

3960

PEREIRA, AR.

1995

AIRES RODEIA PEREIRA
Universidade Nova de Lisboa

PEREIRA, Aires Rodeia. — *A estética musical em Aristóxeno de Tarento*. Humanitas 1995 47 (1): 469-479. • L'esthétique musicale d'Aristoxène, véritable phénoménologie fondée sur les possibilités infinies du son mélodique, accorde une importance égale à la théorie et à l'inspiration créatrice du musicien. [66-0057]

A ESTÉTICA MUSICAL EM ARISTÓXENO DE TARENTO *

O tema da estética musical é abordado por Aristóxeno nos dois livros que constituem os *Elementa Harmonica*¹. Neles o autor justifica a especificidade da ciência da música como corpo autónomo do conhecimento recorrendo às faculdades que configuram o μουσικός ('músico e teórico musical'), entre as quais se salienta a percepção (αἴσθησις).

Ao atribuir à percepção a importância de faculdade interveniente na formação dos conceitos da teoria musical, Aristóxeno deixa claro que a determinação intervalar não deverá ser feita exclusivamente a partir de *rationes* matemáticas. Desta ideia central que percorre todo o seu pensa-

* Este tema foi-nos sugerido pela leitura de um passo da obra de Maria Helena Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I vol. — *Cultura Grega*, Lisboa, 1994, 632, que, ao assinalar a distância entre Aristóxeno de Tarento e os outros teóricos musicais que lhe sucederam afirma: «o seu tratamento estava mais próximo das ciências matemáticas do que das musicais.» Refere-se a Cleónides, Téon de Esmirna, Cláudio Ptolemeu, Nicómaco de Gerasa, Gaudêncio, Aristides Quintiliano, Alípio e Baquío. Aristóxeno, contrariamente aos seus sucessores propõe uma interpretação dos problemas musicais partindo da faculdade de percepção (αἴσθησις) que o músico possui.

Estamos gratos à Senhora Professora Doutora Maria de Fátima de Sousa e Silva pela disponibilidade manifestada em rever as traduções dos textos de Aristóxeno.

¹ Para a tradução tomámos como base a edição crítica de Macran, *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford, 1902, comparando os passos que foram objecto de estudo com a edição de Da-Rios, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma, 1954. Relativamente ao texto de Ptolemeu, seguimos a edição: Ptolemy, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Ed. e comm., Düring, Gothenburg, 1932. Para Plutarco, utilizamos a edição: Plutarque, *De la Musique*, Edd. e comm., Weil e Reinach, Paris, 1900.

mento originou-se uma polémica em torno da concepção de μουσική que os *Testimonia* nos dão conta, ao mesmo tempo que levantam uma questão epistemológica que atinge a natureza da ἐπιστήμη τῆς μουσικῆς²: qual a relação entre razão e percepção na criação dos conceitos musicais?

Porfírio, contrariamente a Ptolemeu vê no pensamento de Aristóxeno a clarificação da ideia de que a razão não pode contradizer os dados rece-

² Ptolemeu *Harm.* I, 2: «οἱ τε Πυθαγόρειοι καὶ οἱ Ἀριστοξένειοι διαμαρτεῖν ἐκάτεροι· οἱ μὲν Πυθαγόριοι μὴδὲ ἐν οἷς ἀναγκαῖον ἦν πᾶσι τῇ τῆς ἀκοῆς προσβολῇ κατακολουθῶσαντες ἐφαρμοσαν ταῖς διαφοραῖς τῶν ψόφων λόγους ἀνοικεῖους πολλαχῇ τοῖς φαινόμενοις, [...] οἱ δὲ Ἀριστοξένειοι πλεῖστον δόντες τοῖς διὰ τῆς αἰσθᾶσεως καταλαμβανόμενοις ὁδοῦ πάρεργον ὥσπερ κατεχρήσαντο τῷ λόγῳ, καὶ παρ' αὐτὸν καὶ παρὰ τὸ φαινόμενον· παρ' αὐτὸν μὲν ὅτι μὴ ταῖς τῶν ψόφων διαφοραῖς ἐφαρμόζουσι τοὺς ἀριθμούς, τοῦτέστι τὰς εἰκόνας τῶν λόγων, ἀλλὰ τοῖς διασταῖμασιν αὐτῶν, παρὰ τὸ φαινόμενον δὲ ὅτι καὶ τοὺτους ἐπὶ ἀνοικεῖων ταῖς αἰσθητικαῖς συγκαταθέσει παραβάλλουσι μερισμῶν». («Pitagóricos e Aristoxénios estão errados, uns e outros. Segundo os Pitagóricos, não é indispensável seguir as impressões auditivas em factos nos quais todos os outros as seguem. No estabelecimento de diferenciações entre sons, estabelecem *rationes*, que na maior parte dos casos se manifestam inapropriadas aos fenómenos. [...] Em contraste, os Aristoxénios pensam as coisas, o mais possível como dependentes da percepção e usam mal a razão, ao tomá-la como acidente de percurso, entrando em contradição com a razão em si mesma e com a actividade fenoménica. Contrariam a razão, na medida em que não distinguem a principal característica dos sons, ao recusar os números, isto é, as imagens das *rationes*, e aceitam apenas os intervalos entre sons. Contrariam a evidência fenoménica, na medida em que associam os números aos intervalos, o que inconscientemente é uma submissão aos sentidos.») Porfírio, nos comentários que elabora a este mesmo texto de Ptolemeu, assume uma posição oposta a esta, que reflecte uma leitura diferente do pensamento de Aristóxeno: cf. *Comm. in Ptol. Harm.* 9, 12: «οἱ μὲν ὁμοίως ἀμφοτέρω ἰσοδυναμοῦντα παρέλαβον τὴν τ' αἰσθησιν καὶ τὸν λόγον, οἱ δὲ τὸ ἕτερον προηγούμενον, τὸ δ' ἕτερον ἐπόμενον. ὁμοίως μὲν ἀμφοτέρω Ἀριστοξένος ὁ Ταραντίνος». («Uns valorizam razão e percepção atribuindo-lhes igual poder. Outros entendem que uma é dominante e a outra subalterna. Aristóxeno de Tarento aceita-as em igualdade»). Na sequência deste passo, Porfírio explica como se articulam as faculdades do μουσικός: cf. *ibidem*, 9, 14: «ἀρχεσθαι μὲν γὰρ ἡμᾶς ἀπὸ τῶν φαινόμενων, τὰ δὲ συμβεβηκότα τῷ λόγῳ ἐπισυνάπτειν ἀκολούθως, ὁμολογούμενα τοῖς φαινόμενοις καὶ οὐδέποτε ἐναντιοστατοῦντα αὐτοῖς. τὸν γὰρ λόγον ἐνταῦθα τὸν μὲν φαινόμενον τῇ αἰσθήσει ἀδύνατον ἀντιλογησθαι. [...] τὰ δὲ συμβαλόντα ἐπισκοπεῖν κατὰ τὸ αἰσθῆσαι ὁμολογούμενον καὶ τὸ ἀποτελεσμα δὲ τοιοῦτον θεωρεῖν, οἷον εἶναι συνᾶδον πάλιν τῇ αἰσθήσει». («Começamos a partir dos fenómenos, e, em conformidade com eles, as suas consequências devem estar de acordo com a razão. Estas consequências são consonantes com os fenómenos que surgem à percepção e não podem de modo algum entrar em contradição com eles. A razão torna-se impossível oferecer razões para aquilo que é evidente à percepção. Ao investigarmos as consequências [de um fenómeno] de acordo com a percepção e, ao constatar-mos o seu resultado final, verificamos mais uma vez que ele estava em harmonia com a percepção.»)

bidos pela percepção. Se tal acontecer, a razão torna-se inconsequente, porque o conteúdo dos seus juízos deve articular-se com os fenómenos musicais e não abstrair-se deles.

A teoria musical deve ser naturalmente construída pelo μουσικός a partir da experiência que faz, por exemplo, ao interpretar uma obra musical. Na música, ao contrário da matemática, os conceitos têm sempre uma funcionalidade que resulta da sua aplicação à prática interpretativa. Deste modo, relacionam-se em particular com o μέλος vocal, que constitui um paradigma da música grega.

O objectivo de Aristóxeno não foi criar um modelo empirista para interpretar os fenómenos musicais. A sua inovação consistiu em introduzir a percepção como elemento do método, a partir do qual são originados os problemas teóricos da música³.

³ Cf. *El. Harm.* II, 33: «τῷ δὲ μουσικῷ σκεδὸν ἔστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξις ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια, οὐ γὰρ ἐνδέχεται φαύλως αἰσθανόμενου εὖ λέγειν περὶ τούτων ὧν μὴδὲνα τρόπον αἰσθάνεται». («Para o estudioso da ciência musical o rigor da percepção situa-se, na ordem de importância em primeiro lugar. No entanto, se a percepção for deficiente, é-lhe impossível captar a medida exacta dos fenómenos que de nenhum modo foram percebidos.») De acordo com Macran, *Opus cit.*, 258, a expressão μουσικός não representa o músico, no sentido de artista, mas o estudioso da ciência da música, o qual deve possuir, nessa qualidade, uma percepção rigorosa. A este propósito Aristóxeno salienta que a percepção é necessária ao artista, mas torna-se indispensável à compreensão da música enquanto ciência. No entanto, esta faculdade deve ser cultivada para apreender a diversidade dos *genera* e intervalos. Cf. *El. Harm.* II, 36: «ὁ μὲν γὰρ γεωμέτρης οὐδὲν χρῆται τῇ τῆς αἰσθήσεως δυνάμει, οὐ γὰρ ἐθίζει τὴν ὄψιν οὐτε τὸ εὐθεῖ οὐτε τὸ περιφερὲς οὐτ' ἄλλο οὐδὲν τῶν τοιοῦτων οὐτε φαύλως οὐτε εὖ κρίνειν [...] τῷ δὲ μουσικῷ σχεδὸν ἔστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξις ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια, οὐ γὰρ ἐνδέχεται φαύλως αἰσθανόμενον εὖ λέγειν περὶ τούτων ὧν μὴδὲνα τρόπον αἰσθάνεται». («O geómetra não usa da força da percepção, nem exercita a sua vista a julgar bem ou mal a recta, o círculo, ou qualquer outra figura. [...] Porém, para o músico, o rigor da percepção mantém o primeiro lugar na ordem da importância, pois se ele tiver uma percepção deficiente, não pode descrever bem fenómenos que de modo algum foram percebidos sensorialmente»). Barker, *Greek Musical Writings*, vol. II, Cambridge 1989, 151, interpreta este passo como referente à percepção de pequenos intervalos, como por exemplo a *diesis* cromática. Neste sentido, o músico não poderá perceber os fenómenos musicais se não captar os mais pequenos intervalos, isto é, se não possuir uma faculdade que lhe permita perceber a funcionalidade, ou a *dynamis* das notas. O conceito central do liv. II dos *El. Harm.* é o de *dynamis*, referindo-se às funções melódicas e à função de cada nota na melodia. Neste sentido, a geração dos princípios da μουσική resulta da articulação das *dynamis* das notas e intervalos elaborada pela percepção. Este método de constituição dos princípios musicais é completamente distinto do método demonstrativo da geometria.

Deste modo, a αἴσθησις está presente na ἐπιστήμη τῆς μουσικῆς, pois os fenómenos musicais possuem as características inerentes à natureza da música, que a tornam inseparável da percepção⁴.

Na exposição sistemática dos conceitos, Aristóxeno apresenta razões de ordem estética para justificar o facto de centrar na percepção o núcleo da sua teoria musical. Para tal, aduz que a compreensão musical (τῆς μουσικῆς ξύνεσις) se realiza com base em dois elementos: um fixo e outro móvel. O elemento fixo diz respeito aos conceitos, enquanto o móvel situa-se no domínio da criação e da interpretação da obra musical. A ligação de ambos é feita por meio de um jogo entre duas faculdades: a percepção (αἴσθησις) e a memória (μνήμη). A αἴσθησις capta um som e a μνήμη recorda-o⁵. Este jogo das faculdades aplica-se, tanto à compre-

⁴ Cf. *El. Harm.* II, 35: «οὐ δεῖ δ' ἀγνοεῖν, ὅτι ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις ἄμα μένοντός τινος καὶ κινουμένου ἐστὶ καὶ τοῦτο σχεδὸν διὰ πάσης καὶ κατὰ πᾶν μέρος αὐτῆς, ὥς εἰπεῖν ἁπλῶς, διατελεῖν [...] τοιαύτην δ' ἐχούσης φύσιν τῆς μουσικῆς ἀναγκαῖον καὶ ἐν τοῖς περὶ τὸ ἡρμωμένον συνεθισθῆναι τὴν τε διάνοιαν καὶ τὴν αἴσθησιν καλῶς κρίνειν τὸ τε μένον καὶ τὸ τε κινούμενον». («É necessário não desconhecer que a compreensão da música integra, ao mesmo tempo, o elemento fixo e o móvel e que esta característica a afecta, por assim dizer, na globalidade e em cada uma das suas partes.[...] Em função de ser esta a natureza da música, é indispensável, na melodia harmonizada, habituar a razão e a percepção a julgar com rigor aquilo que se mantém fixo e o que muda.») Este mesmo princípio também se aplica à distinção dos *genera*. Cf. *El. Harm.* II, 34: «εὐθέως γὰρ τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς αἰσθανόμεθα τοῦ μὲν περιέχοντος μένοντος, τῶν δὲ μέσων κινουμένων» («Por exemplo, percebemos as diferenças dos *genera* quando as notas limites permanecem fixas, embora as intermédias sejam móveis.»)

⁵ Cf. *El. Harm.* II, 39: «ἐκ δύο γὰρ δὴ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις ἐστίν, αἰσθήσεως τε καὶ μνήμης· αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γινόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός». («A compreensão da música provém de duas faculdades, que são a percepção e a memória, pois deve perceber-se o som pelo ouvido e recordar-se o que se ouviu.») Neste passo apresenta-se explicitamente a complementaridade entre as duas faculdades. Macran, *Opus cit.* 269, considera que é a melodia que está em causa, entendendo-a como uma sucessão articulada de sons e intervalos, que o ouvido capta na sua unidade. À razão cabe relacionar os elementos entre si, e à memória é atribuída a função de manter presentes os sons já ouvidos, permitindo que se estabeleçam relações de continuidade entre eles. Destas considerações é possível inferir que uma obra musical não se descodifica pela simples percepção das suas partes singulares, mas pela síntese delas, obtida pela unidade entre a memória e a razão. Em continuidade com o exposto, encontramos em Plutarco, *De Musica* 1143 f-1144 c, um tratamento semelhante da questão, mas atribuindo ao som ouvido e à relação deste com o som que lhe sucede o centro da compreensão da melodia. Tal processo é descrito por Plutarco como ultrapassando a simples representação matemática, para passar a ter implicações melódicas, estabelecidas através das relações entre notas dentro da mesma tessitura. Neste caso, os intervalos não são determinados matematicamente

ensão de uma sequência melódica, ou à associação de uma melodia a outras já ouvidas, como à ligação de um ἦθος a uma melodia. É de facto, através desse jogo, que o μουσικός põe em prática a crítica musical, ou seja, a compreensão da música por juízos da razão, que transportam todo o seu poder criativo.

A estética é o método reflexivo que Aristóxeno adopta como compreensão da música. E esta leitura do fenómeno musical assenta sobre o princípio de que os elementos não fixos da música só podem ser determinados pelo músico quando este se defronta com problemas, como sejam os da consonância e dissonância⁶, e o das *harmoniai*⁷ e sua relação com os ritmos.

É sobretudo no domínio da harmonia que a intervenção da αἴσθησις, torna evidente a existência de uma visão estética que suporta a teoria musical exposta nos *Elementa Harmonica*⁸. Para clarificar tal visão, podemos tomar, como exemplo, as relações entre intervalos, *harmoniai* e *genera*. Assim, numa harmonia existem notas fixas, isto é, invariáveis nas relações intervalares, notas móveis, que caracterizam os *genera* e a nota μέση, que é central relativamente às restantes. As modulações entre *genera* realizam-se através de pequenas alterações intervalares. A estas modulações Aristóxeno chama mudanças de cor (χρῶμα), pois uma das funções das notas móveis é dar um novo 'pitch' à mesma nota em diferentes *genera*. Para realizar as modulações recorre-se à representação da αἴσ-

mente como *rationes* entre duas alturas. Barker *opus cit.* 155, considera mesmo que, nesta determinação estética dos intervalos, está implícito o centro da música helénica, isto é, cabe sempre ao μουσικός a compreensão e criação da μουσική uma vez que use em simultâneo a αἴσθησις e a μνήμη.

⁶ A αἴσθησις fornece referenciais auditivos ao μουσικός, como sejam as consonâncias, a partir dos quais lhe é possível atingir as dissonâncias. Cf. *El. Harm.* II, 55: «πολὺ μᾶλλον τοῖς τῶν συμφώνων μεγέθεσι πιστεύει ἡ αἴσθησις ἢ τοῖς τῶν διαφώνων ἀκριβεστάτῃ δ' ἂν εἴη διαφώνου διαστήματος λήψις ἢ διὰ συμφωνίας.» («A percepção confia muito mais nas grandezas das consonâncias do que das dissonâncias. A forma mais exacta de construir um intervalo dissonante será por meio da consonância.»)

⁷ Não se pode traduzir ἁρμονία por 'harmonia', pois o termo grego significa, entre outras coisas, o modo como são ordenados os intervalos que formam as escalas. Assim, o título da obra de Aristóxeno ἁρμονικὰ στοιχεῖα (*Elementa Harmonica*) tem o sentido de elementos ou princípios da melodia.

⁸ Cf. II, 44: «ὅπως τοιοῦτον οἶον ἐν πρώτοις ὑπὸ αἰσθήσεως συνορᾶσθαι τῶν τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας μερῶν· τὸ γὰρ πῶς ἀπαιτοῦν ἀπόδειξιν οὐκ ἔστιν ἀρχοειδές.» («[os princípios musicais] devem ter uma natureza, que sobretudo lhes permita o reconhecimento pela percepção sensorial, como uma das partes principais da ciência harmónica. De facto, aquilo que de algum modo requer demonstração é um princípio fundamental.»)

θησις, pois é esta faculdade que distingue os *genera*⁹. O mesmo procedimento aplica-se à análise dos intervalos. Deste modo, a oitava não deve apenas ser vista como uma *ratio* 2:1, mas ao mesmo tempo, como uma consonância. A análise matemática de um som deve ser aplicada às condições nas quais ele se produz e não contrariamente a elas. Como salienta Macran¹⁰, no caso do intervalo de tom o que está em causa é o contraste entre a definição de *τόνος* dos Pitagóricos e de Aristóxeno. De acordo com os Pitagóricos¹¹ o *τόνος* é representado pela *ratio* 9:8, enquanto Aristóxeno define-o como a diferença entre os intervalos de quarta (4:3) e quinta (3:2), pois estes são consonâncias que a percepção identifica mais rigorosamente. Só é possível ouvir o *τόνος* se forem percebidas com clareza cada uma das consonâncias¹². Um procedimento semelhante é usado para distinguir os sons musicais dos não musicais. O som musical é percebido pela *αἴσθησις* como não contínuo, isto é, que se move por intervalos. Este facto é o princípio da teoria musical, e nele a percepção está presente quando se define o som musical como aquele que é percebido de forma contínua e o não musical, de forma descontínua¹³. Desta forma, os fenómenos são estudados segundo um acordo auditivo entre os factos e a razão, isto é, o ouvido julga a grandeza dos intervalos,

⁹ Cf. *ibidem* II, 48: «δῆλον δ' ὅτι οὐδὲν τούτων ἐστὶ πρὸς τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· ἐκείνη μὲν γὰρ εἰς ὁμοιότητα ἑνός τινος εἶδους βλέπουσα τὸ τε χρῶμα λέγει καὶ τὴν ἁρμονίαν, ἀλλ' οὐκ εἰς ἑνός τινος διαστήματος μέγεθος» («É evidente que nenhum destes procedimentos corresponde ao modo de representação da percepção sensível, pois essa distingue os *genera* enarmónico e cromático, considerando a semelhança com uma única forma, e não a grandeza de um único intervalo».)

¹⁰ Cf. *opus cit.* 245.

¹¹ A referência aos Pitagóricos é feita por Aristóxeno: cf. *El. Harm.* I, 8.

¹² Cf. *El. Harm.* II, 56: «τοὺς ἄκρους τῶν ὁρισμένων φθόγγων ἐπὶ τὴν αἴσθησιν ἐπανακτέον· εἰ μὲν οὖν φανήσονται διάφωνοι, δῆλον ὅτι οὐκ ἔσται τὸ διὰ τεσσάρων, δύο τόνων καὶ ἡμίσεος, εἰ δὲ συμφωνήσουσι διὰ πέντε [τέσσαρα] δῆλον ὅτι δύο τόνων καὶ ἡμίσεος ἔσται τὸ διὰ τεσσάρων.» («Deve remeter-se para a percepção a determinação dentro de cada intervalo, dos sons extremos. Se estes soarem em dissonantes a quarta não será evidentemente composta de dois tons e meio. Mas se soarem à concordância de quinta, é claro que a quarta será composta de dois tons e meio».)

¹³ Cf. *El. Harm.* I, 12: «οὐδὲν γὰρ ἦττον ἡμεῖς τότε φήσομεν ἐστάναι τὴν φωνήν, ὅταν ἡμῖν ἡ αἴσθησις αὐτὴν ἀποφῇ μὴτ' ἐπὶ τὸ ὀξύ μὴτ' ἐπὶ τὸ βαρὺ ὁρῶσαν, οὐδὲν ἄλλο ποιῶντες πλὴν τῷ τοιοῦτῳ πάθει τῆς φωνῆς τοῦτο τὸ ὄνομα τιθέμενοι.» («Não podemos deixar de afirmar que a voz permanece imóvel quando a nossa percepção revela que ela não se move nem para o agudo nem para o grave. Em tais circunstâncias nada mais nos resta do que dar um nome a esta característica da voz».)

enquanto a razão teoriza sobre as suas potencialidades. A realização deste juízo desenvolve-se com o hábito¹⁴, tal como a apreensão dos elementos da harmonia. Uns fazem parte da natureza humana e, por isso, são mais facilmente descobertos e postos em prática, enquanto outros implicam tempo e esforço para a percepção se adaptar a eles¹⁵. Neste domínio,

¹⁴ Cf. *El. Harm.* II, 32: «Ἔστι δὲ τὸ μὲν ὅλον ἡμῖν <ἡ> θεωρία περὶ μέλους παντὸς μουσικοῦ τοῦ γιγνομένου ἐν φωνῇ τε καὶ ὀργάνοις. ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἰς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις. δεῖ οὖν ἐθισθῆναι ἕκαστα ἀκριβῶς κρίνειν» («A nossa ciência diz respeito em geral a toda a melodia musical, vocal e instrumental. Na sua execução depende de dois agentes: o ouvido e a razão. Por meio do ouvido julgamos a grandeza dos intervalos e por meio da razão teorizamos sobre as suas potencialidades. É necessário criar o hábito de julgar cada coisa com rigor».)

¹⁵ Ao referir-se aos *genera*, Aristóxeno esclarece, *Opus cit.* I, 19: «φαίνεται δ' εἰς τρία· πᾶν γὰρ τὸ λαμβανόμενον μέλος [τῶν] εἰς τὸ ἡρμοσμένον ἦτοι διάτονόν ἐστιν ἢ χρωματικόν ἢ ἐναρμόνιον. πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνελίσσεται ἡ αἴσθησις.» («Parecem ser três, pois toda a harmonia com harmonização pode ser diatónica cromática ou enarmónica. Entre eles, o diatónico deve ser considerado o primeiro e o mais antigo, pois foi o primeiro que se ofereceu à natureza humana, o segundo foi o cromático e o terceiro e mais elevado, o enarmónico; a este último só com muito tempo e esforço a percepção se adapta.») A percepção não pode ser confundida com ouvido, pois Aristóxeno atribui-lhe o estatuto de faculdade que ordena os elementos acústicos e lhes atribui conjuntamente com a razão um significado musical. Mas a percepção também tem limitações. Cf. *El. Harm.* I, 90: «δοῦναι γὰρ ἂν μᾶλλον ἐκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἐστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσοῦτοι φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον» («Quanto mais tornarmos cada uma das emissões vocais una, estacionária e uniforme, tanto mais rigorosa surge a melodia à percepção»). A apreensão dos sons vocais necessita ser clara e distinta, para que a percepção elabore sobre ela a melodia. O som contínuo da voz é percebido como um contínuo sem silêncios. Cf. *El. Harm.* I, 8: «κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὥς ἂν μηδαμῶς ἰσταμένη μὴδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς.» («Em caso algum, no movimento contínuo a voz aparece à percepção que se mantém em repouso. Assim, de modo nenhum, segundo a percepção, ela estaciona antes de atingir os seus próprios limites. Pelo contrário é levada ininterruptamente até ao silêncio»). Em continuidade com este passo, é significativo outro que o complementa; cf. *El. Harm.* I, 14: «ἐπὶ μὲν οὖν τὸ μικρὸν ἅμα πως εὐκατασιν ἡ τε φωνὴ καὶ ἡ αἴσθησις ἐξαδυνατεῖν» («Na sua progressão para o intervalo mais pequeno, a voz e a percepção mostram-se incapazes de se sintonizarem»). Na relação entre som musical e silêncio, a percepção apresenta algumas limitações, não se passando o mesmo na afinação dos instrumentos. Cf. II, 43: «ὅτι δ' οὐδὲν τῶν ὀργάνων αὐτὸ ἀριότεται ἀλλὰ ἡ αἴσθησις ἐστὶν ἡ τοῦτο κυρία, δῆλον ὅτι οὐδὲ

Aristóxeno refere-se principalmente aos *genera* considerados mais antigos no tempo (diatónico e cromático) que são também aqueles que mais imediatamente ocorrem à prática composicional, ao contrário do género enarmónico que, por resultar de uma criação conceptual, se torna mais difícil de audição e, ao mesmo tempo, de aplicação.

É compreensível que a teoria musical de Aristóxeno tenha como centro o músico, entendido como compositor e intérprete, uma vez que os conhecimentos teóricos que este possui não são um fim em si, antes estão inseridos na ciência musical que inclui teoria e prática. Existe assim um grau desta ciência musical, que é verdadeiramente superior, pois consiste na interpretação de uma obra.

O intérprete não é um simples executante técnico, mas um músico que é capaz de compreender os problemas musicais, entendendo a música no seu sentido artístico como uma estética¹⁶. Todos os problemas de um grau mais elevado, que se colocam quando a arte já emprega sistemas e tons, não pertencem ao domínio da ciência harmónica, mas a uma ciência mais geral que envolve a harmonia e todas as ciências particulares respeitantes à música. É esta a ciência que o músico possui e se designa estética. A música é aqui vista como *ἐπιστήμη* e como *ποίησις*, isto é, uma arte elevada que emprega sistemas e tons que são domínio da ciência harmónica.

É o músico que possui a faculdade de reflexão sobre a obra de arte musical. Tal faculdade de ver na música uma obra de arte alarga as suas dimensões matemática e geométrica. Por isso, os *Elementa Harmonica* estudam largamente as faculdades do músico, partindo do princípio de que a ciência da música encontra a sua especificidade no *μουσικός*, cujas capacidades configuram a originalidade inerente à singularidade e irrepetibilidade da composição e interpretação de uma obra musical.

λόγου δεῖται, φανερόν γάρ» («É evidente, e não necessita de nenhuma explicitação o facto de nenhum instrumento de cordas se harmonizar a si próprio, mas através da percepção».) Nesta forma de inserir a percepção nos problemas musicais, fica-nos a ideia de que Aristóxeno pretendeu mostrar através dos limites e possibilidades desta faculdade, a importância do músico como centro da «organização maravilhosa» que é a música. Cf. II, 42: «τάξιν γάρ τινα καθόλου τὴν τοῦ ἡμοσμένου θαυμαστὴν μεταλαμβάνει τῶν ὀργάνων ἕκαστον ἐφ' ὅσον δύναται, τῆς αἰσθήσεως αὐτοῖς ἐπιστατούσης πρὸς ἣν ἀνάγεται καὶ ταῦτα καὶ τὰ λοιπὰ τῶν κατὰ μουσικὴν» («Cada um dos instrumentos participa, tanto quanto lhe é possível numa certa organização maravilhosa de que faz parte a natureza da harmonização em geral sob a supervisão da percepção. Da percepção depende essa mesma harmonia, e as restantes matérias relativas à música».)

¹⁶ Cf. *El. Harm.* I, 1.

Em Plutarco¹⁷ encontramos a determinação dos conhecimentos a partir daquelas faculdades que tornam completo o músico. Existe mesmo uma coincidência em variados aspectos entre Aristóxeno e Plutarco quanto à concepção de músico. De acordo com Plutarco, a ciência harmónica não poderá ser alcançada de modo total por alguém que limitou os estudos apenas a um conhecimento parcial. Para atingir a música é necessário familiarizar-se com todas as ciências específicas e com todo o corpo das ciências musicais, bem como com as combinações e mutações das suas partes. Nesta exposição estão implícitas críticas, que se dirigem àqueles que limitam a ciência da música à harmonia. A este propósito, Plutarco mostra que é necessário, acima de tudo, compreender a audição. Uma obra musical deve apreciar-se no complexo formado pela melodia, ritmo e palavras. As sílabas e os sons ouvidos independentemente não têm sentido, pois a obra não consiste numa sucessão de sons independentes, nem a palavra é uma sucessão simples de sílabas. As sílabas formam palavras e sentidos, mas também têm uma expressão que emerge do seu próprio som, do movimento das quantidades e da acentuação. A melodia das palavras e a melodia musical interligam-se.

Aristóxeno explica todo este jogo de relações através da percepção musical, que é a faculdade central da compreensão dos complexos musicais (poesia, música, métrica). A ciência harmónica segue de perto a *ποίησις* de uma obra musical no que respeita à relação entre as faculdades do *μουσικός* e a *θεωρία*. Como podemos verificar, a contribuição de Aristóxeno para a estética musical resultou da reflexão sobre as faculdades que se relacionam directamente com a composição musical e com a sua ligação à construção da teoria da música¹⁸.

A expressão *ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις* pode ser entendida como 'intuição musical', isto é, uma capacidade inerente ao *μουσικός*¹⁹. A este

¹⁷ Cf. *De Musica* 1143 f.

¹⁸ Cf. Levin, «Synesis in Aristoxenian Theory», *Trans. Am. Phil. Ass.*, 103, 1972, 224.

¹⁹ Sobre um dos sentidos de *ξύνεσις* vide Platão, *Crat.* 412 a; *συνεῖναι* 'σύνειμι' 'vir junto'. Etimologicamente *σύνειμι* 'apreender' 'perceber'. Também ocorre como faculdade, Platão, *Crat.* 411 a «φρόνησις τε καὶ ξύνεσις»; Eurípides, *Her.* 655 «ξύνεσις καὶ σοφία»; Píndaro, *Nem.* 7.60 «σύνεσιν ... φρενῶν»; Tucídides 1.75 «γνώμης ξύνεσεως»; Aristóteles, *De An.* 410 b 3 (ξύνεσις *στ.* α *ἀγνοία*). A ocorrência do termo com um genitivo denota 'inteligência', 'sagacidade' (v.g. Platão, *Crat.* 412 C «τῇ τοῦ δικαίου συνέσει»). Esta mesma construção pode ver-se em Aristóxeno «ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις». É este sentido que os principais comentadores de Aristóxeno dão à expressão (v.g. Macran *opus. cit.*, 167; Levin, *opus. cit.*, 212).

propósito, Levin vê em Aristóxeno a concepção da música a partir de uma causa eficiente que é a faculdade designada por *synesis* (intuição musical)²⁰. E, de facto a antiguidade conhecia Aristóxeno como o «μουσικός»²¹, pois a sua concepção de músico alargava a prática musical ao conhecimento teórico, fazendo um e outro parte de um complexo inseparável.

A teoria musical de Aristóxeno é uma articulação de ritmo, métrica, instrumentação, harmonia e composição. Todas estas partes colhem exemplos da composição melódica, da dança, do teatro, que fornecem elementos práticos para a construção de uma fenomenologia musical, a partir da qual é construída toda a conceptualização.

Num reencontro com o conceito de μουσική que representa um complexo de música e literatura, Aristóxeno funda a sua teoria musical como uma «gramática»²² da música, na qual o sistema de regras é gerado das questões fenomenológicas sendo a intuição (ξύνεσις) a faculdade pela qual o μουσικός estabelece a ligação entre a teoria e a prática musical.

Implícita à teoria musical de Aristóxeno, existe um reconhecimento das possibilidades infinitas do som²³. O som melódico é estudado em particular nas suas múltiplas combinações e possibilidades. É o som melódico o núcleo essencial da teoria de Aristóxeno. Segundo este teórico, os limites do som ἐπὶ τὸ μικρόν e ἐπὶ τὸ μέγα dependem da intuição musical.

Laloy²⁴ interpreta a *synesis* como a faculdade inata que permite produzir o juízo musical (juízo estético). A criação musical não parte da notação ou da ciência harmónica, mas da *synesis*²⁵ uma síntese do ouvido e do intelecto²⁶. A *synesis* é o processo intelectual responsável pela criação da música.

Como salienta Lippman²⁷ o ouvido e a razão não realizam um acto conjunto. A razão é responsável pela estrutura lógica da ciência e pela sua argumentação, como por exemplo a determinação da relação funcional entre tons, mas não participa no juízo sobre tipos de intervalos. Este acto depende mais da percepção. A consonância surge como resultado da audi-

²⁰ Cf. *El. Harm.* I, 41.

²¹ Cf. *Testimônia* apud Wehrli, *Die Schule des Aristoteles* II, Basel 1945.

²² A ideia de gramática é de Levin, *opus. cit.*, 228.

²³ Cf. *El. Harm.* I, 15.

²⁴ Laloy, *Aristoxène de Tarente et La Musique de l' Antiquité*, Paris, 1904, 262.

²⁵ Cf. *El. Harm.* I, 41.

²⁶ Cf. *El. Harm.* I, 38.

²⁷ Cf. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, 1975, 149.

ção, enquanto a dissonância é medida tendo como referencial a consonância. Mas Aristóxeno põe em causa que a razão e a sensação sejam as únicas fontes do conhecimento. De facto, a medição da intuição é o núcleo da concepção auditiva do autor. O que está em causa é a origem da obra de arte musical a partir das faculdades específicas do músico. Este deve conceber um princípio que ligue a sensação e a teoria à sua actividade criativa. Ele cria música ouvindo e desenvolvendo a sua capacidade criativa a par do ouvido.

A capacidade de conceptualização de escalas e princípios da harmonia é uma condição para que melhor possa reter, reconhecer e até antecipar os factos musicais²⁸. O conhecimento conceptual é uma antecipação da ideia de consonância e de mensurabilidade da dissonância; de determinação das relações entre graus nos sistemas para melhor gerar as melodias. O sistema é inseparável da melodia. Cabe ao músico dar às escalas uma funcionalidade original, através do cunho pessoal tornando as suas obras únicas e imediatamente reconhecíveis como obras possuidoras da marca de um autor. Nesse caso todas as obras que o autor compõe possuirão, por um lado, a diversidade criativa, e por outro, a unidade resultante da intuição musical do seu autor (o seu *ethos*). A intuição, segundo Aristóxeno é a faculdade criativa, que em cada compositor se manifesta como singular e irrepetível, quando este aplica a conceptualização à criação de uma obra.

²⁸ Cf. *El. Harm.* I, 44.