (BROSSARD, 1703, p. 19).

Sendo tudo música, mesmo em tratados técnicos da época, o universo possui elementos que em sua composição se inclui o homem, em equilíbrio:

A música (falando em geral) não é outra coisa senão Harmonia; onde é um acorde de coisas diversas que podem ser unidas. Existem três tipos de música, a saber: a Mundana, a Humana & Instrumental. A primeira considera os diversos movimentos e partes do céu, com todas as relações harmônicas que lá se encontram. A segunda contempla a proporção das partes e humores do corpo humano, e as harmonias da Alma, tanto a razão de suas faculdades, paixões e ações como de suas virtudes. E esta palavra de música é mais frequentemente tomada por uma proporção, simetria, concórdia e amizade dos corpos celestes, e da Natureza Universal, tanto no universo em geral, como especialmente de um corpo particular para outro particular, e por isso ele nomeia de Música Mundana & Humana. A terceira trata dos instrumentos naturais e artificiais, de tudo o que lhe pertence, e geralmente de tudo que diz respeito ao canto; é esta terceira – Música Instrumental – que quero tratar agora, deixando de lado os dois primeiros que são a Mundana e a Humana que eu estimo ser mais curioso do que o necessário (COUSU, 1658, p. 1-2).

Muitos autores do século XVII se dedicaram a uma escrita com perspectiva analógica, tratando a música como ocupada

de números e medidas, cuja simetria já tinha sido reconhecida pelos antigos, tanto nos sons quanto nas vozes.

A maioria desses teóricos acreditava que as proporções que fundamentavam o sistema musical eram as mesmas que equilibravam as partes de nossa alma. Essa analogia pensa como sendo a música capaz de fazer vibrar nossa alma, comovendo-a.

Pela teoria das paixões – já evidente na época - e dos modos, as diversas paixões e afetos da alma possuem relação com as qualidades dos modos, assemelhando-se em proporções.

Nesse período as paixões possuem relações com a linguagem musical, e o compositor deve buscar em suas composições a força expressiva necessária para facilitar o significado do texto, da palavra.

Em comparação com a antiguidade, havia discussões sobre os efeitos da música antiga comparada com a moderna. Já Mersenne afirmava que os filósofos e teóricos gregos faziam correspondências entre a música e as paixões; ele dizia que “os gregos tinham conhecimento do temperamento dos ouvintes, da natureza das paixões e dos intervalos” (MERSENNE, 1636, p. 98).

As regras para se compor estavam baseadas na compreensão da letra, do texto. O texto, atrelado ao modo, produziria um efeito específico nos ouvintes, e por isso os modos eram classificados, pois neles estavam contidos as causas, o gosto, a força e os sentimentos da música.

Para compreendê-los, procurava-se recuperar os antigos modos, em comparação com os existentes da igreja: cada um deles possui uma paixão específica. O dórico, por exemplo, era considerado um modo grave, próprio para o canto piedoso, sendo severo, mesclando alegria; o segundo exprime sentimentos amorosos devido à sua afinidade com o intervalo de sexta. Essa tipologia existente permitia ao compositor usar o modo mais apropriado ao tema por ele escolhido em suas composições.

O tema e o modo eram escolhidos com cuidado, para que o sentimento de alegria, por exemplo, não fosse confundido com um estado lúgubre. A importância desse cuidado era devido ao caráter ético do modo, comum na literatura francesa, voltado ao aspecto moral. A teoria dos modos tinha a função de moralizar, e não era apenas uma teoria.

Progressivamente na França essa tipologia dos modos foi desaparecendo devido ao crescimento da importância da bipolaridade modal sobre a posição da terça maior da escala musical, já que o temperamento igual foi aos poucos sendo adotado.

Além dos modos, os ritmos poéticos foram bastante usados, e neles o que comove a alma é a combinação de ritmos longos e breves, pois o que afeta o espírito é o argumento do texto, seu significado, e é nele onde a música se apoia.

4. *HARMONIE UNIVERSELLE*: PADRE MERSENNE

Baseado em modelos analógicos, Marin Mersenne guarda em seus escritos analogias com a ordem universal, como as teorias zarlinianas. Mersenne na *Harmonie Universelle* alcançou resultados no campo da música, da acústica e da técnica de construção de instrumentos musicais.

Subsistem em sua obra aspectos puramente retóricos, além de elementos comuns em muitos outros escritos de sua época, como a tipologia dos modos e a importância rítmica. Para ele, a música não deve se inspirar somente no texto, mas também nos princípios da retórica clássica, fazendo aquele ser portador de emoção e sentido.

Mersenne adota os princípios da nova racionalidade, mas está impregnado do paradigma analógico, como vemos em sua *Harmonie Universelle*. Mersenne segue uma ordem místico-religiosa para validar suas ideias musicais. Ele parte da adoção do uníssono advindo das consonâncias. Ele assegura o uníssono como a imagem de Deus, e por isso ele é o mais perfeito som consonante, por refletir a elevação do espírito a Deus. Assim, ele se expressa:

É fácil se obter grande proveito espiritual de tal discurso [sobre o uníssono], pois que os Músicos não sentirão necessidade de novas instruções para se dirigirem a Deus, pois que o uníssono de todas as coisas do mundo os conduz; porque tudo o que se produz na terra se faz pelo uníssono dos raios do sol, e os outros astros que se unem com cada planta, quando eles despertam a natureza e quando os faz crescer: e quando os membros obedecem à alma, é para este movimento dos espíritos que estão se movendo, como o uníssono faz mover os acordes (...). Se considerarmos o conhecimento da verdade, admitimos que esta não é outra coisa senão

que o uníssimo que ela se faz com o entendimento; e se ainda se eleva mais alto, vemos que é pela força do uníssono que Deus faz agir sobre todas as criaturas, e que ele nos converte a ele pela graça eficaz que é semelhante a um acorde, cujos batimentos são tão possantes que eles sempre agitam nossa vontade sem que ela jamais seja resistente (MERSENNE, 1636, p. 22).

Embora Mersenne explique os movimentos das cordas na produção do uníssono pela demonstração de um esquema físico das cordas em vibração, de forma científica e racional, ele adequa seu discurso ao serviço de Deus e de sua representação. Seu pensamento analógico está voltado para o criador, através de metáforas, comparações e pelo uso de citações filosóficas em meio às citações das sagradas escrituras; ele se volta mais para a moralidade do que para os efeitos musicais. E por esse viés, seu pensamento analógico possui maior eficácia do que o pensamento racional.

Podemos dizer que toda música não é quase outra coisa senão o Uníssono, como as virtudes não são outra coisa que o amor, e, conseqüentemente que o amor e o uníssono são semelhantes. Para as consonâncias são qualquer coisa de bom agradável; elas levam o uníssono, como todas as virtudes têm sua bondade e sua excelência do amor. O que pode ser confirmado pela autoridade de Santo Agostinho (MERSENNE, 1636, p. 30).

5. *COMPENDIUM MUSICAE*: DESCARTES

Descartes trilhará outro tipo de pensamento, diferente de Mersenne. Ele considera a música por si mesma, rompendo com o pensamento epistemológico. Sua noção musical não é mais a que representa a ordem do cosmos, o que marca uma transformação na estética musical.

Ele fundamenta uma autonomia do discurso musical, cuja filosofia e teoria da música não dependem mais da cosmologia e teologia. Descartes pensa em regras musicais, como por exemplo, o número de consonâncias admitidas na composição, os movimentos das vozes, e não mais as justifica através dos símbolos e analogias, porém visa focar as funções das propriedades sonoras em si mesmas, pensando nos efeitos musicais recebidos pelos ouvintes.

Partindo para uma estética mais subjetiva, Descartes acredita que a apreciação do intervalo, na verdade, reforça o domínio do julgamento pessoal, mais do que a perfeição acústica em relação aos números. Ele escreve a Mersenne em 1630 dizendo não reconhecer os pontos característicos das consonâncias correspondentes às paixões. Para ele as paixões são classificadas como percepções que se relacionam com a própria alma. Elas são sentimentos porque a alma as recebe da mesma maneira como se recebe objetos externos, e é esse recebimento que movimenta a alma.

As paixões não possuem relação com o corpo, da maneira como sentimos, por exemplo, o frio. Elas não representam objetos, pois são particulares à alma, e só temos somente consciência de seus modos de ser, embora, no entanto, sejam causadas pelo corpo. A origem das paixões está no corpo físico, daí a alma não ter controle sobre elas. A ação das paixões está em elas serem representadas através de objetos que suscitam paixões. Daí a razão ser a reguladora das paixões, originadas no corpo. A alma pode decidir e conduzir as ações.

Descartes diz que uma mesma causa pode provocar diversas paixões, o que possui mais relação com a história pessoal de cada um do que com determinadas causas exteriores. Os movimentos transmitidos ao cérebro “representam os objetos à alma e fazem-na ter diversas sensações” (ROVIGHI, 2006, p. 109).

Existem, para Descartes, seis paixões distintas, das quais todas as outras dependem delas: são a admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza.

Todas as paixões são reações da alma ao que é benéfico ou nocivo (art. 52); mas, na frente de todas essas reações, Descartes põe a admiração, suscitada por aquilo que é novo e inusitado nos objetos (art. 53). É uma paixão que tem por objeto o conhecimento, e por isso seus movimentos permanecem no cérebro (art. 71). A admiração suscita o desejo de conhecer, reforça a atenção, é mãe do saber (art. 75), mas mesmo esta é moderada, porque poderia levar-nos a querer conhecer também o que não vale a pena (ROVIGHI, 2006, p. 111).

No entanto, sua filosofia, se assim se pode dizer, contida no *Compendium Musicae*, aborda a questão do belo a partir dos problemas musicais e acústicos. A música é um suporte para a reflexão estética, embora se aprofunde em questões téc-

nicas e acústicas; seu pensamento conduziu a uma estética de tendência “clássica”, mas subjetiva.

Descartes recupera as teorias antigas, muito desenvolvidas nos escritos do século XVI, mas as coloca numa “roupagem” epistemológica nova, fora do discurso metafísico e cosmológico sustentados nesse período. Sua obra possui uma ambiguidade, segundo Wymeersch (WYMEERSCH, 1999, p. 113), pois apresenta uma aparência clássica, e na sua estética das paixões, o prazer das emoções parecem ser superiores à razão; apresenta concepções clássicas do prazer estético, pois para ele todos os sentidos são capazes de qualquer prazer.

Em seu pensamento os objetos são adaptados, estabelecidos em proporções, de modo que se possa apreendê-los pelas sensações, de maneira distinta e sem dificuldades. Nesse sentido, a proporção é aritmética, não geométrica, pois esta seria uma proporção irracional, não perceptível pelos sentidos, e isso fatigaria os sentidos. A beleza depende de uma adaptação do objeto aos sentidos percorridos e da proporção interna de seu objeto, qualidade objetiva apreciada pela razão. O critério principal para o julgamento da beleza de uma obra é sua justa proporção.

Por isso os ritmos na música devem ser iguais, para que o canto dê uma impressão de unidade. Proporção, equilíbrio, unidade e simetria são as noções características da estética dita “clássica”. O belo faz sua ligação com o objeto musical e não com o sujeito que o contempla.

O objeto da música é o som, e o seu fim é o prazer de mover em nós as várias paixões. A essência da música é suscitar no ouvinte uma reação; mais importante que o prazer em si mesmo é o sentimento de prazer que sentimos dentro de nós mesmos. Ele não é unicamente intelectual, mas é ligado à sensação.

O ego tem sua subjetividade exacerbada pela emoção e paixões, mas é pelo reforço da razão que se adquire o conhecimento do universo e o controle das emoções.

Descartes não aborda mais o domínio da música cósmica, da harmonia das esferas. A sua música que canta é a música humana – instrumental ou vocal, esta que é feita para e pelos homens.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas explanações, procurou-se observar brevemente que o século XVII na França possuiu um domínio voltado para uma estética dos números e paixões a partir do princípio da analogia. Esse pensamento aos poucos foi desaparecendo com a aquisição do pensamento racional. Na medida em que os autores puderam imaginar um universo harmonioso, o pensamento analógico se fez presente nos graus diversos da implicação musical. Tudo nesse pensamento se correspondia. Com Descartes e o início da chegada do “*grand siècle*”, uma distância é marcada quanto a esse pensamento, e cada vez mais começa a existir um refutamento da correspondência entre a analogia musical e universo-homem, assim como um distanciamento da ligação música-números-paixões. Algumas tomadas de posição ocorreram, coexistindo teorias de base platônica, como a do padre Mersenne, e outras mudanças de pensamento, como em Descartes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROSSARD. S. *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins et italiens et français les plus usités dans la Musique*. Paris, 1703.

COUSU. A. *La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*. Paris, 1658.

DESCARTES. R. *Lettre à Mersenne du 4 mars 1630*. Paris: Ed. Adam et Tannery, tomo I, s/d.

MASSIN, J & B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle, Livre premier des consonances, proposition IV, Corollaire IV*. Paris, 1637, tomo II.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011. (Tradução do grego, introdução e notas: Rodolfo Lopes, Coleção Autores Gregos e Latinos, Série Textos).

PLATON. *Timée*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

ROVIGHI, S. V. *História da filosofia moderna: da revolução científica a Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

STANLEY, S. *Dicionário Grove de Música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

WYMEERSCH. B. V. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Paris: Mardaga, 1999.

V ENCONTRO DE PESQUISADORES EM
POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS
XVI, XVII E XVIII

“MAGIA E MÚSICA“

SESC Carmo, 10 a 13 de Setembro de 2013

Comissão organizadora

Prof^a. Dr^a. Mônica Isabel Lucas (USP) - presidente
Prof^a. Dra. Cynthia Gusmão (USP)
Prof. Dr. Dennis Bessada (UNIFESP)
Prof. Dr. Mário Videira (USP)
Prof. Dr. Paulo Kühn (UNICAMP)

Estagiários

Delphim Porto Rezende (CMU-ECA-USP)
Nathália Domingos (CMU-ECA-USP)
Noara Paoliello (CMU-ECA-USP)
Vicente Casanova (CMU-ECA-USP)
Emília Garcez (CMU-ECA-USP)
Juliana Vasques (CMU-ECA-USP)

Realização

Departamento de Música da ECA-USP
SESC Carmo

