

# Relações entre Música e Palavra na *MUSICA POETICA* Dos Séculos XVII E XVIII

Mônica Isabel Lucas  
monicaucas@usp.br

## Resumo

Este artigo aborda a relação entre música e linguagem nos séculos XVII e XVIII, baseadas em releituras da Poética e da Retórica aristotélicas, apontando diferenças conceituais que se estabeleceram entre música e palavra nos âmbitos reformado e contra-reformado. Em seguida, aprofunda-se no nascimento da música poética luterana e mostra como o pensamento poético-retórico se manteve válido durante todo o século XVIII, no que se refere às investigações acerca da essência e função da música. Finalmente, mostra que a mudança de paradigma que se deu com o declínio da Retórica e o nascimento da Estética romântica não foi uma ruptura, e aponta para a existência de débitos da Estética para com o pensamento poético-retórico.

## Abstract

This article discusses the relationship between music and language in the seventeenth and eighteenth centuries, based on readings of the Poetics and the Rhetoric Aristotle, pointing out conceptual differences established between music and words in the fields reformed and counter-reform. Then delves into the birth of music poetic Lutheran and shows how thought-poetic rhetoric remained valid throughout the eighteenth century, with regard to investigations concerning the essence and function of music. Finally, we show that the paradigm shift that occurred with the decline of rhetoric and the Birth of Aesthetics was not a romantic break, and points to the existence of debts aesthetics to the rhetorical-poetic thought.

Nos escritos musicais (e também matemáticos) publicados nos séculos XVII e XVIII, vemos que a música deve ser concebida como “imitação sonora” das proporções perfeitas da Ordem Divina. Esses autores seguem a visão proposta na Antigüidade e retomada por Boécio, cujo tratado sobre música, escrito no século V, teve enorme alcance e, ainda no século XVIII, era compreendido como *auctoritas*, fonte indubitável de conhecimento.

Retomando a categoria das *Artes Liberales* – práticas próprias do homem *livre* – e dividindo-as em gêneros numéricos (*quadrivium*) e verbais (*trivium*), Boécio diz que a música é objeto de estudo matemático, pertencendo, junto com a aritmética, a geometria e a astronomia, ao *quadrivium*. Mesmo quando não mencionam a sua fonte, tratados musicais anteriores ao século XVIII se apóiam na idéia do *quadrivium*, ao afirmarem a condição matemática da harmonia musical. Nesses mesmos tratados, as artes relativas ao número também são incluídas na categoria de “ciência”, aristotelicamente definida como a capacidade de fazer demonstrações a partir de premissas conhecidas.

Para Boécio, assim como para Santo Agostinho, as proporções harmônicas se referem em última instância à unidade, que representa o mais alto grau de perfeição na ordem da natureza. A unidade caracteriza a essência das coisas construídas segundo a natureza divina. Nessa visão, a razão, capaz de perceber as proporções cósmicas materializadas na música, tem proeminência sobre as outras faculdades humanas.

Na Idade Média, os gêneros musicais mais relevantes, como o *organum*, o moteto e a missa, eram construídos a partir de um *cantus firmus*, uma estrutura pré-existente, extraída do cantochão. Sobre ela se edificava a construção matemática da música, com base em relações numéricas (rítmicas e harmônicas). O *cantus firmus* era considerado a voz principal, *fundamentum totius relationis*.<sup>1</sup> Nessas composições, as vozes acrescentadas pelo contraponto tinham função secundária, explicando o sentido do texto principal.

A partir da metade do século XV, o *cantus firmus* deixou de ser o elemento básico da composição musical. Na obra tardia de Dufay e de Ockeghem, encontram-se missas e motetos compostos sobre *cantus* não advindos da liturgia cristã ou inteiramente novos. Nessa época, surge um novo ideal sonoro que faz com que a hierarquia do *cantus firmus* se dissolva em favor de uma

música na qual linhas melódicas de igual importância se coordenam. Nessas peças, notam-se tentativas de relacionar procedimentos musicais a idéias contidas no texto. Essa relação pode ser simplesmente visual (como o uso de semínimas e colcheias, notas “pretas” no lamento à morte de Ockeghem, de Josquin des Prez) ou representativa do sentido do texto (como o uso de dissonâncias para representar palavras com sentido doloroso).

\* \* \*

A relação entre a música e o discurso verbal já havia sido discutida na Antigüidade, por antigos retóricos – Plutarco, Dionísio de Halicarnaso e Quintiliano.<sup>2</sup> Platão, na *República*, diz que a melodia cantada, como a falada, é composta de palavra, harmonia e ritmo.<sup>3</sup> Para Aristóteles, discurso e música também se pautam “pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, separados ou combinados”.<sup>4</sup> No século XV, essas idéias são retomadas, e, com elas, surgem novas tentativas de reforçar a relação entre música e texto que havia sido abandonada na Idade Média. Essas tentativas foram fortemente impulsionadas pela *Poética* de Aristóteles, que passa a ser vista no século XVII como texto normativo com respeito às artes. Humanistas como Lionardo Bruni (1369-1444), Giordano Bruno (1548-1600) e Martinho Lutero (1483-1546) retomam o princípio aristotélico de que a palavra é propriedade substancial do homem e, no século XVI, o aspecto declamatório da linguagem e seu valor imagético e afetivo passam a constituir as diretrizes da *inventio* musical, substituindo a idéia medieval de *numerus*.

Nesse sentido, a música passou a se relacionar ao gênero de artes ligadas à palavra, o *trivium*, que, segundo Boécio, reunia a dialética, a gramática e a retórica. Com isso, a música passa a ser entendida como “imitação sonora” pelo viés do discurso: a voz (cantada), a melodia e o ritmo são veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória. Na polifonia franco-flamenga e italiana do século XVI já se nota uma vinculação clara entre o conteúdo do texto e procedimentos musicais pré-determinados que visam esclarecer musicalmente o conteúdo verbal.

No século XVII, a relação entre música e palavra foi entendida de maneira diferente por teóricos católicos e luteranos.

\* \* \*

No século XVI, já se discutia na Itália a dependência mútua entre música e fala, no âmbito da música vocal polifônica, especialmente o madrigal. Essa questão assumiu proporções mais intensas no círculo da *Camerata Fiorentina*, grupo fundado em 1573 pelo conde Giovanni Bardi para debater ciências e artes, superando totalmente a idéia medieval de música como arte matemática. Faziam parte da *Camerata*, entre outros, teóricos musicais como Girolamo Mei, Vincenzo Galilei (pai do astrônomo) e Giovanni Battista Doni; compositores como Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri e Jacopo Peri; poetas como Ottavio Rinuccini. Nas discussões da *Camerata* surgiu a proposta de recobrar o estilo dramático, tal como praticado na Antigüidade clássica, instituindo como recursos musicais para este fim a monodia e o baixo-contínuo. Com isso, estabeleceram-se as raízes da representação cênica e musical que mais tarde se denominaria ópera.

As críticas da *Camerata* à polifonia acusavam a falta de inteligibilidade do texto - o *laceramento della Poesia* (Caccini, 1602) -, seja por esticar as palavras, seja por repeti-la ou às suas partes, seja por utilizar camadas melódicas com ritmos diferentes entre si, tornando o texto confuso. Por estas razões, Bardi afirmava que “o contraponto é inimigo da música”.<sup>5</sup> Para Doni, a polifonia surgira “em tempos antiqüíssimos e entre homens nus de toda sorte de literatura e gentileza”. Doni prossegue, relacionando a rudeza dos compositores polifônicos (cita os burgundos Ockeghem e

Obrecht) ao estilo que praticam (contraponto franco-flamengo).<sup>6</sup>

Para os integrantes da *Camerata*, a prática coeva do contraponto se chocava diretamente com o novo pensamento musical. Segundo esses pensadores, o interesse da música reside unicamente na clareza e na compreensibilidade do texto. A palavra musicada é considerada como um modo de dizer aperfeiçoado.

Os integrantes do círculo de Bardi afirmavam que, na música, o texto deveria vir em primeiro lugar, seguido pelo ritmo e, em último lugar, pela melodia. Essa posição, que segue a orientação platônica da *República*, é reafirmada por autores como Zarlino, que diz que “a harmonia e o ritmo devem seguir a palavra”<sup>7</sup>, e Julio Cesare Monteverdi (irmão do compositor Claudio), que declara que “o discurso é senhor da harmonia, e não servo”.<sup>8</sup> O ouvinte deve ser movido pela unidade palavra-tom.

Com essa idéia em mente, esses compositores propuseram um novo estilo musical - o recitativo - baseado em preceitos semelhantes aos que regiam a teoria musical da Antigüidade grega. Nele, a palavra deve ser apresentada de acordo com seu ritmo próprio e com uma melodia que evidencie seu significado afetivo.

Essas idéias chegaram ainda no século XVII ao mundo luterano. Heinrich Schütz, tendo viajado para a Itália e estado em contato com Giovanni Gabrieli e com o próprio Claudio Monteverdi, foi o primeiro compositor a adotar o estilo moderno ao norte dos Alpes. Christoph Bernhard, aluno de Schütz, reafirma a primazia da palavra no estilo moderno. Nele, “a palavra é senhora absolutíssima da harmonia”. Em oposição, no estilo antigo, contrapontístico, “a harmonia é senhora da palavra”.

Para os teóricos da *Camerata*, a palavra do texto não devia ser representada apenas em seu aspecto imagético ou em seu significado mais profundo, como se fazia nos madrigais polifônicos; ela devia *mover* o ouvinte. Segundo esses autores, a música devia ser uma representação afetiva e dramática. Por isso, pareciam adequados a essa arte textos cujo assunto são as paixões humanas. Daí a recusa de Monteverdi em compor sobre um *libretto* oferecido por Alessandro Striggio: “os ventos devem cantar, isto é, os zéfiros e os bóreas. Como, caro senhor, poderei imitar o falar dos ventos, se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos?”<sup>9</sup>

Na concepção italiana, procedimentos musicais não visavam ilustrar diretamente o texto, mas explicitar o afeto que dominava o cantor, portador da palavra. O objetivo da representação musical deveria ser a alma humana movida pelo afeto. A orientação é aristotélica: no *De Anima*, o mundo das paixões faz parte da alma perceptiva, e, por isso, é anterior ao âmbito da linguagem, que é próprio da alma racional. Baseando-se nessa idéia, os autores da *Camerata* afirmavam que as paixões, por serem mais fundamentais, são mais eficazes para mover o ouvinte que a razão contida na linguagem. A anterioridade ontológica das paixões também ditava, para esses autores, a subordinação das particularidades textuais ao efeito patético geral.

Para os teóricos da *Camerata*, toda fala tem um *soggetto*, um afeto formalmente determinado, que é também imitado pela música. A relação entre música e linguagem apóia-se na idéia de imitação: ambas imitam os afetos humanos. Essa imitação, no entanto, não é livremente ditada pelos sentidos e pela individualidade do compositor: ela é objetivamente determinada. Autores como Galilei entendem que o modelo da composição é a observação do comportamento dramático do ator trágico ou cômico. Esse comportamento não tem caráter subjetivo. Imitam-se tipos do teatro como o Irado, a Matrona, o Amante, o Lamentoso, o Alegre etc. A música deve imitar a fala codificada desses modelos dramáticos; a declamação carregada de afeto constitui a matéria musical.

\* \* \*

A concepção musical luterana, apesar de sua fundamentação humanista, guarda algumas diferenças sensíveis em relação à visão proposta pelos autores da *Camerata Fiorentina*. Ela faz

parte de uma construção ideológica sólida e duradoura, que fundamentou o currículo das *Lateinschulen*, as escolas reformadas. Essas instituições teológicas (que deram origem aos Ginásios Humanistas) visavam preparar os alunos para o estudo superior, o *Studium*.

O currículo da *Lateinschule* foi estabelecido em 1528 por dois colaboradores de Lutero: Philipp Melanchton (1497-1560) e Johannes Bugenhagen (1485-1588). Ambos trabalharam no círculo de pensadores ligados a Lutero, na Universidade de Wittenberg. Melanchton ficou conhecido como *Praeceptor Germaniae* após ter produzido o material didático utilizado para boa parte da educação luterana: gramáticas do grego e do latim, obras sobre retórica, ética, física, história e geografia. Para ele, a educação deveria seguir os moldes instituídos pelo pensamento humanista, essencial na constituição da teologia reformada.

A educação luterana atribuía enorme importância à música, junto com o estudo da religião e das línguas. Nas classes mais avançadas - a *secunda* e a *prima* - o curso era inteiramente ministrado em latim. De acordo com as ordenanças de Melanchton e Bugenhagen, o ensino na *Lateinschule* deveria dedicar no mínimo cinco horas semanais à música, incluindo solfejo, canto e prática de música coral e instrumental. Elas deveriam ser ministradas logo após o almoço, respeitando a crença médica de que o canto ajudava na digestão.

Além do estudo da teologia, estavam previstas oito horas semanais de latim, que incluíam gramática, exercícios de estilo (imitação de autores clássicos), leitura e declamação de Terêncio, Virgílio e Cícero, teoria e prática da poesia e catecismo latino. O currículo contava ainda com quatro horas semanais de grego e quatro de hebraico. A retórica estava presente desde as classes iniciais; na *secunda* e na *prima*, as classes mais avançadas, contava-se com três horas semanais de dialética e duas de retórica (ensinadas segundo a visão de Melanchton). Havia ainda aulas extras, optativas, dessas disciplinas.<sup>10</sup>

A retórica tinha grande importância no ensino da *Lateinschule*, e seu estudo estava estreitamente vinculado ao da religião. Nas aulas de teologia, o aluno aprendia a desmembrar a Bíblia, encontrando nela lugares-comuns, comprovando etimologias e produzindo silogismos. Além disso, para se candidatar à prova final, o *Examen Theologicum*, era preciso memorizar o *Compendium Locorum Theologicorum ex Scriptoris et Libro Concordiae Collectum*, [“Compêndio das passagens teológicas da Sagrada Escritura e do Livro de Concórdia”], de Leonhard Hutter (1610). Neste tratado, o dogma luterano é apresentado sob forma retórica: o compêndio consiste de trinta e quatro teses, seguidas de refutação e de confirmação com base em citações da Escritura (o conhecimento desse compêndio de cerca de 200 páginas também foi exigido de Bach em 1723, quando este se candidatou ao posto de *Kantor* na *Thomasschule* em Leipzig). A enorme ênfase dada à retórica na educação ajuda a explicar porque a música luterana foi tão fortemente influenciada por esta disciplina.

Todos os professores da *Lateinschule* tinham formação teológica, e eles também se comprometiam a realizar funções na igreja. Assim, o *Kantor* era incumbido do ensino da música e do latim, sendo ainda responsável pela música nos cultos protestantes, que era executada pelos alunos. Bugenhagen determina que

¡°OS *Kantoren* (...) devem executar seu serviço escolar, como os outros professores. É sua obrigação ensinar canto a todas as crianças e adolescentes, educados ou não tanto, de modo que cantem conjuntamente em latim e em alemão e que aprendam a musica figural [instrumental], não apenas de modo costumeiro, mas também artístico, aprendendo a entender as vozes, claves e tudo o que pertença a esta música e aprendendo a cantar de maneira segura e afinada...”<sup>11</sup>

Baseados nos preceitos de Melanchton e Bugenhagen, os *Kantoren* estabeleceram a concepção e a prática musical luterana. Importantes músicos protestantes dos séculos XVII e XVIII - Dressler, Listenius, Burmeister, Herbst, Printz, Praetorius, Walther, Bach, Hiller, Ramler - ocuparam postos de *Kantor*.

As escolas reformadas utilizavam dois compêndios para o ensino e para a prática da música, denominados *Enchiridion utriusque musicae practicae* e *Enchiridion musicae mensuralis*. Ambos os livros foram utilizados nessas instituições até o século XVIII. Estas obras haviam sido publicadas inicialmente por Georg Rhaw, em cuja casa editorial, inaugurada em Wittenberg em 1523, foi editada a maior parte das obras de Lutero. Vale lembrar que a Reforma foi amplamente difundida no século XVI pela imprensa, desenvolvida por Gutenberg cerca de cinquenta anos antes. Desse modo, Rhaw se destaca como um importante propagador das idéias e, com isso, também da concepção musical luterana.

Rhaw e os pensadores que propagaram as idéias reformadas compartilhavam de idéias humanistas de contemporâneos seus, Erasmo, Valla, Mei, Doni, que propunham uma educação baseada nos *studia humanitatis*, preocupando-se também com uma nova leitura do legado clássico. Todos esses autores estavam interessados em difundir esse cabedal cultural na forma impressa recém desenvolvida por Gutenberg, que publicara em 1534 a primeira tradução vernácula da Bíblia, feita por Lutero.

As edições musicais publicadas por Rhaw distinguem-se de outras coleções musicais de sua época não só por tratar de questões morais e teológicas subjacentes a esse repertório em seus prefácios, mas também pelo empenho do autor em abarcar todas as instâncias da liturgia. Rhaw imprimiu entre 1538 e 1545 quinze coleções de música polifônica vocal, além de várias compilações de corais luteranos, muito utilizadas por compositores reformados.

As coletâneas musicais editadas por Rhaw contêm prefácios de Lutero, de Melancton e de Bugenhagen. Dentre estes, destaca-se o prefácio de Lutero às *Symphoniae Jucundae* (1538), que foi traduzido do latim para o alemão e reeditado em 1564 pelo *Kantor* Johann Walther como *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* [“Louvor e elogio da música, arte celestial”]. Idéias contidas nesse texto continuaram válidas até o fim do século XVIII no mundo reformado.

\* \* \*

A idéia de *numerus* é fundamental para se compreender a visão de música como discurso retórico e alegórico, e para se compreender a posição privilegiada que a música alcançou, entre as artes, no final do século XVIII na Alemanha.

Rolf Dammann demonstrou que os *Kantoren* luteranos repetiram e parafrasearam as crenças musicais de Boécio e Agostinho nos séculos XVII e XVIII. Para Dammann, a permanência da idéia de música como *numerus*, que remonta ao *quadriuvium* medieval, é a principal característica da concepção musical luterana. Segundo esse autor, no mundo protestante, o pensamento musical de Boécio (música como reflexo da ordem macrocômica e divina) continua válido até o século XVIII.<sup>12</sup> A visão de música como *numerus* ajuda a compreender o cultivo do contraponto na prática musical luterana, enquanto na Itália, como vimos, esta arte passou a ser alvo de críticas a partir do século XVII.

Durante os séculos XVII e XVIII, são comuns os escritos luteranos que se referem, ainda que indiretamente, à *musica humana, mundana e instrumentalis* de Boécio. Assim, lemos no prefácio de Lutero às *Symphoniae Jucundae* que

1ºquando a música natural é afiada e polida pela arte, percebemos em parte (pois não podemos compreender ou entender totalmente) e com grande admiração a grande e completa sabedoria de Deus na música, sua maravilhosa obra; nela, antes de tudo, é maravilhoso e admirável que alguém cante uma melodia simples e ingênua, e junto a ela três, quatro ou cinco outras vozes também sejam cantadas, e brinquem em torno dessa melodia simples e direta, adornando-a maravilhosamente de muitas maneiras e sons, conduzindo uma dança celeste, encontrando-se amigavelmente e abraçando-se afetuosamente. Quem pensa sobre isso e não considera [que isso seja] uma obra maravilhosa e indizível do Senhor, é

verdadeiramente um ser rude, que não merece a denominação ser humano, que não deveria ouvir outra coisa que o zunir do burro e o grunhido do porco.”<sup>13</sup>

Essa concepção foi propagada por inúmeros compositores e *Kantoren* luteranos nos séculos XVII e XVIII: Calvisius, Lippius, Praetorius, Baryphonus, Bartolus, Herbst, Matthaei, Printz, Kuhnau, Buttstett, Walther, Werckmeister, Mitzler, etc. Para eles, as relações numéricas que governam as proporções musicais e divinas são carregadas de valor alegórico e metafísico. No mundo luterano do século XVII, as consonâncias musicais são compreendidas pelo viés teológico, como podemos apreender da afirmação de Andreas Werckmeister (1700): “quanto mais próxima uma coisa estiver de sua origem, mais perfeita será; portanto quanto mais as proporções [musicais] se desviarem da Unidade como seu princípio, mais imperfeitas serão.”<sup>14</sup>

A crença numa relação direta entre as harmonias sonoras e a natureza numérica divina fez com que a música ocupasse no mundo luterano um lugar elevado no conhecimento, superado apenas pela Teologia. Essa relação remonta a Santo Agostinho e Boécio, que por sua vez reafirmam idéias da *República* platônica.<sup>15</sup> Vale lembrar que Lutero iniciara sua carreira como monge agostiniano; vale ainda recordar o débito de Santo Agostinho a Platão. Assim, Lutero, herdando diretamente as idéias de Santo Agostinho e Platão, afirma que as harmonias musicais estabelecem harmonia na alma, e por isso têm caráter ético. Lutero e seus seguidores citam freqüentemente o trecho das Confissões de Santo Agostinho, em que este afirma chorar ao ouvir música, evidenciando com isso a ação direta da música sobre a alma.

A analogia entre os sons musicais e os afetos da alma ainda é propagada nos escritos musicais do século XVIII. Johann Mattheson afirma em 1739 que “sons bem ordenados produzem almas bem ordenadas e harmoniosas”<sup>16</sup>. A mesma idéia está no fundamento das tentativas de autores setecentistas como Lorenz Mizler e o próprio Mattheson de construir uma ciência mecânica da moralidade musical, que levasse em conta as propriedades físicas do som e a natureza fisiológica do ouvido e das paixões. No fim do século XVIII, mesmo com o fortalecimento da Estética e dos ideais românticos, as idéias platônicas ainda estão presentes na obra de autores como Adam Hiller e Caspar Ruetz.

É por conta desse caráter intrinsecamente ligado a valores morais que Lutero atribui uma posição superior à música, dentre as artes. Lemos no prefácio às *Symphoniae Jucundae* que

1º **depois da Palavra de Deus, nada é tão elevado e louvável quanto a música**, pois ela é uma regente poderosa e violenta de todos os movimentos coração humano e porque os homens são freqüentemente regidos e dominados por ela, como por seu senhor.”<sup>17</sup>

Para Lutero, a música “é tanto disciplina quanto educadora, e torna as pessoas mais razoáveis, honestas e suaves.”<sup>18</sup> A percepção de propriedades moralizantes na música leva Lutero a recomendar esta disciplina para a educação dos jovens. No prefácio de 1538, ele diz que

1ª a música é um dom divino belo e maravilhoso, próximo da teologia. Não posso perdoar, por nada no mundo, a pouca aptidão para a música. Devemos acostumar a juventude a essa arte, pois ela torna as pessoas finas e habilidosas.”<sup>19</sup>

O papel que Lutero atribui à música na educação é claramente associado às idéias contidas na *República*. Mas também é possível observar uma analogia muito estreita com a visão aristotélica exposta na *Política*. Nessa obra, o estagirita enfatiza tanto o poder recreativo quanto o aspecto moral da música, dois pontos que Lutero também considera fundamentais nessa arte. Além disso, o prazer inerente à música é o que para ambos torna essa disciplina adequada à educação dos jovens. Aristóteles diz:

1º é evidente que a música pode imprimir uma certa qualidade no caráter da alma e se pode fazer isso é evidente que se deve dirigir os jovens para ela e dar-lhes uma educação musical. O estudo da música se adapta à natureza dos jovens pois estes não suportam nada que não dê prazer. E a música é por natureza uma das coisas prazenteiras. Além disso, parece que há na alma humana uma certa harmonia e ritmo.”<sup>20</sup>

Lutero, como Aristóteles, considera a música como um passatempo nobre. Ele a concebe como um dom divino para aprazer a condição humana. Nesse ponto, a visão luterana se distingue da de pensadores medievais, como Santo Agostinho e Boécio, e de outros reformadores, como Calvino e Zwingli, para quem a prática musical, como todas as coisas relativas aos sentidos e não à razão, é censurável. No final do século XVIII, a Poética de Charles Batteux, muito lida no mundo luterano, enfatiza o prazer como o elemento característico das Belas-Artes. Contudo, na visão luterana, diferentemente da de Batteux, o prazer jamais se dissocia da utilidade moral. Para autores reformados, a beleza reside no decoro, na adequação entre música e moral e em seu potencial de harmonizar a alma com a essência divina.

Na concepção luterana, a música age sobre os afetos, e com isso pode equilibrá-los, conduzindo à Virtude cristã. No prefácio às *Symphoniae Jucundae*, Lutero diz que

1º nada na terra é mais poderoso para tornar os tristes alegres, os alegres tristes, os humilhados orgulhosos, os orgulhosos humildes, para acalmar o amor quente e exagerado, para diminuir a inveja e o ódio, e nada é mais eficaz que a música para elevar e arrastar os movimentos do coração que regem os homens para a virtude ou para o vício, e para controlar e dominar os movimentos do ânimo. Nada é mais poderoso, digo eu, que a música.”<sup>21</sup>

Para corroborar esta posição, autores reformados se referem freqüentemente aos exemplos bíblicos que comprovam o poder da música. No prefácio às *Symphoniae Jucundae*, Lutero diz que

1º a Escritura testemunha que pela música, Satã, que impele as pessoas a todo o vício e maldade, é afastado, como se mostra no rei Saul. Quando o Espírito de Deus chegou, David tomou da harpa e tocou com suas mãos; o rei ficou aliviado e sentiu-se bem, o mau espírito se afastou dele.”<sup>22</sup>

A passagem em que Davi cura o Rei Saul da melancolia através do som de sua harpa<sup>23</sup> é uma tópica incessantemente repetida por escritos luteranos, e que encontraremos em textos musicais até o final do século XVIII, como a *Allgemeine Geschichte der Musik* [“História Geral da Música”] de Johann Nikolaus Forkel (1788).

A percepção da afinidade natural entre sons e moralidade também leva Mattheson, em 1739, a recomendar o uso político da música:

“ a música amansa espíritos selvagens, amacia a essência dura e rude das almas, refina os costumes, torna as pessoas mais predispostas para a Moral, une os corações humanos de maneira doce a agradável e traz repulsa aos males que levam à desumanidade, inflexibilidade e impertinência. A harmonia mantém este estado”.<sup>24</sup>

Assim, o mundo luterano criou uma visão particular da poética e da retórica clássicas que, diferentemente da concepção italiana, não descarta as idéias do *quadrivium*. Pensadores luteranos absorvem a compreensão de seus colegas da *Camerata Fiorentina* - música como um instrumento de imitação dos afetos contidos no texto musicado. Contudo, não deixam de reconhecer nessas imitações um poder espiritual inerente ao som. As proporções sonoras presentes no contraponto

também são capazes de conduzir a alma à Virtude cristã.

Assim, enquanto os integrantes da *Camerata* procuraram se libertar da polifonia, argumentando que esta obscurecia o sentido da palavra, compositores luteranos trataram de fundamentá-la sistematicamente. A figura do *Kantor* luterano e sua formação intelectual, orientada pela Teologia e pela retórica, foi fundamental na concepção desse método de composição, que une as potencialidades afetivas da música e a visão matemática da polifonia, denominado pela tratadística musical seiscentista de *musica poetica*.

Joachim Burmeister é o primeiro autor a estabelecer a *musica poetica* como disciplina teórica. Ele a define em 1606 como

„a parte da música que ensina a compor, unindo sons da melodia para perfazer uma harmonia adornada com diferentes afetos em cada período e destinada a mover os ânimos e corações humanos para diferentes disposições.”<sup>25</sup>

Na *musica poetica*, procedimentos musicais (imagéticos e afetivos) da polifonia passaram a ser terminologicamente denominados. Esta orientação segue a premissa aristotélica de que o que não é definido não pode ser compreendido. Aristóteles já afirma, no *De Anima*, que “a partir de coisas não claras, embora mais manifestas, advêm clareza e maior inteligibilidade segundo o enunciado”.<sup>26</sup> No século XVII, pensadores luteranos principiaram a se apropriar da terminologia gramática e retórica para definir procedimentos musicais específicos. Com isso, estreitaram a analogia entre música e discurso verbal, analogia que perdurou até o fim do século XVIII, abarcando inclusive a música instrumental.

No século XVII, tanto na concepção católica como na de autores luteranos, a linguagem passou a ser entendida como a fonte da representação musical. Na concepção dos integrantes da *Camerata Fiorentina*, a música visava imitar a veemência patética da fala movida pelo afeto. Na concepção reformada, diferentemente, a linguagem musical foi abordada em seu aspecto lógico, como materialização do dogma.

A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*, a aplicação de lugares-comuns à composição musical: a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. Andreas Herbst, em seu *Musica Poetica* (1643), oferece quatro categorias de palavras musicalmente representáveis: verbos que exprimem afecção, verbos locomotivos, advérbios e as idades do homem ou seus atributos.<sup>27</sup> No pensamento luterano, certos procedimentos musicais não só representam, mas ainda explicam a palavra, evidenciando seu sentido oculto, geralmente fundamentado nos dogmas da doutrina.

Na compreensão proposta pela *Camerata Fiorentina*, não existe uma preocupação em transformar procedimentos musicais em um sistema de regras didático. Teóricos luteranos (os *Kantoren*) diferentemente, afirmam que a música é *ars*, faculdade aristotelicamente definida como a “disposição da capacidade de fazer envolvendo um método verdadeiro de raciocínio”.<sup>28</sup> Para músicos luteranos, a *musica poetica* é uma técnica transmissível, como a arte de produzir discursos.

Integrantes da *Camerata Fiorentina* - Galilei, Mei, Bardi - desprezam a retórica. Eles seguem a orientação platônica, para quem esta é uma arte enganadora que não leva à verdade, permanecendo no plano da opinião. Para os pensadores do círculo de Bardi a representação musical palavras isoladas, impossibilita a compreensão do todo, do afeto que rege a composição. Eles retomam ainda Aristóteles, afirmando que os afetos, sendo próprios da alma perceptiva, são anteriores à razão. Por este motivo, seria impossível considerar a música sem palavras, imitadora de afetos, como linguagem. Essa concepção só se torna possível com a atribuição de significado lógico a procedimentos codificados, proposto por pensadores reformados. Eles constroem dessa maneira uma linguagem musical que se associa às artes do *trivium*, em especial à retórica. Com isso, obras como a Retórica aristotélica e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano passaram a ser normativas



também para a composição e a execução musicais.

Burmeister evidencia sua sintonia com idéias humanistas, ao unir a teoria musical à retórica antiga. Essa sintonia se opera sobre premissas claramente distintas das dos autores da *Camerata Fiorentina*.

Um dos aspectos historicamente mais importantes da *musica poetica* de Burmeister é a teoria das figuras, designadas com termos técnicos transpostos da retórica. Com isso, ele transforma as relações entre música e linguagem em ferramentas de composição. Após Burmeister, inúmeros autores passaram a fornecer apanhados de figuras musicais emprestadas da retórica em seus tratados, entre eles Nucius, Thuringus, Kircher, Walther, Bernhard, Printz, Ahle, Janovka, Vogt, Mattheson, Spiess, Scheibe, Forkel, etc.<sup>29</sup>

Compositores da *Camerata Fiorentina* também utilizaram procedimentos musicais codificados em suas composições. No entanto, eles não procuraram sistematizá-los em manuais nem fundamentá-los na retórica clássica. A caracterização desses procedimentos como figura possibilitou conferir ao discurso musical um caráter de ensinamento doutrinário, além de prover um método de análise musical.

A idéia de que as figuras contenham ensinamento já está proposta na *Retórica* aristotélica. Nela, lemos que “[a metáfora] causa prazer ao que procura ensinamento”<sup>30</sup>. Similarmente, lemos no *Cannocchiale Aristotelico*, o tratado de agudeza de Emanuele Tesauro (1652), que “as figuras retóricas não são outra coisa que uma beleza peregrina que varia a oração do estilo cotidiano e vulgar para que ela traga ensinamento conjunto com a novidade, e o ouvinte simultaneamente aprenda gozando e goze aprendendo.”<sup>31</sup>

Essas definições se assemelham muito à definição de figura apresentada por Burmeister: “ornamento ou figura musical é uma progressão musical da harmonia ou da melodia (...) que se afasta das regras básicas da composição e corajosamente ganha uma forma mais ornada.”<sup>32</sup> Para Burmeister, ainda, as figuras propõem deleite e ensinamento, obtido pela atribuição de valor lógico a procedimentos musicais.

O pensamento musical herdado da *Camerata Fiorentina*, que concebe a música como imitadora de afetos, também é assimilado pela *musica poetica* e sistematizado. Arnold Schering, em 1908, cunha o termo *Affektenlehre* (“Teoria dos Afetos”) para se referir à técnica de persuasão afetiva, unida à retórica por Aristóteles e transposta no século XVII para o sistema musical.<sup>33</sup>

No século XVII, o mundo dos afetos, objeto de tratamento dos livros sobre a moral, passam também a ser fundamentados pela filosofia natural de Descartes, além da teoria médica de Hipócrates e Galeno. Contudo, na concepção luterana, os afetos servem apenas para enfatizar a idéia de Virtude, evidenciando o sentido dogmático e metafísico da música. Este é sancionado por sua ligação numérica ao princípio da Ordem divina.

Neste pano de fundo se insere a produção literária de autores que continuaram, em maior ou menor medida, defendendo o princípio aristotélico da música como imitação dos afetos e concebendo a música como linguagem retórica durante os séculos XVII e XVIII.

A partir da segunda metade do século XIX, o surgimento da Estética tendeu a superar a concepção musical baseada na poética e na retórica, causando uma gradual mudança de paradigma. A obra a respeito das artes mais lida no mundo luterano da segunda metade do século XVIII foi a *Les Beaux-Art réduits a um même Principe* [“As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio”]. Ela foi editada pelo menos dez vezes em alemão, entre 1746 e 1801, e constitui uma defesa clara do princípio aristotélico da *Poética*. Marie Luise Linn demonstra que obras como a *Estética* de Baumgarten ainda são fortemente influenciadas pela Retórica e pela Poética.<sup>34</sup> Estes dados permitem notar que a influência dessas duas artes no pensamento musical setecentista foi profunda e duradoura, e a superação dessas premissas, que se deu com o nascimento da Estética, não foi fruto de uma ruptura, mas de uma transição lenta e gradual.

A partir destas informações históricas, é possível constatar a importância da recuperação de preceptivas aristotélicas para uma compreensão mais profunda da música seiscentista e setecentista,

assim como entender especificidades da *musica poetica* no mundo reformado. Sendo assim, este texto também evidencia a relevância do resgate de dados documentais como base para a criação de hipóteses historicamente verossímeis para a análise e para a execução musical.

- 1 Tinctoris, Johannes. *Diffinitorium musicae Johannes Tinctoris* (1474). Disponível em: [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV_TEXT.html) (acesso em 20/01/2007)
- 2 cf. Muhana, Adma. Prefácio de *Poesia Completa*, de Manuel de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XL
- 3 Platão. *República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001, 398d.
- 4 Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1978, 1447a20-25
- 5 Dammann, Rolf. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber Verlag, 1995, p. 106
- 6 *Ibid.*, p.106
- 7 *Ibid.* p. 99
- 8 In: Monteverdi, Julio Cesare. Prefácio de *Scherzi Musicali* (1607), de Claudio Monteverdi. Milano: Ricordi, 1967, p. 13
- 9 Monteverdi, Claudio. Carta a Alessandro Striggio (1616). In *Source Readings in Music History*, ed., Oliver Strunk. New York: Norton, 1998, p. 664
- 10 *Apud*: Dammann. *Op.cit.*, p. 100-101
- 11 *Apud*: Chiapusso, Jan. *Bach's World*. Bloomington: Indiana University Press, 1968, p. 40
- 12 Dammann. Rolf. *Op.cit.*, p. 22-92
- 13 “Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da sieht und erkennt man zum Teil (denn ganz kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbaren Werk Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, dass einer eine schlichte Weise hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimme auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfaltige Weise gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbar zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich Herzen und lieblich umfassen. Wer dem ein wenig nachdenket, und es nicht für ein unaussprechliches Wunderwerk des Herrn halt, der muss wahrlich ein grober Klotz sein und ist nicht wert, dass er ein Mensch heist, und sollte nicht anderes hören, denn wie der Esel schreit und die Sau grunzt.” Walther, Johann. "Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica" (Wittenberg, 1564). In Biessecker, Georg. *Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts*. Dissertação de mestrado: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2004, p. 35-38
- 14 “je näher ein Ding seinem Ursprunge ist, je vollkommener es ist: Derwegen, je weiter die Proportionen von der Unität als ihren Principio abweichen, je unvollkommener sie sind”. *Apud*: Dammann, R. *Op.cit.* p. 34
- 15 Agostinho, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1997, X, 34; Boethius, Ancius Manlius Severinus. *Fünf Bücher über die Musik* [De institutione musica libri quinque]. Hildesheim: Olms, 1985, I,2,3; Platão. *República*, III,392c.
- 16 Mattheson, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954. I,3, 49-52
- 17 “Nach dem heiligen Wort Gottes / nichts is so billich / und so hoch zurühmrn und zuloben / als eben die Musica / nemblich / aus der Ursach / dass sie aller Bewegung des Menschlichen Herten ein Regierin / ihr mechtig und gewaltig ist / durch welche doch oftmals die Menschen / gleich als von ihrem Herren regiert und überwunden werden”. *Symphoniae Jucundae* (1538). In: Biessecker. *Op.cit.*, p. 38
- 18 “Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sitzsamer und vernünftiger machet.”. *Apud*: Hosler, Bellamy. *Changing views of instrumental music in Eighteenth Century Germany*. Tese de doutorado: University of Wisconsin-Madison, 1978, p. 78
- 19 “Die Musika ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologia. Ich kann mir meine geringe musikalische Begabung nicht um alles in der Welt verzeihen. Die Jugend soll man stets an diese Kunst gewöhnen, denn sie macht feine geschickte Leute aus ihnen”. *Symphoniae Jucundae* (1538). In: Biessecker. *Op.cit.*, p. 36
- 20 Aristóteles. *Política*. Madrid: Gredos, 1994. 1340b10-15
- 21 “Nichts auff Erden krefftiger ist / die traurigen frölich / die frölichen traurig / die verzagten hertzenhaftig zu machen / die hoffertigen zur Demut zu reitzen / die hitzige und übermässige Liebe zustillen und dempffen / den Neid und Hass zu mindern; und wer kan alle Bewegung dess Menschlichen Herten / welche die Leute regieren / und entweder zu Tugend oder zu Laster reitzen und treiben / erzehlen / dieselbige Bewegung des Gemüts / im Zaum zuhalten / und zuregieren / sage ich / ist nichts krefftiger / denn die Musica.” *Symphoniae Jucundae* (1538). In: Biessecker. *Op.cit.*, p. 38
- 22 “wiederumb zeuget die Schrifft / daß durch die Musica / der Sathan / welcher die Leute zu aller Untugend und Laster treibet / vertrieben werde / wie denn im Könige Saul angezeigt wirdt / uber welchen / wenn der Geist Gottes kam / so nam David die Harffen / und spielet mit seiner Hand / so erquicket sich Saul / und ward besser mit ihm / und der böse Geist weich von ihm.”. In: Biessecker. *Op.cit.*, p. 37
- 23 1 Sam. 16:15–23
- 24 “Die Music mache die wilden Geister zahn; erweiche das harte und rohe Wesen der Gemüther; polire die Sitten; mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menschlichen Herzen auf eine süsse und angenehme Art mit einander, und bringe einen Abscheu zu wege vor allen solchen Lastern, die zur Strenge, Unmenschlichkeit und Frechheit führen.” In: Mattheson. *Op. Cit.*, I,5,2, p. 28
- 25 “Musica Poëtica (...) est illa Musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, conjugendo sonos Melodiarum

- in Harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda”. In: Burmeister, Johann. *Musica Poetica* (Rostock, 1606). Laaber: Laaber, 2004, I,1
- 26 “A partir de coisas não claras, embora mais manifestas, advêm clareza e maior inteligibilidade segundo o enunciado (...). É preciso que o enunciado definidor esclareça o fato e ainda contenha e expresse a causa. Os enunciados da definições, na verdade, são como conclusões.” In: Aristóteles. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006, 413a11
- 27 Apud. Dammann. *Op. cit.*, p. 119-120
- 28 Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 2001, 1140a1
- 29 Estas figuras foram descritas por Dietrich Bartel em seu *Musica Poetica – musical-rhetorical figures in german baroque music* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998)
- 30 Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1991, 1412b12
- 31 “Conchiudo, le Figure Rettoriche altro non esser, che Un vezzo pellegrino, variante la Oratione dallo stile cotidiano & volgare: accioch’ ell’ habbia insegnamento congiunto com la novità: & l’uditore in um tempo impari godendo, & goda imparando.” In: Tesauro, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico* (Torino, 1670). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000, p. 124 (1ª ed. 1652)
- 32 “Ornamentum, sive figura musica est tractus [região] musicus; tam in harmonia, quam in melodia, certa periodo [volta completa], quae a clausula initium sumit, & in clausulam desinit circumscriptus, que a simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatiorem habitum assumit & induit”. In: Burmeister. *Op.cit.*, XII
- 33 SCHERING, Arnold. “Die Lehre von den Musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908), p. 106 - 114
- 34 Linn, Marie Luise. “A. G. Baumgartens *Aeshetica* und die Antike Rhetorik”. In: *Rhetorik. Beiträge zur Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*. ed. Helmut Schanze. Frankfurt: Athenäum, 1974, p. 105-125