

SÍMBOLO DA RAZÃO OU SÍMBOLO DA PAIXÃO? UMA DISCUSSÃO A PROPÓSITO DA MÚSICA NO SÉCULO DAS LUZES

Luiz Paulo Sampaio

RESUMO: Os séculos XVII e XVIII assistiram a uma evolução sem precedentes da música européia, com o estabelecimento do sistema tonal, da música instrumental independente e da ópera. Este artigo mostra como, ao final deste processo na segunda metade do século XVIII, a música tomara-se uma linguagem artística autônoma e de grande força expressiva, em consequência das novas concepções filosóficas, científicas e sociais que marcaram o iluminismo.

*Pour définir la musique et comprendre son évolution,
il est nécessaire d'y voir une forme symbolique.*

Jean Molino

INTRODUÇÃO: A REVOLUÇÃO MONÓDICA — O SURGIMENTO DA ÓPERA E A NOVA EXPRESSIVIDADE MUSICAL

No período compreendido entre 1550 e 1650, o pensamento musical europeu sofreu uma radical transformação. De praxe, os historiadores da música identificam os arredores do ano de 1600 como a época em que ocorreu uma transição estilística decisiva: a passagem do estilo modal polifônico, estritamente vocal, para o novo estilo monódico, caracterizado por uma única linha vocal com acompanhamento instrumental.

Este estilo era apropriado a um novo tipo de espetáculo, que fora concebido pela *Camerata Fiorentina* como uma combinação de teatro e música, recebendo dos seus primeiros compositores a designação de *Dramma per musica* (ou, também, *Favola per musica*), constituindo-se, *de facto*, no protótipo da ópera. Para melhor ressaltar a linha vocal assim como para propiciar uma melhor compreensão do texto cantado, os compositores tiveram que conceber uma nova forma de notação para os instrumentos onde a melodia seria sustentada por “colunas” sonoras — os acordes — com a função primordial de realçar a expressividade dramática do texto. Mesmo não sendo propriamente uma inovação, pois o madrigal renascentista já empregava toda uma série de artifícios para exprimir os diferentes “afetos”, esta nova notação provocou uma profunda mudança na orientação do

pensamento estético ao criar toda uma nova codificação simbólica, adequada ao novo estilo.

A figura mais importante para a música do início do século XVII foi Claudio Monteverdi, o único a utilizar de modo magistral os dois estilos: aquele da antiga polifonia, o *stile antico*, e o da monodia, o *stile nuovo*, usado em suas óperas. Monteverdi, que foi incontestavelmente um dos grandes revolucionários da história da música, soube amalgamar as características dos dois estilos de maneira a permitir a elaboração de uma linguagem musical que, além de sua força expressiva, revelou todo o potencial da sonoridade instrumental.

Devido a estas características inovadoras, a música de Monteverdi foi objeto de inúmeras controvérsias, sendo a mais importante, do ponto de vista histórico, a querela entre o compositor e um cônego da igreja de San Salvatore em Bolonha, Giovanni Maria Artusi. O musicólogo Claude Palisca observa que “esta controvérsia, por ter obrigado o compositor a esclarecer a sua posição, coloca em evidência uma das mais profundas crises por que passou a composição musical”.¹

Em sua réplica a Artusi, Monteverdi define o seu estilo como uma *seconda prattica*, em contraposição à *prima prattica* do estilo antigo. Ainda, segundo Palisca, o melhor relato de todas estas controvérsias a propósito da linguagem musical no decorrer deste período se encontra num texto de Marco Scacchi, publicado em 1649, portanto alguns anos depois, com o título de *Breve discorso sopra la musica moderna*, no qual o autor assim classifica as duas maneiras:

A música antiga guardava sempre o mesmo estilo para todos os temas sérios, não importando a função — religiosa ou secular — à qual eram destinados; a música moderna emprega duas diferentes maneiras e três estilos diversos. Segundo a primeira maneira (o *stile antico*), o compositor é guiado pelo princípio *ut harmonia sit domina orationis*. Ao passo que conforme a segunda maneira (o *stile nuovo*), o compositor deverá seguir a regra *ut oratio sit domina harmoniae*.²

Os três estilos citados por Scacchi eram o *Ecclesiasticus*, o *Cubicularis* (para os madrigais) e o *Scenicus seu theatralis*, para as óperas e os oratórios cênicos. Este último estilo era também conhecido como o *Stile rappresentativo*.

1 Palisca, Claude V., *The Monteverdi Companion*, New York: W.W. Norton, 1972, p. 133.

2 Ibid., p. 164.

Todas as controvérsias da época giravam em torno da nova codificação aplicada à linguagem musical em razão de uma concepção inédita do papel dramático dos instrumentos. Monteverdi foi o primeiro a compreender o seu alcance e a utilizar o simbolismo dos timbres instrumentais, desde a sua primeira ópera, *l'Orfeo* (1607). A propósito da partitura desta *Favola per musica*, Nikolaus Harnoncourt faz o seguinte comentário:

A instrumentação de Monteverdi é certamente muito espartana, se comparada à orquestra do pós-romantismo; mas as poucas indicações são, entretanto, suficientes para indicar a existência de um esquema de grande lógica e dramaticamente eficaz, que pode ser explicado através do simbolismo sonoro do período em torno do ano de 1600: Os cinco atos de *l'Orfeo* se desenvolvem em dois locais: (...) na paisagem pastoril da Trácia (...) e no Inferno. Monteverdi atribui a estas duas esferas da ópera dois corpos sonoros fundamentalmente diversos: os arcos, a flauta, os alaúdes, os cravos e o órgão pertencem à esfera dos pastores, enquanto que os cometas, os trombones e o regal simbolizam e descrevem o Inferno.³

Esta codificação da música instrumental, visando exprimir os “afetos”, bem como o desenvolvimento de uma sintaxe harmônica além da relação entre a palavra e a música, seriam o pano de fundo para todas as discussões filosóficas sobre a linguagem musical do barroco.

O COMPENDIUM MUSICAE E AS IDÉIAS CARTESIANAS SOBRE A MÚSICA

Descartes inicia o seu *Compendium* dizendo que a música tem “por objeto o som e que sua finalidade é nos dar prazer e provocar em nossa emoção as diversas paixões”.⁴

Mesmo estando embasado na tradição estabelecida por Monteverdi, o pensamento cartesiano seria o primeiro a tentar estabelecer um fundamento matemático e racionalista para o discurso musical. Segundo Jean Molino:

É com Descartes que se consuma a ruptura entre a ciência dos sons e a música (...). De uma maneira mais geral, Descartes recorre à noção de proporção, conceito polissêmico tradicional, aonde vêm confluír as regras da retórica clássica, as teorias medievais e a matemática do platonismo renascentista.⁵

No *Compendium*, Descartes retoma e desenvolve as pesquisas de Gioseffo Zarlino sobre os fundamentos físicos e acústicos da harmonia. Este é o motivo pelo qual ele dá mais importância à

3 Harnoncourt, N., *Le dialogue musical*, Paris: Gallimard, 1984, p. 195.

4 Descartes, R., *Abrégé de musique (Compendium musicae, 1618)*, Paris: Méridiens-Klincksieck, 1990, p. 47.

5 Molino, J., *Fait musical et sémiologie de la musique*, in: *Musique en jeu*, n. 17, 1975, pp. 37-62.

harmonia do que à melodia. Como escreve Enrico Fubini, "(...) esta (a melodia) não é regida pela razão e diz respeito à sensibilidade, ao passo que a harmonia é suscetível de ser inteiramente racionalizada e portanto merece ser o verdadeiro objeto de estudo para o filósofo".⁶

A postura, então assumida por Descartes, deve-se ao surgimento do sistema tonal e à necessidade de codificá-lo. Parece claro que o jovem filósofo buscava estabelecer uma forma racional para sistematizar a sintaxe musical. Mais adiante veremos as querelas que esta questão viria suscitar no decorrer do século XVIII. Todavia, nas noções preliminares do *Compendium*, Descartes se ocupa da percepção sensorial e propõe algumas regras sobre o assunto:

- 1) Todos os sentidos são capazes de propiciar prazer.
- 2) Para este prazer é requerida uma certa proporção entre o objeto e o sentido em si mesmo (...).
- 3) O objeto deve ser tal que o sentido não o perceba com demasiada dificuldade e confusão (...).
- 4) O objeto cujas partes apresentam menos diferença entre si é mais facilmente percebido pelos sentidos.

Em seguida, Descartes conclui que a proporção mencionada na regra 2 "deve ser aritmética e não geométrica".⁸ Vale citar ainda a regra de número 7:

Dentre os objetos dos sentidos, o mais agradável à alma não é aquele mais facilmente percebido pelos sentidos, nem aquele mais dificilmente percebido; porém aquele que seja suficientemente difícil de ser reconhecido, de modo a não saciar inteiramente o desejo natural que impulsionou o sentido para o objeto, sem que, por outro lado, esta dificuldade provoque o esgotamento do sentido.⁹

Nesta última regra, Jean Molino identifica um princípio suplementar, herdado da tradição retórica, segundo a qual "o acordo (a compreensão) nasce da descoberta de uma relação nem muito fácil nem muito difícil de ser percebida".¹⁰

A partir destes fundamentos, o *Compendium* trata metodicamente de questões como o andamento musical e o ritmo — a divisão ternária ou quaternária do compasso; a definição de altura, considerada por Descartes como sendo "a diversidade dos sons quanto ao agudo e quanto ao grave" e, finalmente, o emprego dos intervalos consonantes e dissonantes e sua função no discurso musical.

6 Fubini, E., *Les philosophes et la musique*, Paris: Champion, 1983, p. 78.

7 Descartes, R., op. cit., p. 48.

8 Ibid., p. 48.

9 Ibid., p. 49.

10 Molino, J., op.cit., p. 39.

Um aspecto importante da filosofia cartesiana, aquele da representação estética, é ressaltado por Raymond Court, ao comparar as análises efetuadas por Descartes em sua *Dioptrique*, com aquelas do *Compendium*:

Aquilo que acabamos de constatar, a partir do *Dioptrique*, com referência às conseqüências de uma teoria da visão (...) vamos reencontrar com relação à música no *Compendium*. Em ambos os casos trata-se, de fato, de reconstruir o mecanismo que é o fundamento da representação, seja ela pictórica ou musical, com as conseqüências metafísicas que necessariamente acompanham esta reconstrução. O princípio subjacente à análise da música consiste na busca dos fundamentos físicos do fenômeno que, ao tocar o nosso corpo, põe em movimento as paixões (...).¹¹

Desta forma, Descartes procurou dar conta dos dois aspectos essenciais da música: o aspecto sensorial e o aspecto racional. Porém, como ressalta Fubini, “o filósofo mantém ainda um certo ceticismo quanto às relações que ligam a música às emoções, apesar de não negar a existência daqueles elos, que permitem à música proporcionar prazer (...)”.¹²

De qualquer maneira, a visão cartesiana de uma estética da representação iria exercer uma profunda influência sobre a evolução do teatro clássico francês com profundos reflexos na *Tragédie en musique* de Lully e, posteriormente, na *Tragédie lyrique* de Rameau.

MÚSICA E POESIA: A DISCUSSÃO SOBRE A ÓPERA NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Nascida na Itália, a ópera logo se espalhou pela França e Inglaterra e, pouco depois, em meados do século XVII, pela Alemanha e Áustria. Inicialmente um espetáculo de corte, ligado aos grandes eventos e festividades da realeza, a ópera pouco a pouco alcançou o público burguês. Esta crescente popularidade do teatro lírico foi, no entanto, acompanhada por sua condenação quase unânime por parte dos filósofos, dos literatos e dos teóricos da época, que a acusavam de ser um espetáculo artificial, ilógico e absurdo.

Ao final do século, já se distinguiam dois estilos líricos nitidamente diferenciados: um estilo italiano e um outro francês.

O estilo lírico italiano, que era de início aquele do *recitar cantando* postulado por Monteverdi, no qual a música cedia a prioridade à palavra, transformou-se progressivamente, como observou Fubini,

11 Court, R., *Sagesse de l'art*, Paris: Klincksieck, 1987, p. 99.

12 Fubini, E., op. cit., p. 79.

“num espetáculo em que a música adquiria cada vez mais importância em detrimento da palavra (...)”.¹³

Na França, entretanto, a tradição do primado do texto foi mantida, graças ao poder político e à influência de Lully, em que pese a sua origem italiana, pois que ao chegar à França, aos 18 anos de idade, ele já completara na Itália a sua formação musical. Lully soube, contudo, criar um estilo lírico apropriado à língua e ao gosto francês.

Auxiliado por escritores como Quinault, Molière e Corneille, contando com o patrocínio e a supervisão interessada de Luiz XIV, Lully codificou o estilo lírico francês, o qual, em função do poder da monarquia absoluta, tornou-se normativo na França por mais de um século.

Mesmo dando prioridade ao texto, o teatro lírico francês, em seus diversos gêneros — como a *Tragédie en musique*, a *Comédie-ballet* e a *Pastorale* — continuava sendo um espetáculo composto, onde se misturavam as mais diferentes linguagens artísticas, como a dança, a música, a pantomima e o texto dramático, apresentado em encenações feéricas nas quais uma maquinaria de grande complexidade produzia os mais espetaculares efeitos.

Se, por um lado, este artificialismo foi alegremente acolhido pelos espectadores da época, foi, ao mesmo tempo, condenado com veemência por um bom número de filósofos e literatos. Um exemplo do tipo de argumento invocado contra a ópera, ao final do século XVII, é fornecido por Fubini, citando um texto de Saint-Evremont, escritor francês daquele tempo:

Uma bobagem repleta de música, de danças, de máquinas, de cenários, é uma magnífica bobagem, mas permanece uma bobagem (...) e o que mais aborrece nesta obsessão pela ópera é o fato de que ela terminará por arruinar a tragédia (...).¹⁴

Também na Itália, onde a ópera era ainda mais ubíqua e popular do que na França, era muito forte a oposição ao gênero. É o próprio Fubini que nos dá mais um exemplo, citando o escritor Muratori:

O público não deixa o espetáculo pleno de graves e nobres sentimentos, apenas invadido por uma ternura muito feminina, indigna dos espíritos viris ou das pessoas fortes e sábias (...). Seguramente a moderna música dos teatros é altamente prejudicial aos costumes do povo (...).¹⁵

Este caráter emocional das reações demonstra a que ponto o teatro lírico conseguira estabelecer um sistema simbólico de grande

13 Ibid., p. 82.

14 Saint-Evremont, *Lettres sur les opéras*, publicação póstuma, Londres: 1709 (Citado por Fubini em *Les philosophes et la musique*, Paris: Honoré Champion, 1983, p. 83).

15 Fubini, E., op. cit., p. 84.

significação e de ampla aceitação pelas audiências. Os dois textos acima mencionados permitem entrever a vigorosa impressão causada pela ópera, mesmo junto aos seus mais ásperos críticos. Era exatamente esta capacidade de emocionar o que mais perturbava a *intelligentsia* da época. Como bem observa Fubini quando diz que:

(...) na realidade, a melodia encarna aquele poder irracional que o racionalismo barroco teria preferido eliminar de vista. É por esta razão que a ópera logo se revelou como um gênero essencialmente híbrido: em que pese a sua intenção essencialmente teatral, tornou-se, em pouco tempo, um gênero em que a música prevalecia claramente sobre aquela dimensão.¹⁶

Constata-se que, ironicamente, um dos fatores do extraordinário desenvolvimento do teatro lírico foi exatamente o sucesso obtido pelos compositores no estabelecimento de uma linguagem própria, derivada do modelo retórico. Por meio da combinação de certas regras discursivas com uma estilização das formas de danças populares, aliada à invenção de uma prosódia musical adaptada à declamação do texto, os músicos conseguiram criar e consolidar o novo gênero.

Paralelamente, esta codificação da linguagem musical permitiu a instituição de uma música puramente instrumental, levando, em consequência, à formulação definitiva do sistema tonal.

De grande importância para o estabelecimento deste sistema foi o tratado, publicado em 1685 pelo matemático e compositor alemão Andreas Werckmeister, no qual era proposto um novo método para a afinação de instrumentos de teclado, utilizando uma divisão "temperada" da oitava em doze semitons iguais. Esta proposta permitiu que fosse resolvido de modo simples um problema até então insolúvel: a obtenção de uma afinação equilibrada em toda a extensão da gama sonora produzida nestes instrumentos. A têmpera, apesar de provocar em todos os intervalos naturais, à exceção da oitava, distorções mínimas, quase imperceptíveis ao ouvido, abriu pela primeira vez a possibilidade de utilização de todas as tonalidades maiores e menores, porquanto ela equilibra os intervalos ao longo de toda a extensão sonora dos instrumentos "harmônicos", tais como o órgão e o cravo, que eram parte integrante do baixo contínuo, o fundamento estrutural da música do barroco. As consequências históricas desta inovação surgiram, quase que simultaneamente, no decorrer da década entre 1720 e 1730: o *Traité de l'harmonie* de Rameau e o *Cravo bem temperado* de J. S. Bach. O primeiro foi o resultado teórico da descoberta de Werckmeister e o segundo foi a sua aplicação prática. Como assinala Raymond Court:

16 Ibid., p. 83.

(...) o *temperamento igual* é defendido resolutamente por Rameau por tornar possível a modulação às tonalidades afastadas, permitindo assim, através do fechamento do ciclo de quintas, tanto a sistematização do sistema tonal quanto a promoção da música ao nível de uma verdadeira linguagem das paixões.¹⁷

Mais uma vez, o recurso ao artifício trouxe uma importante ferramenta à codificação da linguagem musical.

No que se refere à polêmica sobre a ópera, um filósofo francês, Jean-Baptiste Du Bos, graças a seus contatos com Locke, acrescentou algumas idéias novas e importantes ao assunto, em um ensaio publicado em 1719 com o título de *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*. Neste texto, Du Bos antecipa algumas das proposições que serão retomadas mais tarde por Rousseau e alguns enciclopedistas. Ele foi provavelmente o primeiro filósofo a mencionar a música como sendo “a linguagem inarticulada do homem”, independente das palavras. Segundo Du Bos, é no canto que se encontram “os signos naturais das paixões que a música reúne e que emprega com arte para aumentar a energia das palavras (...)”, ou ainda, “(...) as palavras destas canções possuíam, ao serem cantadas, uma energia bem diversa daquela que percebemos quando as ouvimos declamadas (...)”.¹⁸

O que Du Bos pretende demonstrar em seu ensaio é que, lado a lado com a verdade da razão, existe uma verdade dos sentimentos, tão natural quanto a outra, e que a música seria a linguagem mais pertinente para expressar esta verdade. Como observa corretamente Fubini:

A ópera não era mais a tragédia em música, não mais a poesia ornada de algumas volutas musicais; ela se transformara em algo irredutível à poesia, assim como também à música, ela era algo que nasce, em parte como uma dilatação da expressão vocal, em parte como potência expressiva e emocional do canto.¹⁹

A concepção estética de Du Bos, revolucionária para a época, tentou resolver o impasse produzido pela univocidade do pensamento racionalista, que atribuía à palavra o único acesso à verdade, em detrimento da irracionalidade das emoções.

Du Bos soube aplicar à estética a afirmação de Pascal “de que conhecemos a verdade não somente através da razão, mas também pelo coração”.²⁰

A música achava-se enfim justificada pelas razões do coração.

17 Court, R., op. cit., p. 108.

18 Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: J. Mariette, 1719, pp. 471-472 (Citado por Fubini, op. cit., p. 93).

19 Fubini, E., op. cit., p. 93.

20 Pascal, B., *Pensées*, fragment 101, Paris: Gallimard, 1977.

RAMEAU: A MÚSICA COMO UMA CIÊNCIA?

O *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* foi publicado em 1722 e parcialmente traduzido para o inglês em 1737 (apenas o livro III). Foram necessários mais de dois séculos para que a obra fosse reeditada: em 1971 em inglês e em 1986 em francês.

Entretanto, o impacto desta obra, sustentada e complementada pelos escritos posteriores de Rameau, nos quais suas idéias acabaram por se difundir mais amplamente, sobretudo por sua divulgação durante a célebre *Querela dos Bufões*, se fez sentir até o início do século XX. Até mesmo nos dias de hoje, as teorias de Rameau guardam importância histórica porque são indispensáveis para compreender a evolução do sistema tonal.

No prefácio do *Traité*, Rameau explica o objetivo de sua obra:

Não obstante o grande progresso realizado pela música até nosso tempo, parece que quanto mais o ouvido se torna sensível aos maravilhosos efeitos desta arte, tanto menos inquietador faz-se o espírito a propósito de seus verdadeiros princípios. Dir-se-ia que a razão perde seus direitos à medida que a experiência adquire uma certa autoridade (...). A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras devem ser deduzidas de um princípio evidente; e este princípio somente pode ser conhecido por nós através da matemática (...).²¹

A seguir, Rameau enumera os assuntos estudados em cada um dos quatro livros:

Livro I — A relação entre as médias aritmética e harmônica e suas aplicações à divisão da corda para a obtenção dos intervalos musicais;

Livro II — A sistematização da teoria e da prática musicais, segundo as regras formuladas a partir do conceito de baixo fundamental. Esta é a parte mais importante do tratado, pois é nela que Rameau fornece o fundamento teórico tendo em vista a reestruturação musical do barroco;

Livros III e IV — São, mais propriamente, manuais contendo regras práticas para um rápido aprendizado da técnica de composição e realização do baixo cifrado ao teclado.

Por buscar também as razões históricas da evolução do sistema tonal, o tratado se refere a alguns teóricos do passado. Rameau atribui, por conseguinte, uma grande importância a Zarlino por sua descoberta dos princípios que permitiram a transição do sistema modal para o

21 Rameau, J. Ph., *Treatise on Harmony*, New York: Dover, 1971, p.xxxiii, originalmente publicado com o título de *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: 1722.

tonal. Muitas das idéias do *Compendium musicae* de Descartes são retomadas e se revestem de capital importância para o *Traité*.

O que, entretanto, dá à obra um caráter marcante é o fato desta ter sido um dos primeiros textos a transpor para a área cultural o método científico, oriundo do pensamento cartesiano e transformado em paradigma por Newton. De fato, por sua proposta de estabelecer a música como uma ciência dedutiva, fundada sobre postulados derivados da natureza, Rameau precedeu de alguns anos a aplicação da visão mecanicista newtoniana à biologia, com o *Systhema naturae* de Linnaeus, em 1735; ao direito social, com *L'esprit des lois* de Montesquieu, em 1748; e à economia, com o *Tableau économique* de Quesnay, em 1758.

Se bem que a série harmônica já tivesse sido descrita por Joseph Saveur em obra publicada em Paris, em 1700, com o título de *Principes d'acoustique et de musique*, Rameau ignorava ainda a sua existência quando escreveu o *Traité*. Ele conhecia contudo o fenômeno dos harmônicos produzidos pela divisão da corda, bem como a propriedade acústica ligada à vibração de um “corpo sonoro” (na definição de Rameau), de produzir o acorde perfeito maior através de seus primeiros harmônicos: a oitava, a quinta e a terça maior. Todos os demais acordes possíveis seriam derivados deste primeiro acorde. Como lembra Fubini: “Toda a riqueza desta música e suas infinitas possibilidades expressivas provêm deste princípio único e se fundem nesta propriedade do ‘corpo sonoro’”, o que implica “uma concepção decididamente racionalista, à qual Rameau permaneceu fiel em todos os seus escritos”.²²

Alguns anos mais tarde, quando Rameau tomou ciência da série harmônica, publicou sua obra *Génération harmonique*, em 1737, para completar e reafirmar sua teoria. A harmonia originada pela série harmônica natural seria, pois, o princípio subjacente a todos os elementos da música, inclusive à melodia. A harmonia representaria o aspecto universal da linguagem musical, ao passo que a melodia seria apenas um aspecto particular, mudando a cada época e em cada cultura. Esta seria a questão que iria opor Rameau, pelo resto da vida, aos enciclopedistas, particularmente a Rousseau e d'Alembert.

Porém, a par do teórico racionalista, existiu o Rameau compositor, o Rameau artista, considerado na juventude como um inovador audacioso e, nos círculos mais conservadores, criticado como um compositor de música “barroca e bárbara”.

22 Fubini, E., op. cit., p. 96.

Em verdade, ele se considerava um continuador da tradição de Lully e visava introduzir na ópera francesa um estilo mais moderno e mais musical. Com isto em mente ele modificou, pouco a pouco, a estrutura da *tragédie en musique* para transformá-la na *tragédie lyrique* francesa do século XVIII, que se distingue do modelo anterior pela música muito mais elaborada e ritmicamente mais rica, além de brilhantemente orquestrada. Como sempre, esta nova codificação da simbologia espetacular suscitou, de imediato, a oposição de uma parte do público e, como tudo isto ocorria na França, foi tachada de “italianizante”.

Em um artigo intitulado “Rameau, musicien sensible”, Daniel Paquette demonstra, através de certas frases do compositor, que este possuía uma grande sensibilidade emocional, mesmo que esta fosse algo reprimida e subordinada aos princípios racionalistas do período. Alguns exemplos: “Cabe à harmonia mover as paixões; a melodia tira toda a sua força desta fonte”. Ou então: “A música tem por objetivo agradar e excitar em nós as mais diversas paixões”. Ou ainda: “É possível ser excelente na prática musical sem conhecer a teoria. Sem uma certa sensibilidade (...) não se pode ser jamais um músico perfeito”.²³ Em que pese toda a teoria, a música permanecia, para o modelo de músico erudito que foi Rameau, também uma linguagem do coração.

INTERLÚDIO ALEMÃO: A IMPORTÂNCIA DA RETÓRICA NA MÚSICA DE J.S. BACH

Tal como um século antes fizera Monteverdi, Bach juntou todos os elementos estruturais e formais conhecidos em sua época para criar, por meio de uma fusão inovadora, uma obra que, além de elevar ao apogeu o ideal estético do estilo musical do barroco, erigiu os fundamentos de uma nova linguagem musical, da qual o classicismo vienense é a mais alta manifestação.

Bach, da mesma maneira que Monteverdi, não estabelecia diferença alguma entre música vocal e música instrumental: para ele o essencial era a organização expressiva e formal do discurso sonoro. Apesar de que entre as últimas obras de Monteverdi e as primeiras de Bach houvesse transcorrido mais de meio século, no qual inúmeros princípios da teoria e da prática musicais tinham se modificado. Os ideais *poiéticos* (no sentido atribuído a este termo por J.-J. Nattiez) que

23 Paquette, D., Rameau, musicien sensible, in: *Musique et philosophie: Actes du colloque de Dijon*, Paris: Société bourguignonne de philosophie, diffusion Vrin, 1985, pp. 45-46.

presidiavam a estética musical do barroco, permaneciam, essencialmente, os mesmos.

A expressividade dramática da linguagem musical era obtida pela justaposição de elementos contrastantes, acoplada à codificação de uma simbologia destinada a significar os diferentes “afetos”. Porque a música era percebida como um discurso, ela deveria ser como tal organizada, isto é, conforme as regras da retórica. De Monteverdi a Bach, a clareza formal deste discurso era fundamental para a sua inteligibilidade, quer fosse obra vocal, quer fosse instrumental.

A herança artística recebida por Bach era originária de quatro fontes bem distintas: 1) como grande intérprete, improvisador e compositor de música para o órgão, ele era descendente direto da importante escola organística germânica, que remontava à Jan Pieterzoon Sweelinck, na Amsterdam do século XVI; por outro lado, Bach pertencia também à linhagem dos grandes organistas italianos, estabelecida por Andrea Gabrieli e Girolamo Frescobaldi; 2) no que concerne a música religiosa, suas raízes se estendem até a Reforma, principiando pelos corais luteranos, passando pelos *geistlichen Konzerte* de Schültz, para culminar na cantata religiosa protestante, da qual Bach é considerado o mestre incontestável; 3) uma outra influência importante para a obra bachiana é representada pela tradição medieval das Paixões bem como pela música da liturgia católica, tradição esta que se faz presente nos seus motetes e, sobretudo, nas duas *Paixões* (S. Mateus e S. João); 4) na música puramente instrumental, Bach usou as formas italianas do concerto e da trio-sonata, além das suítes de danças do barroco, nos estilos francês, inglês e italiano.

Esta fantástica erudição musical, acoplada ao fato de que Bach procurava estar sempre a par dos eventos musicais de seu tempo, propiciaram ao seu estilo uma particular combinação do novo com o antigo, do experimental com o tradicional. Como assinala corretamente Harnoncourt, “Bach construía conscientemente as suas obras — isto é comprovado — segundo a arte da retórica, e o *discurso sonoro* era, para ele, a única forma de música”.²⁴

É ainda Harnoncourt quem nos fornece a citação do testemunho de um contemporâneo de Bach, o retórico Birnbaum:

As partes que a elaboração de uma obra musical têm em comum com a arte da oratória, ele as conhece tão perfeitamente que, não somente as escutamos com infinito prazer, quando ele pronuncia as suas profundas reflexões sobre as similitudes

24 Harnoncourt, N., op. cit., p. 59.

e concordâncias das duas artes, porém ainda mais quando se admira a correta aplicação que delas faz em suas obras.²⁵

Deve-se a Bach a introdução de um novo rigor na notação musical, sobretudo no que concerne a ornamentação que, até a sua época, fora deixada praticamente a critério dos intérpretes. Harnoncourt fornece a seguinte explicação para este rigor da notação bachiana:

Como as suas obras eram extremamente elaboradas, tanto do ponto de vista emocional quanto do racional, até os mínimos detalhes, ele foi o único compositor de seu tempo a precisar apagar as fronteiras entre *obra* e *execução*, que definiam tão fundamentalmente a música barroca. Ele indicava ao intérprete todos os detalhes, então imagináveis, da execução de suas obras, acima de tudo, a articulação e a ornamentação.²⁶

A reação a estas inovações de Bach, consideradas por muitos músicos como uma interferência na autonomia criativa dos intérpretes, não se fez esperar, atraindo sobre a sua pessoa muitas críticas e diversas discussões sobre a sua arte. Uma das mais longas polêmicas e, por conseguinte, das mais bem documentadas (tendo aparecido em publicações de Leipzig e Hamburgo) foi aquela que opôs o teórico Johann Adolph Scheibe, como crítico de Bach, ao seu defensor, o retórico e compositor Johann Abraham Birnbaum, colega e amigo do compositor, na Universidade de Leipzig.

Eis aqui uma amostra do que escreveu Scheibe em 1737:

Este grande homem provocaria a admiração de nações inteiras se tivesse mais equilíbrio e se não subtraísse às suas obras a naturalidade devido à sua ênfase e confusão, se ele não empanasse a beleza delas por uma arte demasiado grande (...). Ele expressa por meio de notas específicas tudo aquilo que se tem por hábito tocar, todas as elegâncias, todos os pequenos ornamentos, o que não só retira de suas obras a beleza da harmonia, como também torna o canto perfeitamente inaudível.²⁷

Esta polêmica é duplamente interessante: primeiramente porque ela remete a questões que, em sua essência, são equivalentes àquelas pertinentes à transição do *stile antico* para o *stile nuovo* e, em segundo lugar, porque, contrariamente à polêmica entre Artusi e Monteverdi, não se discute aqui uma nova proposta semiótica, mas apenas a ampliação e o desenvolvimento da codificação de uma linguagem já reconhecida e aceita pela prática musical do período. É preciso também que se note que a crítica de Scheibe representava uma tomada de posição muito conservadora e, já então, em vias de ser ultrapassada, pois a linguagem musical achava-se no limiar de uma evolução que, além de abandonar uma grande parte das práticas do barroco, viria ocasionar uma grande mudança na codificação simbólica dos “afetos”.

25 Ibid., p. 59.

26 Ibid., p. 59.

27 Citado por Harnoncourt, op. cit., p. 60.

Efetivamente, Bach parecia ser muito mais sensível a esta evolução do que a maioria dos músicos alemães, seus contemporâneos, à exceção de Telemann.

Em um artigo publicado há cerca de vinte anos sob o sugestivo título de *Bach the Progressive* (Bach o Progressista), Robert Marshall revela algumas informações interessantes sobre a questão da posição histórica de Bach:

A controvérsia sobre a posição de Bach na história da música já havia começado ao tempo do compositor (...) e não parece, ainda hoje, prestes a se resolver. Nossa intenção aqui não é realmente a de participar desta controvérsia, porém de apresentar dados de caráter biográfico e musical — alguns deles, por certo, de natureza circunstancial ou dedutível — que sustentem uma hipótese específica (qual seja, a influência dos novos estilos na produção tardia de Bach) (...) a qual poderia ser explicitada, em resumo, como segue:

Por cerca de quinze anos, entre 1730 e meados da década de 1740, impelido por seu desapontamento com Leipzig e sua aguda percepção da excelente e diversificada vida musical cultivada na vizinha cidade de Dresden, Bach expandiu gradualmente os seus próprios horizontes artísticos (...). Inicialmente Bach contentou-se em se apropriar apenas de alguns detalhes relativamente superficiais: um clichê melódico ou rítmico, ou uma fórmula cadencial. Porém, no início da década de 1740, ele já conseguia acrescentar ao seu idioma pessoal até mesmo o mais fundamental de todos os princípios estruturais do novo estilo — a organização em frases regulares e periódicas.²⁸

A ENCICLOPÉDIA E A MÚSICA: AS QUERELAS A PROPÓSITO DA MÚSICA FRANCESA A PARTIR DA ÓPERA BUFFA

A atenção e a importância que os enciclopedistas atribuíram à música pode ser medida pelos quase 800 artigos a ela dedicados na Enciclopédia. Com efeito, a “arte dos sons” será o pivô em torno do qual giram todas as questões ligadas à nova estética nascida do empirismo inglês e da contestação ao racionalismo francês. Como diz com propriedade Raymond Court, “o destino da estética clássica iria se decidir de maneira exemplar no plano musical”.²⁹

Excetuando Rousseau, d’Alembert e Marmontel, os enciclopedistas que participaram das querelas da segunda metade do século XVIII, embora polemistas e críticos competentes, não eram compositores ou sequer músicos profissionais. É Fubini quem observa a importância histórica desta circunstância:

Talvez pela primeira vez na secular história das querelas musicais, estas últimas envolveram todos os homens cultos e não apenas os especialistas. Os elos entre música, filosofia, estética, sociedade, política e cultura, que sempre estiveram presentes porém nunca haviam sido explicitados, vieram à luz pela primeira vez e

28 Marshall, R., “Bach the Progressive: observations on his later works”, in: *The Musical Quarterly*, vol 62/3, Yale University, July 1976, pp. 354-355.

29 Court, R., op. cit., p. 107.

foram publicamente afirmados, em resposta àqueles que teriam preferido reduzir a música a um simples prazer sensual ou a um absurdo conjunto de regras abstratas.³⁰

Além disso, como lembra Court, as críticas contra a ópera francesa e Rameau significavam também o questionamento da monarquia absoluta e de tudo aquilo que o *ancien régime* representava:

Philip Beaussant tem razão ao explicar pelas razões políticas e não apenas pelas musicais ou filosóficas, a atitude do conjunto dos enciclopedistas (exceto Rousseau), pois o *drame lyrique* de Rameau estava ligado em seu conteúdo ao mito do Rei Sol, projeção da corte de Versailles de Luiz XIV.³¹

Estas querelas e a enciclopédia são quase que exatamente contemporâneas: elas eram alimentadas pelas mesmas fontes culturais e acabavam por brandir idênticos argumentos, baseados em posições estéticas ou filosóficas muito semelhantes.

Diz-se querelas no plural porque ocorreram ao menos duas de grande importância, girando ambas em torno do mesmo assunto: o primado da ópera italiana em relação à francesa. A primeira das duas discussões, a *Querela dos Bifões*, foi desencadeada quando da representação de *La Serva Padrona*, de Pergolese, por uma trupe italiana, em Paris, 1752. Esta querela prolongou-se por vários anos e foi seguida por uma segunda, entre gluckistas e piccinistas, originada pela representação da *Iphigénie en Tauride* de Glück também em Paris.

Para além da aparente superficialidade da argumentação, que parece simplesmente girar em torno da questão da primazia da harmonia ou da melodia, é possível identificar nestas querelas duas visões, diametralmente opostas, no que concerne a representação musical.

Para Rameau, o princípio do primado da harmonia, baseado nos harmônicos naturais da série harmônica, significa que os sons se distinguem dos ruídos por sua organização harmônica, isto é, pela "regularidade" de suas frequências naturais. Como explica Court:

(...) um som de determinada altura surge como produto de uma relação clara e distinta, engendrada no interior de um sistema de intervalos bem definidos (ou estrutura harmônica). Desde então a música torna-se integralmente *uma linguagem plenamente autônoma* precisamente na medida em que ela possui seu próprio sistema de articulação, gerador da diversidade de um sonoro específico, do mesmo modo que uma língua possui o seu com as leis da fonologia.³²

A conseqüência desta concepção de Rameau foi que a voz humana, nada mais sendo que uma parte deste universo sonoro, não deveria

30 Fubini, E., op. cit., p. 100.

31 Court, R., op. cit., p. 196.

32 Ibid., p. 109.

ser privilegiada. Ou então, como ressalta Court, "(...) disto resultou que não mais haveria uma prioridade expressiva da voz falante e, por conseguinte, nenhuma razão para que a música se submetesse à língua".³³

Para Rousseau, entretanto, a melodia era mais importante. No artigo *Expression* de seu *Dictionnaire de musique*, Rousseau mostra claramente a clivagem entre o seu pensamento e o de Rameau:

EXPRESSÃO. (s.f.) Qualidade pela qual o músico sente vividamente e transmite com energia todas as idéias que deve transmitir, e todos os sentimentos que ele deve exprimir. (...) a melodia, a harmonia, o movimento, a escolha de instrumentos e das vozes são os elementos da linguagem musical; e a melodia, por sua relação imediata com o acento gramatical e a oratória, é aquela que dá o caráter a todos os demais. Portanto, é sempre através do canto que se deve derivar a *Expression* principal, quer na música instrumental, quer na vocal.³⁴

Um outro conceito fundamental neste desentendimento foi o de natureza, utilizado largamente pelos antagonistas, para legitimar de modo absoluto os seus argumentos. Catherine Kintzler mostra que:

Cada um dos dois campos, tanto o da música francesa, quanto o dos bufões, pretendia a exclusividade de uma "música natural". Para Rameau, como para Rousseau, a música tem a sua origem na natureza; no entanto, desta origem comum, cada um deles deduz conseqüências completamente opostas. Sob um termo idêntico encontram-se duas concepções absolutamente diferentes. Enquanto Rameau fala da natureza das coisas, Rousseau fala da natureza do homem.³⁵

O choque irreconciliável entre a visão racionalista-cartesiana e a visão culturalista fica assim claramente evidenciado.

Quanto ao termo *expression*, que logo viria a ter uma vital importância para a estética musical do estilo sentimental pré-clássico (o *Empfindsamstil*), Kevin Barry explica: a definição do termo *expression* na *Encyclopédie* sempre gravita em torno da idéia de imitação. Toda arte é expressão "*parce qu'on n'imite point sans exprimer*". E mais adiante "(...) *un concerto, une sonate doivent peindre quelque chose, ou ne sont que du bruit*".³⁶

Observa-se portanto, em alguns enciclopedistas, uma certa má vontade com relação à música instrumental, provavelmente um último resíduo do primado do racional (do texto) em relação ao emocional (a música). No *Discours Préliminaire à l'Encyclopédie*, pode-se

33 Ibid., p. 109.

34 Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique*, New York: Johnson Reprint Co., (1768) 1969, pp. 207-208.

35 Kintzler, C., Prefácio a *Écrits sur la musique*, de J.-J. Rousseau, Paris: Ed. Stock musique, 1979, p. XIV.

36 Barry, K., *Language, Music and the Sign*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1987, p. 67 (Encyclopédie VI, p. 315).

mesmo ler que “a música ocupa o último lugar na ordem da imitação”.³⁷

Esta afirmação é particularmente paradoxal, tendo em vista o extraordinário progresso da música instrumental justamente no decorrer desta época. É possível que este preconceito estivesse ligado ao fato de que a grande evolução das formas pré-clássicas e clássicas da música puramente instrumental não fosse ainda suficientemente conhecida e apreciada na França, por ter se iniciado em Mannheim e Viena.

Todavia, Barry, no trecho abaixo, indica que o princípio da imitação não era uma idéia uniforme entre os enciclopedistas:

O caráter artificial da imitação, suas pressuposições convencionais e formais são bem ilustradas por Grimm em seu artigo sobre o “Poème lyrique” (...). Toda a arte da imitação se funda sobre uma mentira; esta mentira é uma espécie de hipótese estabelecida e aceita em virtude de uma convenção tácita (...). Para Grimm isto pode ser contrastado com o caráter da música, que é um modo de linguagem universal, vago e imediato; assim, a música seria como o poema lírico (...).³⁸

A relação a uma convenção tácita mostra o caráter semântico do pensamento de Grimm bem como a consciência que ele tinha sobre o artificialismo das linguagens artísticas.

Ainda a propósito da comparação entre música e poesia, que já abria o caminho para a estética romântica, Barry nos oferece um texto que esclarece a posição então atribuída à música, face à poesia e à natureza. Trata-se de um artigo de Marmontel intitulado *Arts Liberaux*:

A natureza seria o guia, mas não o modelo da música. Todos os sons e todos os acordes estão, sem dúvida, na Natureza; mas a arte consiste em reuni-los (...). Por um lado, portanto, a música se parece com a poesia, que embeleza a natureza imitando-a e, por outro, com a arquitetura, que considera apenas o prazer dos sentidos que deseja sensibilizar.³⁹

O autor deste período que melhor parece ter desenvolvido uma classificação da música no contexto de uma teoria geral dos signos foi Michel-Paul de Chabanon, em duas obras: *Observations sur la musique*, de 1764; e *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, de 1785.

Chabanon afirma que, contrariamente à pintura, que necessita ser precisa na imitação, “a música puramente instrumental deixa o espírito em suspenso e na inquietude sobre o significado daquilo que foi ouvido”.⁴⁰

37 *Encyclopédie I* (1751), citado por Barry, op. cit., p. 67.

38 Barry, K., op. cit., p. 67.

39 *Ibid.*, p. 200 (nota 38 da p. 69).

40 Chabanon, M.-P., *Observations sur la Musique*, p. 46 (in: Barry, op. cit., p. 70).

Para Chabanon a música era uma forma primitiva de signo, anterior à linguagem. Como tal, sua maneira de significar era tanto mais natural porque era também mais universal.

Chabanon considera a música como a mais livre das artes porque "a música, que não pinta nem os homens nem as coisas, nem as situações, não padece das mesmas dependências (...). O perfil do canto mais familiar a uma nação não é um indício certo de seu caráter ou de seu gênio".⁴¹

Para finalizar este capítulo indicamos abaixo as polaridades verificadas por Barry no texto de *Observations sur la musique*:

MÚSICA	LINGUAGEM
o vazio ou abstrato	o signo, imitativo ou expressivo
a sensação	a inteligência
o não-significante	o que representa
o preciso	o impreciso
a interpretação indeterminada	a interpretação específica

A aparente contradição oriunda da linguagem ser, ao mesmo tempo, mais específica e menos precisa, pode ser explicada nos termos da suposição de Chabanon de que a imitação e a expressão seriam necessidades das quais desejamos nos libertar. Conseqüentemente ele se opõe a Rousseau, que identifica ambas como as componentes do instinto que produz a linguagem e a música.⁴²

A ESTÉTICA DO *ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES* DE ROUSSEAU

Dentro da obra de J.-J. Rousseau, este texto ocupa uma posição central para a compreensão das idéias do filósofo sobre a estética e a música. Catherine Kintzler ensina que "o *Ensaio sobre a origem das línguas* traía o ciclo teórico pelo qual a música, considerada como fenômeno locutório, encontra a sua explicação numa filosofia da imaterialidade e, em troca, dá sentido ao conjunto do campo estético".⁴³

A seção do *Ensaio* que trata especificamente da música começa no capítulo XII "A origem da música e suas relações"; logo no início do capítulo, Rousseau refere-se à sua teoria da origem comum da linguagem e da música ao escrever:

Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, conforme o gênero de paixão que ditava aquelas ou estes. (...) Deste modo as cadências e os sons nasceram com as sílabas, a paixão fazendo falar todos os órgãos e

41 Citado por Barry, op. cit., p. 73.

42 Barry, K., op. cit., p. 72.

43 Kintzler, C., Introdução e comentários ao *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Flammarion, 1993, p. 24.

moldando a voz pelo seu brilho; assim sendo, os versos, os cantos e a palavra têm uma origem comum.⁴⁴

Para Rousseau, todas as primeiras Línguas eram antes cantadas do que faladas, de vez que “as paixões falaram antes da razão”. O modelo ideal desta língua “harmoniosa” seria, segundo Rousseau, a Grécia antiga, onde “(...) os primeiros gramáticos submetiam a sua arte à música, sendo ao mesmo tempo professores de uma e de outra (...)”.⁴⁵

Se bem que a teoria de Rousseau fosse revolucionária, o modelo permanecia sempre o mesmo: a Grécia antiga que, na Florença do século XVI, havia inspirado a *Camerata* em sua postulação da Ópera, volta, ao fim do barroco, a ser o exemplo a ser seguido para transformar a Ópera clássica francesa. Mais uma vez, a Ópera (desde que pudesse despir-se da linguagem artificial de então) representa para o pensamento estético a única forma artística capaz de devolver à expressão humana toda a sua plenitude. Cerca de cem anos depois, Wagner também iria buscar no teatro e na poesia da Grécia clássica a justificação de suas propostas para renovar e reanimar o drama lírico.

A partir do que considerava a degenerescência do gênero na França, Rousseau elaborou uma teoria que explicasse o que considerava uma dupla corrupção: a primeira, da língua, que se tornara mais e mais articulada e portanto “consonântica” (termo que indica a preponderância de consoantes sobre as vogais), ocultando assim a essência da voz humana; a segunda corrupção seria a da música, cada vez mais “harmônica”, em detrimento da melodia nascida do canto original.

No capítulo XIII, Rousseau faz uma interessante comparação quando escreve que a melodia realiza na música precisamente o mesmo que o desenho faz na pintura:

é ela quem marca os traços e as figuras dos quais os acordes nada mais são que o colorido (...). Por conseguinte, como a pintura não é apenas a arte de combinar as cores de maneira agradável à vista, a música também não é só a arte de combinar os sons de modo agradável ao ouvido.⁴⁶

Todavia, é no capítulo XIV, “Da harmonia”, que Rousseau nos dá uma nítida teoria da significação da melodia:

A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime os lamentos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos; todos os signos vocais das paixões são de sua alçada. (...) Eis donde nasce a força das imitações musicais: eis donde nasce o império do canto

44 Rousseau, J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Flammarion, 1983, p. 102.

45 Ibid., p. 103.

46 Ibid., pp. 105 e 107 (A observação final é uma crítica direta à Rameau).

sobre os corações sensíveis. À harmonia cabe concorrer, dentro de certos sistemas, para ligar a sucessão dos sons (...).⁴⁷

Rousseau propôs uma simplificação da música para melhor ressaltar a expressividade que, segundo Kintzler, não chega ao ponto de exigir a supressão da harmonia.

A posição da harmonia é secundária: é preciso, pois, atribuir-lhe o papel de **acompanhamento**, para realce da linha do canto, negando-lhe o papel de **suplemento**, de usurpação, pelo qual ela pretende representar a música.⁴⁸

Conseqüentemente, um século e meio mais tarde, Rousseau retoma uma das proposições fundamentais da *Camerata fiorentina*, aliás, justo aquela que engendrou o gênero lírico na Itália. Disto decorre que a posição de Rousseau, favorável à Ópera italiana, torna-se clara e coerente, no contexto de seu pensamento estético.

Para Rousseau, a força expressiva da música deriva diretamente das paixões humanas pois “a música imita e comove não porque ela seja materialmente (harmonicamente) apreensível, e sim, por que ela é signo”.⁴⁹

O conceito barroco de imitação contra o qual se insurgiu Rousseau fundava-se naquilo que Harnoncourt define como:

(...) a concepção barroca da natureza e da arte: a natureza informe é de certo modo a matéria prima da beleza, que só é conseguida quando aquela é modelada em forma artística. Portanto, o jardim é mais belo que a natureza selvagem, o arbusto recortado em formas geométricas, mais belo do que a árvore natural.⁵⁰

Em vez disso, no capítulo XVI, Rousseau propõe uma estética das emoções, onde a imitação nasceria diretamente das emoções:

(...) mesmo que toda a natureza esteja adormecida, aquele que a contempla não dorme, e a arte do músico consiste em substituir a imagem insensível do objeto por aquela dos movimentos que a sua presença excita no coração do contemplante (...). Ele [o músico] não representará diretamente estas coisas, mas provocará na alma os mesmos sentimentos que sentimos quando as vemos.⁵¹

O texto do *Essai sur l'origine des langues* foi a centelha da revolução estética do Romantismo, que desarrumou a hierarquia das artes estabelecida pelo racionalismo: a música foi elevada do último para o primeiro lugar entre todas as artes, passando a ser a linguagem privilegiada da alma, aquela que seria a mais profunda e perfeita dentre todas as linguagens artísticas. Para o pensamento romântico, a música possui uma sinceridade e uma profundidade expressiva

47 Ibid., p. 109.

48 Kintzler, C., nota 71, cap. XIV do *Essai sur l'origine des langues*, p. 247.

49 Ibid., p. 34.

50 Harnoncourt, N., op. cit., p. 64.

51 Rousseau, J.-J., op. cit., p. 117.

inacessíveis à palavra, por pertencer ao universo dionisíaco das paixões vitais e, portanto, essenciais do ser humano.

Rousseau foi também um dos primeiros filósofos a mencionar um fator considerado pelo romantismo como fundamental à criatividade artística: o gênio. Em seu *Dictionnaire de musique* ele consagrou ao assunto um emocionante artigo, do qual citamos algumas frases à guisa de fecho desta seção:

O gênio do músico submete todo o universo à sua arte. Ele pinta todos os quadros com os sons e torna eloqüente até o próprio silêncio. Ele transmite as idéias por meio dos sentimentos e os sentimentos através dos acentos; e as paixões que exprime, ele as excita do fundo dos corações (...). Ele expressa com calor a geada e o gelo; mesmo quando pinta os horrores da morte ele traz n'alma aquele sentimento da vida que jamais o abandona e que ele comunica aos corações aptos a senti-lo...⁵²

CONCLUSÃO

*To describe a set of aesthetic rules fully means
really to describe the culture of the period.*

Wittgenstein

Entre o final do século XVI e a segunda metade do XVIII, portanto durante quase dois séculos, a arte musical européia experimentou uma evolução sem precedentes na história da música ocidental. Este desenvolvimento foi particularmente vigoroso porque se nutriu de numerosas áreas do conhecimento humano: da estética à tecnologia, passando pela matemática, pela filosofia, pela retórica e tangenciando até mesmo a astronomia com as proposições de Kepler (relativas às relações entre as órbitas planetárias e os intervalos musicais em seu tratado sobre a harmonia das esferas).

No decurso deste período, assistiu-se ao nascimento do sistema tonal, da música instrumental independente, da Ópera e de uma nova linguagem expressiva. Todas estas inovações se fizeram acompanhar de grandes transformações na maneira de pensar, de escrever e de executar a música.

Durante o século XVII e boa parte do XVIII, o pensamento musical, dominado pelo racionalismo, se propôs organizar o discurso sonoro sobre bases científicas. É preciso que se diga que, no século XVII, os filósofos e teóricos das artes consideravam a música como uma arte menor, nada mais que uma simples tributária da poesia, pois como explica Fubini:

52 Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique*, Paris: Art et Culture, 1978, p. 272.

Para o espírito cartesiano/racionalista, reinante na cultura do século XVII, a arte e o sentimento não gozavam de qualquer autonomia nem preenchiam nenhuma função essencial à vida humana; nada mais eram do que formas inferiores do conhecimento humano (...). Na classificação hierárquica das artes, a música ocupava, de hábito, o último lugar, sendo o primeiro ocupado pela poesia (...). A música impressionava os sentidos; a poesia falava à razão.⁵³

Por conseguinte, envidavam-se todos os esforços para erigir um sistema racional, dotado de regras universais, visando elevar a música ao nível de uma verdadeira ciência dos sons, pois que, para o paradigma mecanicista, a razão era a única via de acesso à verdade.

Pouco a pouco, pensadores como Pascal, Du Bos e, posteriormente, Herder, Rousseau e os demais enciclopedistas, mostraram a existência de uma visão diferente, oriunda do espírito e das emoções humanas.

Viu-se aqui a passagem de um mundo governado pelo poder político da monarquia absolutista a um outro, onde começavam a prevalecer os princípios democráticos. A transição de uma cultura, onde o poder era centralizado, autoritário e unívoco, a uma outra em que o poder tornara-se compartilhado e, portanto, dialético.

Paralelamente, constata-se a que ponto as novas concepções do cosmos e da sociedade humana influenciaram a representação e o pensamento artísticos, modificando radicalmente os sistemas simbólicos.

Neste quadro, a música tornou-se uma linguagem artística cada vez mais complexa e autônoma. Se, por um lado, o majestoso universo musical erigido pelo barroco é certamente um produto do raciocínio humano, também é verdade que a sensibilidade e a emoção lhe dão uma luminosidade e um brilho extraordinários.

Dois séculos após as grandes querelas sobre a Ópera e, em face à crise histórica que, no rastro do desmonte do sistema tonal, assolou a linguagem musical do ocidente, ainda nos causa admiração a magnífica combinação de sentimento e inteligência que permitiu a elaboração de uma linguagem tão expressiva quanto universal. Se a música tornou-se para a nossa civilização uma das mais importantes formas de expressão artística, isto se deve exatamente ao fato de que ela toca o espírito humano a um tal nível de profundidade que nos dá, para além da dicotomia razão/emoção, uma representação transcendental do mundo.

53 Fubini, E., *La estética musical del siglo XVII a nuestros días*, Barcelona: Barral, Ed. 1970, p. 15.

Como escreveu Schopenhauer: A música expressa em uma linguagem eminentemente universal, por meio de um material homogêneo, isto é, em nada mais que sons, e com a maior nitidez e verdade, o ser interior, o ser-em-si mesmo, do mundo.⁵⁴

Luiz Paulo Sampaio é professor do Instituto Villa-Lobos da Uni-Rio desde 1980, sendo responsável pela disciplina de História da Ópera. É mestre em Memória Social e Documento pelo CCH da Uni-Rio e, desde 1996, bolsista da Capes, desenvolvendo tese de doutorado sob a supervisão de Jean-Jacques Nattiez na Universidade de Montréal.

54 Schopenhauer, A., *The World as Will and Representation*, citado por Brian Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, New York: Oxford Univ. Press, 1983, p. 183.