

Modelos de Antiguidade na teoria musical do Tardo-Renascimento: De Pitágoras a Aristóximo de Tarento

Maya Suemi Lemos¹

Em seu tratado *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, de 1555, o compositor e teórico da música italiano Nicola Vicentino (1511 – c. 1576) inicia o proêmio à segunda e principal parte do volume, o *Libro della Prattica Musicale*, afirmando: “Assim como a finalidade da ciência especulativa é a verdade da própria ciência, a finalidade da [ciência] prática são as ações e demonstrações da arte”².

O que a nós soa como uma evocação mais ou menos banal e gratuita à distinção aristotélica entre ciência especulativa e ciência prática³ significava um tremor no pequeno mundo da música naqueles meados dos quinhentos. Longe de ser um mero formalismo oportuno à transição de um brevíssimo livro dedicado à *theorica musicale* ao cinco livros subsequentes, voltados para a *prattica musicale*, a citação de Vicentino denota uma posição disruptiva no contexto da filosofia da música de seu tempo. Seu tratado traz à mostra uma fratura iminente no pensamento acerca da música mas também, de forma bem mais abrangente, irrompe

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Agradeço a Massimo Privitera pela gentileza e generosidade de sua leitura minuciosa deste texto, assim como por suas valiosas observações. Os eventuais erros ou imprecisões são, naturalmente, de minha exclusiva responsabilidade.

² VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555, p. 7: “Come il fine della scienza speculativa, è la verità d'essa scienza, così il fine della prattica, sono l'attioni & dimostrazioni dell'arte. Hora perche fa bisogno pervenire alli principii della prattica”. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234.r=vicentino.langDE>>, acesso em agosto de 2017. Salvo menção em contrário, as traduções são nossas.

³ ARISTÓTELES. *Metafísica*, II, cap. I, 4: “É pois com direito que a filosofia é também chamada a ciência da verdade: o fim da [ciência] especulativa é, com efeito, a verdade, e o da [ciência] prática, a ação; porque, se os práticos consideram o como, não consideram o eterno, mas o relativo e o presente. E nós não conhecemos o verdadeiro sem conhecer a causa”. Utilizamos aqui a trad. de Vincenzo Cocco, São Paulo: Abril Cultural, 1984. Vide também, na *Ética a Nicômaco*, VI, 3 a 7, a distinção entre as virtudes do intelecto – a arte, a ciência, a prudência [φρονησις], a sabedoria e a razão intuitiva.

como sintoma de uma inflexão espiritual na civilização ocidental. Um novo sentimento de mundo, uma nova atitude frente o conhecimento vinha então, de fato, se contrapondo a uma visão e arquitetura de mundo milenar, de cujas bases epistemológicas a afirmação aparentemente despretensiosa de Vicentino se distancia. Pois, afirmando a distinção entre especulação e prática, Vicentino introduz a *experiência* no campo da teoria musical e faz primar sobre a racionalidade numérica que nele preponderou por bem mais de um milênio os dados do sentido, da escuta.

Em uma só penada Vicentino desfaz o vínculo de necessidade milenarmente estabelecido entre proporção numérica e percepção sonora pela tradição teórico-musical de base pitagórica: ao longo de uma extensa linhagem que parte da Escola Pitagórica, passando por Filolau de Crotona, Nicômaco de Gerasa e Ptolomeu, se perpetuara na Antiguidade uma concepção da música baseada na razão numérica subjacente a seus intervalos constituintes. Tomando-se uma corda tensionada num monocórdio e subdividindo-a de diversas formas, chegara-se à conclusão de que proporções derivadas de números perfeitos (compreendidos entre 1 e 4) estariam na origem dos intervalos musicais percebidos como perfeitamente consonantes: *diapason* (intervalo de oitava, resultante da proporção 2:1 na divisão da corda do monocórdio), *diapente* (intervalo de quinta, resultante da proporção 3:2) e *diatessaron* (intervalo de quarta, resultante da proporção 4:3)⁴. Estes intervalos – consonâncias perfeitas – constituiriam a harmonia musical e teriam uma função estruturante na música, dele extraindo-se os demais componentes da escala musical⁵. Intervalos derivados de proporções formadas por números não perfeitos seriam, por sua vez, naturalmente percebidos como intervalos dissonantes.

⁴ Em outras palavras, o intervalo de oitava, *diapason*, resulta da comparação entre o som obtido a partir da corda inteira do monocórdio e o som obtido a partir de sua metade. Da mesma forma, o intervalo de quinta, *diapente*, resulta da comparação entre o som obtido a partir da corda inteira do monocórdio e o som obtido a partir de seus dois terços etc.

⁵ Da diferença entre *diapente* e *diatessaron* resulta um intervalo de tom; subtraindo-se dois tons inteiros do *diatessaron* resulta o intervalo de semitom etc.

Esta teoria, bem sabemos, teve desdobramentos importantes, que ultrapassavam largamente o campo estritamente musical. Pois – sustentavam os pitagóricos – esta harmonia fundamental subjacente à estruturação musical se espelhava na organização dos corpos celestes e de suas órbitas, distribuídas no mundo supralunar de maneira similar à distribuição dos intervalos na escala musical. Também o corpo e a alma, as partes da alma entre si, ensinou o Platão do *Timeu*, imbuído do pensamento pitagórico, se conectariam pelo mesmo princípio de harmonia. Não são poucas, bem se vê, as implicações desta noção que, fundamentada na razão numérica dos intervalos musicais, se desdobrava sobre a totalidade das instâncias ontológicas e conjugava num princípio harmônico único a terra e os céus, o material e o imaterial, o visível e o invisível.

A teoria musical de base pitagórica se perpetuara, transmitida por Boécio. Seu texto *De Institutione Musica*, redigido em torno de 520, constitui-se como a referência por excelência sobre a teoria musical grega ao longo de toda a Idade Média e até a Primeira Modernidade⁶. Circulam, entre os séculos IX e XV, nada menos do que 150 manuscritos do *De Institutione Musica*. No século XV a filologia humanista redescobrirá no texto de Boécio não uma sistematização própria, autoral, como por muitos séculos se pensou, mas uma efetiva compilação de textos gregos antigos⁷, o que lhe valerá o benefício de duas impressões, em 1492 e em 1546, e de duas iniciativas de tradução para o vernáculo, muito embora nunca completadas (Giorgio Bartoli em 1579 e Ercole Bottrigari, em 1597).

A teoria racionalista pitagórica se encontra, assim, na base de praticamente todo o *corpus* tratadístico musical ocidental até os

⁶ Boécio se baseia, traduz e parafraseia Nicômaco de Gerasa e sobretudo o Ptolomeu da *Teoria Harmônica* (*Ἀρμονικά*). Autoridade maior da teoria musical na Alta Idade Média, é a partir da leitura de Boécio, amalgamada à teoria bizantina dos *octoechos* (Ὀκτώηχος, o sistema de oito modos que fundamenta o canto religioso bizantino) que se forjam, no período carolíngio, as primeiras sistematizações teóricas e notacionais ocidentais.

⁷ Cf. PALISCA, Claude. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006, pp. 30-32.

seiscentos. Se faz presente em quase todo texto teórico, como *topos* incontornável, a narrativa da descoberta das proporções perfeitas das consonâncias, atribuída a Pitágoras, e seu corolário: a existência de um vínculo de necessidade entre as razões numéricas e a natureza consoante ou dissonante dos intervalos musicais. Veremos que é numa rota irreversível de colisão com este edifício sólido e milenar que Vicentino e outros teóricos da segunda metade do século XVI se colocam com suas prescrições, de maneira ora mais ora menos afirmada e voluntária, distanciando-se de uma teoria governada unicamente pela razão abstrata e introduzindo no campo teórico-musical os dados dos sentidos e da experiência.

Calorosos embates de ideias no campo musical fervilham durante ao menos meio século após a época de edição do tratado de Vicentino⁸, em meio aos quais distintas tradições da Antiguidade – teóricas e práticas – são reivindicadas e convocadas para caucionar posições distintas que dizem respeito tanto à posição da música no campo do conhecimento humano quanto a seus princípios de base e seus desdobramentos estéticos. Veremos que são igualmente distintas, neste período de crise do modelo de filosofia da música, as atitudes frente ao antigo e suas autoridades.

Tomamos neste artigo alguns dos pontos de ruptura que se evidenciam neste período de querelas teóricas no campo da música, a partir dos quais emergem novas formas e expedientes de expressão musical, e que, de forma mais abrangente, sinalizam um movimento de reorientação do espírito e de mutação epistemológica.

Gioseffo Zarlino e o ocaso da tradição pitagórico-musical

Abordaremos este momento de confronto de perspectivas tomando como

⁸ Sobre antecedentes à iconoclastia da segunda metade do século XVI, p. ex. Lodovico Fogliano e seu *Musica theorica*, de 1529, ver PALISCA, *op. cit.*, pp. 29-47.

ponto de partida o tratado *Istitutioni Harmoniche*⁹, do compositor e teórico Gioseffo Zarlino (1517 – 1590). Publicado em Veneza em 1558, ele reúne, em seus quatro volumes, os frutos de um século de tradição polifônica, sistematizando e fixando o cânone contrapontístico renascentista. Louvado por seus contemporâneos, citado, retomado, parafraseado por numerosos sucessores até o primeiro terço do século XVII, tanto na Itália quanto na Alemanha e na França, o texto zarliniano é uma das principais referências teóricas musicais de seu tempo.

Seu autor, que viria em 1565 a assumir o prestigiado posto de mestre de capela da Basílica de San Marco em Veneza, atesta, ao longo de todo o tratado, sua filiação ao universo conceitual pitagórico/platônico dominante na concepção musical de seu tempo. Na primeira parte, são revisitadas concepções usuais sobre a filosofia da música, sua natureza, sua relação com o cosmos. Zarlino repassa, citando Boécio e Platão, a concepção pitagórico-platônica do universo organizado segundo razões numéricas harmônicas. Não somente elas ordenam as órbitas dos corpos celestes mas, espelhadas nas sucessivas instâncias ontológicas, presidem igualmente à ordenação das estações do ano, à reunião e mistura dos quatro elementos constituintes das coisas do mundo, à junção do corpo e da alma, de suas partes racional e irracional. Estas razões numéricas não são outras senão aquelas que, derivadas de números perfeitos, geram os intervalos musicais consonantes e os graus da escala musical. Bem sabemos que disto deriva, na perspectiva platônica, a dimensão gnosiológica da música que, como modelização e materialização da harmonia, permite compreendê-la intelectualmente e vislumbrá-la em ação nas distintas esferas ontológicas.

Na esfera imperfeita da natureza humana, porém, a harmonia que preside à reunião da alma e do corpo, e à junção dos elementos no corpo está

⁹ *Le institutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi vedere*, Venezia, 1558. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h>>, acesso em set. 2017.

sempre sob ameaça de certo desequilíbrio¹⁰. Disto resulta a *utilitas* ética da música, cuja qualidade essencialmente harmônica é capaz de curar a dissonância entre as partes constituintes, devolver o equilíbrio original entre os componentes da alma e do corpo, assim como lemos no *Timeu*: “aquela [a harmonia ou música] foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância”¹¹. Para Platão, é necessário ao homem ajustar os movimentos de sua alma àqueles da alma do mundo, presididos pela harmonia musical.

Para todos os seres há somente um cuidado a ter em atenção: atribuir a cada coisa os alimentos e os movimentos que lhes são próprios. Os movimentos congêneres do que há de divino em nós são os pensamentos e as órbitas do universo. É necessário que cada um os acompanhe, corrigindo, através da aprendizagem das harmonias e das órbitas do universo,

¹⁰ ZARLINO, *op. cit.*, I, p. 17. “Questo è quel legame, dal qual risulta ogni humana harmonia, et è quello, che congiunge le diverse qualità de gli elementi in vn composto, cioè nel corpo humano, seguendo l'opinione de Filosofi; i quali concordemente affermano, che i corpi humani sono composti di Terra, Acqua, Aria, et Fuoco; et dicono la carne generarsi della temperatura di tutti li quattro elementi insieme; li Nerui di terra et di fuoco; et finalmente le ossa di acqua et di terra. Ma se questo ne paresse strano, ragioneuolmente non potemo negare, che non siano composti almeno delle qualità elementali, mediante li quattro humori, che in ogni corpo si ritrouano; come è la Malinconia, la Flegma, il Sangue, et la Colera: li quali benche l'vno all'altro siano contrarij; nondimeno nel misto, o composto, che vogliamo dire, stanno harmonicamente vniti. Anzi se per patir freddi, et souerchi caldi; ouer per troppo mangiare, ò per altra cagione facemo violenza ad vno de gli humori, in istante ne segue il distemperamento, et l'infirmità del corpo; ne egli prima si risana, se essi non sono ridutti alla pristina proportion et concordia; la quale non potrebbe essere, quando non vi fusse quel legamento, che di sopra hò detto, della natura spirituale con la corporale, et della rationale con la irrationale. Questa concordia harmonica adunque della natura spirituale con la corporale, et della rationale con la irrationale, è quella, che costituisce la Musica humana: percioche mentre l'Anima quasi con ragion de i numeri perseuera di stare vnita col corpo, il corpo ritiene col nome l'essere animato; et non essendo per altro accidente impedito, hà potestà di far ciò che vuole: doue disciogliendosi l'harmonia, egli si corrompe, et perdendo col nome l'esser animato, resta nelle tenebre, et l'Anima vola all'immortalità”.

¹¹ PLATÃO. *Timeu*, 47d. Usamos aqui a tradução portuguesa de Rodolfo Lopes: PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra (Coleção Autores Gregos e Latinos), 2011. “Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância”.

as órbitas destruídas nas nossas cabeças na altura da geração, tornando aquilo que pensa semelhante ao objeto pensado de acordo com a natureza original, e, depois de ter feito esta assimilação, atingir o sumo objetivo de vida estabelecido aos homens pelos deuses para o presente e para o futuro¹².

Podemos ver, assim, que dos fundamentos conceituais e metafísicos que sustentam a teoria de Zarlino derivam consequências éticas. Elas, por sua vez, não poderiam deixar de suscitar consequências no campo estético. A primazia do princípio racionalista-pitagórico no tratado ao mesmo tempo determina e justifica, de fato, um padrão estético musical de tendência clássica baseado na justa proporção. Se o belo musical se fundamenta intelectualmente em sua participação da harmonia universal, sua dimensão sensível (o prazer estético) se justifica igualmente pela similitude de suas relações numéricas com aquelas que presidem à harmonia das partes constituintes dos seres. Zarlino afirma:

Grande é de fato a utilidade da música, quando a usamos de maneira temperada, pois é manifesto que não somente o homem, capaz de raciocinar, mas também os outros animais, aos quais falta a razão, lhe tomam prazer e deleite. Pois deleitando-se e alegrando-se qualquer animal com a proporção e com o temperamento das coisas, e encontrando nas harmonias estas qualidades, segue-se imediatamente o prazer e o deleite, comum a todos os viventes. E é coisa compreensível – visto que a natureza consiste nestas proporções e temperamento – que todo semelhante se deleite com seu semelhante, e que este lhe apeteça. [...] Por isso se poderia dizer que não é composto por harmonia aquele que não toma prazer na música. Pois se todo deleite e prazer nasce da similitude, é necessário que aquele que não tem prazer

¹² PLATÃO, *Timeu*, 90d, ed. cit. *supra*.

na harmonia de certo modo não a contenha, e seja dela ignorante¹³.

Intervalos derivados de uma boa proporção harmônica são então considerados preferíveis e, ademais, mais “apetecíveis” que os demais¹⁴. As muitas referências ao prazer estético e à moção dos sentidos tenderiam a nos fazer tomar as acepções zarlinianas por modernas. De fato, em muitos trechos seu texto parece ceder ao apelo do gosto, à atenção tardo-renascentista à dimensão afetiva da experiência musical e sua relação com o prazer estético. Porém, sua perspectiva permanece no âmbito da abstração racionalista. Prazer e moção dos sentidos são, para Zarlino, consequências da perfeição numérica das consonâncias, e não sua razão de ser¹⁵.

Números e relações entre números são, assim, constituintes e norteadores da composição musical: aplicando a teoria aristotélica das causas sobre o

¹³ ZARLINO, *op. cit.*, I, p. 8-9: “Grande è veramente l'utile, che dalla musica si piglia, quando la usiamo temperatamente: imperoche è cosa manifesta, che non pur l'huomo, il quale è capace di ragione: ma anche molti de gli altri animali, che di essa mancano, si comprende, che pigliano diletatione et piacere: percioche dilettrandosi et rallegrandosi ogn'animale della proportion et temperamento delle cose; et ritrovandosi nelle harmonie tali qualità, ne segue immediatamente il piacere et la diletatione a tutti li viventi commune. Et è in vero cosa ragionevole; poi che la natura consiste in tale proportion et temperamento, che ogni simile si diletta del suo simile, et quello appetisce. [...] percio che (si come habbiamo detto) se ogni diletatione et piacere nasce dalla similitudine, è necessario, che colui, il quale non hà piacere dell'harmonia, in un certo modo ella non si trovi in che lui, et di essa sia ignorante”.

¹⁴ Cf. ainda ZARLINO, *op. cit.*, II, p. 135: “a Natura (come vuole il Filosofo) in tutte le cose è sempre inchinata a seguire il bene, & a desiderare non solo il buono, & dilettevole; ma il migliore, & quel anco, che è ordinato per il buono. Onde essendo ordinati teli intervalli, & consonanze per la perfeitione dell'Harmoni, & della Melodia; i quali intervalli sono migliori, & più dilettevoli; e non solo più dilettevoli, ma appetibili maggiormente; però naturalmente nelle cantilene vocali ci sforziamo di seguirar quelli, che sono prodotti nella loro vera forma, che gli altri, i quali per lor natura non sono ne migliori, ne più atti alla perfeitione delle harmonie. [...] Vedremo dipoi, che quelli intervalli, che sono nelle loro vere forme, sono maggiormente appetibili de gli altri: perche sono migliori; & ciò vedemo ogni giorno con la esperienza in mano”.

¹⁵ ZARLINO, *op. cit.*, II, p. 79: “Dalli movimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando da nuovo dico, che ella è mistura di suono grave, et acuto, che perviene alle nostre orecchie soavemente, et uniformemente; & hà possanza di mutare il senso: Overo è (secondo che la definisce Aristotele) ragion de numeri nell acuto, & nel grave”. Ver também, a este respeito, VAN WYMEERSCH, Brigitte. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Sprimont: Mardaga, 1999, p. 42.

tema das consonâncias, Zarlino infere que sua causa material são os sons, e que sua causa formal é a proporção

Diz-se que a matéria é aquilo de que se faz a coisa, e é nela permanente, assim como os sons dos quais se faz a consonância. E a forma é aquela espécie, ou similitude, ou digamos exemplo, que retém a coisa em si e pela qual ela é designada, assim como a proporção na consonância¹⁶.

E ele vai além, buscando de fato enraizar sua concepção estética racionalista não somente na cosmologia platônica, mas também na lógica e na teoria do conhecimento aristotélica: os números são a causa universal, extrínseca e remota das consonâncias, e a proporção entre eles – sua aplicação particular – a causa formal intrínseca e próxima. Por isso, é sobre a proporção que deve-se “regular e proporcionar os corpos sonoros [instrumentos], de maneira que produzam formalmente as consonâncias”¹⁷.

¹⁶ ZARLINO, *op. cit.*, I, p. 54: “Et la Materia si dice quella, della quale si fa la cosa, & è permanente in essa, si come i suoni de i quali si fa la Consonanza; & la Forma è quella specie, o similitudine, o vogliam dire essemplio, che ritiene la cosa in se, per la quale à deta tale; si come è la proportione nella Consonanza”. Zarlino retoma aqui o Aristóteles da *Metafísica* (1013a, 24) e da *Física* (II, 3, 194b): “Causa, num sentido, significa a matéria de que são feitas as coisas: por exemplo o bronze da estátua, a prata da taça e seus respectivos gêneros. Em outro sentido, causa significa a forma e o modelo, ou seja, a noção da essência e seus gêneros; por exemplo, na oitava a causa formal é a relação de dois para um e, em geral, o número”. Usamos aqui a tradução brasileira estabelecida a partir da ed. de Giovanni Reale: ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.

¹⁷ ZARLINO, *op. cit.*, I, p. 55: “La proportione adunque è la causa formale, intrinseca & propinqua delle consonanze, & il Numero è la causa universale, estrinseca & remota; & è come il modello della Proportione, per la quale si hanno da regolare & proportionare li corpi sonori, accioche rendino formlmente le consonanze”.

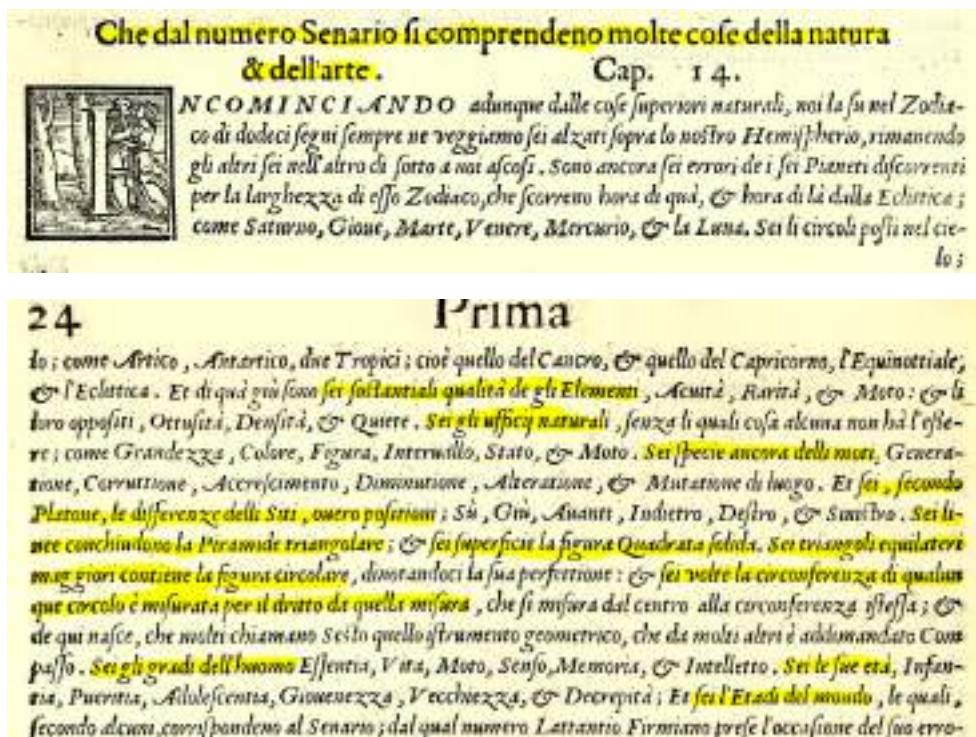


Fig. 1
Gioseffo Zarlino
Istitutioni harmoniche
Venezia, 1558

É desta forma que intervalos derivados de números perfeitos bem proporcionados entre si serão melhores, e qualificados de consonantes. Próximos da ordem natural das coisas, eles são priorizados numa perspectiva intelectual que, como vimos, termina por se rebater sobre a experiência sensível, o prazer estético: por serem perfeitos são não somente bons, mas também prazerosos¹⁸.

Mas quais são os Algarismos dos quais derivam as proporções harmônicas

¹⁸ ZARLINO, *op. cit.*, II, p. 135, cf. nota 14 supra.

(e, conseqüentemente, as consonâncias) para Zarlino? Por meio de uma longa enumeração de argumentos – exemplo fulgurante do modelo epistemológico pré-cartesiano, baseado no princípio de encadeamento analógico de fenômenos tomados a partir de algum ponto de similitude – o teórico advoga pela perfeição do número 6, o *senario*.

Seis são as constelações zodiacais que vemos em nosso hemisfério, enumera Zarlino, e seis são que se escondem de nós no outro; seis são as qualidades substanciais dos elementos (acuidade, rarefação, movimento e seus contrários, obtusidade, densidade e estase); seis as qualidades naturais (tamanho, cor, figura, distância, estado e movimento), seis as espécies de movimento (geração, corrupção, crescimento, decrescimento, alteração e mudança de lugar), seis as diferenças de lugar ou posição (acima, abaixo, afrente, atrás, à esquerda e à direita)¹⁹; seis as linhas que encerram a pirâmide triangular; seis as superfícies do sólido quadrado; seis os triângulos equiláteros contidos na figura circular, o que demonstra sua perfeição; seis é o número de vezes que o raio cai sobre a circunferência; seis são os graus do homem (essência, vida, movimento, sensação, memória e intelecto); seis as suas idades ([pequena] infância, puerilidade, adolescência, juventude, velhice e decrepitude); seis as idades do mundo; seis os transcendentais, segundo os filósofos (o ente, o uno, o verdadeiro, o bem, alguma coisa ou qualquer coisa e a coisa); seis os tipos de proposição, segundo os lógicos (verdadeiro, falso, possível, impossível, necessário e contingente); seis as gerações dos hinos órficos²⁰; de número seis o *pes* que termina o verso heroico, considerado o mais perfeito²¹.

¹⁹ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 43b.

²⁰ Zarlino se refere à distinção presente em Platão, *Filebo*, 66.

²¹ ZARLINO, *op. cit.*, I, pp. 23-24.

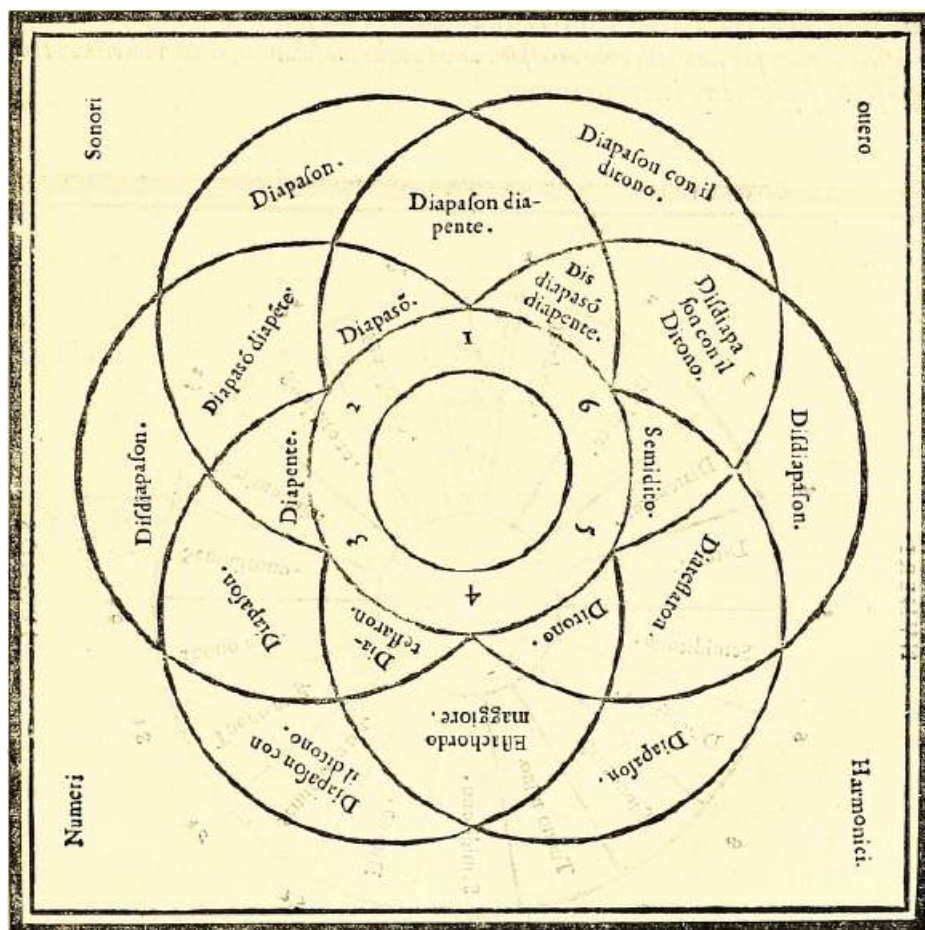


Fig. 2

Gioseffo Zarline*Istitutioni harmoniche*

Venezia, 1558

Delle proprietà del numero senario, delle sue parti, et come in esse si ritrova ogni consonanza musicale.

A todas estas coincidências, naturalmente probatórias da perfeição do número seis, vêm se juntar na hiperbólica argumentação de Zarline ainda outras, de natureza musical: seis são as espécies de sons (uníssonos,

equiçssones, consonantes, *emmele*, dissonantes, *ecmele*)²²; seis as consonâncias (oitava, quinta, quarta, terça maior, terça menor e uníssonos); seis as espécies de harmonia [modos] (dória, frígia, lídia, mixolídia, lócria, eólia e jônica); seis os modos autênticos e seis os modos plagais²³.

Concluindo o panegírico, a perfeição do *senario* se confirma final e cabalmente pelas proporções dele derivadas: a sequência dos algarismos 1 a 6 contém, em seu entender, todas as razões numéricas geradoras dos intervalos consonantes (2:1 para a oitava; 3:2 para a quinta; 4:3 para a quarta; 5:4 para a terça maior; 6:5 para a terça menor).

Se encontram assim justificados, por sua *ratio* perfeita, os intervalos consonantes a serem privilegiados na composição. É fundamental salientar, aqui, o quanto o espírito do tempo se faz marcar nas *Istitutioni*²⁴. Se Zarlino insiste de maneira tão obstinada em afirmar a qualidade metafísica do *senario*, não é senão com o intuito de ajustar a teoria ao gosto musical de seu tempo, e justificar o uso das terças maior e menor (de relação, respectivamente 5:4 e 6:5) e da sexta maior (de relação 3:5), as consonâncias ditas imperfeitas. Pois, na doutrina estrita pitagórica, os algarismos perfeitos são somente 1, 2, 3 e 4. E, por aí mesmo, as consonâncias só poderiam derivar de proporções formadas por estes algarismos, o que excluiria as terças e a sexta maior, perfeitamente assimiladas à escuta e à prática compositiva no tempo de Zarlino. Assim, por meio da validação intelectual do *senario*, terças maiores e menores e

²² Divisão tomada de Boécio (BOÉCIO, *De institutione musica*, livro V, cap. VI). Boécio descreve neste capítulo (*Quae voces armoniae sint aptae*; "Quais são os sons apropriados à harmonia") a discriminação entre os tipos de sons feita por Ptolomeu. Os sons ditos *emmeleis* (εμμελεις) são sons de altura estável, capazes de formar uma melodia. Os sons ditos *ekmeleis* (εκμελεις), inversamente, não ocupam um lugar preciso e não são aptos a formar uma melodia, como por exemplo os sons da fala. Usamos a edição moderna bilingue por MEYER, Christian: BOËCE. *Traité de la musique*. Turnhout: Brepols, 2004.

²³ ZARLINO, *op. cit.*, I, p. 24.

²⁴ Como já o fizera Edward Lowinsky em seus estudos seminais sobre a música na cultura do Renascimento. Ver, p. ex.: LOWINSKY, Edward E., "Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians", in: O'KELLY, Bernard (org.), *The Renaissance image of man and the world*. Ohio State University Press, 1966, pp. 129-177.

sextas maiores garantem seu lugar no rol das consonâncias, fazendo pairar sobre o racionalismo pitagórico a importância visivelmente crescente dos dados dos sentidos e da experiência empírica nos processos de conhecimento. A atitude de Zarlino significa, assim, um esforço intelectual notável em alargar os limites do sistema tradicional, de maneira a adequar intervalos considerados agradáveis ao ouvido e em uso corrente na polifonia às exigências matemático-musicais pitagóricas²⁵.

A terceira parte das *Istitutioni harmoniche* concerne as regras do contraponto. De forma sempre coerente com o modelo epistemológico medievo-renascentista de base analógica, e com a necessidade de fazer com que a criação espelhe os princípios geradores e harmônicos do universo como um todo, Zarlino estabelece uma relação de similitude entre o número de vozes ideal numa composição e o número de elementos que compõe a matéria do mundo:

[...] deve-se advertir que os músicos costumam, na maior parte das vezes, colocar quatro partes em suas canções, dizendo nelas estar contida toda a perfeição da harmonia. E por serem as partes principais, as chamaremos Elementares, à guisa dos quatro Elementos. Pois, assim como todo corpo se compõe de uma mistura destes, daquelas se compõe toda canção perfeita²⁶.

²⁵ Cf., a este respeito, LOWINSKY, *op. cit.*; WYMEERSCH, *op. cit.*, cap. 2.; PALISCA, *op. cit.*, cap. 3; PALISCA, Claude, "Vincenzo Galilei's Counterpoint treatise: a code for the *seconda prattica*", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 9, n. 2 (Summer, 1956). Como bem lembra Palisca, Zarlino, posteriormente, nas *Dimostrazioni harmoniche* (Veneza, 1571), estenderá os números ao *ottonario*, de maneira a acomodar também a sexta menor. É importante salientar que Lodovico Fogliano (1475 –1542), de quem Zarlino é em parte tributário, já propusera, em seu *Musica Theorica*, de 1529, intervalos de terça maior e menor de proporção 5:4 e 6:5 respectivamente, e sextas maiores e menores de proporção 5:3 e 8:5. Diferentemente de Fogliano, porém, Zarlino não abre mão da concepção metafísica do número sonoro. Terças de razão 6:5 e 5:4 haviam sido sugeridas muito anteriormente por Walter Odington (*Summa de speculatione musicae*, por volta de 1300), e adotadas também por Bartolomé Ramos de Pareja, em seu *Musica practica*, de 1482. Cf. PALISCA, *Music and Ideas*, *op. cit.*, pp. 32-35.

²⁶ ZARLINO, *op. cit.*, III, p. 238: "si de auertire, che li Musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre Quattro parti, nelle quali, dicono contenersi tutta la perfettione dell'harmonia. Et perche si compongono principalmente di tal parti; però le chiamarono Elementali, alla guisa de i quattro Elementi: percioche; si come ogni Corpo misto di essi si compone, cosi si compone di queste ogni

Assim, quatro é o número ideal de vozes, uma vez que são quatro os elementos geradores de todas as coisas. Mas pode-se também, entende Zarlino, estabelecer analogias entre as qualidades melódicas de cada uma das vozes e as qualidades dos elementos. Assim como a terra se situa na parte mais inferior, a voz de Baixo é a mais grave da composição. Seus movimentos melódicos são lentos, como convém à terra, por natureza imóvel. Sobre ele, na direção do agudo, fica o Tenor, análogo à água, o elemento que se segue à terra na ordem dos elementos, e que a ela se abraça. Pois, afirma Zarlino, a voz de tenor se justapõe perfeitamente à do baixo, sendo suas notas graves em nada diferentes das notas agudas do baixo. Em terceira posição se situa a voz de Contratenor (ou Contralto ou Alto), assimilada ao ar que, sendo intermediário à água e ao fogo, compartilha com eles algumas qualidades. De forma análoga, sustenta o teórico, as notas graves do Alto coincidem com as notas agudas do tenor, e as agudas, com as notas graves do Canto ou Soprano, identificado ao fogo. Como o fogo, a melodia do Canto se movimenta com velocidade e agilidade. As vozes intermediárias (Tenor e Alto), por sua vez, se movimentam de forma temperada, moderada, se amoldando ao seu espaço, assim como a água e o ar se conformam segundo o local onde se encontram²⁷.

Por meio de uma lógica que busca não tanto investigar as causas mas sim justificar os efeitos, tudo se explica nos termos de uma semelhança com o modelo que preside à ordem única e universal: a concórdia harmônica entre os elementos distintos. A qualidade melódica de cada uma das vozes deve assim se ajustar, por analogia, às propriedades dos elementos a elas relacionados, de forma que o conjunto das vozes perfaça e espelhe a proporção harmônica entre os elementos, a composição temperada que dá origem a todo ser. Se, então, o fogo é aquele elemento que nutre e permite engendrar toda coisa natural, o compositor deverá se esforçar em fazer com que a voz de soprano, a ele relacionada, seja elegante e

perfetta cantilena".

²⁷ ZARLINO, *op. cit.*, III, pp. 238-239.

ornamentada, de maneira a “nutrir e alimentar o espírito daquele que ouve”. Igualmente, assim como a terra é o fundamento dos outros elementos, a voz de baixo, análoga a ela, deverá “sustentar, dar estabilidade fortificar e permitir o acréscimo das demais partes”. Pois se hipoteticamente o elemento terra viesse a faltar, “a ordem das coisas se arruinaria e a harmonia do mundo e a harmonia humana se corromperiam”. Da mesma forma, faltando a voz de baixo à composição, afirma Zarlino, “a canção toda é tomada pela confusão e pela dissonância, e levada à ruína”²⁸.

Estes e outros trechos da exposição teórica de Zarlino são expressões vívidas de esquemas e estruturas de pensamento que tendem no entanto a evanescer no Ocidente, ofuscadas pelo primado da observação empírica, até serem definitivamente substituídas pela racionalidade moderna. Por mais importante e influente que ela tenha sido, e a despeito de seu extraordinário esforço de conciliação entre o modelo pitagórico e novos dados da experiência musical, a teoria de Zarlino aparece, no cenário do século XVI avançado, como epígono de uma tradição que se choca com uma nova sensibilidade, inspiradora de novos modelos teóricos. De fato, o programa do Renascimento tardio, elaborado sobre o fundo de múltiplas querelas estéticas que têm lugar ao longo do século XVI, no campo das letras, das artes e da música, suscita a busca de novos expedientes estéticos composicionais, cada vez menos compatíveis, no campo da música, com a obediência estrita ao canon zarliniano.

²⁸ ZARLINO, *idem*, p. 239: “Se hora da quello, che si è detto, vorremo esaminare la propietà di queste parti, ritrouaremo che 'l Soprano; come quello, che è più acuto d'ogn'altra parte, et più penetratiuo all'Vdito, farsi vdiere anco prima d'ogn'altra. La onde si come il Fuoco nutrisce, et è cagione di far produrre ogni cosa naturale, che si troua ad ornamento, et a conseruatione del Mondo; così il Compositore si sforzerà di fare, che la parte più acuta della sua cantilena habbia bello, ornato, et elegante procedere, di maniera che nutrisca, et pasci l'animo di quelli, che ascoltano. Et si come la Terra è posta per il fundamento de gli altri Elementi; così il Basso hà tal propietà, che sostiene, stabilisce, fortifica et dà accrescimento alle altre parti: conciosia che è posto per Basa, et fondamento dell'harmonia. Onde è detto Basso, quasi Basa, et sostenimento dell'altre parti. Ma si come auerebbe, quando lo Elemento della Terra mancasse (se ciò fusse possibile) che tanto bello ordine di cose ruinarebbe, et si guastarebbe la mondana, et la humana harmonia; così quando il Basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione, et di dissonanza; et ogni cosa andarebbe in ruina”.

A importância das premissas que fundamentam as regras contrapontísticas fixadas por Zarlino nas *Istitutioni* já havia sido relativizada por Nicola Vicentino, pouco anos antes de sua edição. Estas premissas serão francamente contestadas pelo florentino Vincenzo Galilei (c. 1520 – 1591), aluno de Zarlino em Veneza nos anos 1560. Com seus tratados respectivos, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) e *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581), onde o antigo e o moderno se confrontam já desde o título, ambos viram as costas à tradição racionalista pitagórica que, abstraindo-se dos dados dos sentidos, vinha fundamentando há quase dois milênios a teoria das consonâncias musicais sobre a razão numérica²⁹. Galilei especialmente, sob forte influência do humanista Girolamo Mei (1519 - 1594), tentará invalidar teoricamente esta relação entre a proporção e a natureza dos intervalos. Trata-se, para ambos, de justificar a práxis musical dos modernos que, em busca de uma expressão vívida das ideias e afetos presentes no texto, permitem-se contrariar regras canônicas expressas e sistematizadas nas *Istitutioni* de Zarlino.

Como vimos, atrela-se à doutrina pitagórica dos números sonoros um sistema cosmológico completo que lhe dá e toma emprestada, ao mesmo tempo, a coerência. Os efeitos potenciais da invalidação das premissas do tratado de Zarlino são, assim, vastos e ultrapassam largamente o campo estritamente musical, ainda que seus detratores o façam numa perspectiva voltada para preocupações de ordem especificamente musical.

A iconoclastia de Nicola Vicentino e Vincenzo Galilei

O século XVI é um *turning point* na história da cultura ocidental, no qual se colocam em tensão formas antagônicas de conceber o mundo, a posição

²⁹ A se mencionar ainda Ramos de Pareja (c.1440 - 1522), cujo tratado *Musica practica* (1482) pode ser considerado um prógono desta crítica, e ainda, Giovanni Spataro (1458-1541), Lodovico Fogliano (antes de 1500 – após 1538) e Francisco de Salinas (1513-1590). Cf. PALISCA, *Music and Ideas*, *op. cit.*

do homem neste mundo e suas condições de conhecimento. Não por acaso eclodem, no campo da arte na Itália quinhentista, numerosas e intensas contendas teóricas e estéticas – expressão nítida da importância e do alcance das questões em jogo neste movimento do pensamento. A atitude humanista de resgate, tradução, revisão filológica e comentário de fontes da Antiguidade expandira de forma massiva desde o século anterior um novo (ou antigo) repertório de referências do pensamento que vai sendo mobilizado de formas distintas para responder a questões e necessidades que emergem em uma sociedade em franca mutação.

No campo da música, o desenvolvimento da música instrumental, o enriquecimento de efetivos compostos de distintas famílias de instrumentos³⁰, a prática de concertação entre eles e também sua junção com vozes levantam dilemas complexos de afinação que clamam por novas soluções³¹.

A afinação dita pitagórica, intrínseca à tradição teórica que lhe dá nome, baseada em quintas e quartas de razão 3:2 e 4:3, se prestara bem, durante mais de um milênio, à monofonia ou a um contraponto baseado preponderantemente em intervalos de oitava, quarta e quinta. Ela se tornara, porém, bem menos satisfatória quando, com o desenvolvimento e a complexificação da polifonia, a partir sobretudo do século XIII, intervalos de terça e sexta começam a se combinar de maneira mais sistemática com

³⁰ Instrumentos de sopro com ou sem notas fixas; instrumentos de arco com ou sem trastes; instrumentos de teclado; instrumentos de cordas dedilhadas.

³¹ A afinação dos instrumentos musicais feita a partir do encadeamento sucessivo de intervalos de quinta pitagórica (de proporção 3:2) se termina necessariamente com um resíduo excedente ao fim. Ao fim de doze quintas sucessivas (7 oitavas), a nota final não é equivalente à inicial, mas ligeiramente mais aguda do que ela. Todo sistema de afinação é, desta forma, necessariamente aproximativo. As soluções de afinação que disto decorrem trazem, cada uma delas, seus inconvenientes, distribuindo o intervalo residual ao longo de mais ou menos intervalos. Num extremo as soluções confinam o resíduo em um intervalo apenas, uma quinta (dita “do lobo”), impossibilitando o uso de determinadas transposições; no outro, elas o distribuem mais ou menos uniformemente ao longo da escala, se aproximando mais ou menos do temperamento “igual”, hoje em uso, no qual todos os intervalos são ligeiramente “desafinados” (ou aproximativos com relação aos intervalos pitagóricos).

aqueles intervalos³². Pois se as quartas e quintas pitagóricas soavam perfeitamente consoantes, as terças e sextas, por sua vez, soavam de maneira áspera³³. Se numa execução exclusivamente vocal podia-se e tendia-se a contornar este inconveniente instintivamente, suavizando-se determinados intervalos por meio de um ligeiro comprometimento dos demais (“temperando” os intervalos), a prática crescente de mistura de vozes com instrumentos, ou de instrumentos de natureza distinta, agravou consideravelmente o problema, por dificultar ou impossibilitar este tipo de arranjo. Desde as últimas décadas do século XV, toma corpo um debate sobre o impasse da afinação que, nesta segunda metade dos quinhentos, assume caminhos que levam a consequências bem para além do campo estreito da prática musical.

Zarlino advogara pela afinação dita *diatônica sintônica* de Ptolomeu, considerando que fosse a afinação naturalmente adotada pelos cantores ao executarem uma polifonia. Combinando tons inteiros de duas razões distintas (9:8 e 10:9), ela obteria como resultado terças maiores e menores de razão 5:4 e 6:5 respectivamente, ou seja, aquelas terças às quais ele se refere nas *Istitutioni*: consonantes e muito oportunamente inseridas na perfeição numérica do *senario*, como vimos.

Se a solução encontrada por Zarlino parecia atender às necessidades racionais de seu sistema, ela logo se defronta com uma propensão intelectual de outra ordem, voltada para as necessidades práticas da execução musical e, por aí mesmo, mais afeita à comprovação da experiência sensível do que às abstrações totalizantes. Vincenzo Galilei, em seu *Dialogo*, afirma que a afinação em uso não é a diatônica sintônica. Longe de ser ideal, como advogara Zarlino, ela não é, segundo ele, sequer

³² Cf., sobre a historicidade e os aspectos técnicos dos diferentes modelos de afinação e temperamento: BARBOUR, J. Murry. *Tuning and Temperament – A Historical Survey*. New York: Dover Publications, 2004 (ed. orig.: East Lansing: Michign State College Press, 1951).

³³ A terça maior resultante da afinação pitagórica (de razão 81:64) é mais larga do que a terça de razão 5:4, considerada por Zarlino, como vimos, consonante; a terça menor dela resultante (32:27) é menor do que a de razão 6:5, considerada por Zarlino como consoante; vice-versa com relação às sextas, a elas complementares.

viável na prática, produzindo alguns intervalos de terça, quarta e quinta deficientes³⁴. Mais ainda, ele afirma que, exceção feita à oitava, nenhum outro intervalo é de fato cantado nas exatas proporções do *senario* e do diatônico sintônico:

Decorre, necessariamente, contrariamente ao entendimento comum, que canta-se hoje as quintas diminuídas e as quartas ampliadas com relação ao seu tamanho verdadeiro. De maneira que (como disse eu), para além da oitava, quaisquer outros intervalos vêm a ser cantados fora de sua verdadeira proporção e, conseqüentemente, de maneira distinta daqueles contidos no *senario* e no [diatônico] sintônico. Satisfazemo-nos perfeitamente com eles, no entanto, e os aprovamos como perfeitos (por não termos ouvido os verdadeiros), sem nenhuma expectativa de melhorá-los³⁵.

A proposição de Galilei é forte: os intervalos puros pitagóricos, tais como descritos pela tradição e inscritos no *senario* por Zarlino, seriam da ordem da hipótese, da teoria, e não da realidade prática musical. Um abismo se cava entre duas concepções de música e de som: de um lado o som-número, derivado e resultante de uma *ratio*, de uma lei intrínseca e universal, e do outro o som-fenômeno, verificado e arbitrado pelo juízo dos sentidos. Assim, é ao mesmo tempo lógico e significativo o resgate e o apelo, neste momento, como solução ao problema da afinação, da teoria musical de Aristóxeno de Tarento (c. 360 a.C. - c. 300 a.C). Obliterada pelo primado da teoria pitagórica dos intervalos durante quase dois milênios e resgatada por alguns humanistas³⁶, ela traz perspectivas novas (ou

³⁴ GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della musica antica et della moderna*. Florença: Marescotti, 1581, pp. 4 em diante. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58216v>>, acesso em set. 2017.

³⁵ GALILEI, *op. cit.*, p. 55: "Ne segue adunque necessariamente contro il comun parere, che le quinte si cantino hoggi diminuite, et superflue le quarte dal vero loro essere; per lo che (secondo che io dissi) si viene dall'ottava in poi, à cantare qual si voglia altro intervallo fuor della vera sua proporzione; et conseqüentemente dissimili da quelli che son contenuti dal *senario*, et del *syntono*; quantunque l'universale gli approvi per perfetti et se ne satisfaccia interamente (per no havere udito i veri) e toltosi da qual sia speranza di poterli migliorare".

³⁶ Giorgio Valla (1447-1500) traz à luz a teoria de Aristóxeno em 1497, por meio de uma tradução

antigas) sobre o som, catalisando uma tendência empírica emergente, deslocando a investigação musical do campo da inteligência abstrata para a observação dos fenômenos. Discípulo de Aristóteles, Aristóxeno fora um franco contestador da doutrina pitagórica e da justificativa aritmética dos intervalos, e pregava o critério da escuta, da percepção dos sentidos como critério para julgar as consonâncias. Para ele, o conhecimento musical deveria partir da experiência sensorial e raciocinar, sim, mas a partir dela³⁷. Não é de se espantar, assim, o interesse que sua atitude intelectual desperta sobre Galilei. A solução para a questão da afinação dada por Zarlino, embora buscasse atender à realidade da prática polifônica, estabelecendo um lugar no sistema pitagórico-platônico para terças e sextas agradáveis ao ouvido, permanecera no campo da abstração racional, da relação dogmática entre razão numérica e natureza intervalar. Galilei, por sua vez, descarta inteiramente o dogma numérico. Aderindo à orientação intelectual de Aristóxeno, *scientissimo musico*³⁸, ele defende as virtudes de uma divisão do tom inteiro em dois semitons iguais – em outras palavras, a favor de um temperamento igual – que desconsidera por completo os cálculos aritméticos³⁹, se fiando na observação e tomando como julgamento a escuta. Aristóxeno opera “como músico frente do corpo sonoro”, afirma Galilei, “e não como simples matemático frente à quantidade contínua”⁴⁰. Fica assim nítido o deslocamento radical na

latina de um compêndio de Cleonides sobre esta teoria. Antonio Gogava publica em 1562, juntamente com uma nova tradução dos *Harmônicos* de Ptolomeu, sua tradução dos *Elementos Harmônicos* de Aristóxeno (*Aristoxeni Musici Antiquiss. Harmonicorum Elementorum Libri III. C. Ptolomaei Harmonicorum, seu de Musica lib. III. Aristotelis de objecto Auditus fragmentum ex Porphyrij commentarijs*. Veneza: Vincenzo Valgrisi, 1562). Cf. PALISCA, *Music and Ideas*, op. cit., p. 6.

³⁷ Ver BÉLIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'harmonie*. Paris: Klincksieck, 1986.

³⁸ Nos termos de Galilei. GALILEI, op. cit., p. 42.

³⁹ O temperamento igual, ou seja, a divisão da oitava em semitons iguais escapa ao racionalismo aritmético que preside à doutrina pitagórica, uma vez que estes 12 semitons iguais não são representáveis por números racionais. Na divisão do monocórdio, as distâncias que representam estes intervalos só podem ser representadas por números aproximados, resultante de um número radical.

⁴⁰ GALILEI, op. cit., p. 53: “operando allhora come musico intorno al corpo sonoro, et non come semplice matematico intorno la continua quantità”.

apreensão e compreensão do som, tomado não mais como quantidade matemática, mas como qualidade física.

Posicionando-se frontalmente contrário aos princípios defendidos por Zarlino, Galilei se armará dos dados da observação empírica para mostrar que a relação entre proporção perfeita (interna ao *senario*) e consonância não se sustenta frente aos dados do sentido e da experiência. Pois, por exemplo, se da divisão do monocórdio na relação 3:2 deriva um intervalo de quinta, esta mesma quinta pode resultar de proporções externas ao *senario* tais como 9:4 ou 27:8. Num texto posterior, publicado no calor de sua contenda teórica com Zarlino, Galilei afirmará categoricamente que “os intervalos musicais contidos no *senario* são tão naturais quanto aqueles que estão fora dele. A terça maior de proporção 5:4 (*sesquiquarta*) é tão natural quanto aquela de proporção 81:64 (*super 17 partiente* 64). Assim, a consonância da oitava 2:1 (dupla) é tão natural quanto a dissonância de sétima de proporção 9:5 (*super 4 partiente quinta*), quebre Zarlino a cabeça o quanto quiser”⁴¹.

Na assertiva de Galilei os números perdem seu valor ontológico para se tornarem simplesmente a medida, a *representação* numérica dos fenômenos sonoros⁴². Um tal descolamento entre signo e objeto, entre a coisa e sua marca é um dado extraordinariamente significativo da reorientação do espírito então em curso, o longo da qual se modificam as estruturas do pensamento⁴³. Os signos, a linguagem, extraídos à sua fusão com o referente, se tornam um duplo e passam a constituir um discurso, uma representação. Os sons, por sua vez, desinvestidos de suas

⁴¹ GALILEI, Vincenzo. *Discorso di Vincentio Galilei, nobile fiorentino: intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia et altri importanti particolari attenenti alla musica*. Fiorenza: Marescotti, 1589, pp. 92-93: “Gli intervalli musici, poi tanto sono naturali (com'io ho detto) quelli contenuti tra le parti del Senario, quanto gl'altri che son fuore di esse parti. È tanto naturale il Ditono contenuto dalla sesquiquarta quanto quello che è contenuto dalla super 17 partiente 64. Si come ancora tanto è naturale l'accordare dell'ottava drento la dupla, quanto è naturale il dissonare della settima drento la super 4 partiente quinta: et rompi si pur' il Zarlino la testa quanto vuole”.

⁴² WYMEERSCH, *op. cit.*, p. 81.

⁴³ Como nos mostrou o Foucault de *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966).

propriedades místicas intrínsecas, dizem respeito, agora, não mais à metafísica, mas à *physis*, confirmando uma ruptura que só tenderá a se reforçar entre o mundo físico e mundo espiritual, entre as ciências da natureza e a teologia. A música, antes inserida junto com as demais disciplinas no número no *quadrivium* como ciência especulativa que busca o conhecimento da verdade, tenderá a ser abordada por um lado (enquanto fenômeno físico) pela ciência da natureza, e por outro (como discurso, como comunicação e representação) pela retórica, ao lado das demais disciplinas da linguagem, no interior do *trivium*.

Como vemos, é a partir de uma questão confidencial ao pequeno mundo da música prática – a afinação de instrumentos musicais – que se encontra colocada em xeque a doutrina dos números sonoros e, a reboque, tudo o que ela implica. Pois o debate sobre a questão da afinação e do temperamento envolve problemas epistemológicos de fundo, e seu enfrentamento demanda soluções para além do dogmatismo especulativo.

Se a posição não-dogmática frente ao fenômeno sonoro-musical é tomada como solução a problemas de ordem prática, ela não é menos uma brecha necessária à vazão de um impulso estético emergente, incompatível com a rigidez do sistema pitagórico e a decorrente limitação no uso de espécies de intervalos. Veremos que, na perspectiva dos músicos e teóricos da vanguarda da segunda metade do século XVI, uma vez desarticulada a necessidade do vínculo entre ciência especulativa e prática musical, se afrouxam os limites para a expressão dos afetos.

Música como expressão

O fluxo de ideias humanista já havia introduzido, desde o século anterior, uma atenção à dimensão comunicativa do texto poético no interior da música. Desta forma, no século XVI, já se encontra fixada como *télos* da criação musical a expressão musical das ideias e afetos contidos no texto poético de maneira a – e este é também um novo dado – melhor conduzir o ânimo do ouvinte. Se todos os músicos e teóricos parecem concordar

com a função emotiva da música, coloca-se porém como elemento de antagonismo o grau de comprometimento do sistema tradicional com esta nova função assumida⁴⁴. Para Zarlino, a função emotiva deve ser exercida no interior mesmo do sistema, sem corrompê-lo. É sobretudo estabelecendo relações entre espécies de intervalos e de movimentos melódicos (todos admitidos em suas regras contrapontísticas) que se cumpre o programa de moção afetiva. Conservando, assim, o princípio de beleza intrínseca, derivado do dogma aritmético pitagórico, a expressão de afetos pode e deve ser buscada, com a condição porém de não “ofender o ouvido”; o que, lembremos, em sua perspectiva, significa não ofender aos princípios numéricos, pois a percepção estética de um som é sempre uma consequência de seu número intrínseco.

Galilei, inversamente, tratará os expedientes musicais – regras do contraponto inclusas – como respostas às necessidades da expressão textual. Seus textos mais tardios⁴⁵ mostram que se as regras tradicionais de condução de vozes permanecem a seus olhos válidas numa composição a duas vozes sem texto poético, no caso haver texto torna-se necessário flexibilizá-las para dar espaço à expressão dos afetos nele contidos, suprimindo-se, por exemplo, a interdição de movimentos paralelos que produzam falsas relações⁴⁶. Mas nestes textos tardios, é no

⁴⁴ Cf. LOWINSKI, E., “Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians”, in: O’KELLY, Bernard (org.), *The Renaissance Image of Man and the World*, Ohio State University Press, 1966, p. 161: “It is significant for the great changes described that Zarlino and Vicentino agree on the principle of text expression as the guiding consideration for the composer, that they disagree only on the extent to which this principle should be carried. Zarlino upheld a concept of intrinsic musical beauty: he allowed presentation of strong emotions only as long as the music “does not offend the ear”⁴⁴. Também, p. 136: “To regard medieval music as governed by mathematics alone would be as wrongheaded as to consider Renaissance music as a matter of the ear alone. At all times there is a lively tension and interplay between the sensual and the intellectual, in music as well as in the other arts. The question is, What happens when demands of the ear conflict with those of mathematics?”

⁴⁵ Poucos anos antes de sua morte, Vincenzo Galilei redigiu um tratado sobre contraponto jamais editado, cujas duas principais seções (*Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze* e *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*) chegaram a nossos dias por meio de três versões manuscritas, conservadas na Biblioteca Nazionale Centrale, Florença (Mss Galileiani - Anteriori a Galileo).

⁴⁶ PALISCA, “Vincenzo Galilei’s counterpoint treatise”, *op. cit.*, p. 86.

tratamento da dissonâncias que ele parece inovar de maneira mais radical, expandindo drasticamente as possibilidades de seu uso, antes bastante modesto na teoria de Zarlino. Comparado ao número de consonâncias, percebe Galilei, o universo de dissonâncias é infinitamente mais extenso⁴⁷, representando, assim, um repositório vasto de recursos expressivos agora passível de ser explorado, uma vez suspensa a objeção dogmática aos intervalos de razão não perfeita. Para Zarlino, dissonâncias eram um composto formado de sons graves e agudos que não podem se misturar ou unir por natureza⁴⁸, ou seja, que guardam entre si uma relação de contradição irreduzível. No cânone contrapontístico codificado por ele, elas eram toleradas sob certas condições, de forma controlada: pois empregadas de maneira parcimoniosa e apropriada sua aspereza é suavizada e, casando-se com as consonâncias, elas criam um contraste que dá realce à beleza da consonância⁴⁹. Galilei parece concordar com Zarlino tanto naquilo que tange a natureza intrinsecamente contraditória da dissonância, quanto no efeito de contraste que deriva de seu uso. Porém, diferentemente da perspectiva zarliniana, para Galilei, se seu uso provoca prazer não é apenas por reforçar a percepção da natureza da consonância, justapondo-se a ela, mas porque a mistura contraditória da qual ela é constituída provoca, por si mesma, prazer:

Usando-as eu não busquei aquilo que Zarlino diz ser o desejo dos músicos práticos, a saber, que as dissonâncias se misturem à harmonia, criando efeitos maravilhosos; mas sim que os sentidos se satisfaçam com elas. Não porque se harmonizam, mas por causa da gentil mistura de suavidade e dureza que [...] afeta nossos ouvidos não diferentemente da maneira pela qual

⁴⁷ PALISCA, *idem*. Cf. Galilei, Vincenzo, *Discorso intorno all'uso delle dissonanze* (1589-1591), Florença, Biblioteca Nazionale Centrale, Mss. Galileiani, Anteriori a Galileo, Vol. I, fol. 60r.

⁴⁸ ZARLINO, Gioseffo. *Dimostrazioni harmoniche*. Venezia, 1571, p. 85. "La dissonanza à distanza di suono grave & di acuto: che insieme per loro natura l'uno con l'altro mescolare, overo unire non si possono: & percuote l'udito aspramente: & senza alcun piacere".

⁴⁹ PALISCA, "Vincenzo Galilei's counterpoint treatise", *op. cit.*, p. 87.

o paladar toma satisfação da mistura de açúcar e vinagre⁵⁰.

Na fala de Galilei, a dissonância aparece, em seu âmago, como uma configuração oximórica: dura suavidade, suave dureza; assim como o vinagre e o açúcar que, ainda que misturados, conservam a agudez de suas propriedades respectivas no palato, oferecendo aos sentidos uma sensação contraditória e oscilante entre seus dois polos gustativos. Esta natureza compósita já era percebida por Zarlino, como vimos. O que muda aqui, e não é uma mudança anódina, é que se para Zarlino esta natureza compósita provoca em si desprazer (*percuote l'udito aspramente et senza alcun piacere*), para Galilei ela é essencialmente fonte de prazer, o que revela uma inflexão significativa de gosto, uma reorientação da perspectiva estética⁵¹.

Nicola Vicentino, com seu *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, que antecede o tratado de Zarlino em três anos, propõe igualmente uma expansão do repertório musical de recursos expressivos. Ele o faz tomando como referência a prática musical dos gregos da Antiguidade, que conheciam não somente o gênero diatônico (em vigor na música ocidental, formado por intervalos de tom e semitom), mas também os gêneros cromático (que contém semitons consecutivos) e enarmônico (que contém intervalos menores do que o semitom), em desuso desde então. Vicentino propõe e viabiliza por meio de seu tratado – que ensina, inclusive, a construir um instrumento de teclado criado por ele especialmente para a prática moderna dos gêneros cromático e enarmônico, o *archicembalo* – a revitalização destes dois gêneros⁵²,

⁵⁰ GALILEI, Vincenzo. *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, op. cit., folios 77r-77v. Citado por PALISCA, "Vincenzo Galilei's counterpoint treatise", op. cit.

⁵¹ Sobre esta reorientação estética musical, que se direciona à exploração da potência afetiva que emana da justaposição de contrários, ver, de nossa autoria: LEMOS, Maya Suemi, "*Madrigali Guerrieri et Amorosi*: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi", *Terceira Margem*, n. 25, 2011, pp. 149-170.

⁵² A tradução latina do diálogo atribuído a Plutarco *De Musica*, feita em 1497 pelo humanista Carlo Valgulio (c. 1434 - 1517) e editada em 1507 (*Musica Plutarchi a Charolo Valgulio Brixiano uersa in latinum*, Brescia 1507), suscitou vivo interesse pelos gêneros gregos cromático e enarmônico (cf.

buscando adaptá-los à polifonia moderna, desconhecida pelos antigos. Cromatismos e mesmo microtons são arrolados entre os expedientes expressivos da música, ampliando consideravelmente a gama de sonoridades possíveis e passíveis de uso na composição. Sua influência sobre a música praticada na Ferrara dos Este resulta num repertório musical de caráter fortemente patético, extremamente ousado em sua construção e sonoridade. Esta música experimental, hermética e a priori confidencial – a chamada *musica reservata* – se irradia a partir do âmbito do círculo artístico e intelectual estense e virá a influenciar outros círculos musicais, tendo um papel relevante na constituição da estética musical do século seguinte.

Mas sobre que bases Vicentino se autoriza a distanciar-se da tradição racionalista-especulativa e da prática musical a ela vinculada? Sua postura frente à herança da Antiguidade é pragmática. Nos antípodas de um princípio de imitação dos antigos, trata-se, para Vicentino de extrair de sua prática e teoria aquilo que se presta ao desenvolvimento da música moderna e de suas finalidades. Pois se os antigos tiveram o mérito de estabelecer os rudimentos da invenção musical, cabe aos sucessores ampliá-los e aperfeiçoá-los. Estão inteiramente preteridas, assim, em seu tratado, as usuais menções laudatórias à superioridade da música dos

PALISCA, *Music and Ideas*, op. cit., pp. 6-7; MERIANI, Angelo, “Carlo Valgulio e il testo del *De Musica*”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 99, n. 3, 2011, pp. 229-258; MERIANI, Angelo, “Musica greca antica a Brescia ai principi del Cinquecento”, *Philomusica* on-line, vol. 15, n. 1, 2016, pp. 1-50). No capítulo 11 deste diálogo fortemente apoiado na teoria de Aristóxeno, a personagem Lísias discorre sobre a origem olímpica do gênero enarmônico (“Olimpo, como diz Aristóxeno, é considerado pelos estudiosos da música o inventor do gênero enarmônico, pois antes dele todas as melodias eram diatônicas e cromáticas. [...] Olimpo, pelo que parece, enriqueceu a música ao introduzir algo ainda não realizado e desconhecido pelos seus predecessores e foi o fundador da música helênica e bela” (1134f-1135c). No capítulo 38 do diálogo, a personagem Sotérico exalta este gênero, que teria sido considerado nos períodos arcaico e clássico como o mais belo e nobre dos três gêneros de divisão do tetracorde: “Porém, os músicos de hoje em dia abandonaram completamente o mais belo dos gêneros, que era cultivado entre os antigos sobretudo por sua nobreza, a tal ponto que a maioria não tem qualquer eventual compreensão dos intervalos enarmônicos” (1145 b). Utilizamos aqui a tradução portuguesa: SOARES, Carmen; ROCHA, Roosevelt. *Obras morais: sobre o afecto dos filhos: sobre a música*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 78. Duas traduções italianas do *De Musica* estão conservadas na Biblioteca Nacional Central de Florença (*MS Galilei 7*), uma delas incompleta, possivelmente um autógrafo de Vincenzo Galilei.

antigos, à sua capacidade jamais igualada de moção afetiva, *topos* da literatura musical de seu tempo. Muito pelo contrário, na lógica do *omne principium est debile*, as invenções dos antigos aparecem no prólogo ao primeiro livro de Vicentino qualificadas como pequenas, incipientes:

Não me estenderei em falar-lhes da antiguidade, da excelência, ou dos muitos efeitos musicais, nem tampouco de todas as primeiras invenções musicais. Por pequenas que tenham sido, pareceram aos homens grandíssimas por algum tempo. Mas depois, ampliadas por sucessores, tornaram-se mínimas; e muitos riram-se do esforço dos antecessores, o que não deveria acontecer, pois nada pode chegar à perfeição sem um início; e as primeiras invenções são louváveis, sendo depois coisa fácil a elas acrescentar⁵³.

A música moderna é mais vária em proporções e mais sonora, afirma Vicentino. E se ela não produz os efeitos afetivos atribuídos pelos autores à música dos antigos, é em consequência de sua abundância e do hábito de escuta que dela decorre. A música dos antigos causava tanta admiração não pela grandeza de suas qualidades, mas pela novidade. “Sabe-se em nosso tempo sobre música muito mais do que sabiam os antigos”, assevera ele⁵⁴. Irreverente, assim, à autoridade dos antigos, Vicentino não se obriga a enfrentar teoricamente os princípios pitagóricos,

⁵³ VICENTINO, *op. cit.*, p. 3: “Non mi stenderò in dirvi l'Antiquità, l'Eccellenza ò li molti effetti musicali, ne anchora tutte le prime inventioni della musica, lequali; per piccole che fusserò, parsero à gl'huomini per qualche tempo grandissime; ma dipoi ampliate da posterì, sono divenute minime: e' molti hanno riso delle fatiche de gli antecessori, il che non si dovrebbe, perche nissuna cosa senza principio può venire alla perfettione sua, e le prime inventioni sono molto da lodare, essendo poi facil cosa lo agiungerci”.

⁵⁴ VICENTINO, *idem*, p. 6: “con la esperienza delle nostre proportioni si chiarirà, che rispetto all'antiche le nostre sono più, et anchora molto sonore, ma perche ne nostri tempi non si vede fare da musici quelli effetti che scrivono gli authori anticamente farsi, dico che viene dalla tropp'abbondanza, e frequenza della musica, che buone paiano, niente di manco non muovono tanto come facevano nel principio che furno ritrovate, perche la novità della cosa, benche sia poca dà molto piu admiratione, che la tanta dall'uso, poi accresciuta, come ne nostri tempi per la comparatione delle compositione antiche, e anchor delli sonatori, si vede, che cantandole, ò sonandole muovono à riso, et ne loro tempo erano tenute bonissime, per il che si conclude molto piu sapersi di musica ne i nostri tempi che innanzi, ma per la abbondanza di quella esserne fatta poca stima”.

como faz Vincenzo Galilei. Ele simplesmente se esquivava deles, estabelecendo de chofre, como vimos, que ciência especulativa e prática musical são campos de ordem distinta, com finalidades distintas, e sem relação necessária.

Vicentino não apenas desarticula, num golpe de prestidigitador, antes mesmo de Galilei, a relação de necessidade até então inquestionável entre razão numérica e percepção sonora, mas insere, também, de quebra, a noção essencialmente nova de subjetividade perceptiva: “toda nação tem seus próprios sotaques e alturas de voz; e quando cantam juntas, as pessoas encontram naturalmente um certo acordo, consoante à sua região, língua e nacionalidade. E embora cantando discordem das proporções da prática aprovada pela ciência, estas discordâncias a elas parecem consonâncias”⁵⁵. Consonâncias e dissonâncias são, então, para Vicentino, noções de natureza relativa, definidas em função de uma percepção ou gosto culturalmente partilhados. Mas ele vai além, apontando até mesmo para a percepção subjetiva individual: alguns apreciam “composições discordantes”, outros composições “harmoniosas”; outros preferem, ainda, uma composição intermediária e outros, a alternância de concordância e discordância ⁵⁶. Suas asserções se incompatibilizam por completo com uma filosofia da música de tipo objetivo-racional, com uma metafísica do belo, fazendo emergir, *avant la lettre*, a questão do juízo do gosto.

Assim como Nicola Vicentino, Galilei assume uma postura relativamente cética frente à *auctoritas* dos antigos. Pois, inquirindo os princípios

⁵⁵ VICENTINO, *op. cit.*, p. 7: “ogni natione ha gli suoi accenti, et gradi di voci differenti, e quando insieme cantano, ritrovano naturalmente qualche accordo di consonanze secondo loro paesi, lingue, et nationi, et se bene cantando discordano dalle proportioni della pratica approvata dalla scientia, nondimeno tali discordanze à loro paiono consonanze [...]”.

⁵⁶ VICENTINO, *idem.*: “et perche si vede tanta diversità d'uno à l'odito dun'altro, à voler sodisfare à tutti li giuditij nel senso dell' odire è necessario che il compositore facci tante diversità di compositioni nella musica: quanti sono li giuditij de gli ascoltanti, et si vede ch'alcuni lodaranno una compositione che discorda: et biasmeranno un'altra armoniosa; è per il contrario di questi estremi, alcuni voranno attendere à le compositioni mediocri, et altri vorranno l'accordo et discordanza insieme, ad alcuni piacerà, l'accordo senza discordanza alcuna [...]”.

musicais com foco em sua aplicabilidade na prática musical, ele desvaloriza a dimensão especulativa tão cara à tradição pitagórico-platônica⁵⁷. Ficam desta forma afastadas do campo de investigação não somente as imbricações entre música e metafísica (consubstanciadas na transcendência do número sonoro), mas também sua fundamentação epistemológica baseada na autoridade. Pois se cabe convocar as autoridades naquilo que concerne as coisas sobrenaturais e divinas, na ciência das coisas sensíveis, como os sons musicais, é a experiência dos sentidos que deve prevalecer⁵⁸:

Mas se os dois músicos-teóricos convergem no distanciamento crítico com relação à autoridade, eles divergem no que concerne à qualidade da prática musical dos antigos. Para Vicentino, como vimos, não somente o conhecimento dos modernos acerca da música é maior do que o dos antigos, mas também a qualidade de sua música. Para ele, a potência afetiva da música grega derivava menos de suas qualidades intrínsecas do que do impacto da novidade. Galilei, ao contrário, exalta enfaticamente a superioridade da música dos antigos, sua mítica capacidade de mobilizar os afetos do ouvinte e suas demais virtudes⁵⁹. Seu propósito é

⁵⁷ No tratado de Vicentino, é significativa, neste sentido, a desproporção entre a extensão da seção designada *theorica* (cerca de 6 páginas) e a da seção designada *prattica* (todo o restante do tratado, de 146 páginas).

⁵⁸ GALILEI, Dialogo, *op. cit.*, p. 2: "Prima che V.S. cominci à sciorre il nodo del dubbio proposto, desidero che in quelle cose dove arriva il senso, si lasci (come dice Aristotele, nell'ottavo della Fisica) sempre da parte non solo l'autorità, ma la colorata ragione che ci fusse in contrario con qual si voglia apparenza di verità. perche mi pare che faccino cosa ridicola (per non dire insieme col Filosofo, da stolti) quelli che per prova di qual si sia conclusione loro, vogliono, che si creda senz'altro, alla semplice autorità; senza addurre di esse ragioni che valide siano". No entanto, Galilei não se furta a convocar as autoridades lá onde isto convenha à sua argumentação, vide nota 60 infra.

⁵⁹ GALILEI, Dialogo, *op. cit.*, pp. 86-87: "Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci; inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati; inacutiva gli ingegni; empieva gli animi di divino furore; racchetava le discordie nate tra i popoli; generava negli huomini un'habito di buon costumi; restituiva l'udito a' sordi; rattivava gli spiriti smarriti; scacciava la pestilenza; rendeva gli animi oppressi, lieti et giocondi; faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti; curava i morsi de' serpenti; mitigava gli infuriati, et ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, et fatiche; et con l'esempio d'Atione possiamo ultimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte: oltre alle altre ammirabili sue operationi di che son pieni i libri d'autorità".

diametralmente oposto àquele de Vicentino:

os antigos gregos e latinos dedicaram [à música] mais labor e estudo do que dedicamos hoje, e superaram os homens de nosso tempo em cada uma das artes e ciências; [...] não se ouve ou vê hoje nem um mínimo sinal daquilo que a [música] antiga fazia, nem tampouco se lê que ela [a música moderna] o fizesse cinquenta ou cem anos atrás, quando ela não era tão comum e familiar aos homens. De maneira que nem a sua novidade nem a sua excelência teve, junto a nossos músicos, força para provocar um efeito virtuoso sequer daqueles que a antiga provocava⁶⁰.

A música polifônica moderna corrompera a potência emotiva da música, entende Galilei em consonância com os demais intelectuais e músicos do círculo *avant-garde* da Camerata Bardi. Desta maneira, não se trata, como para Vicentino, de pinçar na prática dos antigos elementos que venham enriquecer um repertório moderno de recursos musicais já superior ao da Antiguidade clássica, mas sim de buscar repristinar essa prática, devolvendo à arte musical sua potência expressiva. Na batalha travada por Galilei e pelo círculo da Camerata contra a corrupção da música pelos modernos, o cavalo de batalha primeiro foi a restituição da monodia, concebida como configuração ideal à inteligibilidade do texto poético. Os textos mais tardios de Galilei mostram, no entanto, uma atenção renovada à polifonia⁶¹. Trata-se, porém, de uma polifonia mais emancipada quanto às regras de condução das vozes, mais afeita à comunicação dos afetos, e cuja ponta-de-lança expressiva é o livre recurso à dissonâncias, agora não mais entravado pelo dogma numérico dos intervalos.

⁶⁰ GALILEI, Dialogo, *op. cit.*, p. 81: "gli antichi Greci et Latini vi dessero opera et studio piu di quello che si fa hoggi, et superassero gli huomini de nostri tempi in ciascun'arte et scienza [...] non si ode ò pur vede hoggi un minimo segno di quelli che l'antica faceva; ne anco si legge che ella gli facesse cinquanta ò cento anni sono quando ella non era così comune et familiare à gli huomini. Di maniera che ne la novità, ne l'eccellenza di essa, ha mai havuto appresso de nostri pratici, forza d'operare alcuno di quelli virtuosi effetti che l'antica operava".

⁶¹ Cf. *supra*. Ver, a este respeito PALISCA. "Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise", *op. cit.*

Não é trivial o efeito disruptivo das proposições de Nicola Vicentino, e sobretudo de Vincenzo Galilei, ao colocar em xeque a justificativa numérica das consonâncias. Cede sob o peso de suas afirmações o terreno rijo e intocado sobre o qual repousou, por quase dois milênios, a teoria musical no Ocidente. Algumas atitudes dubitativas isoladas já haviam aberto brechas no sistema pitagórico. Mas o posicionamento destas duas figuras iconoclastas responde a um movimento geral e irresistível de inflexão intelectual que lhe confere uma outra amplitude. Embora a lição pitagórica seja resiliente – a justificativa matemática do sistema musical reaparecerá mais tarde na teoria, por exemplo, de Jean-Philippe Rameau – a estrutura de seu edifício é fortemente impactada pelas assertivas de Vicentino e Galilei.

Mas não é somente a concepção aritmética das consonâncias que tende a se desagregar. Como sabemos, também a extraordinária arquitetura de mundo que se fundamentava sobre ela, que extraía dela seu princípio ordenador, é ameaçada. Pois a harmonia universal, modelada sobre os princípios numéricos da harmonia musical, deixa de fazer sentido. Inversamente, quanto à estética musical, deixa de fazer sentido o belo musical como espelho da unidade harmônica do cosmos. A música perde, enfim, seu status de disciplina especulativa, de ferramenta de conhecimento da ordem universal, e adentra o terreno da comunicação, da representação.

Este movimento tão irresistível quanto conturbado se dá por meio de um diálogo ambivalente com as fontes teóricas e as práticas musicais da Antiguidade, como vimos. Ora assimiladas ora recusadas, ora reverenciadas ora desautorizadas, delas se busca e se logra extrair uma *outra* Antiguidade, mais apta a catalisar as novas exigências intelectuais e dar forma a expectativas estéticas de uma nova ordem. A partir do diálogo entre o moderno e o antigo travado por Vicentino e Galilei e do esforço filológico dos humanistas junto às fontes – que deu suporte às suas experimentações – germina algo essencialmente novo, mesmo lá onde se busca restituir fidedignamente a música dos antigos. Distintamente do caso

das artes da visuais, os músicos daquele século não tiveram como se espelhar em um exemplo concreto sequer das realizações musicais dos antigos. Conjecturando a partir de elementos puramente teóricos e de narrativas ora mais ora menos ficcionais sobre a prática musical da Antiguidade clássica, eles se fizeram artífices não apenas de seu futuro, mas também de seu passado.

Abstract

In the second half of the sixteenth century, Italy is the stage of heated conflicts on theoretical and aesthetic issues in the music field. As a result, principles that grounded the philosophy of music for well over a thousand years are questioned. At a turning point in the history of western music, different theoretical and practical models from Antiquity are called upon to support new aesthetic directions. Pointing out some of the most prominent characters involved in this moment of disruption in the way music is thought, we seek to show the emergence not only of musical expedients in accordance to the new aesthetic expectations but also, more broadly and fundamentally, of a process of epistemological reorientation in which music seems to have played an important role.

