

# **À PROCURA DA MÚSICA SEM SOMBRA**

CHABANON E A AUTONOMIA  
DA MÚSICA NO SÉCULO XVIII

**LIA TOMÁS**

**À PROCURA DA  
MÚSICA SEM SOMBRA**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO  
Responsável pela publicação desta obra

Nahim Marun Filho  
Florivaldo Menezes  
Martha Herr  
Lia Tomás

LIA TOMÁS

À PROCURA DA  
MÚSICA SEM SOMBRA

CHABANON E A AUTONOMIA  
DA MÚSICA NO SÉCULO XVIII

**CULTURA  
ACADÊMICA**   
*Editora*

© 2011 Editora UNESP

**Cultura Acadêmica**

Praça da Sé, 108  
01001-900 — São Paulo — SP  
Tel.: (0xx11) 3242-7171  
Fax: (0xx11) 3242-7172  
www.culturaacademica.com.br  
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

Tó11p

Tomás, Lia

À procura da música sem sombra : Chabanon e a autonomia da música no século XVIII / Lia Tomás. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-174-4

1. Chabanon, Michel Paul Gui de 1730-1792. 2. Música - Séc. XVIII - História e crítica. I. Título.

11-6217.

CDD: 780.9

CDU: 78.09

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora filiada:



## AGRADECIMENTOS

À Martine Joste e Fernand Vandenbogaerde, pela querida acolhida em Paris.

Aos amigos: Rachel Gazolla de Andrade, por sua generosidade; Paulo Roberto de Lima Bueno, pelas inúmeras conversas sobre o encaminhamento do texto; Erivelto Busto Garcia, por seu apoio via e-mail nas longas noites de Paris; Yara Rossi Baumgart, por seu carinho, cafés na Place de La Sorbonne e idas à Jean Vrin.

À Suzana Moreira do Carmo, irmã carioca, por seu auxílio em passagens difíceis da tradução.

Às irmãs Rita Santinão e Sonia Ray, sempre presentes, e também Rosangela Brischi, Patrícia Helena Cunha, Marina Rosa Stoev, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer e Maria Cecília Sanches (CSJ – Turma 1980).



# SUMÁRIO

Nota da autora 9

Introdução 11

- 1 Da música em si e em suas relações com a palavra,  
as línguas, a poesia e o teatro 17
- Reflexões preliminares 17
- Capítulo I – Análise e definição da Arte 28
- Capítulo II – A música é essencialmente uma arte da  
imitação? Seu objetivo primeiro é imitar? 36
- Capítulo III – Continuação do mesmo exame 40
- Capítulo IV – A música agrada independentemente de toda  
imitação 43
- Capítulo V – De que modo a música produz suas  
imitações 46
- Capítulo VI – Quais são as vantagens e os inconvenientes que  
resultam da intenção de descrever e imitar  
na música 50
- Capítulo VII – O canto não é uma imitação da palavra 54
- Capítulo VIII – Corolário importante do capítulo anterior 59



- Capítulo IX – A expressão do canto não consiste na imitação do grito inarticulado das paixões 71
- Capítulo X – Das sensações musicais aplicadas aos nossos diversos sentimentos e dos meios naturais de expressão próprios à música 73
- Capítulo XI – Complemento de provas do capítulo anterior. Unidade da arte resultante de nosso sistema 78
- Capítulo XII – Da dança 80
- Capítulo XIII – Da música considerada uma língua natural e, ao mesmo tempo, universal 86
- Capítulo XIV – Para que serve o canto; com que intenção a natureza nos deu esse canto 89
- Capítulo XV – Das situações nas quais se é mais naturalmente levado a cantar 93
- Capítulo XVI – Dos diferentes caracteres da música, de seu uso natural e de seu emprego imitativo 96
- Capítulo XVII – Novas observações sobre a música forte, viva e ruidosa 102
- Capítulo XVIII – Do estilo da música 107
- Capítulo XIX – Do que a imitação declamatória acrescenta ao estilo musical 111
- Capítulo XX – Respostas a diversas questões relativas ao estilo de execução 115
- Capítulo XXI – Da harmonia em conjunto com a melodia 117

2 Antecedentes históricos e análise da obra 123

Considerações finais 151

Referências bibliográficas 157

## NOTA DA AUTORA

Quando se fizer referência às obras de Chabanon no corpo do texto, os títulos comparecerão na língua original.

As citações da obra *De la musique de Chabanon* sempre serão referenciadas com a indicação dos capítulos e das páginas referentes à tradução brasileira.

Parte do capítulo *Antecedentes históricos e contexto* já foi publicado separadamente sob a forma de artigo ou capítulo de livros (ver Referências). Para a presente edição, fizemos apenas algumas modificações necessárias.

Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade da autora, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia.



# INTRODUÇÃO

A proximidade entre a história da Música e a da Filosofia é um fato recorrente no pensamento ocidental, visto que dos pré-socráticos até autores mais recentes há um grande contingente de músicos e filósofos que teceram breves ou longas discussões sobre esse assunto. Entretanto, com a consolidação da Estética como área da Filosofia no século XVIII, houve um crescente aumento de tratados voltados para a Música, pois, desde o Iluminismo, praticamente todos os filósofos e boa parte dos escritores propuseram uma estética musical.

As razões para tal interesse podem ser inúmeras e, quando observadas com mais perspicácia, parecem oscilar desde o cumprimento protocolar de sistemas filosóficos até a mera apreciação musical. Mesmo assim, alguns conceitos oriundos da Estética, tais como beleza, forma e *mímesis* foram transpostos para o objeto “música”, o que acarretou, por um lado, discussões importantes para a construção da própria área e, por outro, acrescentou equívocos nas leituras de seu próprio objeto. Como exemplo nesse sentido, podemos citar a compreensão – do ponto de vista do senso comum – de que o objetivo final da música – como se houvesse uma relação de causa e efeito entre quem compõe, quem executa e quem escuta – seria apenas a *expressão dos senti-*

mentos, tanto individuais quanto coletivos, e de que o conteúdo da música seria a representação destes.

Cabe lembrar também que a cisão entre a música vocal e instrumental, bem como a ascensão desta como paradigma de discussões musicais, foram fatores decisivos para tal ocorrência no século XVIII. Desde aproximadamente 1600, data que coincide com o nascimento da ópera, havia uma opinião generalizada de que o propósito da música era excitar as paixões ou representá-las mediante o uso adequado de tonalidades, compassos, ritmo e outros elementos musicais.

Com a música instrumental em evidência, inicia-se, portanto, uma mudança na valoração da música – incluindo a modificação de sua estética, de sua função e de seu conceito – desvinculada de qualquer elemento extramusical (textos, recursos cênicos, coreografias) e que se propunha a ser autônoma, assemântica e agenciadora de suas próprias regras de construção técnico-formais, e de expressividade, uma novidade que suscitava interpretações ambíguas, oscilando entre a rejeição e a total estranheza à sua aceitação incondicional e entusiasta.

Afinal, essa música sem referências externas e que foi nomeada, no século XIX, “música absoluta”, rebelava-se não apenas contra a tradição da música vocal; como aponta Carl Dahlhaus (1999, p.11):

O antigo conceito de música contra o qual a ideia de música absoluta teve que se levantar foi aquele que, procedente da Antiguidade, jamais fora posto em dúvida até o século XVII: que a música, como Platão<sup>1</sup> definiu, é composta de *harmonia*, *ritmo* e *logos*. Por *harmonia* entendia-se um sistema racional de relações sonoras regradas; por *ritmo*, a ordenação temporal da música, o que na Antiguidade compreendia a dança e os movimentos

---

1 República, 398d.

ordenados; e por *logos*, a linguagem como expressão da razão humana. A música sem linguagem era considerada uma música reduzida, diminuída em sua essência: um modo deficitário ou uma mera sombra do que a música realmente é.<sup>2</sup>

A florescência da música instrumental no século XVIII foi o centro de dois aspectos importantes nesse contexto: por um lado, trouxe para seu julgamento conceitos estéticos (por parte da filosofia) e, por outro, emancipou-se com relação às demais linguagens e elementos extramusicais (por parte da música). Em ambos os casos, promoveu-se um distanciamento da mera experiência sensível, imediata, emotiva e representacional, e uma abertura para a reflexão e o discurso sobre a música, ou, ainda, para o domínio da mediação e dos conceitos.

Sendo a autonomia da música instrumental um tema amplo e que envolve muitos autores e controvérsias, escolhemos tecer essa discussão a partir da tradução e do comentário crítico de uma obra pouco conhecida de origem francesa, mas que é considerada por alguns estudiosos<sup>3</sup> uma das precursoras desses escritos. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [Da música em si e em suas relações com a palavra, as línguas, a poesia e o teatro], de Michel-Paul-Guy de Chabanon, teve sua primeira publicação em Paris, no ano de 1779, sob o título *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* [Observações sobre a música e principalmente sobre a metafísica da arte]. Em

---

2 Cabe observar que, no *corpus* platônico, a música é definida de diversas maneiras e, por vezes, de modo contraditório em uma mesma obra. Assim, não vem ao caso discutir, a partir desse comentário de Dahlhaus, se a definição apresentada é a mais legítima ou não, uma vez que sua relevância é justificada por sua reincidência em grande parte dos tratados musicológicos, por sua apropriação e por sua eleição como a mais conveniente para esse campo de estudos.

3 Cf. Strunk (1998), Neubauer (1992), Fubini (1991), Cannone (1998), Supičič (1971) e Saloman (1989).

1785, o autor retoma a primeira parte já publicada, faz uma revisão e pequenas modificações, e também acrescenta outros dois capítulos com as demais considerações indicadas no título.

Chabanon, nascido em Santo Domingo (República Dominicana) em 1730, foi escritor, tradutor, compositor e violinista educado em Paris, cidade onde veio a falecer em 1792. Tendo realizado seus estudos no tradicional Liceu Louis-le-Grand, era um homem culto e admirado por seus contemporâneos, um tipo de *savant* que acompanhava de perto todas as discussões sobre as artes e a música de seu tempo, e que também atuava como violinista nos *Concert des Amateurs*.<sup>4</sup> Apesar de nunca ter obtido sucesso na cena literária por ser considerado um escritor mediano, manteve uma estreita relação de amizade com Rameau e Voltaire, ingressando na Academia Francesa em 1779 com o apoio deste último.

Juntamente com Morellet e Boyé, Chabanon pertence a um pequeno grupo de escritores que, em plena segunda metade do século XVIII, questiona publicamente algumas ideias musicais contidas nos tradicionais escritos de Dubos, Batteux e dos enciclopedistas (sobretudo Rousseau), a saber: a origem unitária da música e da palavra, o papel subalterno da música na ópera, a não diferenciação entre linguagem verbal e musical, e o papel imitativo designado a esta última.

Nesse sentido, o que Chabanon e seus contemporâneos pretendem não é negar ou minimizar os aspectos estéticos da música vocal ou dos demais gêneros, nem sua importância; entretanto, percebem que algumas perguntas aparentemente prosaicas (tais como: “A música instrumental pode representar algo?”; “O fato de um ouvinte comum não reconhecer na música instrumental um significado é suficiente para afirmar que ela não possui significado algum?”; e “É necessário que a música

---

4 Concertos semipúblicos organizados por músicos de câmara da orquestra da corte real e amadores da classe burguesa e aristocrática cuja origem remonta a 1770.

instrumental tenha que significar?”) não podem mais ser respondidas de modo satisfatório se tomarem por base as particularidades da música vocal, o significado dos textos ou a imitação da natureza. A progressiva valorização da música instrumental, sobretudo o seu caráter não representativo – um aspecto historicamente negativo que na transição do século XVIII para o século XIX passa a ser positivo e fundamental para a teoria romântica da música –, acarretou uma transposição para outra categoria de discussão sobre a música. Portanto, atribuir o adjetivo de tristeza ou alegria à música em virtude do significado de um texto, associar um grupo de instrumentos à imitação do canto de pássaros ou ao som de trovões, ou reivindicar como universal uma interpretação subjetiva proveniente de um ouvinte comum não podem ser considerados parâmetros de julgamento musical.

Como bem esclarece nas reflexões preliminares do *De la Musique*, assim como na introdução do *Observations sur la Musique*, Chabanon não pretende elaborar um tratado demasiadamente técnico, muito menos um escrito elementar; ao contrário, procura fornecer para leigos, profissionais, intelectuais e demais interessados subsídios estético-filosóficos para a reflexão sobre a música instrumental, com o intuito de delimitar as características desta e demonstrar suas diferenças e sua autonomia. E para que seu objetivo seja atingido, opta por um estilo literário muito próximo ao coloquial, característica que pode ser observada em suas asserções filosóficas, suas definições e seus exemplos, por vezes bastante simplistas. É provável que encontremos aí uma das razões pelas quais suas ideias originais não tenham sido muito valorizadas em sua própria época na França e que, por contingência, ele tenha caído posteriormente no esquecimento.<sup>5</sup>

---

5 Segundo Otabe (2008, p.291-2), Johann Adam Hiller (compositor, regente e escritor alemão) publicou, em 1781, uma tradução do *Observations sur la Musique* sob o título *Über die Musik und deren Wirkungen*. Essa obra provocou certo impacto na Alemanha, visto que o musicólogo Johann Nikolas Forkel escreveu



Este livro divide-se em duas partes: na primeira, será apresentada a tradução integral da primeira parte do *De la Musique*, na qual o autor discorre sobre a música em si; na segunda, faremos uma análise do texto traduzido, levando em consideração o contexto no qual ele foi escrito e a tradição na qual estava inserido, bem como a ressonância de algumas ideias em autores posteriores.

Como últimas considerações, cabe dizer que a opção por traduzir apenas a primeira parte da obra citada está justificada nas próprias palavras de Chabanon, o qual já a reconhecia como um escrito independente em sua primeira edição (Chabanon, 1779, p.VI-VII). Com relação à tradução, esta foi realizada a partir do original publicado em Paris (Chez Pissot, 1785)<sup>6</sup> e optamos por interferir o mínimo possível no texto, mantendo, assim, o estilo da época. Quanto às notas, faremos uma distinção entre as do autor (sem indicação) e as do tradutor (indicadas entre colchetes), as quais ocorrerão quando necessário. De modo análogo, manteremos os termos técnicos, os nomes próprios e/ou de personagens operísticos e literários citados na língua original, mantendo a grafia da época.

Sendo um homem à frente de seu tempo, Chabanon procurou, a seu modo, afugentar as sombras que obstruíam a reflexão sobre a música instrumental. E, tal como ele, é sobre a *música sem sombra* que vamos discorrer.

---

no *Musikalischer Almanach für Deutschland auf aus Jahr 1783* – Leipzig, 1782 –, uma generosa resenha sobre o livro, destacando a importância e a precisão das considerações realizadas por Chabanon. Forkel fez ainda uma correção relativa à autoria do original, que, por engano, foi atribuída por Hiller à Chastellux.

6 No site *Gallica* da Biblioteca Nacional Francesa (<http://gallica.bnf.fr>) também está disponível uma edição eletrônica fac-similar do original impresso. Em 1969, a editora Slatkine Reprints (Genebra) publicou uma reimpressão do original de 1785.

# 1

## DA MÚSICA EM SI E EM SUAS RELAÇÕES COM A PALAVRA, AS LÍNGUAS, A POESIA E O TEATRO

Michel-Paul-Guy de Chabanon, 1785

### Reflexões preliminares

A obra que hoje publico é a mesma publicada há alguns anos, mas com um título menos extenso do que aquela, na ocasião, ainda incompleta, na qual tratava da música em si, porém sem estudar as relações dela com as artes às quais se associa. Hoje, meu plano mais vasto compreende todas essas relações, e traçarei, inicialmente, a sequência e a progressão de minhas ideias.

O que é a música? A arte dos sons, aqui examino as propriedades individuais desses elementos primeiros da arte musical, material frio e sem vida que essa arte anima e vivifica. Por meio de quais procedimentos ela lhes confere essa existência que proporciona um prazer tão vivo e comovente aos nossos sentidos? Uma vez esclarecido esse ponto, a natureza da arte torna-se mais evidente.

Primeiramente, reduzirei a música à ideia mais simples que posso conceber, isto é, separarei a arte de tudo o que possa ser apenas acessório, a despojarei de todo ornamento e a considerarei em toda a sua nudez – ou melhor, em seu esqueleto anatomicizado –, e procurarei identificar se os efeitos que ela produz se dirigem diretamente ao espírito, aos sentidos, ou a ambos simultaneamente.

O exame de questões como “A música, por sua instituição natural, é obrigada a imitar?”, “O que ela imita, de preferência?” e “Como e até que ponto ela imita?” conduz a olhar a música como uma linguagem natural ao homem, e, considerando tal relação, não poderíamos nem mesmo chamá-la de arte. Mas com que intenção a natureza teria concedido essa linguagem natural ao homem e aos animais? Será que podemos atribuir a ela o mérito da universalidade? Seria verdade que o canto tenha sido único em todo o mundo; que, como resultado das proporções harmônicas que são uma lei invariável da natureza, sua principal constituição também tenha sido invariável? Creio que sim. E se tal fato puder ser reconhecido como verdadeiro, existe, para os homens de todos os tempos e de todos os climas, uma língua comum que nem mesmo as diferenças mais marcantes existentes entre as diversas nações a impedem de ser perfeitamente inteligível.

Após analisar minuciosamente a música em sua natureza primitiva, é chegado o momento de elevá-la à nobre condição das artes, de classificá-la entre elas, designando seus pontos de semelhança e de diferença. O momento no qual a música torna-se arte é aquele em que, colocada acima do instinto bruto que a produziu, ela se torna uma propriedade do espírito, que a adorna e a enriquece com os mais brilhantes acessórios.

Anteriormente, o ouvido já havia emprestado à música o acessório da harmonia propriamente dita, ou seja, aqueles sons simultâneos que, sendo escutados ao mesmo tempo, deixam-se distinguir uns dos outros, produzindo apenas a impressão de um som principal. Mas esse mistério da harmonia foi ignorado du-

rante milhares de anos, e não se suspeitava sequer de sua existência, uma vez que o canto, ao qual eram atribuídos efeitos quase sobrenaturais, subsistia por si só, encantando os homens.

Mas a harmonia foi descoberta e, sem desnaturar a melodia, proporciona à música um novo atrativo, fornecendo-lhe, de certo modo, sua razão geométrica, uma vez que a simpatia dos sons que as faz coexistir (simpatia submetida às leis do cálculo) também constitui a relação melódica dos sons que torna sua sucessão agradável. E o resultado disso é que não há canto que não traga consigo o baixo e as partes do acompanhamento.

A música, alinhada sob o domínio do espírito, associa-se prontamente à palavra, e podemos até mesmo considerar que tal associação é uma emanação do instinto anterior às combinações do espírito. E quando nos perguntamos o que ganhamos e o que perdemos em falar cantando, concluímos que o exame das línguas e de suas propriedades musicais é resultado dessa questão, o que se segue de imediato é o exame das diversas formas do discurso, verso ou prosa; verso elaborado com essa ou aquela medida, poesia com esse ou aquele caráter.

Após ter refletido sobre a união do canto com a palavra, passarei a uma operação mais complexa: estudarei as relações do canto com a ação. Esse é o maior passo que a música pode dar; ele a transporta ao teatro: a música posta em cena se impõe à lei de ser, onde quer que seja, imitativa; vemos como o estudo preliminar de suas propriedades essenciais pode servir à direção do uso imitativo que ela deve fazer.

Entretanto, o teatro também possui suas leis, seus estatutos e suas convenções, que contrariam os procedimentos da música em mais de um ponto. É nessa luta (quase inimiga) de duas artes associadas para produzir um único e mesmo efeito, balancear suas prerrogativas, regular os sacrifícios que ambas devem fazer reciprocamente e estabelecer um pacto de união cujo resultado é a perfeição do espetáculo, que está a tarefa mais difícil de ser cumprida. A tragédia tem seu caráter próprio, a comédia tam-

bém tem o seu, e a ópera cômica difere, em algumas nuances, de ambas; no entanto, procurei tornar próprio a cada um desses gêneros o que melhor lhes convêm.

O plano de minha obra engloba tudo o que se refere à música e, em um simples olhar, vejo que esta não é uma obra técnica, nem um tratado elementar, uma vez que não visa ensinar música àqueles que não a conhecem, nem aperfeiçoar os talentos musicais daqueles que já os possuem, mas se dirige ao pensamento e à reflexão dos que conhecem a arte e dos que a ignoram, daqueles que a amam e daqueles que por ela têm apenas aversão. Para ser mais exato, trata-se de uma obra de filosofia feita à ocasião da música.

Confesso que o objeto de minha pesquisa tem pouca importância, e minha epígrafe o indica: *In tenui labor*.<sup>1</sup> Se eu tivesse pensado sobre alguma matéria suscetível de grande interesse tanto quanto meditei sobre esse, eu me sentiria mais confiante em oferecer ao público o produto de minhas longas observações e de meus trabalhos constantes, pois, afinal, este livro é a obra da minha vida.

Há aproximadamente trinta anos fui surpreendido por algumas ideias sobre as sensações musicais, as quais pouco se encaixavam com as ideias geralmente aceitas, mas eu as coloquei sobre um papel, sem projeto e sem intenção; outras ideias vieram juntar-se a essas, as quais, ligadas por semelhança com as primeiras, formavam um todo homogêneo e unido entre as partes. Foi assim que os elementos dessa obra aumentaram e se acumularam em minha cabeça: minhas reflexões se multiplicaram e o livro foi sendo elaborado sem, por assim dizer, que eu trabalhasse nele.

Tendo de justificar ao público o emprego de meu tempo e as distinções honoríficas que obtive como homem de letras, recolei em minha maturidade avançada os frutos de minhas longas

---

1 [Expressão de origem latina que significa “as obras delicadas exigem trabalho” (Virgílio, *Geórgicas*, 4, 6)].

observações, de minha longa experiência em uma arte que eu sempre amei, e nada me faltou, se não estiver enganado, para falar sobre a música com alguma justeza. O instinto da infância que me conduziu a essa arte foi, em seguida, fecundado pelos estudos teóricos e práticos que realizei sobre execução e composição, todavia, o que deve ter retificado minhas sensações foi o fato de frequentar os maiores mestres de todos os países e o hábito de executar ao lado dos mais distintos virtuosos. No calor da execução, transmitimos uns aos outros o sentimento do gosto, sentimos e nos exprimimos em uníssono, quase ao mesmo nível dos homens mais hábeis.

Essa exposição dos meus trabalhos em música não é uma afeição de saber, plana e ridícula, pois, antes de tratar de uma arte, julguei não ser inútil expor os cuidados que tive para me instruir, o que significa justificar a formação que tenho para falar desse assunto, e, mesmo isento do desejo de fazer profecias, é bom não pregar completamente sem missão. Aqueles entre os leitores que rejeitarão minhas opiniões dirão, com toda justiça: “Ele refletiu durante mais de trinta anos sobre aquilo que expõe em princípio: com uma apreensão momentânea, terei o direito de abalar e demolir sua doutrina?”.

Neste século fecundo em opiniões extraordinárias, poderíamos nos reprovar o gosto do paradoxo de algumas das nossas, mas a defesa que temos contra tal imputação é o protesto baseado em uma boa-fé plena e íntegra. Nós não temos a consciência de nossos erros, de nossos enganos, ou seja, não temos consciência de que, a partir de uma asserção ocasional, constrói-se uma mentira ambiciosa, uma decisão fraudulenta.

Algumas das ideias consignadas neste escrito já foram publicadas por outros escritores, e sua propriedade nos é comum, portanto, se tiver de pedir absolvição do plágio, chamarei como testemunhas as pessoas que viram nascer e come-

çar esta obra. Uma brochura do abade Morellet,<sup>2</sup> publicada há oito ou dez anos, e outra do senhor Boyé,<sup>3</sup> mais recente, são os escritos nos quais se encontram opiniões conformes às minhas, e poderíamos nos reprovar por tê-las emprestado em vez de tê-las concebido.

Congratulo-me por publicar este livro em um tempo no qual as querelas sobre a música parecem apaziguadas e tenho ainda o direito de esperar ser lido com a mesma imparcialidade que me impus ao escrever. Quando a primeira parte desta obra foi publicada, os espíritos estavam repletos do fogo da disputa, entretanto, pareceu-me que eu não me havia indisposto com aqueles cuja opinião (pelo exagero que eles colocaram) me era estranha. Na parte desta obra que publiquei pela primeira vez, posso ser considerado ainda mais moderado do que na primeira, embora ela tenha sido mais suscetível a julgamentos e asserções sobre as diferentes obras modernas, no entanto, tais decisões podem sugerir um excesso de pretensão por parte daquele que as pronuncia e apagar o brilho daqueles aos quais elas se referem. É apenas sobre os mortos que temos o direito de nos explicar livremente, e queiram os Céus que essa moda permaneça e que uma justiça perfeita enfim coloque em seu lugar os talentos daqueles que não produzem mais! Mas vejo que, em última instância, as reputações se fixam, algumas vezes, por um tipo de fantasia inexplicável, e outras, por um ódio póstumo que se agrega ao nome depois de

---

2 [Abade André Morellet (1727-1819), economista e escritor francês. Foi também um dos filósofos do Iluminismo, tendo colaborado com verbetes na *Encyclopédie* [Enciclopédia]. A obra em questão intitula-se *De l'expression en musique et de l'imitation dans les arts* [Da expressão na música e da imitação das artes], primeiramente publicada no *Mercure de France*, em novembro de 1771, p.113-43.]

3 [Pascal Boyer (Boyé) (1743-1794), escritor e compositor francês. A obra *L'expression musicale mise au rang des chimères* [A expressão musical entendida como quimera], à qual Chabanon se refere, foi publicada em Amsterdam em 1779 e é atribuída a ele.]

ter dilacerado a pessoa; de tempos em tempos, pelo respeito de uma pessoa viva, em favor de quem sacrificamos aqueles que nunca foram por ela amados; quase sempre, enfim, por uma cega prevenção, que não permite mais que vejamos os defeitos daqueles que queremos admirar com abundância e sem restrição.

Quantos julgamentos falsos, ou ao menos exagerados, eu denunciaria à posteridade se minha voz fosse digna de alcançá-la e quantas opiniões verdadeiras, que o despotismo da opinião pública mantém embalsamadas no segredo das consciências, veríamos desabrochar se (como queria D'Alembert) um testamento *post mortem* deixasse ao gosto de cada leitor suas franquezas e lhe permitisse pronunciar sem temor e sem prudência.

Aqui, contido por uma circunspeção, agradável aos outros e útil a mim mesmo, abstenho-me de exemplos que desobrigam aqueles que não são lisonjeados. Exprimi-me sobre o fundamento das coisas com esta verdade imparcial, a única capaz de dar aos escritos um caráter de sólida bondade. É possível que eu desperte a lembrança de nossas disputas sobre a música sem notar que faz parte do destino dessa arte, mais do que qualquer outra, promover a concórdia e a tranquilidade dos cidadãos, fato que provavelmente diz respeito à prodigiosa força das impressões causadas por essa arte? Mas o fato é que defendo com paixão aquilo que já fui capaz de sentir.

Na Grécia, a lira, constituída primeiramente com três cordas, não adquiriu mais uma, e a arte não se enriqueceu com um procedimento novo, sem atrair a desaprovação dos magistrados, dos filósofos e sem exacerbar os espíritos. A pintura e a poesia parecem ter seguido sua marcha progressiva, com um desenvolvimento mais pacífico. Entretanto, destacamos que, na Itália antiga e moderna, os progressos da música ocorreram sem problemas e sem rumores, pois operaram insensivelmente sem que nada incomodasse sua marcha livre e natural. Na Grécia, ao con-



trário, a autoridade dos legisladores – entre nós, um policiamento (eu poderia dizer “de gosto”?) – colocou a arte em uma forte inércia. Quando o tempo rompeu as barreiras diante das quais cessava sua atividade, ela se lançou ao longe com um fluxo impetuoso. Tais revoluções produzidas por bruscos movimentos provocam mudanças tão notáveis na arte que chegam também a provocar alterações nos espíritos, tanto nos lisonjeados quanto nos revoltados com a inovação.

Os legisladores e os filósofos gregos estavam certos quando atribuíram tanta importância aos diferentes caracteres da música e deles fizeram derivar, de imediato, a sabedoria ou depravação dos costumes? Seria um estranho fenômeno na ordem natural das coisas considerar que essa arte tivesse à sua disposição nossa virtude, nossa probidade, e que ela não tenha podido aperfeiçoar seus procedimentos sem deteriorar nossa alma, digo aperfeiçoar seus procedimentos porque ninguém duvida de que as produções musicais se tornavam mais perfeitas e admiráveis à medida que a arte adquiria novos tons e novas formas.

Nascidos em um século de luxo e, conseqüentemente, de corrupção, e familiarizados com todas as buscas de indolência – as quais chamamos prazeres delicados – e necessidades, seria difícil apreciar a influência moral que cantos como os nossos exercem sobre homens simples e virtuosos, tais como os romanos nos bons tempos da República. Entretanto, custo a acreditar que a música perfeita, ouvida nos festins e nas solenidades, nas quais se tocava uma música simples e grosseira, tenha desvirtuado e degenerado essas almas vigorosas.

E eu teria ousado dizer a Platão, a seu discípulo Aristóteles e a todos aqueles que fizeram da música uma causa necessária dos hábitos frágeis e afeminados que as artes do puro divertimento, destinadas unicamente a salvar do tédio as pessoas ricas e felizes, só podem florescer e se aperfeiçoar nos Estados que também florescem. Contudo, em uma época como essa, a riqueza e a potência (verdadeiras fontes de corrupção) já puseram a

perder os hábitos dos cidadãos, o luxo destruiu os princípios da virtude e a música, companheira do luxo, carrega o fardo dos equívocos que ele cometeu, uma vez que é a ela que se imputam os vícios que ele produziu.

E quando reconheceríamos de fato que o caráter dos cantos que escutamos habitualmente determina o hábito comum de nossa alma? Onde vistes, portanto, que uma música aperfeiçoada só respira a falta de vigor e não admite nenhuma energia? Se compararmos os cantos militares, os cantos violentos, impetuosos, compostos no tempo de Lully para aqueles de mesmo caráter que são compostos hoje, saberemos se os progressos de nossa música a levaram inteiramente à apatia e à afetação. Alguém acredita que uma alma forte se irritaria ao escutar o ruído de guerra de *Castor*, a abertura de *Iphigénie*, a inspiração de *Calchas*, os terrores sombrios de *Thoas* ou a fúria de *Roland*?<sup>4</sup> Creio que as Belas-Artes são mais contemporâneas da corrupção que propriamente autoras desta.

Nos poucos escritos que nos restam sobre a música dos gregos, dediquei-me a pesquisar, ou, ainda, a adivinhar a natureza das mudanças sucessivas operadas em sua música, e eis o que reconheci: primeiramente, os movimentos foram graves e lentos, como se o ouvido, ainda sem experiência, tivesse necessidade de se deter sobre os sons para sentir sua relação melódica. O número de sons, inicialmente muito reduzido, aumentou sucessivamente, e a arte, recuando as bordas de seu domínio, encontrou seu exercício em um espaço mais extenso, fazendo com que os sons procedessem uns aos outros em intervalos simples e consoantes, e tão logo se tornaram mais ousados, deslizaram uns em direção aos outros pela comunicação imperceptível dos sustentidos e bemóis consecutivos. Então a voz, cuja emissão,

---

4 [*Castor et Pollux*, ópera de Rameau; *Iphigénie in Tauride*, ópera de Gluck; *Calchas*, personagem da ópera *Iphigénie in Aulide*, de Gluck; *Thoas*, personagem da ópera *Iphigénie in Tauride*, de Gluck; *Roland*, ópera de Piccini.]

segundo Sêneca, era feita, por assim dizer, em linha reta, curvou-se em diversos sentidos e, em suas brandas inflexões, descreveu um caminho sinuoso.

Ao ler essa história sobre o progresso da música para os gregos, acreditei estar lendo as histórias de suas revoluções entre nós, tamanha é a necessidade da natureza de que essa arte tenha um caminho uniforme, mas a partir do momento em que me pus a refletir sobre a música e a ela dediquei uma parte de nossas leituras, vi-me obrigado a extrair uma extensa lista de passagens relativas às minhas opiniões. Teria tido, portanto, material suficiente para abarrotar esse volume de inúmeras citações, e entre este abuso e aquele de não citar jamais, encontrei um meio-termo conveniente à situação.

Este escrito, destinado a ser publicado com o apoio e aprovação de uma companhia científica, não teve de se distanciar inteiramente do gênero de seus trabalhos. Tive a intenção de mostrá-lo ao público como o testemunho de meu zelo respeitoso por essa ilustre companhia e por suas doudas ocupações, e decerto devemos nos ater mais às verdades intrínsecas de uma opinião do que às citações que a tornam recomendável. Mas como se privar de uma disposição favorável com relação ao que nos chega dos melhores espíritos dos séculos passados? Quanto a opinião proveniente desses espíritos não extrai dessa antiga e nobre origem um caráter augusto que lhe confere o respeito e a confiança? Se preferimos crer mais nos velhos que nos jovens porque eles possuem mais experiência e menos temeridade, uma proposição provada e amadurecida pelos séculos não deve então participar desse privilégio da velhice?

Terminarei estas reflexões com um conselho endereçado aos músicos: é desejável que acrescentem outros conhecimentos e um espírito de observação à prática de sua arte, de modo que possam se libertar da rotina dos prejulgamentos. Eu sei, e direi isso no decorrer dessa obra, que todo homem que possui

um talento tem também o sentimento interior dessa aptidão que o guia, quase sempre, de modo inequívoco. Porém, este instinto é iluminado por meio da reflexão. Aliás, atualmente, todas as artes ressaltam o tribunal do espírito. É como se ele tivesse outorgado a si a supremacia e este império não é uma usurpação. O espírito, inábil para julgar, de modo profícuo, os procedimentos de cada arte em particular, é um juiz competente de suas mútuas alianças. Ele tem o papel de mediador e de negociador entre essas potências.

Os músicos, tendo o cuidado de adquirir os conhecimentos acessórios ou mesmo estranhos a seus talentos principais, atrairão para si e para sua profissão uma consideração maior e recolherão, assim, os frutos em meio à sociedade na qual sua aptidão os faz ser comumente desejados. Nesse sentido, parece-me que os pintores gozam de uma grande vantagem, pois entre eles encontramos, com frequência, homens instruídos com relação à história, ao teatro e à poesia. Além disso, embora o talento do pincel seja solitário, um talento de gabinete e de ateliê não é incomum que aqueles que o exercem com sucesso sejam aceitos e procurados pela sociedade. Esperemos que os músicos ambicionem essa honra, feita para inspirá-los a buscar as únicas coisas que merecem ser buscadas: a decência dos costumes e a dignidade da alma. Talvez acrescentar algo mais ao sábio manifesto que acabamos de fazer em favor da música fosse uma boa contribuição para a prática das abordagens que proponho. E porque não elevá-la completamente ao nível de academia, dedicando-lhe dias de assembleia nos quais serão lidos os trabalhos e as obras relativas às artes? Por intermédio dessas sessões, os músicos se encontrariam naturalmente mais próximos dos homens de letras, nos quais devem procurar a iluminação que se reverterá sobre eles todas as vezes que se tratar dos mistérios próprios da música. Desejo que tal associação possa ser efetuada

e produzir os felizes efeitos que prevejo e que a obra que público possa ser agradável (não ousou dizer útil) aos músicos de profissão, classe de homens em direção à qual meu gosto me conduziu desde tenra idade e na qual minha estima e minha afeição quase nunca encontraram ingratos; elogio provavelmente raro e que, por sua própria raridade, eu me considero autorizado a tornar público.

## Capítulo I

### Análise e definição da Arte

O químico que deseja conhecer uma substância a decompõe; o metafísico que deseja definir uma palavra analisa as ideias que ela contém; e esse é também o procedimento que devemos seguir para alcançar o conhecimento íntimo da arte de que tratamos.

Em um povo civilizado, não há nenhuma arte cuja natureza simples e cuja ideia primitiva não tenham sido alteradas ao se misturar com ideias acessórias, pois o espírito humano, proprietário de todas as ideias que nossos sentidos aportam, as combina umas com as outras, produzindo substâncias compostas a partir de substâncias simples, nas quais esta última, obra da natureza, desaparece. Ofereçamos ao espírito humano a decomposição de sua obra, apresentemos a ele, esparsos e isolados, os materiais com os quais construiu o edifício, revelemos o segredo de suas operações e estudemos, enfim, até os simples elementos com os quais opera.

A música é a arte dos sons, mas um som musical não tem em si nenhuma significação, uma vez que não diz nada ao espírito e só existe para os ouvidos. Um som musical que não

é precedido, seguido, nem acompanhado de alguma outra coisa não oferece aos ouvidos nenhum prazer, por mais belo que possa ser, visto que só encontramos prazer ao escutá-lo porque prevemos o efeito que ele deverá produzir em um conjunto melódico.

Duas propriedades distintivas dos sons, o *grave* e o *agudo*,<sup>5</sup> são quase totalmente relativas. Denominamos os sons graves e agudos apenas ao compará-los a outros sons, menos graves e menos agudos. Cada peça constitutiva da arte, cada som, tomado em si e separadamente, é quase nula, isto é, ela não tem sentido, nem caráter próprio, nem expressão, nem atrativo.

Todavia, não se pode dizer o mesmo dos elementos das palavras, pois os gramáticos que os analisaram reconheceram nas palavras, nas sílabas e nas próprias letras propriedades distintivas. Um desses elementos é rude, áspero, e o outro, suave e fluído.<sup>6</sup> Sendo assim, se uma sílaba tem densidade e, de certo modo, prolonga-se no tempo, ela é chamada *grave* e *longa*; a outra, *breve*, escapa como um sopro que não se pode apreciar nem definir. O *dó* e o *ré* da gama não possuem essas propriedades diferenciais.

Por quais procedimentos a arte musical atribui uma existência e um caráter a todos os sons que não os possuem? Ela combina sua sucessão, mede sua duração e calcula sua simultaneidade, e os produtos dessas três operações são a *entonação*, o *compasso* e a *harmonia*. Mas, simplificando ainda mais essas questões, esse ponto de vista nos permite reunir a entonação dos sons e sua duração – que contribuem igualmente para tornar a sucessão agradável – sob a denominação comum de *melodia*. Então, a arte não está mais submetida a uma única divisão, *sons sucessivos* e *sons simultâneos*, *canto* e *acordes*, *melodia* e *harmo-*

---

5 Não ousei dizer a gravidade e a agudeza.

6 As letras *líquidas*.

nia. Comprimam, torçam a arte em todos os sentidos e não extrairão nada além disso.

Portanto, toda a essência da música está compreendida nestas duas palavras: *melodia* e *harmonia*; aquela superpõe os sons e os faz falar em uníssono, ao passo que esta regula os graus da entonação e a duração dos tempos, segundo os quais os sons se sucedem. Isto é, *sucessão*, eis a melodia; *simultaneidade*, eis a harmonia. Esta é uma espécie de depósito e repertório dos sons que aquela pode empregar, ou seja, é a mina de onde a melodia tira os sons e cuja mão de obra lhe é reservada. É impossível conceber um canto agradável, ou somente inteligível aos ouvidos, do qual não emane um baixo harmonioso e acordes, e por uma lei recíproca, não se pode formar uma sequência de acordes agradáveis que não se fundamentem em mil cantos melodiosos. Essa regra não tem exceção, e os indivíduos e as nações que não conhecem a harmonia submetem-se a ela sem conhecê-la, pois, todas as vezes que cantam, obedecem a seus princípios; e o canto concebido nas florestas da América, ou entre os mais grosseiros africanos, comporta partes harmônicas cuja existência seus inventores jamais suspeitaram.

A melodia existe implicitamente na harmonia, e esta se encontra implicitamente naquela; porém, existe entre elas uma diferença essencial: um canto qualquer não comporta mais do que uma única harmonia, no entanto, a mesma sequência de acordes reúne uma infinidade de cantos diversos que o olho do gênio pode neles descobrir, que seu sopro pode fazer eclodir. Essa observação nos indica que, na música, a melodia é o principal artífice, o agente mais eficaz, uma vez que é ela que fornece as formas, os movimentos e a vida.

Todos os acordes da música se reduzem a um número bem restrito, e seu caminho é circunscrito e uniforme de tal modo que, ao escutar a harmonia propriamente dita de vinte árias diferentes, poderíamos ter escutado uma única coisa. Toda-

via, uma experiência simples pode colocar todas as pessoas em condições de apreciar os efeitos da melodia e os da harmonia, capacitando-as a julgar a respeito da proeminência de uma sobre a outra.

Ao executarmos o baixo de uma ária e todos os seus acordes, sem indicar qual é o canto e, na sequência, cantarmos a ária, despojando-a de todas as suas partes harmônicas, em ambas as partes veremos a nudez. Se compararmos uma à outra, veremos ainda que os acordes desprovidos de canto pouco servem aos ouvidos, mas que o canto, mesmo sem acordes, pode ainda lhes causar satisfação, ou seja, o canto constitui exatamente toda a essência da arte, ao passo que a harmonia é apenas um complemento.

Essas definições bem-concebidas podem prevenir um erro bastante comum no emprego das palavras, o qual ocasiona falsos julgamentos. Um exemplo são aqueles que, embora louvem composições musicais, dizem que estas são privadas de melodia. Tais julgamentos são contraditórios e não se pode explicá-los.

Que prazer se pode obter de uma música que não canta? É, portanto, somente a harmonia que conta, e declaro que as belezas desse gênero são tão limitadas quanto gastas e batidas, pois em toda parte são feitos os mesmos acordes, dispostos mais ou menos do mesmo modo. E para aqueles que se espantam diante da harmonia de um trecho recém-composto, aqueles que ignoram o fato de que, em Lully e em seus contemporâneos, essa mesma harmonia poderia parecer sem efeito, declaro que os acordes são os mesmos. E se alguém tiver dúvidas, basta conferir as cifras da partitura.

Mesmo que se fizesse alguma descoberta na harmonia, ela teria representado uma pura perda para os ouvintes comuns, uma vez que somente os artistas estariam em estado de perceber as inovações e gozá-las. E o que são para os ouvidos inexperientes estes prelúdios, onde se percorrem as teclas de



um cravo com acordes inusitados? São apenas uma sequência de sons extraordinários e nada mais. Portanto, é por um abuso das palavras, por um desprezo da ignorância que chamamos “belezas da harmonia” os efeitos da música universalmente sentidos, os quais são reivindicados pela melodia, visto que é ela que neles regula a entonação e o movimento, que cria seu espírito e caráter, e, também, que modela e distribui as riquezas da harmonia nesses acompanhamentos figurados que são mais dignos de serem escutados do que o canto principal.

Por uma sequência de erros que atacamos, abstermo-nos de louvar como obras-primas de melodia uma bela abertura, uma magnífica sinfonia, movimentos de orquestra rápidos e apaixonados, os coros de grande efeito, as sonatas, os concertos, enfim, até as árias de dança que todos cantam. Sinfonistas compositores! Esse julgamento da multidão vos ultraja, porém o de seus pares vos vinga e, no decorrer do tempo, apenas eles são os verdadeiros apreciadores do mérito.

O que em geral entendemos por *musique savante*, palavras estas que estão na boca de todos? Entendemos que o saber em música não consiste apenas em compor fugas e contrafugas e, além disso, tendo esse gênero caído em desuso, o elogio que lhe convém também deveria cair.

Condenamos uma música que não apreciamos (ou que não queremos apreciar) e, para consolar o compositor dessa reprovação nociva, nós lhe deixamos a triste compensação de um elogio que não significa nada, isto é, nós os consideramos sábios, com a condição de que os demais o considerem sem gênio e sem gosto, e o detrator tem tudo a ganhar nessa troca.

Os que nomeavam Rameau um harmonista sábio – se por essas palavras entendiam que ele havia aprofundado a teoria dos acordes – diziam uma verdade inteligível, isto é, se queriam dizer com isso (como pude frequentemente observar) que Rameau empregava uma harmonia mais nova, mais rica e mais fecunda

do que outros músicos, eles se equivocavam. O que fazia dele um homem de gênio é o caráter inteiramente novo dos cantos e sua prodigiosa variedade. Rameau foi criador em melodia, mérito que não é suficientemente apreciado, contudo, em harmonia ele não teve e não poderia ter tido nenhum outro mérito eminente além de ser um teórico profundo.

Que as pessoas comuns percebam racionalmente seus julgamentos sobre a música e que os artistas estudem o sentido oculto desses mesmos julgamentos. De ambas as partes, asseguramos que, comumente falando, só reconhecemos como cantante aquilo que pertence à voz e que nós mesmos podemos cantar, mas, na verdade, isso equivale a restringir inexplicavelmente o sentido da palavra *melodia*, e melhor seria atribuir à graça e à beleza um único caráter em vez de tantos outros que podem lhes convir. Não caberá a nós reprovarmos a ária que canta Roland em sua fúria, embora esse trecho não pertença a um gênero gracioso e não possa ser ouvido sem o apoio de toda a orquestra, também não diremos que o início do *Stabat* não tem canto, embora nele pudéssemos descobrir apenas alguma intenção de melodia, caso fosse executado por uma única voz e sem instrumentos. E não seremos nós ainda que apontaremos a preferência entre um belo *cantabile* feito para a voz e uma bela sinfonia feita para os instrumentos. No entanto, se tivéssemos de nos pronunciar, colocaríamos sem hesitar a sinfonia em primeiro lugar e estaríamos certos de poder justificar essa escolha em nome de todos aqueles que assistiram e sentiram a embriaguez e o delírio que as sinfonias dos *Amateurs*<sup>7</sup> proporcionavam a todo seu auditório. Depois de tais trechos, qualquer que fosse a cena que pudéssemos cantar, o entusiasmo seria necessariamente inferior.

---

7 Belo concerto que não existe mais. [*Concert des Amateurs*: instituição fundada por François Joseph Gossec em 1769.]

Em nossas disputas musicais, eu sempre notei que batíamos a favor das trevas da qual esta palavra, *melodia*, está cercada e coberta, e é nisso que concentrávamos todos os esforços da disputa. Se eu tivesse sido um dos campeões dessa grande quere-la, teria me pronunciado como *Ájax: Dai-nos o dia e combata contra nós*. Que os detratores de tal música digam: *nós não a apreciamos* e nada se possa responder a eles, pois os gostos não podem ser ponderados, tampouco solicitados. Mas dizer que tal música é privada de canto corresponde a formar um plano de ataque racional que convida à defesa, pois se a palavra, que é o objeto da disputa, não for previamente definida, os dois lados falarão sem se entender.

Ao se reconhecer que a música confiante, viva, impetuosa e os belos traços da sinfonia não são menos canto que a ária mais simples e a mais doce composta para a voz, a apreciação dos autores e das obras compreenderá todos os diferentes gêneros de beleza e, além disso, o espírito sectário, abusando de uma palavra, que não é mais bem-compreendida por aquele que a pronuncia do que por aqueles que a ouvem, não tomará mais decisões absolutas e injuriosas.

Uma consideração que, para muitos, deve entrar em nossos julgamentos referentes à música é a dos estilos antigos e modernos, os quais constituem o progresso da arte e os diversos períodos da música. O estudo de uma progressão semelhante, em qualquer arte que seja, é familiar ao verdadeiro conhecedor, e seu entusiasmo por aquilo que representa o caráter da perfeição moderna não o torna injusto com relação ao que é mais antigo nem menos perfeito. Ele sabe que as belezas simples, encontradas por aqueles que cultivaram a arte, são tão verdadeiras em geral que foram descobertas sem esforço, uma vez que elas possuem uma força de evidência natural. Até mesmo nas informes produções da língua gaulesa, que não é mais a nossa, discernimos e extraímos o que é digno de ser conservado e retido, ao passo

que, na música, essa língua cujo sentido não varia, proscuremos desdenhosamente tudo o que se distancia do gosto mais recente! Não, eu protesto: tais exclusões não partem de um gosto justo e esclarecido, e é a pretensão de parecer hábil que as inspira, que as comanda, e talvez por esse único sinal de ignorância poderíamos reconhecer aqueles que usurpam o direito de julgar a Música.

Uma vez que nossa intenção é reduzir a Música à ideia mais simples que dela possamos ter a fim de refletir com maior pertinência a seu respeito, nós a examinaremos, inicialmente apenas como melodia, sem levar em consideração os embelezamentos que a harmonia lhe empresta. Essa preferência, atribuída à melodia em detrimento da harmonia, já foi justificada pelo que dissemos a respeito de ambas; no entanto, incluirei ainda que o *canto* existe para os povos mais bárbaros, para os indivíduos mais grosseiros, ao passo que a *harmonia* é um segredo que pertence apenas aos iniciados, embora os próprios músicos da Antiguidade a ignorassem. Podemos, portanto, ser criticados por depositar na melodia, mais do que na harmonia, a essência constitutiva da música enquanto não chegarmos ao ponto em que, tornando nossas ideias mais complexas, reuniremos na palavra *música* todas as ideias das quais ela forma o coletivo.

A melodia pode ser definida como *uma sequência sucessiva de sons cuja duração é determinada e cuja entonação, sempre agradável aos ouvidos, deve, a fim de responder aos objetivos da arte, sempre enaltecê-la*. Isso posto, e com a essência da arte assim reconhecida, trata-se apenas de confrontar os acessórios que a ela pretendemos agregar, aqueles que porventura tiverem uma tendência a contradizer esse princípio constitutivo serão naturalmente rejeitados. Se o cantar é intrínseco à música, exigir dela o que ela não pode fazer cantando é atribuir-lhe leis absurdas; e sujeitá-la, é pervertê-la e desnaturá-la.

## Capítulo II

### A música é essencialmente uma arte da imitação? Seu objetivo primeiro é imitar?

É uma bela e majestosa ideia a que concebe todas as artes como filhas da natureza e que as representa como a consagração das faculdades que dela receberam, retrazando sua imagem imortal. Se fosse necessário atribuir um autor a tal pensamento, as honras seriam dadas a Homero ou, ao menos, a Platão? Contudo, foi Aristóteles quem a concebeu, aquele que entre os filósofos menos se dedicou aos prestígios da imaginação, além de, ao revelar a ideia que acabo de citar, ter-lhe tirado todo seu lustro poético, uma vez que, em sua mente e sob sua pena, ela ganhou o exterior austero de uma concepção filosófica.

Entre as proposições reconhecidas como verdadeiras existe, às vezes, uma precisão e uma perfeição relativas, e, ao destacar essas nuances, poder-se-ia obter verdades de primeira ou de segunda ordem, assim como existe ouro de diferentes tipos. A proposição de Aristóteles de que *todas as artes são apenas imitações da natureza* adquire ou perde alguns graus de precisão de acordo com sua aplicação a uma ou a outra arte.

O objetivo da pintura, seu fim direto e primitivo, é reproduzir aos nossos olhos o que a natureza lhe forneceu, e desde o primeiro ensaio de *Dibutade* até a obra prima de Rafael, essa finalidade não variou, e é tão evidente nos primeiros croquis grosseiramente esboçados quanto no último prodígio da arte. Se dissermos que a arquitetura, ao erguer palácios, não faz mais do que imitar os procedimentos da natureza nas plantações das florestas as quais constituíram nossas primeiras moradas, será que ofereceríamos uma verdade da mesma ordem que a primeira? Se acrescentássemos que os primeiros homens que proferiram cantos, ao proferi-los, só queriam imitar os diferentes ruídos que ouviam e se demonstrássemos os diversos sentimentos que os

agitavam, não desceríamos ainda a uma ordem de verdades menos palpáveis e menos evidentes? Sendo assim, nada há de mais duvidoso do que essa necessidade de imitar, que acabou por se tornar uma das propriedades essenciais da música.

Em primeiro lugar, constato que o charme dessa arte não existe apenas para os seres dotados do entendimento e de palavra, uma vez que os animais também são sensíveis a ela. Esse instinto musical é reconhecido nos gatos e nas aranhas. “Os cervos, diz Plutarco, emocionam-se ao som da flauta. Para excitar o garanhão ao lado de sua fêmea, toca-se uma ária. Os golfinhos elevam a cabeça fora da água e fazem diferentes movimentos corporais ao som dos instrumentos, muito perto dos histriões.”<sup>8</sup>

A essa autoridade, acrescentemos ainda a de M. de Bouffon,<sup>9</sup> que escreve:

O elefante tem uma audição muito boa; ele se deleita aos sons dos instrumentos e parece gostar de música: ele aprende facilmente a marcar o compasso e a se deslocar de modo cadenciado, e até mesmo a acrescentar alguns acentos ao som dos tambores e dos trompetes. Eu vi ainda alguns cães que possuíam um gosto pronunciado pela música; eles iam do quintal ou da cozinha ao concerto e lá permaneciam até o fim, retornando em seguida a seu domicílio habitual. Vi ainda outros executarem, de modo bastante preciso, o unísono de um som agudo que ouviam quando gritavam em seus ouvidos. Mas essa espécie de instinto ou faculdade existente entre os cães pertence apenas a alguns indivíduos. Cantamos ou assobiamos quase continuamente para entreter os bois em seus mais penosos trabalhos; eles param e parecem desencorajados quando seu condutor para de assobiar ou de cantar. Sabemos o quão animados ficam os cavalos ao som

---

8 Plutarco de *Sympos*.

9 [Chabanon provavelmente refere-se a Georges-Louis Leclerc, conde de Bouffon (1707-1788).]

do trompete e os cães, ao som da trompa. Afirma-se que, em tempos de calmaria, os leões-marinhos, as focas e os golfinhos se aproximam da embarcação quando os fazemos ouvir uma música ressoante; mas esse fato não é relatado por nenhum autor importante.<sup>10</sup>

Várias espécies de pássaros, tais quais os canários, os pintaroxos, os pintassilgos, os piscos, são muito suscetíveis às impressões musicais, uma vez que aprendem canções bastante longas. Quase todos os outros pássaros são também modificados pelos sons, conhecemos os arroubos do rouxinol contra a voz humana ou contra qualquer instrumento, existem milhares de exemplos particulares do instinto musical dos pássaros. O fato de as aranhas descerem de suas teias e permanecerem suspensas enquanto os instrumentos tocam e subirem, em seguida, ao seu lugar habitual, me foi atestado por um número relativamente grande de testemunhas oculares para que se possa colocá-lo em dúvida.

Eu mesmo observei mais de uma vez esse fato relativo à aranha: é, sobretudo, uma música lenta e harmoniosa que parece agradar esse inseto e atraí-lo. Eu vi ainda pequenos peixes de aquário, cuja parte superior estava descoberta, procurarem o som do violino, subirem à superfície da água para ouvi-lo, levantarem a cabeça e permanecerem imóveis nessa posição. Entretanto, se eu me aproximasse deles sem tocar o instrumento, eles pareciam ficar aterrorizados e mergulhavam em direção ao fundo do aquário, experiência esta que repeti vinte vezes.

O instinto musical reconhecido entre os animais é ainda mais sensível em uma criança recém-nascida. Essa frágil criatura, cuja razão está, por assim dizer, como os membros, envolvida nos linhos da infância,<sup>11</sup> experimenta os sons antes mesmo

---

10 O Marquês de Bouffon não se lembrou que Plutarco consignou-a em seus escritos.

11 [Chabanon refere-se a uma criança recém-nascida na qual se passa bandagens no corpo.]

de adquirir uma ideia clara e distinta, visto que, por exemplo, o canto de uma ama-seca alivia suas dores, acalma sua impaciência e lhe transmite uma alegria, a qual é atestada por seu sorriso inocente.<sup>12</sup>

Se nos transportarmos para as florestas onde habitam os povos ferozes e indisciplinados, lá também encontraremos a música, companheira inseparável do homem e, como ele, reduzida aos instintos mais selvagens. A música, tomada assim em seu berço, deve conservar todos os aspectos de sua instituição natural, bem como os títulos originais que nenhuma convenção falsificou, para que se possa verificar se, nessas condições, ela procurar imitar.

Os selvagens usavam a música em suas festas, que são militares ou funerárias, e seus cantos – como são por eles próprios denominados – são de alegria ou de morte. Que ideia se pode fazer dos acentos modulados com os quais homens ferozes se regozijam em um triunfo bárbaro ou se preparam a uma execução sanguinária? Se alguma vez a música pôde pintar e exprimir algo foi nessa circunstância. Entretanto, os cantos dos selvagens não possuem nenhum elemento que nossa imaginação julga suscetíveis, sua melodia é mais suave e alegre que terrível, e o canto de guerra (o que é necessário observar) não difere do canto de morte, pois o primeiro não é nem vivo nem ruidoso e o segundo, nem triste nem lento. Assim, enquanto o instinto do homem incita-lhe a tornar imitativas as primeiras experiências com a palavra, ele não introduz a mínima intenção de imitar nas primeiras experiências com o canto. Acredita-se que tal observação seja capital e que não seja difícil provar a diferença entre esses dois procedimentos. Falamos para indicar o que toca nossos sentidos ou para manifestar o que se passa dentro de nós,

---

12 É sabido que na infância temos sensações antes de sermos capazes de formar ideias a respeito delas – *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, (Condillac).



disposição do espírito que conduz naturalmente a descrever o que queremos dizer; mas, ao cantar, a intenção não é, de modo algum, a mesma que ao falar, e forneceremos mais de uma prova, no nosso entender, demonstrativa; além disso, o canto se dirige menos à imitação.<sup>13</sup>

A incoerência do canto e das palavras é percebida nas canções dos negros que povoam nossas colônias, os quais transformam em canto todos os eventos que presenciam. Todavia, seja o evento feliz ou sinistro, a canção não deixa de ter o mesmo caráter.

Os Matelots e, em geral, todos os homens do povo e do campo, colocam em seu canto uma espécie de inflexão contínua que lhe transmite um caráter de tristeza, e tal aspecto só pode ser sentido pelos ouvidos musicais; o povo o ignora, e é com alegria que ele canta tristemente. Do mesmo modo, observem-nos dançar; uma seriedade fria e imóvel encontra-se em todos os rostos, enquanto a agitação dos pés e do corpo e o caráter do canto demonstram alegria. Desses fatos reunidos e combinados, concluímos que, para aqueles que não a utilizam por instinto, a música não imita e não procura imitar.

### Capítulo III

## Continuação do mesmo exame

Atribuamos ao princípio que acabo de estabelecer toda a extensão que lhe cabe e levemo-lo até o exagero. Nenhum passo que dermos além da verdade será perdido para nossas pesquisas:

---

13 Embora se tenha observado em todas as línguas que a escolha das palavras e das sílabas é frequentemente figurativa e que ela representa os objetos designados pelas palavras que os exprimem, tal observação é, em todas as línguas, comumente precária.

ultrapassar desse modo os nossos limites é reconhecer o exterior do lugar onde procuramos nos tornar inacessíveis.

Ao tomar as palavras em sua significação rigorosa, o canto só pode imitar aquilo que canta, isto é, seu poder nem sempre se estende até esse ponto. O canto dos pássaros jamais poderia ser bem reproduzido por nossa música, porque ela se submete às leis e às relações da harmonia e os pássaros, melodistas incorretos, encadeiam seus sons de acordo com uma ordem que a harmonia não reconhece. Além disso, desde que os poetas líricos começaram a evocar os pássaros na execução de sua arte, esta, impotente em seus meios de imitação, não se aproximou um passo do objeto que, com tanta frequência, lhe impingiram imitar. Agradável arte da imitação, que toma as coisas que lhe são mais análogas, de modo que a cópia nunca se parece com o modelo!

Não posso deixar de mencionar a resposta que o abade Morellet forneceu para essa dificuldade que ele mesmo se propôs; quanto mais engenhosa, maior o nosso dever de citá-la.<sup>14</sup>

Todas as artes fazem uma espécie de pacto com a alma e com os sentidos que elas envolvem: esse pacto consiste em solicitar licenças e prometer prazeres que não seriam dados sem essas felizes autorizações...

A música possui licenças semelhantes: ela exige que sua marcha seja cadenciada e seus períodos arredondados, que se sustente e fortifique a voz pelo acompanhamento, o *que certamente não se encontra na natureza*. Isso talvez altere a verdade da imitação, mas, ao mesmo tempo, aumenta sua beleza e doa à cópia um charme que a natureza recusou ao original.

Nada se parece tanto ao canto do rouxinol como o canto deste pequeno apito que as crianças enchem de água e que gorjeia

---

14 O pequeno escrito no qual o abade Morellet trata da expressão musical está repleto de observações finas e precisas, e não sei se alguém escreveu algo melhor sobre a música.

quando elas sopram. Qual prazer obtemos dessa imitação? Nenhum. Mas se escutamos uma voz ligeira e uma sinfonia agradável que exprimem (menos sensivelmente, sem dúvida) o canto do mesmo rouxinol, o ouvido e a alma tornam-se radiantes. É que as Artes possuem algo além da imitação exata da natureza.<sup>15</sup>

Eu percebo tudo o que há de engenhoso e de verdadeiro nessa resposta, mas que me seja permitido perguntar ao abade Morellet por que a poesia, a pintura e a escultura têm o compromisso de nos oferecer imagens fiéis, exatas ou semelhantes aos objetos que elas imitam, e por que a música é dispensada desse dever. Não seria porque essa arte é menos que as outras uma arte da imitação? O apito das crianças que tomamos pelo próprio rouxinol não nos oferece nenhum prazer, e a sinfonia ligeira, que em nada se parece com o canto do pássaro, nos seduz e nos alegra; e não podemos deduzir desses dois fatos que a imitação tem uma participação bem reduzida no prazer que a música proporciona e que este depende, quase inteiramente, do charme da melodia?

O instinto do homem é prodigiosamente imitador, isto é, ele se mostra como tal desde a infância, porém, salvo engano de minha parte, a imitação não o diverte muito, ao menos não tanto quanto a produção que envolve alguma dificuldade e cujo sucesso o surpreende; por exemplo, uma criança que apenas com sua boca imita o rouxinol tão perfeitamente quanto com o apito, proporcionaria mais prazer e despertaria maior interesse do que o próprio apito. É, portanto, um equívoco não considerar, na teoria das artes, a dificuldade vencida, a qual deve ser levada em grande conta no que concerne ao prazer que as artes proporcionam, pois a grande impressão do sublime nasce, em parte,

---

15 Morellet, De l'expression en musique et l'imitation dans les arts. In: *Mélanges de littérature et de philosophie du 18<sup>e</sup> siècle*. Tomo IV. Paris: V. Lepetit, 1818. pp.392-393. [N.T.]

da surpresa que nos causa uma concepção bem distante de nós, visto que apreciamos muito pouco aquilo que consideramos de fácil execução.

Mas poderíamos nos perguntar o seguinte: se a música não é a imitação da natureza, o que é então? Ela é a estranha necessidade do espírito humano de se atormentar com dificuldades que cria para si mesmo e que ele não pode resolver porque são desprovidas de sentido! A música representa para os nossos ouvidos o que os objetos que os afetam agradavelmente representam para cada um de nossos sentidos, portanto, por que não desejais que, assim como a visão e o olfato, o ouvido tenha seus gozos imediatos, suas sensações voluptuosas? Existiriam outras sensações para ela além daquelas que resultam dos sons harmoniosamente combinados? Pelo fato de parecer conveniente nomear a música uma arte, pretendeis subjugar-la a todas as propriedades das artes? Sabeis até que ponto essa denominação de *arte* convêm à música? Esse ponto será examinado na sequência, mas, por hora, concluamos nossa tentativa de provar que ela agrada independentemente de toda imitação.

## Capítulo IV

### A música agrada independentemente de toda imitação

Os animais são sensíveis à música, portanto, ela não tem necessidade de imitar para agradar, pois a imitação mais perfeita nada significa para o animal. Por exemplo, se apresentarmos a ele sua imagem sobre uma tela, ele não ficará nem tocado e nem surpreso, pois só se pode apreciar a imitação quando é possível conceber a dificuldade, e tal concepção ultrapassa a inteligência dos animais.

As crianças que se regozijam com os cantos de suas amassecas não estão buscando nada de imitativo, pois eles os apre-

ciam do mesmo modo que o leite do qual se nutrem; o selvagem, o negro, o marinheiro e o homem do povo repetem as canções que lhes agradam sem mesmo conciliar o caráter da canção com a disposição real de sua alma; e uma mão hábil que preludia a harpa ou o cravo conquista os ouvidos mais eruditos. Portanto, a imitação não tem nenhuma função na formação de um prelúdio.

A música acalmou e até mesmo curou pessoas enfermas, e tal fato foi atestado pela Academia de Ciências e também por mim, pois pude comprová-lo pessoalmente no caso de uma jovem, que havia sangrado seis vezes por causa de uma dor aguda nos olhos, acabou se esquecendo de seus sofrimentos durante duas horas enquanto ouvia tocar um cravo. Será em virtude da imitação que esse encanto se opera? Será que um espírito abatido pelo sofrimento está em condições de usufruir um prazer que exige reflexão?

Sendo assim, entendemos que a música age imediatamente sobre nossos sentidos, mas o espírito humano, inteligência atenta, ativa, curiosa e reflexiva, mistura-se ao prazer dos sentidos, pois ele não pode ser o espectador ocioso e indiferente. Mas que participação o espírito pode ter na execução de sons que, não tendo por si próprios nenhuma significação determinada, jamais oferecem ideias claras e precisas? O espírito procura nos sons relações e analogias com diversos objetos e com diferentes efeitos da natureza. O que ocorre então é que, nas nações cuja inteligência foi aperfeiçoada, a música ávida, de certo modo, pela aprovação do espírito, esforça-se para lhe apresentar essas relações, essas analogias que o aprazem; ela imita na medida do possível e pelo expresso comando do espírito que, levando-a ainda mais longe do que sua finalidade primeira, propõe-lhe a imitação como finalidade secundária. Mas o espírito que, por sua vez, julga a precariedade dos meios que a música emprega para alcançar a imitação, torna-se pouco exigente nesse ponto, satisfazendo-se com mínimas analogias e com as mais ligeiras relações. Ele considera essa arte *imitativa* enquanto, de fato, ela imita muito pouco, e leva em conta os esforços que ela faz para agradá-lo e

se contenta com a parte que lhe é destinada, com prazeres que parecem feitos unicamente para os ouvidos.

Quando não somos cegados pelo espírito de sistema, quando não queremos impor nem a nós, nem aos outros, não devemos silenciar as objeções ao sentimento que professamos. Apresentarei a vocês uma que, no início, intimidou minha opinião: “Se o prazer da música é para o ouvido a mesma coisa que um belo rosto para os nossos olhos, por que temos necessidade de tornar uma dessas sensações mais imitativas que a outra?”. Aristóteles, em seus *Problemas*<sup>16</sup> levantou, em outros termos, praticamente a mesma questão: eis como ele responde.

Toda sensação produzida por um objeto sem movimento não pode ser imitativa, ela não pode ter nenhuma conformidade com as nossas ações, os nossos hábitos, os nossos caracteres. Tentai emitir apenas um som aos ouvidos e manter sua duração, e vereis então que essa sensação morta e inativa nada descreve ao espírito. Ao contrário, promovei a sucessão de vários sons, assim como o faz a música, e vereis que sua progressão, lenta ou rápida, uniforme ou variada, lhes atribuirá um caráter e os tornará suscetíveis de serem assimilados a outros objetos.

Assim, um belo rosto, apresentando apenas um único espetáculo e um único objeto é, no máximo, suscetível de ser comparado a outro objeto dotado de beleza. Porém, na ausência de alteração e de disparidade, não induz ao espírito a dele fazer o emblema de ações e de efeitos variados.

Gostaria de assinalar que apenas a música possui a capacidade de encadear as sucessivas sensações que ela nos causa, de modo que influenciam e modificam umas às outras, portanto, tratemos de tornar mais evidente tal concepção. Experimente sensibilizar

---

16 [O autor provavelmente refere-se à obra *Problemata* de Aristóteles.]

a visão, o olfato e o tato com a presença de diversos objetos que se substituem uns aos outros; essas sensações não se ligarão umas às outras, e aquela que cessar não influenciará a subsequente, mas na música, o som que não mais ouvimos se liga, pela lembrança, àqueles que o sucedem, os quais formam um único corpo, isto é, são as partes de um todo e, para alterar a frase que ouvimos, bastaria, em certos casos, separá-la daquela que a precede.

## Capítulo V

### De que modo a música produz suas imitações<sup>17</sup>

Aqui, já estamos bem distantes do paradoxo que, inicialmente, parecíamos querer sustentar, ou seja, o de que a música carece de meios próprios para a imitação. Retirando dessa asserção o que havia de exagero, somos levados ao exame dos meios pelos quais a música imita. Ela assimila (na medida do possível) seus ruídos a outros ruídos, seus movimentos a outros movimentos e as sensações que ela proporciona a sentimentos que lhe sejam análogos. Este último modo de imitar será o tema de outro capítulo.

A imitação musical só é sensivelmente verdadeira quando seu objeto é o canto. Na música, imitam-se verdadeiramente as fanfarras guerreiras, as árias de caça, os cantos rústicos etc. Trata-se apenas de atribuir a uma melodia o caráter de outra melodia, e nisso a arte não sofre nenhuma violência. Distanciando-se desses casos, a imitação se enfraquece em razão da insuficiência dos meios que a música emprega.

Trata-se de descrever um riacho? O ondular moderado e contínuo de duas notas vizinhas faz ondular o canto quase como a água

---

17 Este capítulo é um daqueles nos quais nossas ideias estão de acordo com as do abade Morellet.

que se escoia, e essa relação, que se apresenta primeiramente ao espírito, é a única que a arte apreendeu até o momento, e duvido que alguém descubra algo mais vívido. Portanto, a intenção de descrever um riacho aproxima, necessariamente, todos os músicos – que têm ou que terão a intenção de fazê-lo – de uma maneira melódica conhecida e quase trivial. A disposição das notas está, de certo modo, prevista e dada de antemão; já a melodia, escrava dessa exigência, terá menos graça e novidade. De acordo com esse cálculo, o ouvido perde nessa pintura quase tudo o que ganha o espírito.

Se acrescentarmos à pintura dos riachos o trinado dos pássaros, o músico imitador fará que a voz e os instrumentos sustentem longas cadências; misturará ainda a essas cadências algumas *roulades*,<sup>18</sup> mesmo que não exista nenhum pássaro que possa fazer isso com seu canto. Essa imitação possui o duplo inconveniente de ser, de uma parte, muito imperfeita e, de outra, de sujeitar o músico a formas frequentemente empregadas. O abade Morellet elogia muito a ária italiana cujas palavras são *se perde l'ussignuolo*, e mesmo sem me lembrar claramente dessa ária, eu poderia garantir que a parte mais agradável não é aquela que tenta imitar o canto do rouxinol.

Se depararmos com um hábil compositor que necessita das palavras para descrever a onda que murmura e o pássaro que trina, ousaríamos reprová-lo se raciocinasse do seguinte modo? “Minha arte não pode transpor verdadeiramente os efeitos esperados por meu poeta: esforçando-me para conseguí-lo, corro o risco de parecer com todos aqueles que executaram o mesmo quadro. A pintura das águas, das flores, dos zéfiros e dos campos só é julgada tão lírica porque a vista

---

18 [*Roulades*: os antigos autores dos séculos XVII e XVIII dão esse nome a uma fórmula de ornamentação melódica constituída de uma gama diatônica da extensão de uma oitava, que precede, ascendendo ou descendendo, uma nota de apoio. Encontramos sob esse nome na lista de ornamentos que Praetorius lista em seu *Syntagma*, t.III (1618).]



de uma paisagem risonha e campestre produz sobre os nossos sentidos uma impressão doce e dispõe nossa alma a uma calma feliz. Se, portanto, abstendo-me de imitar o que eu não posso reproduzir, eu apenas imaginasse uma melodia suave e tranquila, tal qual desejaríamos ouvir quando repousamos em uma sombra fresca, olhando as mais belas paisagens campestres, eu me esquivaria, assim, de meu poeta e de minha arte?" Por mais que esse artista racional fosse um homem de gênio, eu não sei em que os partidários da imitação poderiam reprová-lo na execução de tal plano.

O céu se cobre de nuvens, os ventos assobiam, os trovões prolongam suas longas ressonâncias de um lado ao outro do horizonte [...] como a música é precária para descrever tais efeitos, sobretudo se o músico se atém aos detalhes e pretende fazer uma pintura análoga ao modelo! Aqui, uma *fusée*<sup>19</sup> de notas ascendentes ou descendentes representará os raios, o esforço do vento ou o estrondo do trovão, pois ele pode escolher entre todos esses efeitos, visto que possuem o mesmo traço pitoresco e lhe convêm igualmente. Suprimam todo esse quadro de detalhes que não descreve nada e descrevam grosseiramente. Que o estampido, o tumulto e a desordem da sinfonia descrevam a desordem e o ruído da tempestade e, sobretudo, que a melodia seja tal que não se possa dizer: *tudo isso nada mais é do que ruído sem expressão e sem caráter*.

Um dia, assisti a um concerto noturno no *boulevard* de uma orquestra grande e muito ruidosa. Eles executavam a abertura de *Pigmalion* e o clima tendia ao temporal. Nos *fortissimi* da reprise, ouvimos um trovão, e todos sentiram, assim como eu, uma maravilhosa relação entre a sinfonia e a intempérie que crescia nos céus. Naquele momento, Rameau tinha acabado de elaborar um quadro do qual nem ele, nem ninguém podia prever a intenção

---

19 [Figura melódica de caráter ornamental em forma de gama ascendente ou descendente muito rápida.]

ou a semelhança. E os artistas músicos que refletem sobre vossa arte, será que esse exemplo não vos ensina nada?

Há um efeito da natureza que a música reproduz com certa veracidade: é a agitação das ondas violentas. Muitos baixos tocando em uníssono e desenvolvendo a melodia como ondas que sobem e descem formam um ruído semelhante ao de um mar agitado. Nós escutamos outrora uma sinfonia na qual o autor, sem intenção pitoresca, havia colocado este uníssono. O efeito imitativo foi sentido unanimemente, a ponto de fazer com que essa sinfonia fosse chamada *a tempestade*, mesmo que não houvesse nada que pudesse justificar essa denominação. De acordo com tais fatos, não teríamos o direito de definir a música como *a arte de pintar sem que dela se possa duvidar?*

Falemos de outra imitação, daquela que pinta para um de nossos sentidos aquilo que é submetido a outro sentido, como ocorre com o som quando imita a luz. Todos conhecem a história do cego de nascença, a quem foi apresentado um quadro no qual se viam homens, árvores e rebanhos. O cego, incrédulo, deslizava cuidadosamente sua mão sobre todas as partes da tela e, encontrando apenas uma superfície plana, não podia supor a representação de tantos objetos distintos. Esse exemplo demonstra que um sentido não é capaz de julgar o que outro experimenta; do mesmo modo, não é propriamente aos ouvidos que, na música, pintamos aquilo que impressiona o olhar: é ao espírito que, colocado entre esses dois sentidos, combina e compara suas sensações.

Peçam ao músico para pintar a luz de modo abstrato e ele confessará a impotência de sua arte; peçam-lhe para pintar o nascer do dia, e ele perceberá então que os contrastes de sons claros e penetrantes, colocados em oposição aos sons surdos e dissimulados, podem assemelhar-se ao contraste entre luz e trevas. Desse ponto de comparação, ele constrói seu meio de imitação, mas o que ele pinta de fato não é o dia e a noite, mas apenas um contraste qualquer, e o primeiro que vier à nossa imaginação será tão bem expresso pela música quanto o da luz e das sombras.

Não tenhamos receio de repetir para a instrução dos artistas: o músico que produz tais quadros nada faz se não produzi-los com belos cantos, uma vez que pintar é apenas um dever secundário, ao passo que cantar é o primeiro. Se ele não satisfizer essa exigência, qual será o seu mérito? Pela precariedade de sua arte, ele pinta de modo imperfeito; pela precariedade de seu talento, ele fracassa nas principais funções de sua arte.

Como é que a música pinta o que impressiona o olhar, enquanto a pintura não tenta sequer reproduzir o que pertence ao domínio dos ouvidos? A pintura ocupa-se, por essência, da fiel imitação, e se ela não imita, não é nada; dirigindo-se apenas aos olhos, ela só pode imitar aquilo que impressiona a visão. A música, ao contrário, agrada sem imitar por meio das sensações que proporciona e, uma vez que os quadros são sempre imperfeitos e consistem, algumas vezes, em uma simples e débil analogia com o objeto que pretendem descrever, tais relações se multiplicam facilmente. Resumindo, a pintura imita apenas aquilo que lhe é próprio, porque ela deve imitar com rigor; já a música pode pintar tudo, porque aquilo que ela descreve é sempre exposto de modo imperfeito.

## **Capítulo VI**

### **Quais são as vantagens e os inconvenientes que resultam da intenção de descrever e imitar na música**

A vantagem essencial e quase única da imitação inerente à música é unir a situações interessantes essa arte que lhe empresta um novo interesse e que recebe, ela própria, um novo atrativo. Aqui os exemplos serão bem mais instrutivos que a argumentação.

A sinfonia à qual fiz menção e que parecia reproduzir o mar violento (ouvida no concerto), nunca provocou nada além do

sorriso do espírito, surpreso com um efeito imitativo inesperado. A sinfonia (ouvida no teatro) que se vincula à situação da jovem Héro esperando seu amante no meio da noite, às margens de Helesponto, tornar-se-ia uma cena trágica. É assim que a abertura de *Iphigénie en Tauride* anuncia e começa um espetáculo majestoso e terrível. O espectador, mobilizado por todos os sentidos simultaneamente, escuta e vê a tempestade, e a agitação e o interesse penetram em sua alma por todos os caminhos possíveis. Em uma das repetições dessa obra, alguém propôs que não se usasse a máquina que imita o trovão, a fim de que a música fosse mais facilmente ouvida, o que equivalia a preferir a ilusão à própria verdade. Embora os músicos preferissem que assim fosse feito, a verdade do espetáculo e o interesse geral acabaram prevalecendo.

A abertura de *Pigmalion*, digna de ser aplaudida por todos, seria recebida com muito mais entusiasmo caso se interessasse por uma situação que lhe fosse convenientemente intrínseca. O acaso nos revelou a analogia de alguns traços dessa abertura com os estrondos do trovão: então, se durante essa sinfonia um infeliz, ameaçado pelos raios, perambula a passos largos pelo teatro para escapar da cólera celeste que o persegue, a música receberá dessa situação o mesmo benefício que ela lhe proporcionará; assim, apoiando-se mutuamente, uma alimentará a outra.

Transportai a música para fora da cena, pois seu benefício será menor caso se torne imitativa e, com muito custo, em algumas árias, em alguns monólogos executados no concerto, o interesse da situação se desvendará; desprovido de tudo o que o sustenta, o prepara, o encoraja e aquece, esse benefício perde seu calor como o ferro em brasa quando o afastamos da fornalha. Fora do teatro, a única vantagem da música com palavras sobre aquela que não as tem talvez seja o fato de ajudar frágil inteligência dos semiconhecedores e dos ignorantes, fixando o caráter de cada trecho e indicando-lhes o sentido, os quais nunca conceberiam sem esse auxílio. Já a música puramente

instrumental deixa o seu espírito suspenso na inquietude a respeito do significado daquilo que está ouvindo, e quanto mais treinado, sensível e dotado de instinto musical for o ouvido, maior a facilidade em prescindir das palavras, mesmo quando a voz canta

Nenhum sinfonista que toca em uma orquestra de concerto escuta as palavras pronunciadas pelo cantor, entretanto, ninguém se emociona tanto com o canto de um homem hábil. Estou convencido de que, se alguém quisesse explicar a esses músicos-sinfonistas o que o cantor quis dizer, eles pegariam seus instrumentos, repetiriam a parte vocal e responderiam: *eis o que o cantor disse*.

Mas como explicar esse excesso, tão geral, de querer que a toda ária fácil e propícia ao canto se acrescentem palavras, sejam elas simples, sejam afetadas ou espiritualizadas, ou, ainda, nos frios madrigais ou em lugares comuns desgastados a ponto de provocar o tédio, pouco importa, o fato é que se acredita estar favorecendo a melodia revestindo-a de rendas inconvenientes. Contudo, criticar esse excesso não resultaria nada, portanto, é melhor procurar a causa, pois talvez nela encontremos a desculpa.

Talvez não haja nenhum instrumento que agrade tanto aos nossos ouvidos quanto a voz humana. Em geral, é o que a maioria das pessoas prefere, e não admitimos que o órgão humano, habituado a pronunciar as palavras, limite-se, mesmo ao cantar, a apenas proferir os sons, pois disso nasce, aparentemente, a nossa indulgência com relação a todas as palavras tão pouco *cantáveis* e que alguns se aprazem em cantar. O vazio e o ridículo dessas tolices pouco líricas são compensadas pelo mérito que elas têm de adaptar à voz humana algo que, sem elas, não lhe seria adequado, uma vez que nos esquecemos das palavras em benefício do instrumento que as pronuncia. Essas canções sem caráter e sem expressão merecem apenas ser citadas como música imitativa, entretanto, foi em razão da imitação que a elas nos referimos. Expusemos as vantagens da imitação inerente à música, bem como

os inconvenientes, infelizmente muito comuns, que resultam da intenção de descrever e de imitar por meio dos sons.

Esses inconvenientes não existiriam se objetivo direto da música fosse imitar, e todo músico que tendesse à imitação teria modelado a arte de acordo com seu fim natural e não correria nenhum risco de se perder. Mas a imitação, sendo apenas um acessório e não o principal, o essencial da arte, receamos que, ao nos ocuparmos muito dela, estejamos negligenciando sua necessidade principal. Já vimos o quanto a pintura de diversos efeitos naturais limita e constrange os procedimentos da melodia, mas não nos enganemos: fora do teatro (onde as outras artes completam a imitação, onde o interesse da situação sustenta o efeito), esses quadros informes, que nada pintam com tanta veracidade quanto os esforços da melodia para exprimir o que ela não pode produzir, não seriam sustentados durante muito tempo. O que seria de um concerto, no qual pretendêssemos apresentar repetidamente ao ouvinte vários quadros diferentes, mesmo que indicados por palavras? Ou muito me engano ou o ouvinte, cansado dessa óptica musical, pediria para falarmos um pouco menos aos seus olhos e mais agradavelmente aos seus ouvidos. Concluamos esse capítulo com alguns exemplos que servem para demonstrar que a imitação da arte é necessariamente secundária.

A abertura de *Pigmalion*, composta sem nenhuma intenção pitoresca, torna-se um quadro unicamente pelo efeito da melodia. A abertura de *Acante et Céphise*,<sup>20</sup> na qual temos a descrição das *fusées*, um fogo de artifício e gritos de *viva o Rei*, é um trecho sem efeito que nem descreve, nem canta. A abertura de *Naïs*,<sup>21</sup> durante a qual os titãs escalam os céus, não procura descrever nem os rochedos que surgem, nem aqueles que desaparecem etc., mas canta de modo áspero e vigoroso e, assim, o

---

20 [Ópera de Rameau.]

21 [Idem.]

trecho produz o efeito desejado. Mondonville, em um de seus motetos, pretende descrever a jornada diária do sol: pede ao coro que cante duas vezes a gama completa em duas oitavas diferentes, ascendendo e descendendo, fazendo assim que a melodia se desenvolva de forma circular e retorne, em seguida, ao ponto de partida; em *Tithon*, para descrever o nascer da auro-ra, o mesmo compositor leva sua orquestra a tocar do grave ao agudo e mantém, no final, os instrumentos planando no ponto mais alto do diapasão. E se esses dois quadros são tão perfeitos, tão verossímeis quanto pode a música produzir, por que esses dois trechos permanecem sem efeito e sem reputação? No soberbo duo de *Sylvain* (produção do Senhor Grétry que, em nossa opinião, como tantas outras do mesmo autor, não deixam nada a desejar quando comparadas às obras-primas da Itália), vejo o mesmo canto aplicado a palavras contraditórias: *eu temo – eu espero – que um juiz – que um pai* etc. Os partidários mais declarados da imitação aplaudem esse duo magnífico, tamanha é a irresistível ascendência da melodia na música e tamanha a precariedade da análise dos meios por parte da maioria dos que refletem sobre essa arte e quase não percebem as verdadeiras causas de seus prazeres.

Uma última consequência que não podemos deixar de deduzir do que acabamos de expor é que, caso as obras do Senhor Gluck não fossem repletas de melodias novas, tocantes e variadas, nunca teriam produzido o efeito que produzem.

## Capítulo VII

### O canto não é uma imitação da palavra

A pintura dos efeitos que se submetem aos nossos sentidos se chama *imitação*, já a pintura de nossos sentimentos se chama *expressão*, e é desta que trataremos neste momento. Antes

de tudo, devemos combater um erro geral bem conhecido e do qual nasce uma enorme quantidade de equívocos; tal erro reside na afirmação de que o canto é uma imitação da palavra, ou, para sermos mais claros, que o homem que canta deve se esforçar para imitar aquele que fala. Que nos perdoem se nos estendemos um pouco no desenvolvimento de nossa opinião sobre esse ponto, mas lutamos contra a força de um pré-julgamento do qual acreditamos que muitos estejam imbuídos, de um pré-julgamento que filósofos e homens de gênio admitiram e difundiram.

Para que o canto fosse uma imitação da palavra, seria necessário que, em sua instituição, ele tivesse sido posterior a ela, mas é preciso estar atento, pois ele, sem dúvida, a antecedeu. O uso da palavra supõe uma língua estabelecida, mas o que supõe o estabelecimento de uma língua? Não repetirei o que os melhores metafísicos escreveram sobre esse assunto, tampouco pontuarei os graus lentos e sucessivos pelos quais o homem precisou passar, ou seja, a trajetória do simples grito da necessidade a alguns sons imitativos, e desses sons a algumas palavras que lhe fossem semelhantes. Como uma rápida observação, digamos que, se essa formação das línguas é plausível em determinados aspectos, em outros parece ser inconcebível. Se todas as línguas fossem derivadas da imitação dos objetos e dos efeitos naturais, deveriam ter extraído dessa origem comum semelhanças e um caráter de uniformidade que elas não possuem. Em todas as línguas, as palavras que representam *o mar, um rio, uma torrente, um riacho, o vento, o trovão* etc. deveriam ser praticamente as mesmas, porque elas teriam sido instituídas e escolhidas para imitar as mesmas coisas. Comparemos as palavras gregas que correspondem a esses objetos e veremos que aquelas que acabamos de citar não possuem nada em comum. Mas voltemos ao nosso assunto. Reconheço que Rousseau de Genebra escreveu sobre a origem das línguas, dizendo que “ela é tão difícil de ser explicada que, sem



o apoio de uma língua estabelecida, não podemos conceber como foi possível estabelecer uma.<sup>22</sup> A origem do canto não nos oferece essas dificuldades, e o próprio Rousseau parece ter reconhecido isso, pois ele nos descreve o homem selvagem, isolado na floresta, “apoiando-se contra uma árvore e se divertindo ao soprar um flauta ruim, sem jamais conseguir tirar um único som”. E o que o selvagem não poderia fazer com a flauta, ele o faz sem sacrifício algum com a voz, pois o órgão forneceu-lhe os sons e o instinto do qual reconhecemos que o animal, a criança e o selvagem são dotados, e esse instinto musical lhe indica a ordem na qual ele deve organizar os sons que profere.

Para supormos que o homem só cantou depois de ter aprendido a falar (o que não se pode admitir), teria sido ainda necessário imaginar que ele tivesse treinado sua voz, seu instinto melódico e formado alguns cantos antes de pensar em unir o canto à palavra; de qualquer modo, um subsiste independentemente do outro, e a música instrumental antecedeu necessariamente a vocal, pois quando a voz canta sem a palavra, ela não é nada mais do que um instrumento. Até hoje, todos os filósofos consideraram o vocal anterior ao instrumental, porque consideraram a palavra a mãe do canto, ideia que acreditamos ser absolutamente falsa.

Os procedimentos de uma e de outra são inteiramente distintos, pois o canto só admite intervalos que possam ser apreciados pelos ouvidos e pelo cálculo, ao passo que os intervalos da palavra não podem ser nem apreciados, nem calculados, um fato que é verdadeiro tanto para as línguas antigas quanto para as modernas. Abram *Elementos harmônicos*, de Aristoxeno, e vejam o comentário de Porfírio sobre Ptolomeu; interroguem todos os músicos gregos; leiam Cícero, Quintiliano etc. Todos

---

22 Notas sobre a igualdade de condições.

disseram: “a palavra desloca-se confusamente em graus que não podemos estimar; ao passo que a música possui todos os intervalos avaliados e conhecidos”. Eu sei que Denis de Halicarnaso fixou no intervalo da quinta a entonação dos acentos gregos, mas explicaremos essa passagem em outra ocasião. Por ora, basta anunciar aqui que o próprio Denis de Halicarnaso nos transmitiu o canto anotado de alguns versos de Eurípides e que ele especificou que esse canto contradiz formalmente a entonação prosódica. Assim, entre os próprios gregos, esse povo cuja língua, segundo dizem, era uma música, o canto diferenciava-se completamente da palavra.

Não apenas a apreciação dos intervalos distingue o *canto de outra linguagem, mas os trilos, ou cadências, as prolações ou roulades*, as pausas de diversos tamanhos, o uso de refrãos ou rondós, o retorno das mesmas frases, tanto no modo principal, quanto nos modos acessórios, a coexistência dos harmônicos dos sons etc., todos os procedimentos do canto, enfim, distanciam-se daqueles da palavra e sempre o contradizem. Em comum têm apenas o órgão ao qual pertencem.

O quê! O acento oratório bem imitado é, segundo alguns filósofos, uma das principais forças da expressão da música, e Quintiliano, cuja língua, segundo eles, é tão musical, proíbe o orador de falar como se canta! Rousseau recomenda ao artista musicista estudar o acento gramatical, o acento oratório ou apaixonado, o acento dialético e acrescentar, na sequência, o acento musical. Desconfio que o artista que se dedicasse a esses estudos preliminares não teria tempo para chegar àquele de sua arte, pois qual é o músico que se tornou gramático, orador, ator trágico e cômico antes de adaptar os cantos às palavras?

Se a expressão musical está ligada à expressão prosódica da língua, não pode haver, para nós, música expressiva baseada em palavras latinas, pois nós ignoramos a prosódia dos latinos. O que torna, então, a expressão do *Stabat* obra de um músico que pronunciava o latim diferentemente de nós? Como esse armênio,

que Rousseau encontrou na Itália, pôde apreciar, desde a primeira vez, a música desse país cuja língua ignorava?<sup>23</sup>

Na Itália pululam há muito tempo os célebres compositores, e ele cita poucos atores com um talento notável. Na França, somos excelentes na declamação, com o próprio aval dos estrangeiros, e a primeira lição que ensinamos aos nossos atores é não cantar; sendo assim, como aconselharíamos nossos músicos a imitar nossos atores? Isso implica uma contradição.

E o que dizer da música instrumental? Esse sistema lhe subtrai qualquer expressão, pois o instrumento não tem nada em comum com a língua. O que dizer?! Que o *ritornello* do Stabat não tem expressão! O que dizer?! Que *tambourins* e *allemandes* não possuem expressão de vivacidade!

A parte menos musical da música é o simples recitativo, que tende a se aproximar da palavra. É aí que o canto se despoja de todos os encantos melódicos, das cadências, das notas suspensas, das notas longas, enfim, no recitativo dialógico, nada disso existe e até a medida torna-se incerta e flutuante. Apesar desse despojamento do canto, reduzido somente às entonações fixas e musicais por essa única propriedade, o recitativo difere essencialmente da palavra, visto que apenas ele comporta sempre um baixo, a palavra, jamais.

Se quiserem compreender melhor ainda como é falso o princípio de que *o mérito do canto é de assemelhar-se ao discurso*, observem como Rousseau se embaraçou e até se perdeu ao tentar estabelecê-lo. “O que se procura exprimir pela melodia”, diz ele, “é o tom com o qual se exprimem os sentimentos que queremos representar, e aí se deve evitar imitar a declamação teatral, que não passa de uma imitação, mas trata-se da voz da natureza falando sem afetação e sem arte.”

---

23 [Aqui, Chabanon refere-se a uma passagem de Rousseau no texto *Carta sobre a música francesa*.]

O que isso significa? Como um músico que pretende colocar na música as mais belas árias de Metastásio não deve imitar a declamação que nelas usaria um excelente ator, mas apenas o tom simples e familiar da conversação? Mas as palavras dessas árias não são suscetíveis a um tom simples e familiar, assim como é impossível que, em uma conversa comum, uma pessoa profira *de improviso* versos como os de Metastásio, não existe qualquer tom simples e familiar que possa se aplicar a esses versos, portanto, não os procure, porque eles não existem. O que é declamação bela e perfeita? É o tom mais verdadeiro que podemos (segundo os diferentes gêneros) dar ao discurso que proferimos. Se o estilo é formal, refinado, elegante, elevado e sublime, a declamação deverá alcançar o nível e se distanciar do tom familiar e popular, portanto, se a música das óperas necessitasse imitar a palavra, seria à declamação dessas óperas que ela teria que se acomodar. Assim, as tragédias de Metastásio não teriam sido musicadas de vinte modos diferentes, pois eu não creio que haja vinte modos de declamar a mesma coisa. Tomemos a ária de *Alceste*,<sup>24</sup> *je n'ai jamais chéri la vie*; ou a ária de Roland, *je vivrai, si c'est votre envie*. Se pedirmos que o ator mais inteligente e mais sensível as declame, decerto reconheceremos se a técnica da sua voz se aproxima daquela dos compositores.

## Capítulo VIII

### Corolário importante do capítulo anterior<sup>25</sup>

Outro dia, um desconhecido veio até mim, criticando-me a respeito do capítulo que acabamos de ler. Ele me reprovava por ter perdido não só o tempo, *mas também a razão*, disse ele, em combater uma opinião que nunca existiu, aquela que

---

<sup>24</sup> [Ópera de Gluck.]

<sup>25</sup> Este capítulo não constava da primeira edição.

subjuga as inflexões do canto às inflexões da palavra. Surpreendi-me com o fato de que um homem que parecia ter lido minha obra não tivesse notado que o sentimento contra o qual eu me rebelara era justamente o sentimento de vários filósofos e, em particular, o do senhor Rousseau. Minha surpresa foi ainda maior quando o mesmo interlocutor, desenvolvendo suas ideias, apresentou-me uma que me pareceu contradizer a primeira. Eis como ele se exprimiu: “Falta em sua obra um capítulo essencial, aquele que trataria das diferenças do canto entre as nações e das causas dessas diferenças; eu vi o que se passa na Alemanha, na Itália e na França, e não se fala nem se canta da mesma maneira nesses países. A alegria, o amor e a cólera em cada um desses povos não são expostos como nos outros e, da mesma maneira, suas expressões musicais diferem”. Senhor, respondi, tu me lisonjeastes primeiramente por uma perfeita conformidade entre vossa opinião e a minha, mas eis que, com uma palavra, retirastes essa alegria enganosa e passageira. A diferença de um acento musical entre os países lhe parece uma consequência natural da diferença do modo de enunciar e exprimir as paixões, e receio que essa asserção coloque o canto sob a dependência da palavra; em primeiro lugar, o capítulo no qual estabeleci o contrário não é supérfluo, assim como alegastes de início; ele é, sim, insuficiente e, em vez de suprimi-lo, eu deveria pensar em expandi-lo. Escute-me, senhor, e responda-me se o capítulo que desejas será feito e se contribuirás tanto quanto eu para sua execução.

Eu poderia, senhor, empregar contra ti a arma socrática e endereçar-lhe um inocente gracejo de uma questão puramente irônica. Por gentileza, quais são os signos diagnósticos, que lhe fazem distinguir as paixões de um lugar e de outro? Circundado por homens furiosos, vindos de todas as nações e cuja fúria o ameaçaria, tu poderias poder notar um traço distintivo e patriótico dos sintomas de sua cólera? Mas creio estar abusando de vossa atenção ao me deter sobre essa vã brincadeira.

O italiano, o francês e o alemão, em sua opinião, não cantam da mesma maneira, e acrescente ainda que, com trinta anos de distância, o mesmo povo não canta mais como cantava outrora; eu não receio que queres colocar novamente em dúvida essa verdade, cuja prova se encontra igualmente na França, na Itália e na Alemanha. Para que se possa razoavelmente atribuir à língua a causa dessas mudanças, é necessário reconhecer que a própria língua varia, nas mesmas épocas, de uma maneira análoga à do canto, e esse é o primeiro ponto a ser verificado. Segundo: se o idioma produz as variações do canto, idiomas diferentes deveriam produzir variações diferentes; terceiro: o que acontece com a música puramente instrumental não nos isenta de atribuir à língua as revoluções da música vocal?

O florentino Lully, trocando sua pátria pela nossa, trouxe-nos o canto italiano que, absolutamente simples, absolutamente circunspecto e tímido, como era na ocasião, atingiu nossos ouvidos com sua audaciosa novidade – logo transformada em naturalidade entre nós –, e foi considerado um atributo necessário de nosso idioma, como uma planta nativa de nosso solo. Quando penso nisso, acho a ideia bizarra! O canto que extrai seus caracteres distintivos da língua e a linguagem italiana que produz um tipo de canto que nos é especialmente próprio! Entretanto, tais são as consequências de um princípio atribuído de modo generalizado.

Eu vi o canto italiano bem próximo de sua fonte, mais francês ainda do que fora em Lully. Em 1634, Landi compôs uma ópera para a qual o Cardeal Barberini escrevera o texto e cujo assunto era *Saint Alexis*. O recitativo não tem melodia, e as árias se distinguem muito pouco do recitativo; o compasso é incerto e mutante, e os volteios do canto não possuem nem mesmo as graças simples e ingênuas que encontramos nas velhas canções. Entretanto, a língua italiana adquirira, nessa época, a graça, a força e a doçura. Na falta de obras de grandes mestres, extrairemos a prova disso da obra que cito. Eis a maneira pela qual se exprime um demônio saído do inferno para tentar Alexis:

*Alla notte profonda  
 Ove Correndo, il torbid' Acheronte  
 Unisce con terror la fiamma è l'onda  
 Pur hoggi ergo la fronte  
 A Cenni mosso del tartareo duce  
 Mal mio grado a mirar l'avversa luce.*

Apenas com esses versos reconhecemos que os italianos já estavam polidos pela lima dos grandes mestres, pois essa língua, regenerada a partir do latim, brilhava em todo o seu novo esplendor. Como duzentos anos depois de Petrarca tê-la aperfeiçoado, ela não agiu sobre o canto para adaptar os caracteres deste aos seus próprios e para associá-lo à sua perfeição? Como esse idioma, tão distante do francês, suportava, ou melhor, engendrava uma melodia tão francesa?

O que dizemos sobre os italianos aplica-se a nós mesmos. Malherbe e Balzac<sup>26</sup> descobriram (para estar de acordo com o senso comum) a verdadeira genialidade de nossa língua. Lançados sobre os vestígios desses dois precursores, os escritores do século de Luís XIV concluem o que antes deles foi começado. Aumentada, ao mesmo tempo, por mil fontes confluentes, nossa língua adquire simultaneamente a amplitude e a elegância, a precisão, a força e a doçura; e o canto, que permanece em estado de inércia, em nada participa desses aperfeiçoamentos! A causa está em movimento, o efeito permanece imóvel! Nada pode demonstrar melhor a independência do canto e da palavra. Podemos acumular as provas dessa verdade.

Se o idioma produz as revoluções do canto, diferentes idiomas deveriam produzir revoluções diferentes; contudo, o contrário também ocorre. A antiga música italiana foi a mesma que a antiga música francesa; a música francesa moderna é precisa-

---

<sup>26</sup> [Jean Louis Guez de Balzac (1594-1654), escritor francês.]

mente a mesma que a moderna italiana. Handel, comparado aos seus sucessores, oferece-nos a mesma ordem de revoluções, própria à música alemã como às duas outras. Handel, transportado para a Inglaterra, foi naturalizado por costume, mas sua melodia não reflete em nada as influências da língua.

Mas o que é isso? Nós atormentamos nosso espírito para estabelecer a independência da música e dos idiomas! Recorramos ao canto instrumental! Não há nada a esclarecer com relação à língua, e seus procedimentos variam, como aqueles do canto vocal, de acordo com as diferentes épocas. *Michele, Vivaldi, Corelli, Tartini e Pugnani* experimentam na música as mesmas revoluções que os compositores que modulam as palavras, portanto, a arte, por si só, movimenta-se, cresce e desenvolve-se como a planta impulsionada pela seiva que traz consigo, necessitando apenas de circunstâncias favoráveis ao seu desenvolvimento.

A música entre os gregos teve o mesmo destino que entre nós: simples em seu começo, grave e austera, foi praticamente apenas uma recitação melódica. Em graus variados, ela abrandou suas inflexões, conduziu o canto pelos graus da entonação acomodados de modo mais agradável e combinados de maneira surpreendente. Ela variou, precipitou seus movimentos e, de escrava da palavra que era, tornou-se soberana, absoluta e, talvez, tirana orgulhosa.

Essa ordem de revoluções em todos os tempos e em todos os lugares parece-nos inevitável, uma vez que ela pertence à própria natureza da arte e dela deriva. O que pretendiam, portanto, os filósofos gregos quando impuseram a essa arte leis que ela não podia reconhecer, pretendendo limitar seu progresso a fim de prevenir os abusos pretensos ou reais? Tudo o que uma filosofia competente poderia tentar (com a ajuda das palavras, com a ajuda dos grandes e magníficos espetáculos) seria dirigir as emoções que a música proporciona habitualmente em direção a um fim honesto; mas restringi-la a um pequeno número de sons, coibir esses sons de realizar aproximações felizes e as mais doces com-



binações significa, por um lado, querer corromper a arte para torná-la útil e, por outro, lutar contra sua própria natureza, que dirige sua marcha e seus progressos; ou seja, é dizer à planta que cresce e se estende no sentido vertical para que siga uma direção contrária; é exigir que as águas contradigam sua inclinação natural e reconduzir seu curso em direção ao cume da montanha.

Assim, eu entretinha o desconhecido que me escutava e esperava de mim novos esclarecimentos. É bem aceito, senhor – retomei a palavra –, que existem três tipos de músicas diferentes, a alemã, a italiana e a francesa? As três não poderiam ser reduzidas a apenas uma? Procuremos as marcas de distinção que as caracterizam e vejamos se é possível indicar algumas causas reais dessas diferenças.

Talvez seja mais difícil do que se imagina determinar o caráter distintivo do canto de diferentes nações. A Itália, como consequência desse domínio que ela por muito tempo exerceu sobre as artes, deu o tom ao resto da Europa, mais ou menos do mesmo modo que um povo conquistador traz ao país conquistado suas leis e seus hábitos, e talvez a música também deva seguir em todos os lugares os mesmos graus de desenvolvimento. Mas seja como for, proponho ao conhecedor mais hábil, como uma prova delicada e talvez impossível de ser sustentada, o cuidado de reconhecer, em cada ária que escutar, a pátria da-quele que a compôs. Talvez as árias de Philidor e de Grétri, se não as tivéssemos ouvido apenas com palavras italianas, tivessem sido julgadas estrangeiras no solo que as viu nascer! Entretanto, poderiam dizer-me que, quando escutamos cantar um italiano ou um francês, a disparidade dos dois idiomas na música é relativamente fácil de discernir. Sim, o italiano, seja ampliando o som, seja aspirando um pouco mais, coloca em seu canto um forte exagero que não nos agrada. Existe, sobretudo, uma prática introduzida no canto italiano que o torna diferente do nosso, a qual consiste em tocar primeiramente a oitava inferior do som que devemos transmitir; esse grau infe-

rior é como um ponto de recuo que remete a voz ao grau em que deverá parar, uma prática que nos parece desfavorável ao canto e nós a consideramos a única causa de desagrado que nossos ouvidos franceses possuem com relação ao canto ultra-alpino. Eu me recordo de ter escutado, já faz vinte anos, na comédia italiana, a senhorita Piccinelli cantar a ária *Voi Amanti*. De todos os lados, os murmúrios dos espectadores elevavam-se contra essa música: bárbara, diziam alguns, ou ao menos contrária ao nosso gosto nacional. Alguém teve a ideia, muito ingênua, de revestir com palavras francesas esse canto que repugnava os franceses. Transmitido aos nossos órgãos com a ajuda dessa tradução, e transformado em uma articulação menos forte, ele tornou-se subitamente um de nossos cantos familiares e populares, e, desde então, tínhamos o direito de duvidar que um dia ele pudesse ter se prestado ao idioma italiano.

Ouvi dizer, com frequência, que Piccinni, ao compor a ópera de Roland, tinha abjurado seu gosto nacional pelo nosso. Será possível acreditar que alguém tenha podido conceber uma ideia tão falsa e tão inverossímil? O que?! Piccinni, todo coberto de glórias de sua própria nação, teria vindo submeter sua arte e sua experiência ao nosso gosto? Se tivesse sido possível desejá-lo, não teria sido possível executá-lo, e não é depois de trinta anos de exercício que alteramos o curso das ideias, concebendo-o de uma nova maneira. Mas tão logo Roland foi composto, e franceses dignos de cantá-lo foram encontrados de imediato, o autor exultou com sua execução e foi aplaudido pelos italianos. Eis, portanto, que a música da Itália – que subitamente se tornou apropriada aos artistas franceses e a seu modo mais sóbrio, mais moderado que o dos italianos – doa todo seu charme a essa música considerada estrangeira.

Eu percebi, pelo ar do desconhecido que me ouvia, que eu tinha produzido sobre ele algum efeito de persuasão e que sua opinião obedecia à minha. Foi então que, diminuindo minhas vantagens, eu quis aproximar-me de seu sentimento.

Senhor, retomei, qualquer que seja o resultado de minhas provas, tu não estás totalmente equivocado, e a música de diferentes nações possui, de fato, algum caráter que a distingue, e esse traço fisionômico manifesta-se principalmente nos cantos familiares e nas danças de cada país. *A allemande*, a *anglaise*, o *fandango espanhol*, a *polonaise*, as *gavottes*, os *tambourins* etc., representam uma espécie de amostra do gosto musical de cada região, de cada província.

O senhor saberia designar o traço característico de algumas nações por sua música? O alemão, que não poliu seu gosto pelo comércio com outras nações, marca seus cantos com uma forte aspereza que degenera algumas vezes em rudeza. O italiano, ao abrigo dessa reprovação, não escapa ao de uma languidez indolente e apática, cujo efeito muito contínuo distende nossas fibras, relaxa-nos e conduz-nos a uma calma sonolenta. O alemão criou o gênero da sinfonia e elevou-a a mais alta perfeição; todavia, qualquer espécie de música instrumental convém a seu gênio, cuja atividade vigorosa comunica aos sons as articulações fortemente percebidas. O italiano não parece muito adequado ao que é apenas instrumental, por isso não citamos nenhuma bela sinfonia vinda de Roma ou Nápoles, e, além disso, todas as aberturas de ópera nessas duas cidades são frias, vazias e sem caráter. A música de dança, ou para cravo, também é desprovida de caráter e, acreditem, entre os italianos, o ritmo lânguido e a desejada brandura dos sons interdita mais de um gênero em música, uma vez que sua música se fecha inteiramente em torno da *ária*. Quem poderia dizer se suas árias possuem toda a variedade a qual seriam suscetíveis? E quem poderia dizer se sua execução não entristece uniformemente o caráter?

Até o momento, nós apenas atacamos a questão a qual nos propomos, entretanto, a parte mais curiosa e, infelizmente, a mais difícil, ainda não foi abordada. Assegurar que cada nação recebe, como dom da natureza, um caráter de canto que lhe é próprio seria reconhecer uma porção de nosso instinto até o pre-

sente momento ignorado, e (que me perdoem essa expressão talvez demasiado ambiciosa) juntar um capítulo, ou ao menos um parágrafo, à história do homem. O que aconteceria, portanto, se, completando essa descoberta, pudéssemos, pelas relações aparentes, reunir cada caráter de canto aos hábitos, ao caráter de cada nação, à sua linguagem, à maneira que lhe é própria em todas as artes? Não teremos receio em dizer que, aquele que cumprisse essa difícil missão, ofereceria aos olhos dos filósofos um quadro novo e interessante. Porém, para executar o que propomos, seria necessário ter feito a viagem musical do mundo, como foram feitas viagens pitorescas em algumas partes da terra e, na falta de apoio, cuja necessidade reconhecemos, empregariamos ao menos os materiais que pudéssemos reunir e ofereceríamos o esboço de um quadro que homens mais instruídos poderão um dia finalizar.

Afirma-se que os negros da Costa do Ouro arrastam tudo e, por consequência, entristecem as inflexões do seu canto; os de Angola possuem um canto vivo, leve e alegre; e os cantos dos selvagens da América que recolhemos são mais calmos e tranquilos do que tristes ou ligeiros. As danças originais espanholas, tais como as *Folies d'Espagne*, trazem uma expressão grave e majestosa; a *polonaise* não se distancia desse caráter; mas seu ritmo possui articulações mais marcadas, mais voltadas para a galhardia: o espanhol possui a gravidade melancólica e fleumática; a *anglaise* é marcada por um movimento rápido, e mil pequenos passos acumulados em cada compasso aumentam ainda mais sua agilidade; a *allemande*, ferosa e violenta, acrescenta à velocidade da *anglaise* o movimento brusco do ritmo que faz saltar a dança, ao passo que a dos ingleses conserva o mesmo nível e apenas tocam ligeiramente o solo; o *menuet* francês, a *courante*, habitual no último século, nossas contradanças, nossos *vaudevilles* e todos os nossos cantos familiares anunciam uma alegria misturada com graça, doçura e dignidade. O italiano não possui dança própria, e o caráter habitual de seus cantos não permite dançar. Desses fatos recolhidos, observemos algumas deduções.

As pessoas que perceberam uma distinção marcada entre o canto do Negro *Arada* e o da costa de Angola afirmam que o primeiro, cuja melodia lenta e arrastada convida à tristeza, é sensível, apaixonado, ciumento em seus amores, sujeito ao crime em seus ciúmes e em seus ódios; a têmpera melancólica de sua alma o induz a se matar quando o fardo da vida o exaure. O negro da costa de Angola, lépido, distraído, vivo e petulante ignora essas paixões sombrias e funestas, e seus cantos são o índice de sua leveza e de sua alegre constituição. Se a escravidão lhe pesa, ele se desvencilha pela fuga, não pela morte. Esse negro é visto como um ser errante, fugitivo, vagabundo, e nem mesmo a infelicidade parece alterar sua leveza natural. Poderíamos multiplicar tais exemplos e julgar as nações por sua música. Sendo assim, a natureza teria então dado aos homens uma língua que trairia o segredo de seu caráter e não admitiria a mentira; mas nossas observações nem sempre geram resultados tão precisos.

Com efeito, os selvagens das Américas, povos bárbaros que matam seus prisioneiros e bebem em seus crânios ensanguentados, possuem cantos graciosos e tranquilos. Se o caráter do espanhol se adapta à fria gravidade de seus cantos e de suas danças, não encontramos nos ingleses a vivacidade rápida e habitual anunciada pela dança e pelo canto desses insulares; já o francês se descreve em sua música nacional, graciososa com leveza e viva com decência; a languidez dos cantos italianos não é inconveniente a essa nação, feita talvez para as paixões sombrias e melancólicas. Nesse aspecto, o italiano pode ter traços de semelhança com o Negro *Arada*.

Não sei até que ponto é possível crer nessa analogia do canto com os hábitos de cada país. Talvez não se deva contar apenas com os índices da fisionomia, frequentemente verdadeiros, frequentemente enganosos. A música, em alguns casos, deve ter tido o direito de exprimir os hábitos e o caráter, e eu só não gostaria que se levasse muito adiante tal privilégio. Eu não presumiria, baseando-me nos cantos de uma nação, que ela seja trabalha-

dora ou preguiçosa, dissimulada ou sincera; eu julgaria, quando muito, a natureza de suas sensações e seu grau de violência. A alegria impetuosa dos alemães em suas danças assemelha-se à embriaguez dos homens frios e tranquilos, que se transforma facilmente em fúria.

No estado de civilização e de comunicação mútua no qual se encontram todos os povos da Europa, existe para eles um comércio de Belas-Artes, de gosto, de espírito e de iluminação, que faz fluir e refluir de um lado ao outro nesse continente as mesmas descobertas, os mesmos princípios, os mesmos métodos. Nessa livre circulação de Artes, todos perdem alguma coisa de seu caráter *endógeno*; eles o alteram fundindo-o a outros caracteres estrangeiros. A Europa, neste sentido, pode ser considerada uma pátria-mãe, na qual todas as artes são concidadãs e falam todas a mesma língua, obedecem aos mesmos costumes.

Aplicando especialmente à música aquilo que acabo de dizer, encontraremos um grau de verdade mais incontestável ainda. Só existe uma música para toda a Europa, desde que a França derrubou as barreiras da ignorância e do mau gosto. Essa língua universal de nosso continente<sup>27</sup> sofreu, de um povo a outro, algumas diferenças na pronúncia, ou seja, no modo de executar a música. As mais sensíveis, como já dissemos, são, entre os italianos, o *arrastar* dos sons e sua languidez triste e preguiçosa; entre os alemães, sua aspereza que, por vezes, aproxima-se da rudeza; entre os franceses, sua articulação doce e atenuada. Essas diferenças são relativas ao caráter dessas nações? Elas podem ser encontradas em outras artes que esses mesmos povos cultivam? Esse exame não é de modo algum extrínseco ao tema que tratamos.

A eloquência, a poesia e o teatro têm uma relação imediata e necessária com os hábitos, o caráter, os usos e o regime políti-

---

27 Consideramos aqui a música uma arte aperfeiçoada, o que fizemos no capítulo V da primeira parte.

co de cada nação. Não espere dos assuntos da realeza a mesma eloquência que o fanatismo da liberdade inspira no republicano, não espere de um povo simples, disperso em pequenas cidades e vivendo sem fausto o mesmo tom de poesia que encontraremos entre os habitantes das cidades faustosas, entre os cidadãos das cortes. Não pensai que entre um povo orgulhoso, ocupado por interesses políticos, sejam feitas tragédias galantes, nem que em um país tomado pela superstição escreva poemas e dramas filosóficos. O teatro, a eloquência e a poesia representam em cada país aquilo que vemos habitualmente, aquilo que possa interessar mais aos que ali habitam. As tragédias dos gregos, assim como seus poemas, versam sobre a fatalidade; as dos espanhóis tendem à superstição; e as nossas foram galantes quando o espírito do século também o era, mas perderam esse caráter para um tom mais filosófico, mais análogo à disposição atual de nossos espíritos. As comédias de Aristófanes só puderam ser representadas diante de uma assembleia licenciosa de republicanos, para a qual foi necessário, ao mesmo tempo, satisfazer a perversidade invejosa e alimentar a loucura. Plauto e Terêncio só produziram para o teatro as cortesãs como personagens femininos e, na França, mal se ousava colocar uma cortesã em cena. Gresset disse: “um vício é pouca coisa, um ridículo é e continua sendo aquilo de que necessitamos”. Essa máxima, aplaudida por um povo para o qual a corrupção dos hábitos e o gosto extremo da sociedade torna um ridículo mais temido do que um vício, essa máxima, repito, em um país menos sociável ou menos corrompido, soaria como um exagero falso e escandaloso. Assim, todas as artes, filhas do espírito que impulsionam a palavra, possuem um caráter local que se empresta de tudo aquilo que está ao seu redor; mas a música, que não descreve nem os homens, nem as coisas, nem as situações, não possui a mesma dependência. Vocês esperam de um povo filósofo outros cantos que não tenham esse caráter? O republicano modula diferentemente do sujeito monarquista? Não. O que existe em comum entre os sons modulados, a filosofia e o regi-

me político? Passe de Roma a Londres, e de Londres a Madri, e tereis visto hábitos e prejulgamentos distintos; ouvirias apenas uma mesma música. Então, a que deveríamos, portanto, atribuir a aspereza da melodia alemã? Ao gênio desse povo que até o momento não se uniu ao reino pacífico das Belas-Artes? Nesse caso, quantos cantos dos negros, dos selvagens, ele deveria ainda inclinar à dureza! O caráter deles, entretanto, é completamente diferente. Além disso, como esses mesmos alemães, melodistas ásperos, exasperados, produzem poetas tão doces e tão sensíveis? Por que seu gênio se revela menos em seus versos do que em seus cantos, ou por que se revelam sob traços tão diferentes? O italiano que há oitenta anos cantava como o francês teria os hábitos de nossa nação? As nossas se desnaturaram na medida em que nos familiarizamos com a melodia italiana? Eu receio que a filosofia mais esclarecida tenha dificuldades em elucidar tais mistérios, e nossa função era indicá-los à sagacidade daqueles que poderão resolvê-los. De nossas observações é possível ao menos tirar um resultado geral: o caráter do canto mais familiar de uma nação não é um índice evidente de seu caráter ou de seu gênio. Talvez possamos concluir ainda que, entre as artes da palavra, cujo espírito é o primeiro juiz, e a arte dos sons, que pertence primitivamente ao tribunal dos ouvidos, existe uma tal diferença que um povo estúpido poderia ser excelente em seus talentos musicais e que um outro, melancólico e profundo no caráter de seus pensamentos, poderia ser vivo e ligeiro no que se refere à sua melodia.

## Capítulo IX

### A expressão do canto não consiste na imitação do grito inarticulado das paixões

Quantas coisas extraordinárias não foram afirmadas na discussão sobre a música a partir do momento em que perdemos de



vista que seu princípio constitutivo é a melodia? Toda a potência dessa arte, assim disseram, consiste em imitar o grito inarticulado das paixões, mas como fazemos um canto de um grito? Isso me parece embaraçoso. O preceito se reduz a inserir em uma ária o grito de uma paixão? Nesse caso, trata-se apenas de um acidente da arte e da ária, e não mais da base, do fundamento e da essência.

Não se pode negar, acredito eu, que a música seja suscetível à alegria, pois esse é um dos sentimentos que lhe são mais próximos. Qual é, portanto, o grito inarticulado da alegria? O riso. Procurarias em vão a imitação nessas *tambourins*, nessas *provençales*, nessas *allemandes* que espalham o sentimento da alegria sobre uma multidão reunida, agitando-a com movimentos convulsivos de felicidade.

O *Stabat* é comumente considerado portador de uma expressão de dor, e nele não encontramos um grito imitativo. Gluck, mais que qualquer outro, se não me engano, buscou e alcançou a expressão musical e inseriu com frequência em suas canções melodiosas notas lamentosas que lembram o acento da dor, e sobre essas notas ele convida o cantor a se aproximar do acento natural. Na primeira representação de Orfeu, o ator principal se aproximou um pouco demais, colocou um excesso de verdade no grito pungente que transpassa por intervalos o canto dos trágicos amargurados; contudo, ao perceber isso, ele o amenizou. De todo modo, tinha se afastado de sua arte para se aproximar mais da natureza; o instinto do gosto o afastou e o fez entrar nos limites naturais; a imitação perdeu sua verdade, mas tornou-se mais musical e mais aprazível.

Várias de nossas paixões não possuem gritos que lhe sejam próprios; entretanto, a música os expressa. Os instrumentos, incapazes de reproduzir os gritos da voz humana, não são intérpretes menos eloquentes da energia e da expressão da música. *Natura ducimur ad modos: neque aliter enim eveniret ut ulli quoque organorum soni, quanquam verba non exprimunt, in*

*alios, atque alios duverens motus auditorem.* Quintiliano, nessa passagem, não diz: os instrumentos nos afetam porque imitam as palavras e os gritos; ele diz: “a natureza nos fez sensíveis à melodia. Melhor dizendo, seria possível que os instrumentos, que não articulam nenhuma palavra, nos inspirassem tantos movimentos diferentes?”. Eis a palavra verdadeira e que tudo explica: “a natureza nos fez sensíveis à melodia: *natura ducimur ad modos*”. Toda música que agrada às pessoas versadas em melodias é certamente melodiosa, mas como a música, sem imitar a palavra e nem os gritos, expressa as paixões? Ela assimila, na medida do possível, as diversas sensações que produz aos nossos diversos sentimentos, e esse é o aspecto que vamos desenvolver agora.

## **Capítulo X**

### **Das sensações musicais aplicadas aos nossos diversos sentimentos e dos meios naturais de expressão próprios à música**

Se tal canto o agrada e gostas de ouvi-lo, isso só acontece porque ele produz sobre ti uma impressão qualquer. Estude essa impressão, procure sua natureza e seu caráter, e será impossível que não reconheças se ela é áspera ou doce, viva ou tranquila; contudo, o movimento, por si só, seria capaz de indicá-lo. Ela é doce e terna? Atribua a essa expressão palavras do mesmo gênero e tornarás a música expressiva, de modo nunca dantes imaginado, de uma sensação quase vaga e indeterminada, e criarás um sentimento palpável.

Eu peço ao leitor que controle sua imaginação e não a deixe andar mais rápido do que o ritmo que esta discussão comporta, pois ele encontrará, um pouco mais adiante, os desenvolvimentos e esclarecimentos que tem o direito de esperar de nós.

A ária que chamamos *suave* talvez não nos represente positivamente na mesma situação de corpo e espírito, na qual nos encontraríamos ao nos comover com uma mulher, um pai ou um amigo. Porém, entre essas duas situações, uma afetiva, outra musical (que nos perdoem esse modo de falar), a analogia é tal que o espírito consente em tomar uma pela outra.

Porque quereis, dir-se-á, que o efeito de tal música seja apenas uma sensação e não um sentimento distinto? – Leitor, eu pretendo que seja assim porque, se eu lhe perguntasse, ao final de uma ária sem palavras que teria sido de seu agrado, que sentimento distinto manifestaram-se em ti, tu não saberia me dizer. Eu proponho uma ária suave e lhe pergunto se é a ternura de um amante feliz ou infeliz que a ária vos inspira; se é a de um amante por sua amada, ou a de um filho por seu pai etc. etc. Se todos esses diversos sentimentos convêm igualmente à ária em questão, estaria eu equivocado em nomear seu efeito mais como uma sensação um pouco vaga do que um sentimento determinado? Aliás, repito, não andemos mais rápido do que o necessário, pois o que aqui expomos de um modo geral e superficial será calculado com maior exatidão mais adiante.

Quais são os meios naturais que dão à melodia um caráter de tristeza ou de felicidade, de indolência ou de determinação? Comprometendo-me a resolver tais questões, estou, por assim dizer, penetrando nas trevas cuja natureza cobre e rodeia todas as causas primeiras. Irei até os limites a que a experiência me conduzir e, quanto mais obscura for a matéria, mais eu terei o dever de só estabelecer as asserções incontestáveis.

É da natureza dos sons trêmulos exhibir um caráter de tristeza, e não pense que isso é um fato de convenção; não, os homens não fizeram um pacto entre si para considerar queixoso o grito da pomba e alegre canto do melro. Se o rouxinol entremear vários sons uns com os outros e executá-los em conjunto, atribuirás a essa linguagem musical uma ideia menos triste do que se o pássaro solitário produzir, durante a noite, um som que se arraste

algum tempo? Não é fato comprovado que um ruído uniforme, tal qual o de uma voz que lê em um mesmo tom, nos provoca sono? Se o som opera sobre nós esse efeito imediato, por que negaríamos outros efeitos que não possuem nada de excepcional?

O modo menor produz geralmente uma impressão mais doce, mais lenta, mais sensível do que o modo maior. Não perguntem a razão disso, pois ninguém poderá responder; mas a passagem de um desses modos ao outro torna essa impressão diferente sensível a todos os ouvidos musicais. No modo menor, a sexta nota da tonalidade é mais doce que todas as outras, e todas as vezes que é representada, mesmo no *allegro* mais feliz, ela exige do executante uma inflexão mais relaxada e mais afetuosas; no modo maior, é a quarta nota da tonalidade que possui essa propriedade, e é ela que, por sua virtude intrínseca, convida o executante a uma expressão patética, mesmo quando o resto da melodia o conduz a uma sensação diferente. Os sons agudos têm qualquer coisa de claro e de brilhante que parece convidar a alma à felicidade. Comparai as cordas agudas da harpa às cordas graves do mesmo instrumento e sentirá como elas dispõem mais facilmente a alma à delicadeza; quem sabe se as largas ondulações das cordas longas e pouco tensas não comunicam aos nossos nervos vibrações semelhantes e se esse hábito de nosso corpo não é aquele que nos doa sensações afetuosas? Acredite: o homem é apenas um instrumento, e suas fibras respondem aos fios dos instrumentos líricos que os atacam e os interrogam, pois todo som tem suas propriedades, todo instrumento também tem as suas, das quais a melodia se aproveita habilmente, além de controlá-las a seu bel-prazer, visto que o instrumento mais sensível pode articular com sucesso cantos felizes.

A música suave emprega movimentos sem rapidez, visto que ela liga os sons e não utiliza contrastes, não os faz colidir uns com os outros. Nesse caráter de música a [nota] breve em *staccato* não controla imperiosamente a [nota] longa pontuada que está junto a ela; e o executante modifica esses sons por vibrações longas.

Aqueles cujo gosto se inclina à tristeza, tremulam os sons (segundo a observação que fizemos anteriormente) e seu arco receia sair da corda, sua voz dá ao canto algo de indolente e preguiçoso. A música alegre pontilha as notas, faz os sons saltarem; o arco está sempre no ar e sua voz o imita.

Tais são mais ou menos os meios naturais que a música emprega e com a ajuda dos quais ele produz sensações em nós que o compositor, homem de gênio, o qual sentiu todos esses efeitos e que os aplica convenientemente às palavras e às situações, é um músico expressivo, e o leitor vê com evidência que todos os meios de expressão são do domínio da melodia, não da harmonia.

Uma observação essencial e que está na própria base de nossa doutrina é que a ária mais expressiva possui, quase sempre, eu diria mesmo necessariamente, traços e passagens contraditórias com o caráter de expressão que nela deve prevalecer. Citemos um exemplo. No primeiro verso do *Stabat*, eu não vejo um só verso, uma só palavra, que não exija a mesma nuança de tristeza.

*Stabat Mater dolorosa*  
*Juxta crucem lacrimosa*  
*Dum pendebat Filius*

A música apresenta, inicialmente, todos os seus meios de expressão. O movimento é lento e os sons, fracos e velados; eles se arrastam lentamente e se unem: eis a expressão bem estabelecida. No décimo compasso, tudo muda: um *fortissimo* sucede ao *piano*: os sons que estavam obscurecidos no baixo do diapasão elevam-se de um só golpe, reforçam-se excessivamente e, por uma articulação firme e destacada, chocam e contradizem aqueles que os precederam. De onde veio esse contraste? Do fato de que a música, em sua essência, não é uma arte de imitação: ela se presta a imitar na medida do possível; mas esse ofício de complacência não pode distraí-la das funções que sua própria natureza lhe impõe, e uma dessas funções necessárias é variar a cada

instante suas modificações, é aliar na mesma peça o delicado e o forte, o longo e o breve, a articulação frenética e a afetuosa. Essa arte, assim considerada, é de uma inconstância indisciplinável, visto que todo seu charme depende de suas transformações rápidas, e eu sei que cada trecho é retomado com frequência, mas sem nunca parar. Ora, por meio de todas essas formas passageiras e fugidias, como queres que a imitação seja única e marche a passos iguais? Ela segue de modo claudicante a música ligeira e mutante, alcançando-a algumas vezes e outras, deixando-a seguir sozinha. Se a prova do que exponho está na primeira parte do *Stabat*, tão belo, tão expressivo, tão breve e composto com apenas duas ideias, em qual ária italiana essa prova não se mostrará com mais evidência ainda?

Neste momento, leitor, por menos músico que sejas, estás em condições de julgar o sistema dramático de Gluck, e entenderás por que, tendo se dedicado à expressão que considera, com razão, o fundamento de toda ilusão teatral, ele só permite uma ária inteira quando a própria situação permite que a música faça seus desvios ou cometa seus ligeiros erros com os quais se compraz a melodia. Todas as vezes que um canto periódico e constante conduz à languidez da ação, transformando o ator em um cantor de púlpito, Gluck corta de imediato essa melodia iniciada e, com outro movimento ou com um simples recitativo, remete o canto à sequência da ação e o faz correr, acompanhando seu ritmo. É inconcebível que um sistema tão verdadeiro possa ter sido censurado em um país cuja arte do teatro é bem conhecida, mas é ainda mais inconcebível que entre esses detratores tenha havido homens que, por sua condição e suas luzes, tinham a obrigação de defender os direitos da cena sobre os da música. Na Itália, os homens de Letras disseram que a música de teatro estava praticamente em desuso para as pessoas de espírito. Aqui, as pessoas de espírito, poucos músicos, sustentaram que as óperas de Gluck eram mais adequadas ao espírito do que aos ouvidos; e, enquanto eles emitiam esse julgamento, os ouvidos mais delicados e os

mais treinados nutriram-se com as delícias da música de Gluck, e eu não acredito que possa ter existido julgamentos que tenham causado maior espanto.

## Capítulo XI

### Complemento de provas do capítulo anterior. Unidade da arte resultante de nosso sistema

Se escravizas o canto à imitação da palavra, se o fazes depender do caráter da língua e das inflexões prosódicas, crias duas artes no lugar de uma. O vocal terá seus princípios, seus procedimentos, e o instrumental terá os seus. A música, que é única para todos os povos da terra quando se trata de empregar a voz dos instrumentos, será completamente diferente em consequência dos diversos idiomas. O músico francês, que não sabe alemão nem italiano, nada compreenderá do canto desses povos; o *virtuose* estrangeiro que chegar Paris e a quem for proposto acompanhar uma ária de Gretry ou de Philidor, será obrigado a responder: “perdoem-me, eu não sei francês”. Sem mais paródias: a *colônia*, composta com palavras italianas, é necessariamente ruim em francês. Orfeu, Alceste, a mesma coisa. Veja aonde um princípio mal estabelecido o conduz e examine um que seja mais verdadeiro. A música é apenas canto, e o canto difere da palavra, uma vez que tem seus próprios procedimentos que não dependem da pronúncia das palavras. Assim, o instrumental canta como o vocal; a música de concerto, como a da dança; a do teatro como a da igreja; a da Europa como a da Ásia; e a arte torna-se *única* em todas as partes.

Há vinte anos, não se acreditava que, na ópera, a voz pudesse ou tivesse de fazer o que faz o instrumento. Um *ritornello* começava e dizia uma coisa e a voz surgia depois para dizer outra, mas isso não ocorre mais: a orquestra e o ator falam a mesma língua e o mesmo espírito os anima e identifica.

Não creio que exista um trecho instrumental verdadeiramente belo que não possa ser adaptado para a voz se nele acrescentarmos palavras. Se for uma sinfonia ruidosa, colocaremos um coro, simplificado para a voz que executa o violino e retirando do meio as duplas colcheias, as notas que constituem a tela e a carcaça do canto (aqueles que conhecem música me entendem). Duos, trios, peças para cravo, tudo isso pode ser adaptado às palavras, desde que a música tenha caráter.

Os italianos, assim como nós, parecem conceber duas músicas diferentes, uma para a igreja e outra para o teatro, mas eu não percebo essa distinção. Em que estaria baseada? No uso de *fugas* introduzidas nos templos? Elas não são mais valorizadas nesses templos do que em outros lugares, pois o tédio não é bom em parte alguma. A música de igreja deve emocionar os fiéis, a fim de que eles se dirijam a Deus em suas santas emoções, e essa música deve, portanto, ser cantante e expressiva. A diferença entre o sagrado e o profano não existe para o compositor, isto é, não importa que ele tenha feito cantar os magos prostrados diante do astro que adoram ou os hebreus aos pés do Monte Sinai, radiantes com a glória do Senhor, pois, para sua arte, essas duas situações formam apenas uma: elas comportam o mesmo caráter de música nobre, augusta e religiosa.

Acreditamos ainda que o começo do *Stabat*, cantado em coro e *muito suave* próximo ao túmulo de *Castor*, conviria perfeitamente à situação. Vimos ainda as árias mais cantantes dos motetos de Mondonville, revestidos de palavras que não eram nada menos que piedosas, evocar perfeitamente as vestimentas.

A dança participa dessa unidade da arte musical, contudo, em outros tempos não dançaríamos um *adagio*, um *allegro* de sinfonia, mas hoje se dança tudo o que é cantante e característico. Em um concerto, os ouvintes estão sujeitos a se imaginar aqui *Vestris*, ali *Dauberval* etc., e é essa imaginação que transmite aos olhos o prazer dos ouvidos, pois, vendo a música simplificar e generalizar as relações com a poesia e a dança, essas duas



artes auxiliares, quem deixará de pensar, por um lado, que ela se aperfeiçoa e, por outro, que nós, que a consideramos sob essa perspectiva de unidade, temos uma ideia precisa a seu respeito?

Acabamos de falar rapidamente a respeito da dança, e que nos seja permitido agora uma digressão sobre essa arte.

## Capítulo XII Da dança

As duas palavras gregas e as duas em latim que correspondem às palavras *música* e *dança* tinham, entre os antigos, uma significação muito mais ampla do que essas duas palavras possuem em francês. A música compreendia em seu domínio não apenas a dança, mas a poesia, a declamação e a recitação. A dança, por sua vez, não se limitava a conceber os passos, a colocar os corpos e os braços em atitudes avantajadas, a saltar e movimentar de modo cadenciado, antes era a arte do gesto e da pantomima, uma arte tão potente em seus meios, tão enérgica em sua expressão que se revelou superior à própria arte da palavra auxiliada pelo gesto, superioridade que nós não poderíamos imaginar. Preferimos ver os atores exprimirem-se pelos gestos (mesmo sem o apoio da expressão facial, pois usavam máscaras) que ouvi-los declamar gesticulando. Observamos, é verdade, que o ator, dispensado de falar, reunia todos os seus cuidados e todo seu talento na execução do gesto e que, com isso, tornava-se mais vivo e mais expressivo. Mas como os antigos tinham imaginado fazer que um ator pronunciasse os versos e outro executasse os gestos, não vemos o que pode tê-los determinado a excluir os versos de sua representação e deixar apenas a pantomima. Compreendemos menos ainda quando aprendemos com Santo Agostinho que aqueles espectadores que não estavam acostumados com as representações mudas

eram obrigados a pedir a seus vizinhos que lhes explicassem a pantomima. Provavelmente eram poucos os tinham tal necessidade, caso contrário, esses espetáculos teriam sido menos universalmente apreciados. Mas se era necessário ter alguma aproximação com a pantomima para poder compreendê-la, como então, a partir do reinado de Augusto, esses espetáculos foram tão prodigiosamente bem-sucedidos por meio da arte de *Pilade* e de *Bathille*, que foram quase seus instituidores?<sup>28</sup>

Para compreendê-lo, é necessário lembrar que os romanos, em sua educação, estudavam a arte da oratória e que uma parte dessa arte consistia em exprimir-se por meio dos gestos; além disso, para que a aprendizagem dessa parte fosse mais útil, eles consultavam os atores e com eles tinham aulas.<sup>29</sup> Todo mundo conhece os desafios que se impunham Roscius e Cícero: esperavam por aquele que representasse de maneiras mais diferentes, um pelo gesto, outro pela voz, a mesma frase oratória. Esse desafio supõe uma prodigiosa extensão da arte do gesto, mas uma extensão que a convenção e um estudo aprofundado podem oferecer. Estabelecendo gestos para expressar a ironia, o desprezo, as diversas afecções de nossa alma e os seres metafísicos, cria-se uma linguagem para os olhos, assim como existe uma para os ouvidos. Essa linguagem *ocular*, menos clara que a outra em várias de suas partes, será também mais expressiva em tudo aquilo que for de instituição natural: o gesto da fúria diz infinitamente mais do que a palavra fúria.<sup>30</sup>

Com a ajuda do aprendizado que os romanos faziam da arte dos gestos, eles chegaram absolutamente preparados à instituição da pantomima, a qual foi compreendida e apreciada. Entretanto, um fato recolhido dos antigos pode nos fazer julgar em

---

28 *Saumaïse* demonstrou que a pantomima existia antes deles, mas eles a aperfeiçoaram. *Voy. Vol. I da Academia*, p.128.

29 *Debet etiam docere Comadus quo modo narrantum etc. Quint., lib. I, cap.19.*

30 *Pleruma. criam citrà verba significat (Quint.).*

que medida a expressão da pantomima era vaga e indeterminada. Hilas, aluno de Pilade, representava um monólogo que terminava com as seguintes palavras: “o Grande Agamêmnon”. É bom observar que os atores pantomímicos vangloriavam-se de revelar até mesmo as palavras das cenas que executavam. Hilas, para revelar estas: “o Grande Agamêmnon”, fez o gesto que designa uma altura elevada; Pilade, seu mestre, gritou-lhe da orquestra, “tu me descreves um homem grande, e não um grande homem”. O povo exigiu que Pilade juntasse o exemplo ao preceito, interpretando ele próprio o monólogo. Pilade obedeceu e, quando chegou ao ponto em que seu aluno tinha falhado, representou um homem mergulhado nas mais profundas reflexões, sendo, assim aplaudido pelo povo.

A crítica de Pilade era justa, mas eu não sei se os aplausos do público o foram. Pilade, representando um homem imerso nas profundezas de seus pensamentos, não tinha designado um herói, mas um vil celerado; não o Grande Agamêmnon, mas o covarde e feroz Atreu.

Parece-me que o estudo da arte do gesto pertence a mais de uma ciência, pois todas as vezes que se trata de submeter aos olhos as coisas puramente metafísicas, é necessário buscar naquilo que não é aparente alguma qualidade aparente que o designe, isto é, o gesto aplicado a uma palavra metafísica torna-se a demonstração física e a definição detalhada dessa palavra. O amor abraça, a raiva mata, o orgulho inferioriza o outro. A verdade de tal linguagem possui algo de assustador, pois ela diz o que as palavras não dizem. Todos os dias pronunciamos e ouvimos a frase “eu odeio” sem ficar emocionados, mas quem não o ficaria se o gesto do crime substituísse a palavra? Esse estudo do gesto é precisamente o inverso das operações que levaram ao estabelecimento de uma língua. Nós desfazemos o que foi feito. Dos gestos e dos gritos chegou-se às palavras que os substituíram, e das palavras retornamos aos gestos que substituem o discurso.

É fácil entender porque a pantomima nos agrada menos do que agradava aos antigos: por não tê-la estudado, nós a compreendemos menos do que eles. O espaço imenso dos teatros antigos também favorecia as representações mudas, muito mais do que o espaço fechado dos nossos. Se representássemos a tragédia ao ar livre, na praça Vendôme, e se os atores estivessem em uma das extremidades da praça e os espectadores em outra, estes se contentariam mais com o gesto despojado de palavras. Todavia, somos inclinados a crer que o distanciamento não permite que a voz chegue até nós, e ficamos satisfeitos de poder compreender por meio dos gestos aquilo que não conseguimos ouvir.

Entre nós, o talento da pantomima pertence mais aos atores e à sua arte do que aos dançarinos, entretanto, vimos dançarinos executando o balé de Medeia com uma perfeição que os maiores atores teriam dificuldade em suplantar, e possuímos um homem cuja composição dos maiores balés pantomímicos valeu-lhe uma grande reputação em toda a Europa. Aqueles que o reprovam por ter escolhido o tema dos *Horácios* ignoram talvez que, no tempo de Luis XIV, a cena na qual *Horácio* mata sua irmã foi executada em pantomima com um prodigioso sucesso.<sup>31</sup>

A dança dos antigos, mesmo aquela que, fora do teatro, servia ao seu entretenimento particular, estava absolutamente voltada para a imitação: a *Pyrrhique* reproduzia evoluções militares; a *Théséide* representava a saída de um labirinto. Essas danças ainda existem na Grécia, e o que eu soube a respeito delas pelo senhor *Guis* de Marselha<sup>32</sup> me fez julgar que são mais marchadas do que dançadas, tendo como seu maior encanto as figuras e a imitação.

Entre os povos menos civilizados e, conseqüentemente, menos capazes de embelezar suas artes com acessórios convencio-

---

31 Réflex. Critiq. sur la poésie & la peinture.

32 Autor de *Lettres sur la Grèce*, obra curiosa, instrutiva e agradável.

nais, a dança se mostra imitativa. Entre os negros, um homem e uma mulher que dançam juntos representam, de certo modo, a cena de dois amantes que se exasperam, se procuram e se evitam, brigam e se reconciliam; e (o que me parece extraordinário) a ária que dirige seus passos é sempre a mesma. A música não toma parte alguma nas revoluções da cena e permanece isenta de qualquer imitação, ao passo que a dança se dedica inteiramente a ela.

Apesar desses exemplos de dança imitativa, eu não pensaria que a imitação é a essência dessa arte. A dança propriamente dita é “a arte de criar com graça e equilíbrio todos os movimentos que a música comanda”, é o ritmo musical tornado sensível aos olhos em todas as suas divisões e subdivisões, isto é, a arte exposta de modo integral. Sempre dissemos que os bons dançarinos “escrevem a ária que eles dançam”, visto que, ao apresentar a pantomima, acrescentam outro talento à arte que lhes é própria.

Não devemos crer que a arte da dança tenha sido deteriorada ou depreciada pela definição que acabamos de apresentar. Costuma-se valorizar muito a união das palavras com a música, mas, ousando dizer o que penso, digo que a boa música prescinde com mais facilidade das palavras do que dos gestos e dos movimentos. O primeiro e mais imediato impulso que temos ao ouvi-la é agitar nosso corpo e nossos membros e, se isso não ocorrer pelos movimentos violentos da dança, ao menos ocorre pelas ondulações do compasso e pelas agitações do ritmo. Se um homem aplaude uma ária que acaba de ouvir com a cabeça, os braços e o corpo imóveis, cada aplauso seu é uma mentira que conta aos outros e a si mesmo, pois ele não sentiu o que está ratificando. E se o outro não está seguro de bater corretamente o compasso, diga a ele: “aprecias a melodia como se aquele que cortasse aleatoriamente as frases e as palavras pudesse apreciar o sentido do discurso”.

O ritmo, diziam os antigos, é o que existe de mais potente na música? Quem duvidaria disso? Esse elefante, que agita em cadência sua enorme massa ao som dos instrumentos, não lhes

diz nada? Os selvagens do Canadá, organizados em duas filas próximas àquele que canta, marcam com os sons surdos de seu peito os tempos da ária que escutam. É em virtude do ritmo que vemos uma multidão grosseira saltar e se imobilizar em cadência em uma festa de vila. O ritmo incita vinte mil homens, no mesmo instante, a realizar a mesma evolução. A entonação mais doce e mais bem-seleccionada, sem a força do ritmo, não levaria o doente picado pela tarântula a sair do leito no qual se encontra, abatido, e a entrar em uma espécie de convulsão escandida. A virtude do ritmo bem-compreendida e fortemente sentida reduz quase à verossimilhança as fábulas de Orfeu e de Anfion e, então, nos surpreendemos menos que as pedras se tenham se movido em cadência.

Os *adágios* e as danças graves só cansam e entediam com o passar do tempo porque o ritmo não é muito percebido e, uma vez que o charme principal da música foi enfraquecido, não resta muito para que ela possa nos agradar por longo tempo.

Queres sentir como os gestos e os movimentos dominam essencialmente a melodia? Basta ver um homem de gênio fazer que uma grande orquestra execute a sua música, pois é por meio do gesto e dos movimentos que ele comanda e manifesta suas intenções. Aqui, as notas se ligam; lá, elas se separam; uma menos apoiada se enfraquece ao lado da outra, e todas as tentativas de uma execução cuidadosa são indicadas pelos movimentos do compositor.

Se o ritmo é uma parte tão essencial da música, que os homens mais grosseiros podem conceber e executar, como a velha música francesa o negligenciou e o desprezou por tanto tempo? Nada pode provar melhor que uma falsa educação perverte o homem e corrompe seu instinto mais natural. O espírito mais inculto está mais próximo do bom senso do que aquele que, há dois séculos, havia sido inebriado com a falsa doutrina escolar, mas, do mesmo modo que não verás um homem com um espírito bruto e sem cultura proferir os absurdos que eram regularmente sustentados nos

bancos das escolas, jamais ouvistes habitantes de vilarejos cantar monólogos de antigas óperas. Eles cantam as árias cadenciadas de óperas-cômicas e as árias italianas parodiadas. Esses franceses, entregues ao instinto da natureza, entendem melhor a música estrangeira cadenciada do que aquela de seu país, que não o é. Mas, já que a música inspira de modo tão natural o gesto e o movimento, os antigos, dir-se-á, tinham razão de fazer dela uma arte da imitação, acrescentando-lhe a pantomima, o que merece uma explicação.

Os gestos e os movimentos que comandam determinada ária não são os mesmos que exigem tais palavras ou tal situação. Seria muito embaraçoso explicar, de imediato, os movimentos mais verdadeiros aos quais a música nos conduz, e a prova disso é que ninguém seria capaz de atribuir um sentido aos passos de uma entrada dançada segundo o caráter de uma ária. Como os sons modulados não possuem eles próprios uma significação precisa e distinta, os movimentos e os gestos que dele resultam também não possuem uma significação determinada. A música e a dança se entendem maravilhosamente bem; elas dizem a mesma coisa, uma fala aos ouvidos e a outra, aos olhos; mas nenhuma das duas diz o que quer que seja de positivo ao espírito. Seu efeito é uma sensação e, consequentemente, uma coisa vaga. É necessário um trabalho do espírito para unir uma situação e palavras análogas a essa sensação, e é esta última operação que faz que a dança e a música sejam duas artes imitativas.

A razão pela qual julgamos melhor as artes pelo instinto do que pelo raciocínio é porque seu primeiro efeito é uma sensação.

## **Capítulo XIII**

### **Da música considerada uma língua natural e, ao mesmo tempo, universal**

Tudo o que estabelecemos até o momento tende a considerar a música uma linguagem universal, cujos princípios e efeitos não

estão baseados em convenções particulares, mas emanam diretamente da organização humana e daquela de vários animais. Se o leitor se lembra dos exemplos que citamos a respeito do instinto musical presente nos animais primitivos, no peixe, no inseto, na criança recém-nascida e no homem selvagem será fácil admitir a consequência que deles deduziremos. A natureza promove a participação dos seres animados no prazer da melodia como se fosse, por assim dizer, um benefício da luz.

O que resta observar é que a melodia resultante das relações verdadeiras, naturais entre os sons, é necessariamente (com pequenas diferenças) a mesma em todos os lugares, portanto, não depende do homem elaborar uma melodia de convenção que seja essencialmente distinta da melodia já conhecida, assim como não está em seu poder fazer que dois e dois sejam igual a seis. A música, examinada como ciência matemática, submete-se aos cálculos, que foram os mesmos para os egípcios, os chineses, os gregos, os latinos, e continuam sendo os mesmos em toda a Europa moderna. O abade Rousier, em suas obras sábias e luminosas, apresentou essa verdade em todo seu esplendor, e seus cálculos da relação dos sons entre si são apenas a apreciação exata de nossas sensações musicais, pois os matemáticos cifraram a razão de nossos prazeres. Uma vez que a analogia dos sons que determina sua sucessão melódica não constitui uma dessas verdades convencionais – que a fantasia humana altera e acomoda à sua maneira –, a melodia deve ter, em todos os lugares, os mesmos fundamentos, a mesma base. O ritmo, outra parte constitutiva da melodia, é também uma instituição natural e não pode ser destruída pela convenção. Na verdade, se a uma sociedade numerosa de homens esclarecidos se impusesse bater e sentir falsamente todos os tempos do compasso (o que é impossível), o que seria de suas convenções todas as vezes que se deparassem com homens grosseiros e provincianos, reunidos pela dança e pela música? Estes, por impulso do instinto, saltando, rodopiando e se imobilizando de modo cadenciado, destruiriam a convenção e a substituiriam pela eterna verdade do ritmo sentido e executado com precisão.



Após tal observação, não ficaremos surpresos se tantos seres que se movem e que respiram sobre a terra, no ar e na água, se mostrarem sensíveis aos sons modulados e cadenciados. Observe a diferença entre o canto, a língua falada, e a poesia. Recite aos habitantes dos vilarejos os mais belos versos líricos, épicos etc., e eles não o compreenderão; mas cante para eles uma ária que eles não só a compreenderão, como apreciarão e repetirão. As mais belas passagens da tragédia e da comédia já passaram pela boca do povo? Espanhóis, italianos ou franceses, vossas árias mais cantantes das óperas sérias ou cômicas saem do teatro, correm as ruas e agradam o populacho: elas são, assim como o pão, o alimento do pobre e do rico. A senhora Montagu parte de Londres para Constantinopla e daí percorre uma parte da Ásia, e, em todos os lugares, ela exulta com a música que escuta. Para que ela pudesse apreciar a poesia desses diversos países, foi necessário traduzi-la; mas a compreensão da música não necessita desse apoio. Rousseau cita árias persas e chinesas similares ao nosso sistema de sons. Os negros da África, trazidos às nossas colônias, não nos fazem ouvir uma melodia ininteligível aos nossos ouvidos, e várias de suas canções não são desprovidas de graça e ingenuidade. Eu notei algumas canções dos selvagens da América, segundo um oficial que viveu muito tempo entre eles. Essas árias são muito semelhantes às nossas (elas estão anotadas a seguir); é o mesmo torneio do canto, é a mesma regra de harmonia subentendida. Uma dessas árias é suficientemente agradável para que um compositor hábil pudesse dela fazer um trecho de música que ele completaria, modulando-a, pois os selvagens não modulam nunca, ou muito pouco, e é isso que, entre eles, caracteriza o nascimento da arte, se é que se pode chamar de *arte* uma linguagem tão natural como o canto.<sup>33</sup>

---

33 Modular é passar de um tom ao outro.

Mas como?! As línguas, os idiomas, os dialetos e a linguagem oral variam a ponto de alguém não entender o que diz um camponês de seu vilarejo, mas a música é *única* por toda a terra! Mas como?! A ideia da beleza não é a mesma para todos os povos, mas para todos eles o canto é o mesmo! O Huron canta como o trabalhador de Vaugirard! O que um concebeu, o outro escuta primeiramente e, na sequência, executa.

Vou apresentar uma passagem do abade Dolivet que é muito próxima daquilo que acabamos de dizer:

“Podemos enviar uma ópera ao Canadá e ela será cantada tanto em Québec como em Paris, mas não se poderia enviar uma frase de conversação a Montpellier ou a Bordeaux e exigir que ela fosse pronunciada como na capital.”<sup>34</sup>

O fato de termos reconhecido a universalidade da língua musical ainda é insuficiente, por isso, devemos procurar com que intenção e com que objetivo essa língua nos foi dada pela natureza.

## **Capítulo XIV**

### **Para que serve o canto; com que intenção a natureza nos deu esse canto**

Existe uma língua que todos os homens falam de modo relativamente similar, que as crianças e os próprios animais entendem sem ter estudado; sendo assim, como essa língua não serve para que os homens se comuniquem entre si e tratem de suas necessidades mais essenciais? Preste atenção à resposta simples e natural que traz a questão precedente. Para aqueles

---

34 Prosod. Franç.

que quiserem aprofundá-la e dela deduzir todas as consequências, ela produzirá mil verdades ligadas àquelas que acabamos de estabelecer. Nosso ofício não é dizer tudo, e este livro terá cumprido sua missão se permitir ao leitor que faça a parte que não tivermos concluído.

A natureza, que quis que o canto fosse uma língua universal, não quis que essa língua servisse às nossas necessidades, pois, para que o canto tivesse manifestado e transmitido ideias, teria sido necessário que a convenção as tivesse unido a ele. Nada seria mais fácil. Porque dois sons cantados em terça não significam *o pão* como essas duas palavras significam? Sustentemos por um momento essa suposição. Imaginando que o canto tivesse sido a língua corrente, os mudos não seriam mais privados do discurso e enunciariam pelas vozes dos instrumentos. O que torna tal suposição menos irracional é que, ao nos ocuparmos dos meios para sua realização, somos levados a procurar na música, o que traz uma expressão mais clara, um sentido mais determinado. Mas se o canto tivesse se tornado uma língua de necessidade, ele não seria mais o que é, ou seja, uma linguagem apropriada para nos proporcionar prazer e que, em qualquer tempo e em qualquer circunstância, não pode jamais ser desviada desse uso, nem aplicada a nenhuma outra, tal é a verdade para a qual devemos desenvolver as provas.

De todas as espécies de animais, a mais musical é a dos pássaros. Já pensou, como o Padre Bougeant, que o canto é a língua com o apoio da qual eles conversam entre si e comunicam suas necessidades? Se assim o for, por que os pássaros são silenciosos no inverno? Essa estação é para eles a que traz maiores necessidades, é aquela na qual eles vivem amontoados e, no entanto, se calam. É que o frio, que contrista a sua existência, aniquila sua expressão de prazer. Aos primeiros raios da primavera, a partir do momento que o ar começa a aquecer, o pássaro retoma sua alegria e, ao mesmo tempo, sua plumagem. Nessa língua cantante, caso ele diga alguma coisa a seus semelhantes, ele lhes diz que está feliz, ao que os outros lhe respondem o mesmo; e esse

concerto de vozes que anuncia a felicidade é um dos mais doces charmes da primavera.

*Vertuntur species animorum, e pectora motus  
Nunc alios, alios, dum nubila ventus agebat,  
Concipiunt: hinc, ille avium concentus in agris,  
Hinc lata pecudes, e ovantes gutture corvi*  
(Virgílio, Geórgicas)

Os seres animados mudam com o tempo;  
Assim, calado no inverno, o pássaro canta na primavera;  
Assim, o carneiro salta sobre o nascente verdor,  
E mesmo o corvo emite um grito menos selvagem.  
(Tradução do abade de Lille)

Sozinho em sua gaiola o pássaro canta, mas não pode ser para comunicar o que ele sente, pois a quem comunicaria? Também não pode ser para falar a seu modo, pois não falamos sozinhos por muito tempo. Portanto, é pelo instinto do prazer que ele canta, e o próprio inverno não o reduz ao silêncio, porque, corrigida e abrandada no interior das casas, a temperatura do ar o leva a ignorar os rigores da estação.

O pássaro preso no visgo, que grita para chamar seus semelhantes, não forma sons similares à sua espécie. Ele cantava quando estava livre e contente, mas grita quando sofre. Isso é verdadeiro para todos os pássaros que pertencem a uma linhagem. Quinault disse, talvez de modo mais verdadeiro do que podia supor, os seguintes versos:

Se o amor causasse apenas sofrimentos,  
Os pássaros apaixonados não cantariam tanto

Mas aonde vamos procurar a prova de uma asserção filosófica? Em um dístico de ópera! Poder-se-ia dizer, ainda, em estilo

lírico, que o rouxinol desenvolve o charme de sua voz enquanto quer agradar à sua companheira; estão eles unidos? Então ele se cala, não tem mais necessidade de agradá-la.

Se as crianças se aprazem com o canto, qual a impressão que dele recebem? Uma impressão de alegria, um sentimento de bem-estar e de prazer. Em quais circunstâncias os selvagens, os negros, as pessoas do povo fazem uso da música? Em seus divertimentos. Que uso fazemos dessa arte? Ela preside as nossas festas; seja qual for o seu gênero, ele as anima e embeleza, ou seja, sem ela não pode haver festas. Entre no Coliseu no momento em que a orquestra se silencia e não saberá o que pensar dessa multidão de homens desocupados que andam um após o outro, não sabemos se eles se procuram ou se evitam. O aparato e a decoração do lugar advertiriam em vão que lá se reuniram para um divertimento público, e o ouvido é levado a um silêncio que o entristece, rejeita e contradiz o testemunho dos olhos. Mas tão logo a orquestra se faz ouvir, tudo se reanima, tudo vive, e a música é a voz do prazer, e carrega esse sentimento inclusive em cerimônias que pertencem à dor. Uma pompa funerária torna-se uma representação tocante quando a dor é embelezada pelo charme da música. Os oboés, as clarinetas e as trompas transformam o mortífero aparato da guerra em aparatos de festa: a música concede um ar de prazer às fúrias dos combates.

Se a música nos foi dada apenas para uma finalidade agradável, se dela fazemos uso apenas para nos proporcionar divertimento e somente quando estamos preparados para isso, concluo que as doces afecções da alma, que suas situações felizes, são aquelas às quais a música se adapta mais facilmente. Considerando que seu efeito natural é o prazer, o que nos proporciona esse prazer é o que ela deve melhor exprimir, caso contrário, tudo o que incomoda a alma, tudo aquilo que a faz sofrer e a torna infeliz, a música, criança do prazer e intérprete da felicidade, só pode fazer com imperfeição, e esse emprego forçado a desloca de suas funções naturais.

## Capítulo XV

### Das situações nas quais se é mais naturalmente levado a cantar

Não foi suficiente ter dito que a música executada em todas as festas desempenha um papel principal e necessário; fora dessas circunstâncias, vejamos quais são aquelas da vida comum nas quais o homem recorre, maquinalmente e por instinto, a essa linguagem do canto da qual possui a faculdade natural: é quando ele se encontra em um estado de calma, de felicidade ou, ao menos, em uma agitação tão doce que esse estado pode lhe proporcionar prazer.

Procure entre os gregos qual foi a origem da poesia pastoral, dessa poesia que consiste nos combates entre a flauta e o canto, e descobrirá que foi a vida doce e ociosa dos pastores da Sicília. Livres das necessidades da indigência, dispostos sob um belo céu nos ricos campos, rodeados pelos favores da natureza, esses homens felizes só tinham que recluir o vazio e o tédio de um lazer contínuo, pois cantavam esse próprio lazer e as belezas da natureza prodigiosa diante deles; a música, contudo, adicionava as delícias de seus prazeres à calma indolente de sua situação.

Homero, Virgílio, Horácio e Anacreonte advertem-nos de que, em meio aos festins nos quais as pessoas se coroavam de rosas, onde o sabor dos alimentos e a seiva dos melhores vinhos dispunham o espírito à felicidade, o canto e a lira se ofereciam aos convivas como os meios mais naturais de introduzir a alegria entre eles.

Todo homem que não canta por solicitação, diz Aristóteles, canta pelo instinto do prazer.<sup>35</sup> Sendo assim, penetremos nesses redutos nos quais as mulheres manuseiam em conjunto a agu-

---

<sup>35</sup> Probl. de Aristóteles

lha e o fuso. Isentas de cuidados e de dor, entregues a ocupações mecânicas que consomem seu tempo sem fatigá-las, elas querem alegrar seu trabalho, e o canto lhes presta esse agradável serviço. Todas em coro modulam os mesmos sons, e o charme da melodia as distrai da uniformidade de suas ocupações, uma vez que reduz, para elas, a duração do tempo.

*Intereà longum cantu solata laborem  
Arguto conjux percurrit pecline telas*  
(Virgílio, Geórgicas)

A companheira ao lado deles partilhando seus trabalhos,  
Ora com um dedo ligeiro faz rodar os fusos,  
Ora coze no cobre o doce suco da vinha  
E encanta com seus cantos a duração da vigília  
(Tradução do abade de Lille)

O artesão, em seu ateliê, também livre de preocupações que possam entristecê-lo, convida o canto para ajudá-lo em seus trabalhos e, por sua modulação grosseira, facilita o exercício: *Musicam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores, velut muneri nobis dedisse* (Quintiliano, lib.I).

Substituamos essas situações calmas, felizes, por outras completamente diferentes. Tomemos um homem em um mal-estar de uma saúde debilitada, um ambicioso atingido em suas honras, um jogador despojado de seus tesouros e proponha-lhes cantar; eles responderão como o jogador de Regnard: *Que eu cante, car-rasco!* Nada mais verdadeiro que essa expressão.

Todos conhecem a fábula do sapateiro e do banqueiro. O canto do sapateiro atestava seu contentamento, sua alegria e incomodava o repouso de seu vizinho, que, segundo La Fontaine:

Estando coberto de ouro  
Cantava pouco, dormia menos ainda.

O que faltaria ao artesão para negligenciar suas canções? Perder sua tranquilidade de espírito.

Em seu porão ele enterra  
 O dinheiro e sua alegria ao mesmo tempo;  
 Não havia mais canto: ele perdeu sua voz  
 No momento em que ganhou aquilo que nos causa infortúnio.

Ninguém jamais reclamou contra a verdade que esses versos estabelecem, pois ela é geralmente conhecida. Apresentemo-la ainda sob um novo ângulo.

Um homem está trancado sozinho em sua casa, e acreditamos que ele está desesperado pela perda de sua esposa ou de um amigo. De repente, o escutamos cantar e, nesse momento, não nos tranquilizamos a respeito da violência de sua aflição? Sim, pois sentimos que o canto não se associa a uma dor profunda. Afirmo que não pode existir um homem que tenha sido atingido por uma grande calamidade, e que seja muito sensível a seu infortúnio, que não se revolte com a proposta que possam lhe fazer de cantar, assim como a refutação que possam fazer de sua dor.

Os prisioneiros, dirão, cantam em suas celas, e sua situação não é nem feliz nem tranquila. Sabe-se que a maior parte desses homens, acostumados ao vício e às penas às quais são submetidos, ficam atordoados com as punições que lhes são infligidas. Nós os ouvimos cantar em sua prisão como os vimos se embriagar e fazer amor, caso tenham oportunidade de fazê-lo; mas se houver um homem cuja detenção o abata ou apavore, então não o vereis misturar seus cantos àquele dos prisioneiros que o rodeiam.

Não é natural pensar que as situações em que o homem faz uso do canto, maquinalmente ou por instinto, são aquelas nas quais a música parece melhor aplicada nas imitações teatrais? Ela fornecerá, nesse caso, uma expressão mais natural e verdadeira. Alcançamos agora o capítulo mais importante e mais difí-



cil desta obra. Trata-se de reconhecer com exatidão os diferentes caracteres aos quais a música é suscetível, de examinar o uso que o homem dela faz, primeiro quando utiliza o canto como uma língua natural e, segundo, quando ele emprega a música como uma arte da imitação adaptada às ilusões do teatro.

## **Capítulo XVI**

### **Dos diferentes caracteres da música, de seu uso natural e de seu emprego imitativo**

Os principais caracteres da música podem ser reduzidos a quatro, dos quais todos os outros são nuanças, aproximações ou acessórios. A música é (1) suave, (2) graciosa, (3) alegre, (4) viva, forte e ruidosa, e nada pode determinar a ordem na qual dispomos esses caracteres, pois essa classificação teve como intuito apenas passar gradualmente de uma extremidade à outra. Cada um desses caracteres comporta uma certa extensão que abraça os caracteres análogos e medianos.

#### **Música suave**

O enternecimento não é um estado de alma doloroso, pois ele nasce, frequentemente, do sentimento que temos de nossa felicidade. Enternecemos-nos ao pensar no amigo que iremos rever, na amante que possuímos. Em situações semelhantes, nada mais natural do que cantar, e existem poucos amantes e amigos que não tenham tido essa doce experiência. No teatro, a música suave se acomodará a tais situações.

Algumas vezes o enternecimento nasce da dor e, nesse caso, é bom examinar se essa dor tem como fonte uma doce inclinação, se é uma dor afetuosa e qual é o seu alcance. Um amante afastado

de sua amada experimenta uma impressão de tristeza e de melancolia, uma vez que suas lembranças, seus pensamentos e sua alma erram no vazio. Se ousar afirmar que essa situação tem seus encantos, não recearei que as almas delicadas me desdigam, pois elas experimentaram esse encanto de uma inquietude amorosa, cujo fluxo e refluxo agitam docemente o pensamento; e aqueles que amam a música certamente utilizarão o canto como um acessório conveniente a essa situação. Assim (para falar ainda uma vez mais da linguagem da ópera) as próprias penas do amor são doces, pois o prazer se esconde sob o nome e a proteção da dor, mais ou menos como o delicioso suco de algumas frutas que são cobertas por uma pele ou uma casca amarga. De todos os sentimentos, o mais lírico é o amor. E não parece que nossos poetas o tenham ignorado. A razão para isso é, talvez, porque o amor, mesmo infeliz, conserva algo que agrada à alma ao afligi-la. O prazer de suas dores, se assim posso expressar-me, é como um laço de conveniência que o une à música, tornando-a apropriada a esse sentimento.

Observai que o amante feliz e o infeliz podem cantar sob o mesmo tom, se esse tom for o da ternura, e dirás igualmente bem a mesma frase do canto, qualquer se seja ele,

Se vos vejo, minha sorte é muito doce  
 Se vos perco, minha sorte é tenebrosa

A música também não possui nuances para diferenciar a ternura de uma mãe daquela de uma amante ou de um amigo. Os cantos que convêm a uma, convirão igualmente aos dois outros; e a sensação musical se adaptará indiferentemente às emoções da natureza e às do amor.

A dor do amor pode ser excessiva a ponto de não ter mais nada que seja agradável para a alma que a ressenete; nesse caso, ela não mais pertence à música suave. Rancé, procurando sua amada e encontrando seu cadáver desfigurado, não teve nem o

desejo, nem condições de cantar. “As grandes dores se calam”, disse Sêneca, e esses termos são ainda mais aplicáveis ao canto do que à palavra. Vale dizer ainda que, no teatro, uma música suave formaria um contrassenso com essa situação de Rancé.

Resultado: primeiro caráter, a música suave. Seu emprego natural é apropriado para todas as situações de enternecimento e seu emprego imitativo também. A mesma música exprime igualmente bem todos os gêneros de ternura, caráter que compreende, em sua extensão, a tristeza afetuosa que, por sua vez, torna-se uma nuance da ternura.

## Música graciosa

A música graciosa assemelha-se muito, por suas entonações, à música suave, mas difere desta pelo movimento que aviva um pouco mais. Ela se adapta naturalmente à situação de uma alma tranqüila, que repousa sobre uma espécie de impassibilidade feliz. É com esse tom que cantará Tityre, deitado ao pé de uma faia; é assim que cantarão todos os homens que gozarem a voluptuosidade da displicência: eles não necessitam um ritmo muito ativo, que contrastaria decerto com a situação e talvez a alterasse. Para eles, trata-se apenas de escapar da paralisia da inação, assim, opera sobre eles a música graciosa. Uma das nuances desse caráter é o gracioso, terno e sensível, o *amoroso*. Esse Tityre, que há pouco cantava graciosamente isento de cuidado e de pensamentos, por assim dizer, declinará em direção a um canto um tanto mais sensível caso se lembre de Galateia, a mulher que ele amava. Esse sentimento debilitado, que não passa de uma lembrança, assemelha-se às últimas ondulações de um som que já não existe mais. Algumas vezes o canto gracioso empresta também algo da alegria e, disposto entre a alegria e a ternura, ele se estende em direção a uma e a outra, ampliando seu domínio, avançando sobre o delas.

Segundo caráter, música graciosa, é aplicável à calma da alma e, por extensão, aos sentimentos atenuados. Essa música convém às canções, à galanteria, e seu uso metafórico e pitoresco a torna apropriada a tudo o que é doce, fresco e risonho.

## Música alegre

O homem alegre canta alegremente, entretanto, ele não tem necessidade de cantar, assim como não a tem um homem calmo e indiferente à execução de cantos graciosos. O canto não é exatamente uma linguagem de expressão natural que obrigue o homem que dela faz um uso familiar a adequá-la à sua situação. Seria ater-se a um sintoma bastante equivocado pretender decidir, entre dois homens que cantam por instinto, qual deles é o mais alegre apenas com base em seu canto. Todas as observações, talvez minuciosas, mas necessárias, devem confirmar ao leitor o que dissemos no início: que os primeiros efeitos da música são apenas simples sensações. O homem alegre pode, portanto, proferir mecanicamente sons ternos, mas o contrário, creio eu, não seria possível, ou seja, um homem muito emocionado não seria capaz de proferir os acentos da alegria, mas deixamos ao leitor-filósofo os cuidados de explicar essa bizarrice, que podemos considerar um fato bem observado.

A música realmente alegre, em seu uso imitativo e teatral, não é suscetível a um emprego desviado. O que é terno em música pode ser considerado triste, ou terno, por causa da afinidade existente entre esses dois caracteres. Um *tambourin* alegre ou uma *allemande* alegre só podem parecer alegres, independentemente das circunstâncias, nem mais nem menos do que isso. De modo geral, quanto mais viva for a ária, mais ela adquire alegria. É necessário, no entanto, que a escolha das entonações e a linha melódica contribuam para lhe conferir esse caráter. Tal canto, executado com um compasso rápido, permanece sempre frio e

inativo; é como um homem impotente sendo impetuosamente arrastado, isto é, ele se desloca rapidamente, mas não tem movimento próprio.

A alegria é, portanto, o caráter mais determinado e o menos sujeito a equívocos que encontramos na música; é aquele com o qual menos podemos nos enganar, pois com ele não há *talvez*. Em geral, esse é o caráter que mais sensibiliza a multidão. O homem que menos aprecia a música não se priva da impressão de uma ária que alegra. Cansamo-nos rapidamente de uma música lenta, forte, triste ou séria, mas recordamos sem dificuldades a sequência das árias que respiram a alegria.

Terceiro caráter, música alegre; tanto na realidade como na ficção, é usada principalmente em situações alegres.

### **Música forte, viva e ruidosa**

Por música forte, nós entendemos aquela que traz um caráter de solidez, de altivez e de vigor, o que é comumente efetuado pelas notas pontuadas, com *stacatto*, às quais atribuímos uma articulação mais dura. Essa música só tem efeito quando executada com uma grande orquestra, e é por essa razão que a consideramos uma das espécies de música ruidosa.

Esses epítetos, *forte*, *viva e ruidosa*, nos ensinam que essa música não é adequada para uma voz solo; ela é ainda a espécie de canto da qual o homem isolado, que canta para o seu descanso, faz menos uso. Se a ela recorre algumas vezes, é mais por uma fria operação da memória do que por uma determinação do gosto.

O caráter ao qual nos referimos possui uma expressão pouco determinada, e o sentido que o espírito e a reflexão tiram dessa sensação musical é tão vago que, felizmente, ele se aplica a circunstâncias que diferem muito entre si. Citemos alguns exemplos.

O canto dos flautins, sustentado pelo som dos tambores no combate e em todos os simulacros de guerra, convida a um ardor marcial. Na Capela de Versalhes, no momento em que o rei aparece, esse ruído torna-se augusto, imponente e aumenta a majestade do soberano, ampliando o aparato de sua grandeza. Tal sinfonia exprime, no teatro, um ruído de guerra. Desejas que ela signifique uma coisa totalmente diferente? Não custará nada ao ouvinte, nem à música, basta alterar a situação, o espetáculo e a decoração. Vimos que a abertura de *Pigmalion*, ouvida no momento de uma tempestade, tornou-se uma pintura falante, e esse exemplo dispensa a citação de outros.

Talvez o leitor esteja longe de suspeitar toda a flexível indeterminação desse gênero de música, seu caráter maleável e cambiante. Uma vez reconhecida essa propriedade, ficam solucionados todos os problemas inexplicáveis sem ela. É com a ajuda dessa música que em princípio *não é nada*, que *expressimos tudo*, ou seja, tudo o que parece se recusar à explicação musical.

Retomemos nossos passos e lembremo-nos do que acabamos de dizer. *Quanto mais um sentimento se alia de modo natural ao canto na realidade, mais fácil é verdadeira a expressão do canto na imitação teatral.* Mas esse jogador desesperado que acaba de perder sua fortuna não cantaria na realidade, visto que sua situação não o permite. Como vós o obrigáreis, portanto, a cantar no teatro? Qual caráter de música vós adaptaríeis a uma situação que, fora da imitação, rejeita toda música? Será o caráter vivo, forte e ruidoso. É com um movimento precipitado e uma melodia tumultuada que dará voz ao desespero desse infeliz. Ao final de sua primeira agitação, se ele proferir algumas reflexões tristes e amargas sobre o horror de sua situação, empregará esse caráter grave e austero que acrescentei à música ruidosa: as notas pontuadas com *stacatto*, cuja articulação é áspera e vigorosa.

Dissemos que, de todos os sentimentos, o mais lírico é o amor; o ódio, pela mesma razão, não o é; e quanto mais ele atormenta a alma pela impetuosidade de seus acessos, mais (na reali-

dade) ele é antilírico; pois, no transporte da raiva, quem gostaria de cantar? Será necessário, portanto, fazer por *Vendôme* furioso, no teatro, o que fizemos há pouco por *Béverlei* em desespero: tomar um movimento rápido, fazer explodir a orquestra e a voz em toda sua força. Passado o primeiro momento, se o personagem substitui às convulsões da cólera os movimentos mais compostos de um ódio sombrio e circunspeto, as notas em *stacatto* são novamente apresentadas como um meio de expressão. O leitor sente, por esse exemplo, que o mesmo monólogo musical convirá igualmente a *Béverlei* ou a *Vendôme*. Desenvolveremos essa verdade com novas provas e novos exemplos quando tratarmos do *estilo* e da *imitação declamatória*.

Quarto caráter. Música forte, viva e ruidosa, que não é compatível, na realidade, com nenhum estado de alma; ao teatro, ela se aplica a todas as situações que comportam desordem emocional, sejam elas quais forem.

Este capítulo contém o exame da arte como um todo, mas cabe apenas ao leitor reduzir ao mínimo essa longa exposição de doutrina. Quatro palavras técnicas teriam lhe revelado quase a mesma coisa: *largo*, *andante*, *allegro*, *presto*. Eis aqui o resumo de tudo o que acabamos de escrever: a nomenclatura de uma arte contém, às vezes, os segredos mais recônditos.

## Capítulo XVII

### Novas observações sobre a música forte, viva e ruidosa

Queres reconhecer de modo ainda mais positivo o quanto é vaga e indeterminada a expressão da música forte e ruidosa? Uma experiência pode demonstrá-lo. Extraí dessa música o comentário das palavras e o dos ruídos que a acompanham e a reduzi apenas à melodia executada – não digo sem acompanha-

mento, mas sem tumulto; interrogue, então, essa melodia e escute o que ela vos dirá. Ofereço ao homem mais versado em música, a escolha da ária francesa, italiana ou alemã que lhe parecer exprimir a cólera ou a raiva com mais veracidade e, sem saber qual será o trecho escolhido, afirmo de antemão que ele perderá toda a sua expressão quando perder o acessório das palavras e dos ruídos. Pensa que Gluck ignorava essa verdade? Quer tenha percebido ou não sua existência, ele a sentiu, o que é suficiente para a realização das obras do gênio. Poderia um compositor conceber a inserção, uma ária inteira, da voz de um só homem em luta contra sessenta instrumentos que redobram de força para cobri-la e aumentá-la? Contudo, foi isso que Gluck realizou na cólera de Aquiles, e não duvide disso. Seja por reflexão ou por gênio, eis como raciocinou: tenho de pintar a fúria de um homem muito violento – apenas estas palavras, *a cólera de Aquiles*, anunciam uma paixão extraordinária e terrível. Como elevar o canto até essa situação? A cólera é um sentimento que não pode ser cantado, portanto, produzamos um efeito de sinfonia e de conjunto, imponente e assustador, se possível. A ilusão desse efeito se reverterá sobre meu herói; e o espectador que ouvir o ruído de toda a orquestra acreditará que essas cem vozes são a voz de Aquiles. É assim que sente ou raciocina o homem de gênio, e sabemos que o procedimento de Gluck foi bem-sucedido, uma vez que a ária da fúria de Aquiles não encontrou nenhum detrator. Mas experimente substituí-lo por um canto *colérico*, menos ruidoso, e verá o quanto ele perderia com isso. E digo mais: a ária da fúria de Aquiles, isolada da situação e das palavras, e executada por um pequeno número de instrumentos, seria apenas uma marcha soberba e articulada, o que não pode jamais ser alegado em detrimento da ária nem do compositor. O que importa se o caráter dessa melodia pode ser enfraquecido ou desnaturado pelas circunstâncias? O homem de gênio que a concebeu, revestiu-a de tudo o que a tornava adequada à situação: com o canto, ele produziu o maior efeito possível; ele fez



ver a cólera onde ela não se encontrava: imitemos esse golpe de mágica em vez de censurá-lo.

Para que a experiência que acabo de indicar se torne completa, é necessário repeti-la em árias alegres, suaves e graciosas. Se a melodia dessas árias que foi desnudada, despojada de ruídos, de palavras e até mesmo de acompanhamento, continuar sendo o que sempre foi e conservar seu caráter alegre, terno e gracioso, a diferença que acabamos de estabelecer torna-se incontestável.

Outra diferença que eu gostaria ainda de apontar, e que o exemplo anteriormente proposto revela plenamente, é que se escrevêssemos *a cólera de Aquiles* sob uma figura, pintada ou desenhada, cujo traço simples não exprimisse a cólera, traçaríamos uma mentira que não enganaria nem o espírito, nem os olhos. Mas na música, em que não há nenhuma expressão falada da cólera, um homem de gênio escolhe uma melodia apropriada à realização daquilo que necessita. Ele diz ao canto que concebeu: “torne-se o intérprete da fúria”. Esse é o prodígio se opera, pois todos somos ludibriados e nos sentimos tomados pelo sentimento que o músico quis exprimir.

Quais são os meios que efetuam uma ilusão tão surpreendente? Vejamos!

Toda melodia forte e bem-concebida, executada com grande ruído, provoca uma emoção vaga, uma sensação indeterminada, perturbando nossos sentidos. O espírito trabalha sobre essa sensação e encontra as seguintes relações com a cólera: (1) o tumulto das ideias, do qual o tumulto dos sons se torna a imagem aproximada; (2) a cólera precipita o movimento do sangue e faz bater o pulso de modo redobrado e, do mesmo modo, o compasso (que é o pulso na música) precipita seus impulsos e reforça os movimentos; (3) a cólera projeta a voz por explosões e, do mesmo modo, nessa ária de fúria o ator domina os sons da sua voz; o que não significa que ele imite o acento inarticulado da cólera, mas sim que ele dá aos sons que profere a expressão do *fortissimo*, assim como fazem os instrumentos que não imitam grito algum.

Acrescente a esses meios de imitação o gesto, o olhar, os procedimentos do ator, as palavras cujo sentido é a *cólera* e entenderás que o espectador cede à ilusão pela grande quantidade de acessórios que rodeiam e englobam a melodia, e que lhe comunica uma expressão *local* e momentânea.

Essa transformação da mesma música em diferentes caracteres não pode ocorrer para todos os caracteres indiferentemente. De uma ária suave, de uma ária graciosa, não se construirá jamais a linguagem da fúria, pois essa analogia não é possível. Os caracteres da música que possuem uma expressão determinada podem, quando muito, estendê-la, mas não contradizê-la, visto que eles não podem significar outra coisa além daquilo que seu próprio caráter lhe permite. A música cuja expressão é menos decidida, por essa mesma razão, admite mais facilmente diversas expressões, pois está ligada, por assim dizer, ao caso dos homens que não têm caráter, e é para estes que se torna mais fácil encontrar um caráter de emprestimo, segundo as circunstâncias.

Todos os nossos cantos militares fornecem um complemento de provas àquilo que exponho: eles são vivos, ruidosos e articulados. A ária *do carregamento do fuzil*, que é o sinal do assassinato, é uma contradança. Pergunte aos nossos oficiais se essa ária, executada no momento do combate, com o estrondo dos instrumentos de guerra, desperta o desejo de dançar; se seu caráter primitivo não se apaga, não se perde no caráter que adquire acidentalmente. Mas, poderíamos dizer, é a circunstância que determina a impressão que a ária deverá causar. Mas no teatro não acontece a mesma coisa? Se me encantas por um de seus personagens reduzido ao desespero, pensas que eu não estaria bem-disposto a encontrar a expressão do desespero naquele que canta?

Quando observei pela primeira vez esses quatro caracteres principais na música, quando reconheci seus empregos próprios e *extensivos*, pareceu-me que esta ideia ainda não havia sido ela-

borada por ninguém; mais tarde, encontrei-a nos antigos, com ligeiras diferenças.

Os filósofos tinham dividido a música, segundo os efeitos produzidos na alma, em três espécies, *música tranquila, ativa e entusiástica*. A primeira era um canto grave, com um movimento moderado, o que a levou a ser nomeada como *moral, ética*. A segunda era um canto mais vivo, que convinha às paixões. A terceira arrebatava a alma, inundando-a de embriaguez”. (Notas do abade de Batteux sobre a *Poética* de Aristóteles).

Existem três princípios na música, diz Plutarco: a alegria, a dor e o entusiasmo.<sup>36</sup>

A música se divide em três espécies: música de aflição, de alegria e de calma (Aristides Quintiliano).

Euclides estabelece três caracteres de melodia: aquele que *eleva a alma*, o que *a enerva e a enfraquece* e o que *tranquiliza*. Plutarco, cujas três divisões são a alegria, a dor e o entusiasmo, adaptava à dor toda música lenta e sensível? Isso não nos parece justo, pois um amante no êxtase de sua felicidade canta sob um tom sensível e tocante.

A distinção de Aristides Quintiliano, músico grego, refere-se a estas três palavras: *adagio*, *andante* e *allegro*. Ele considera o *adagio* bem mais *triste* do que *terno*, mas, nesse ponto, distancio-me da opinião dele. O *andante* descreve a calma e as emoções de modo tão doce que elas não destroem a ideia de repouso. O *allegro* exprime a alegria, como seu próprio nome indica. Aristides Quintiliano, que não faz menção à música entusiástica, teria concebido, assim com eu, que o *allegro* torna-se entusiástico quando a ele acrescentamos o acessório do ruído e o aparato da imitação?

---

36 Sympos. quast. S.

## Capítulo XVIII

### Do estilo da música

Nós consideramos o estilo de duas maneiras: quanto à composição e quanto à execução.

#### Do estilo quanto à composição

A palavra *estilo*, quando aplicada à língua, significa a maneira de *compor* e *escrever*. Compor é regradar a sequência e o desenrolar dos pensamentos, determinar aqueles que é necessário ampliar, diminuir ou mesmo suprimir. Escrever é escolher as expressões, as palavras e fixar sua organização.

O estilo em eloquência e em poesia é tão eficaz que pode nos fazer apreciar uma obra estéril apenas pela forma e negligenciar outra cujo assunto comporta um interesse. Cícero chama o estilo *optimus, ac prestantissimus dicendi effector ac magister* [O mestre na arte de bem falar é aquele que produz grandes efeitos]. Denis de Halicarnaso atribui à organização das palavras uma espécie de poder divino que modifica o estilo de mil maneiras. Ele compara o poder dessa parte do estilo ao de Minerva, na Odisseia, que faz parecer Ulisses ao mesmo tempo jovem e velho, sob um exterior abjeto e uma representação augusta.

A música é uma língua cujos caracteres elementares são os sons; ela tem suas frases que começam, interrompem-se e terminam. Não é apenas a necessidade de proporcionar à voz alguns instantes de repouso que faz que se imagine essas suspensões e terminações da frase musical, mas isso é indicado pela natureza da arte. Após determinada sequência de sons modulados, o ouvido espera por algo; após outra, ele não espera nada.

O mérito do estilo tanto na música, como na eloquência, consiste em distribuir bem seus pensamentos, em torná-los

amigos e dependentes uns dos outros, em saber uni-los e separá-los adequadamente.

Com relação a essa outra parte do estilo, que na eloquência consiste na organização das palavras, ela não tem, na música, nenhum sentido para os sons. Uma vez concebido um canto, o lugar dos sons fica necessariamente fixado. Mas vamos explicar isso com um exemplo:

Prefiro a morte à escravidão

O escritor que pretende revelar esse pensamento pode apresentá-lo com palavras e expressões diferentes, exprimindo-se da seguinte forma:

Prefiro a morte à escravidão;  
A morte me apavora menos do que a servidão;  
Prefiro não mais existir a ser escravo.

O que fazer então? *Jourdan* pode dizer à *Dorimène* de vinte maneiras diferentes que *morre por seus belos olhos*, e terá dito sempre a mesma coisa. O mesmo não ocorre na música. Se colocarmos o terceiro som de sua frase musical no lugar do primeiro, alterando assim a ordem sucessiva, não encontraremos nenhum traço do primeiro canto. De onde provém essa diferença? Do fato que as expressões e as palavras são apenas signos convencionais das coisas, ou seja, tendo sinônimos e equivalências, essas palavras e expressões se deixam facilmente substituir por estes; mas, na música, os sons não são os signos que exprimem o canto, pois eles são o próprio canto. O que fazemos quando imaginamos a frase de uma melodia? Dispomos os sons de tal ou tal maneira e, uma vez determinado o canto, a disposição dos sons também o é, necessariamente.

Daí conclui-se que, na música, nunca se pode exprimir obscuramente o pensamento. Cantamos e anotamos os sons que te-

mos em mente, e estes não são a expressão da coisa: eles são a própria coisa. Mas o escritor, que tem a escolha das expressões e das palavras, se não escolher aquelas que exprimem seu pensamento com exatidão, ele não pode explicá-lo, ele diz *branco* enquanto ele pensa *preto*, impropriedade da expressão que é muito comum quando se escreve.

Só há uma maneira de enunciar obscuramente seu pensamento na música: amortecê-lo por meio da harmonia; se vinte instrumentos articulam ao mesmo tempo cantos que se contrariam, um se sobrepõe ao outro e não distinguimos mais nada. Essa obscuridade resulta da confusão de várias vozes que falam em conjunto e não dizem a mesma coisa. Além disso, o que chamamos arte de escrever, na música, é relativo apenas à harmonia: é a arte de distribuir as partes auxiliares do canto, de modo a destacá-la e a embelezá-la.

Observemos, rapidamente, como as expressões próprias de uma arte se unem aos procedimentos que lhe são peculiares. Chamamos *estilo* a arte de compor a melodia, e como cada melodia admite uma única organização de sons, anexamos a *arte de escrever* à harmonia, porque ela tem a liberdade de organizar os sons de vários modos diferentes: não se diz nunca o “estilo da harmonia”, porque a harmonia em si tem pouca expressão e caráter.

O estilo em composição é, portanto, o contorno melódico, o modo de fazer cantar os sons.

## Do estilo quanto à execução

Por qual bizarrice dizemos que um cantor talentoso ou que um instrumento famoso *possui um estilo excelente*, e não podemos dizer o mesmo de um orador que pronuncia um discurso, um declamador ou de um comediante que recitam e que representam? Não é tarefa fácil encontrar a razão disso, e qualquer que

seja essa razão, destacaremos que a arte de executar, na música, é infinitamente difícil, porque é infinitamente fecunda e variada. Não é necessário, por assim dizer, que dois sons que se sucedem tenham a mesma afecção, a mesma propriedade. O estilo do executante deve, portanto, desenrolar-se continuamente de oposição em oposição, de contraste em contraste. Acrescentemos ainda que um recitante hábil não se serve estritamente daquilo que o compositor escreveu, visto que aqui, ele ornamenta o texto, e lá ele o simplifica e altera um valor em detrimento do outro; por essas modificações que imagina, ele se torna quase proprietário e autor daquilo que executa.

Demóstenes, quando lhe perguntaram qual é a primeira parte da eloquência, respondeu: *a declamação*; a segunda, disseram-lhe: *a declamação*. E a terceira? *A declamação*. Que diremos então da execução musical? Diremos que ela acrescenta mais à música do que a declamação acrescenta à poesia e à eloquência. Pronuncie mal um discurso ou versos, o que tendes a perder? A harmonia e o tom apaixonado, se eles forem suscetíveis a isso, mas as palavras, signos vivos do pensamento, os exibem em todo seu esplendor. Elas indicam os movimentos apaixonados do escritor, embora o declamador não profira o acento. Ao contrário, os sons da música, sendo nulos por si mesmos e sem significação, só adquirem sentido pelas inflexões que lhes atribuímos, pelo contraste que criamos. Se retirarmos esse único meio que possuem de se exprimir, eles permanecem mudos e inanimados. Extraí um sentido da gama cantada escolasticamente: que homem, musical o suficiente ou, antes, muito ou pouco musical, será capaz de julgar uma música mal executada?

É por essa nulidade intrínseca dos sons musicais que é preciso explicar a necessidade à qual está submetida essa arte de variar todas as inflexões dos sons e não emparelhar dois que sejam semelhantes. O estilo do executante é o artesão dessas modificações criativas e opõe a cada instante o *forte* ao *suave*, as vibrações fracas às vibrações fechadas, as *notas ligadas aos stacatti*; caso

contrário, ele entendia a ária com um ruído vazio, a partir do qual os ouvidos nada podem conceber.

A língua falada, assim como a música, emprega, por vezes, sons que não possuem significação, nem caráter; não temos outro recurso senão variar as inflexões para determinar os sentidos que eles devem adquirir. A interjeição *ah!* é um desses sons nulos por natureza; de acordo com a inflexão que a voz lhe dá, ela exprime a dor, a alegria, o espanto, a ternura, a admiração, entre outros. Eis o que faz a música: ela acentua a seu modo, *melodicamente*; ela ritma os sons que não são dotados de expressão, atribuindo-lhes uma por meio dessa operação. Para a obtenção de um mesmo efeito, o compositor e o executante reúnem toda a magia de seus estilos. Um, como Pigmalião, modela a estátua; o outro, como o Amor, a toca e a faz falar.

## Capítulo XIX

### Do que a imitação declamatória acrescenta ao estilo musical

Comumente não cantamos no púlpito como na cena, e quais são as diferenças que distinguem esses dois modos de cantar? Quais são os caracteres da música mais suscetíveis a essas diferenças? Esse é o objeto de nossa pesquisa neste capítulo.

Cantando no púlpito damos à música toda sua expressão natural, toda aquela que concerne propriamente o estilo e que constitui o que ela de fato é, suprimimos a expressão declamatória porque, ligando-se à ação e à representação, ela deve desaparecer com o aparato do teatro. Uma ária, passando da cena ao púlpito, faz, portanto, o que faz o próprio cantor: tira seu traje teatral e se mostra sob uma vestimenta comum. Em que consiste esse ornamento que a música empresta da declamação? Consiste na alteração da voz, no gesto e na expressão facial,



sendo que estas duas últimas partes pertencem unicamente à declamação, o que nos dispensa de falar sobre isso. Mas, como a alteração da voz não pode ser independente da arte dos sons, convém dizer algumas palavras a seu respeito.

Não falamos nunca como cantamos. A emissão da voz, em seus dois procedimentos do órgão, não é a mesma,<sup>37</sup> pois o canto exige sons homogêneos, que têm um mesmo corpo de voz. A declamação segue menos severamente esse princípio, uma vez que ela permite às paixões alterar ou desnaturar o som da voz para torná-la expressiva. O cantor deve sempre manter a sua voz *melódica* e não tem o direito de fugir a esse princípio, assim como os instrumentos não têm direito de tirar um som fatigado e vicioso para exprimir os sentimentos afetados e penosos. No teatro lírico, no qual a música e a declamação se reúnem, é necessário que os dois princípios opostos se combinem e se modifiquem uns ao outros. A música admite, portanto, alguma alteração na voz. O ator a torna, em vários momentos, menos melódica e mais declamatória, ele exagera também a expressão natural do canto, adequando-o ao gesto, aos olhares e aos movimentos que o acompanham. Ele anima e exalta a melodia em cena mais do que no concerto, tal é a influência da declamação sobre o canto. Mas nem todos os caracteres do canto recorrem igualmente a essa expressão emprestada de outra arte. Uma ária graciosa, uma ária suave, é cantada no púlpito do mesmo modo que no teatro. Se quiser, pode tirar a prova com a primeira ária de *Colonie* e com as árias que indicarei: *Eu nunca amei com ternura a vida. É o amor que cuida. Ah! que tormento ser sensível. Amor, amor, qual é afinal tua potência?*, entre outras. Ao contrário, as árias *Eu perdi minha Eurídice*, a de *Alceste*, *Dilacero-me e arranco meu coração. Eu me reconheço*, da Ópera de Roland; a reprise viva do duo de Silvain, entre outras, todos esses trechos recebem, no teatro,

---

37 Veja Aristoxeno e todos os músicos gregos. Veja também a obra intitulada *Mécanisme du Langage*.

uma expressão mais forte e mais patética, que emprestam da declamação. Todos esses trechos pertencem ao gênero *vivo*, *forte e ruidoso*, e é sobre esse caráter, menos determinado que os outros, que a declamação exerce, mais facilmente e de modo absoluto, seu poder; quanto menos nele encontrar uma significação positiva, mais chance terá de lhe atribuir uma, acidental e casual.

Um dia, afirmei que, de uma ária infinitamente patética no teatro, poder-se-ia fazer uma peça de cravo charmosa, mas que seria apenas viva, espiritual e animada, mas não acreditaram em minhas palavras; todos os que me ouviam, ainda impregnados pela emoção trágica que a ária lhes havia causado, não acreditavam que pudessem ouvi-la com um prazer despojado dessa agitação patética. Chegou então um homem, com um reconhecido talento para o cravo, que executou o que eu propunha e consegui o efeito que eu havia anunciado. Esse fato nada prova contra a referida ária, nem contra o autor, nem mesmo contra a arte. A ária em cena é tão patética quanto pode sê-lo, e o autor é um homem de gênio que viu, na melodia de sua ária, toda a expressão declamatória à qual ela é suscetível. Eh! Que prejuízo poderia causar à arte o fato de que uma peça plena de agitação e de delírio no teatro, seja, em um aposento, uma peça charmosa de cravo? Uma tal melodia assemelha-se a um ator inteligente que multiplica sua função e interpreta diferentes papéis: é *Garrick*, disputado pela tragédia e pela comédia que, ao mudar de máscara e de vestimenta, serve muito bem tanto a uma quanto a outra.

Familiarizemos o leitor com essa ideia de que o mesmo canto pode emprestar da declamação diferentes expressões quase contrárias uma à outra: eh! é isso que acontece com as frases do discurso. A ironia faz que se pronuncie as palavras com um sentido contrário ao que elas possuem: Kain, no quinto ato de *Zaire*, ao dizer: “eu não estou nem um pouco agitado”, pelo prestígio da declamação, dizia efetivamente: “eu me encontro na maior agitação”. Mas se a declamação pode extrair das palavras o sentido

que lhes é inerente e lhes atribuir um sentido contrário, por que, sobre simples sons, terá ela uma eficácia menor?

Aprenda, portanto, caro leitor, a não ser mais enganado por todas as críticas ditadas pela ignorância e pela má-fé. “Tal ária é ruim”, dizem, “pois não posso aplicar-lhes outras palavras além das que nela se encontram.” Mas não existe ária *viva, forte e ruidosa* (exprimindo o ódio, a raiva, o desespero, todos esses sentimentos dolorosos e antilíricos), que não possa ser despojada de tal expressão e revestir-se de outra. Não atormente vosso espírito para contrariar vossos prazeres e não combatei vossas sensações por meio de sofismas, visto que tal ária no teatro vos penetra com paixões turbulentas e impetuosas, e o músico que opera tal prodígio é um mágico cuja arte vos deve ser cara e preciosa, pois nem todos possuem essa arte tão difícil.

Não é a apenas a tragédia que associamos ao canto; o comêco e o bufo também podem ser cantados e, tanto nesses gêneros quanto no patético, a declamação ajuda a música com seus meios e lhe empresta sua expressão.

O autor de *La Serva Padrona* dava a seu músico uma missão difícil de realizar, prescrevendo-lhe a expressão da impaciência de um homem que espera.<sup>38</sup> Como quereis que a música atinja essa expressão? Que meios ela possui para consegui-lo? O músico criou uma ária viva e não podia fazer nada além exprimir isso.

Esse caráter, como dissemos, é suscetível a diversas interpretações. A declamação lhe empresta o caráter da impaciência e demonstra esse sentimento pela interpretação do ator.

O autor da charmosa ópera-cômica de *Rose & Colas* quis que seu músico exprimisse a *ironia*, sentimento cuja linguagem não é falada pela música. A declamação corrige aquilo que ela não pode fazer, mas conta com algum talento de expressão que o ator coloca na ária: *Ah! que dor*, cantado vivamente; o ouvido musical

---

38 Veja a primeira ária de *La Serva Padrona*.

sente, pelo caráter da melodia, que a ária teria ganhado algo caso tivesse sido cantada com um sentido positivo, sem ironia e com menos velocidade.

Falarei dessas imitações bufas que a declamação acrescenta algumas vezes à música, como rir ou bocejar ao cantar, ou ainda contrafazer o tom quebrado ou o caráter jocoso e ridículo de um velho, entre outras coisas. Submeter a música a tais provas é caricaturá-la é desfigurar a melodia, é depravá-la pelo bem da imitação, é querer que um belo rosto se pareça com o que há de mais abjeto. Sacrifícios muito cruéis podem ser feitos, eventualmente, em favor da verossimilhança teatral, e repeti-los com frequência seria abuso. Tente fazer, em um concerto, essas grotescas modificações do canto; elas soarão a monstruosa decomposição desse canto, e não será possível sustentá-las. Que este exemplo acabe de nos convencer que não se canta no púlpito como se canta em cena. Mas que me expliquem como os declarados partidários da melodia, que nas guerras musicais se batem em seu nome e excluem do gênero trágico tudo que tende à expressão mais verdadeira a despeito (dizem eles) da graça e da unidade exigidas pela melodia, que me expliquem, repito, como *melodistas* tão delicados e tão escrupulosos aplaudem com entusiasmo representações cômicas, nas quais a melodia é completamente desfigurada para que se torne imitativa e substitui suas graças naturais por ignóbeis simulações? Tais julgamentos são emitidos de boa-fé?

## Capítulo XX

### Respostas a diversas questões relativas ao estilo de execução

*Se o estilo de execução tem tanta eficácia na música, não existiria então nenhuma ária que possa se tornar agradável com a acen-tuação e a modificação de todos os tons?*

Se a vestimenta e o ornamento teatral acrescentam tanto à beleza, não existe, portanto, nenhum rosto que a arte não possa embelezar. O vício desse raciocínio faz sentir o vício do primeiro. Uma melodia mal composta nada inspira àquele que a executa e ele não saberia onde colocar suas inflexões, seus acréscimos; nada os determina. Quereis vos assegurar, de maneira infalível, se a melodia de tal músico possui charme e caráter? Observai e escutai a orquestra que a executa; se estiver entusiasmada ao executá-la, se os sons de seus instrumentos nunca soarem *frios*, isso significa que a melodia falou à sua alma; para essa prova não há contestação.

*O mesmo trecho de música comporta diferentes estilos de execução? Ele pode ser produzido de várias maneiras?*

Entre todas aquelas que poderíamos empregar, sempre existe uma mais adequada ao estilo da ária; essa maneira deve ser considerada única, já que é a mais verdadeira.

*Essa ária patética que vós citastes e que no cravo tornou-se uma peça charmosa, nesses dois empregos distintos, vós variaís o estilo?*

Não, eu acrescento ou suprimo a expressão declamatória; mas o estilo permanece o mesmo.

*E quanto a todos esses virtuosos de primeira ordem cujo estilo difere; os Pugins, os Gaviniés, os Jarnovich, os Pugnani, os Jansons, os Duport, os Rault, os Bezzozzi, eles executarão o mesmo trecho de uma obra da mesma maneira?*

É em sua própria música que mais diferirão. Todos devem se aproximar ao apreender o espírito de cada compositor e o sentido de cada obra. Aquele que fosse o menos apropriado para tal, teria o talento mais limitado e mereceria menos ser chamado de grande músico.

*Cada nação tem um estilo de execução, assim como tem um acento e uma linguagem?*

Não, cada nação adota diferentes estilos de acordo com a época e as circunstâncias. Normalmente, basta um talento superior para dar o tom a todos os demais. O estilo do canto italiano corrompeu-se muito nos últimos quarenta anos: inseriram um exagero, frequentemente ridículo, que os grandes mestres condenam e do qual esses grandes talentos, tal como o de Madame *Todi*, sabem se libertar.

## Capítulo XXI

### Da harmonia em conjunto com a melodia

Até aqui nós nos restringimos à ideia mais simples que se possa conceber sobre a música, àquela da melodia; completemos essa ideia e reconstituamos a arte em sua totalidade, atribuindo-lhe um de seus acessórios mais necessários: a harmonia.

O leitor não espera que lhes forneçamos um tratado científico dos acordes e do modo de empregá-los. Nesse capítulo, como no resto da obra, daremos mais importância à parte metafísica da arte do que à parte material e técnica. Em vez de repetir o que disseram os mais sábios teóricos sobre a formação e o uso dos acordes, nós nos limitaremos a algumas reflexões, feitas mais para os ignorantes do que para as pessoas versadas na música.

É certamente um fenômeno digno de observação a coexistência de vários sons, todos distinguidos pelo ouvido e cuja impressão simultânea não produz nenhuma sensação clara e distinta. De todos os nossos sentidos, o ouvido é o único suscetível a tal sensação, ao mesmo tempo composta e simples, e apenas a música tem o direito de nos fazê-la experimentar. Se diferentes ruídos alcançam em conjunto os ouvidos, eles se destroem reciprocamente: se várias pessoas falam ao mesmo tempo, ninguém consegue ser ouvido. Mas se várias vozes cantam ao mesmo tempo as partes harmônicas distribuídas, o ouvido (distinguindo todas)

recebe a impressão de uma só voz. Nessa mistura de sons afiliados pela harmonia, a melodia se mostra clara e distinta, pois ela é o resultado de tudo o que o ouvido escuta. Se os sons secundários anexados ao canto não são aqueles que prescrevem a harmonia, a unidade é então destruída e o canto desaparece; resta apenas uma desordem e uma confusão ininteligíveis.

Seria uma experiência curiosa para um europeu transportado entre os selvagens fazê-los escutar, com os embelezamentos da harmonia, as árias que eles têm o costume de cantar em uníssono. Qual seria o efeito dessa primeira impressão? Seria ela fastidiosa ou agradável? O instinto musical desses homens grosseiros lhes permitiria separar, por meio de todas as partes, aquela do canto e subordinar-lhe aquelas que o acompanham? Essas questões só podem ser esclarecidas pela experiência. A solução que se poderia obter de tal experiência informaria até que ponto o sentimento da harmonia é natural ao homem e até que ponto a sensação que dela recebe é artificial, calculada e combinada.

A harmonia parece derivar imediatamente da natureza do som, uma vez que todo som ressoante produz seus harmônicos. Um sino tocado faz escutar, com o som principal, sua terça e sua quinta. Portanto, o som, por sua natureza, não existe nunca sozinho; ele nasce com seus sons afiliados que o acompanham.

Toque um instrumento em um recinto onde haja vinte outros, as cordas de todos esses instrumentos oscilam e vibram todas as vezes que aquele que é tocado faz ressoar os sons que lhes são análogos. Mas para todos os outros sons essas cordas permanecem mudas e insensíveis; elas não experimentam nenhuma vibração.

Não é possível tocar duas cordas ao mesmo tempo no mesmo instrumento sem provocar a ressonância surda de um terceiro som, mais grave do que os dois outros, e que se mistura com eles, como se quisesse declarar que ele lhes pertence e que não é possível separá-los.

Tais são as experiências principais que nos revelam a simpatia dos sons e sua coexistência necessária, experiências que

servem de base às sábias especulações dos teóricos. Nós nos contentaremos aqui em observar que o terceiro som produzido pela vibração dos dois outros, longe de ser um baixo sempre verdadeiro, não pode, em uma infinidade de casos, associar-se aos dois sons que lhe produzem. A razão disso é que esses dois sons, seguindo o desenvolvimento da melodia, pertencem a um modo ou a outro, e o modo constituído rejeita, com frequência, o som dado pela ressonância. Veja o exemplo a seguir:



As ressonâncias do corpo sonoro podem ser consideradas os primeiros elementos da teoria dos acordes e o berço da harmonia. Não se trata de considerar que é essa experiência que nos faz tributários da arte da escrever a música em várias partes, pois essa arte nasceu muito tempo antes do fenômeno das ressonâncias ter sido observado, e as descobertas do instinto, tanto nesse ponto como em muitos outros, antecederam as da ciência.

Podemos ficar surpresos com o fato de os antigos não terem conhecido a harmonia, assim como poderíamos nos surpreender com o fato de os modernos terem levado tão longe a teoria dos acordes. Como os primeiros, advertidos pelo sentimento da escuta, da simpatia de alguns sons, não tentaram aliá-los em seus cantos? Como os segundos ousaram associar os sons que a dissonância parece tornar incompatíveis?

O efeito de algumas dissonâncias é tão áspero e rude, que ele coloca, por assim dizer, o instrumento que as produz em estado



de sofrimento. Tocai um acorde de *segunda* no violino e sentireis vibrar com violência as paredes do instrumento, como se elas quisessem se descolar. Fazei suceder a consonância a esse acorde e essa vibração desigual não tem mais lugar e o instrumento participa do estado de calma e quietude no qual o ouvido se encontra.

Entretanto, todo o nosso sistema harmônico é igualmente composto de consonâncias e de dissonâncias. É verdade que os legisladores em harmonia transigiram com o ouvido a fim de fazê-lo admitir os acordes dissonantes, mas a regra de prepará-los e de salvá-los consiste em fazer ouvir, primeiramente, uma das notas cujo acorde se compõe; na sequência, aproximar o som inimigo ao qual essa nota receia de se juntar e, enfim, fazê-lo desaparecer para que um som mais amigável possa sucedê-lo. É nessas condições que o ouvido se acomoda à dissonância, que ele suporta a contrariedade passageira, a fim de se repousar agradavelmente, na sequência, sobre sons melhor combinados. É assim que, na vida, as dificuldades passageiras variam a uniformidade da felicidade e tornam mais doce o sentimento que por ela experimentamos.

As pessoas pouco versadas em música podem imaginar que, uma vez que cada som tem seus harmônicos, a arte da composição consiste apenas em uni-los ao som principal e fazê-los sempre falar em uníssono, mas tal método levaria à confusão porque a arte prescreve um procedimento diferente. Com frequência, para responder a vinte ou trinta notas que a melodia faz tocar e brincar em conjunto, a harmonia estabelece uma só nota de baixo, o que não quer dizer que as vinte notas acima pertençam ao som grave do baixo e sejam compreendidas em seus harmônicos, mas sim que a melodia ilude o ouvido, lhe dá o troco e faz que ele as considere derivadas deste som grave.

A melodia é, portanto, soberana na música, mesmo sendo considerada pelo lado da harmonia, pois é ela que organiza os materiais que a harmonia lhe fornece, é ela que faz cantar as partes secundárias, cada uma de acordo com o lugar que ocupa no

conjunto, e é ela, ainda, que faz, a seu bel-prazer, passar o canto principal da voz aos instrumentos, e de tal instrumento a outro. Ora, nessas transmigrações, como seguir o canto sem o instinto veloz de um ouvido exercitado?

Não há razão (mesmo no teatro) para que a voz humana cante sempre a parte principal, ou seja, a mais interessante. Se alegarem que o ator em cena conduz a ação e chama sobre si grande parte da atenção do espectador, responderei que a orquestra não é menos presente que o ator, que ela não está menos intimamente ligada à ação, e acrescentarei ainda que a orquestra faz falar cem vezes potentes por sua diversidade e potentes por sua reunião e que o ator faz falar apenas uma, infinitamente limitada em seus meios de execução.

Foi, portanto, com razão que o monólogo de Renaud foi justificado ou, antes, exaltado no segundo ato de *Armide*.<sup>39</sup> O canto principal está na sinfonia e era à orquestra que cabia exprimir essas palavras: *este rio corre lentamente* etc.

Isso nos conduz a uma observação natural: se a música era essencialmente uma arte da imitação, o canto, os acompanhamentos, tudo deveria colaborar unanimemente com a imitação. Entretanto, vemos nas árias mais patéticas, nos *adagio* mais tocantes, o acompanhamento se afastar da imitação e se apresentar melodicamente em torno do tema.<sup>40</sup> Nos trechos em que o acompanhamento se esforça para pintar os efeitos, a parte superior se liberta dessa função imitativa e se limita simplesmente a cantar.

Procuramos, há muito tempo, um princípio universal da harmonia, segundo o qual pudéssemos admitir ou rejeitar essa ou aquela sequência de acordes. Desconfio que esse princípio jamais seja descoberto. O que há de mais simples e mais geral

---

39 Ópera de Gluck.

40 Vede *Che farò senza Euridice*, o acompanhamento se desenvolve e se diverte sob o canto. Isso é ainda mais sensível na ária *Alceste, au nom des Dieux*. Fariamos a mesma observação sobre a maior parte das árias italianas.

a ser ensinado aos estudantes é ligar os acordes que se sucedem por uma ou várias notas que lhes sejam comuns. Esse princípio é passível de (felizes) exceções, porque não existe harmonia mais doce e mais suave que uma sequência de sextas descendentes. Ora, esses acordes sucessivos não estão ligados entre si por nenhuma nota que se mantenha de um ao outro. Na falta do princípio que procuramos, eis aquele que proponho: toda harmonia que resulte em uma melodia fácil e natural é boa e está de acordo com as regras; aquelas que só engendram cantos sofríveis e difíceis, não merecem ser admitidas. Reservai-as, quando muito, para esses prelúdios nos quais o executante faz brilhar mais o seu saber do que seu gosto; que nessas combinações sábias a harmonia mostre-se, se for o caso, áspera e eriçada, fugindo assim das rotas comuns; que ela cave um caminho através da sarça e dos espinhos; mas essa marcha desviada não será jamais considerada um dos procedimentos naturais da harmonia, pois ela é bem mais um desvio licencioso e um sábio delírio. A harmonia é tributária e sujeita à melodia, e nada deve ousar sem a permissão daquela que a comanda. Que essa verdade seja a primeira e a última de todas aquelas que devemos estabelecer.

## 2

# ANTECEDENTES HISTÓRICOS E ANÁLISE DA OBRA

Mais qu'est-ce que la musique? Cette question m'a occupé hier au soir pendant des heures avant de m'endormir. C'est une étrange chose que la musique; je dirais volontiers qu'elle est un miracle. Elle est entre la pensée et le phénomène: comme une médiatrice crépusculaire, elle plane entre l'esprit et la matière, apparentée à tous deux, et pourtant différente de tous deux; elle est esprit, mais esprit qui a besoin de la mesure du temps; elle est matière, mais matière qui peut se passer de l'espace.

Heinrich Heine, *Mais qu'est-ce que la musique?*

### Antecedentes históricos

Na historiografia musical, o debate em torno da autonomia da música evidencia-se a partir dos séculos XVIII e XIX, por meio da discussão estética do Iluminismo, dos escritos literários do *Sturm und Drang* [Tempestade e impetuosidade] e, posteriormente, pela publicação da obra *Do belo musical*, de Eduard Hanslick, em 1854. Como já apontado na introdução, a crença de que uma possível expressão e/ou significação da música esti-

vesse sempre atrelada a um texto e/ou *éthos* remontava a Platão<sup>1</sup> e, do ponto de vista técnico, adquirira desde o Renascimento (por ocasião dos primórdios da ópera) um grau de precisão e sofisticação por intermédio dos tratados teóricos e dos compêndios de retórica musical.

Com a retomada dos estudos de retórica no Renascimento, por intermédio das obras de Cícero e Quintiliano, a teoria do *éthos* reaparece juntamente com a crença nos poderes persuasivos da música, com o nascimento da harmonia e do melodrama. O debate em torno desse novo gênero musical suscitou problemas técnicos e estéticos novos, cuja defesa ou condenação foi discutida com bastante vigor. Questões importantes, tais como a compreensão do texto *versus* a expressão musical, o uso do contraponto ou da harmonia, a subordinação da palavra com relação à música (e também seu contrário) e a linguagem verbal como modelo formal da música foram debatidos por quase três séculos, resultando em um vasto material com argumentos de vertentes distintas.

Do ponto de vista técnico-musical, a discussão entre a supremacia do contraponto ou da harmonia como sistema de escrita musical ocupa um lugar de destaque entre teóricos e compositores, na medida em que o melodrama estabelece uma nova relação entre a música e a poesia. Soma-se também a essa discussão, a teoria dos afetos e sua aplicação para induzir estados emocionais e efeitos no público por meio de códigos precisos e reconhecíveis.

Nas primeiras décadas do “Século das Luzes”, as discussões sobre a música, palavra e retórica musical ainda se faziam presentes em meio a outros escritos concernentes às artes.<sup>2</sup> O me-

---

1 Já na Antiguidade, encontram-se dois escritos que refutam estas ideias: o *Papiro de Hibeh* (séc. IV a.C.), de autoria anônima, e o *De Música*, de Filodemo de Gardara, filósofo epicurista (séc. I a.C.)

2 Durante o século XVIII foram publicados, na França, cerca de 132 tratados fi-

lodrama ainda era o único gênero a ser considerado nas discussões musicais, mesmo que a música instrumental também fosse aceita por parte de certo público culto. Diferentemente da Itália e da Alemanha, países nos quais a música instrumental não teve dificuldade de se afirmar, a França foi mais resistente em acatar o gênero e, por essa razão, ela ocupava nos debates um lugar de clandestinidade.

As teorias retóricas concentravam-se na construção de uma teoria pragmática dos modos de comoção dos ouvintes e, assim, o conceito de imitação<sup>3</sup> advindo dos séculos anteriores recupera seu papel central no tocante à música. Mesmo que seu lugar na ópera tenha sido o de adornar ou enfatizar o significado das palavras, a música instrumental começa a se destacar nos interlúdios operísticos, bem como em formas próprias que em nada se assemelham ao modelo verbal. E apesar de a música não ser o cerne da discussão nos escritos de Dubos e Batteux, esses autores aportam contribuições nessa retomada.

No prólogo do tratado *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura] (1719), Dubos esclarece que o objetivo de seu escrito é explicar o prazer sensível originado pelos versos e pelos quadros. Visto que o homem não possui nenhum prazer natural, é por necessidade que ele precisa manter o espírito e o corpo ocupados para fugir

---

losóficos ou teóricos relativos às Artes, Ciências ou Letras. Cf. Sabatier (1998), p.466-71.

3 Cf. Fubini (1991), p.19: “A teoria da imitação da natureza, dogma indiscutível, ambíguo e diversamente interpretado até a segunda metade do século XVIII, foi formulada tendo presente o modelo das artes figurativas e literárias; mas a estética musical herdou uma teoria que a música não contribuiu em sua formulação e os teóricos apenas se conformaram, aceitando passivamente um conceito completamente estranho à própria natureza do fato musical. Disso deriva a ambiguidade da linguagem dos filósofos, os quais frequentemente se utilizam do termo *expressão*, não como alternativa ou em oposição à *imitação*, mas intercambiam os dois termos como sinônimos ou quase”.

do tédio e da infelicidade. Assim, torna-se importante satisfazer essa necessidade de modo seguro e inócuo, e a Arte, por meio do movimento que ela causa em nosso espírito, cumpre essa função. A Arte é o lugar privilegiado, porque outorga o prazer ao homem por intermédio da imitação da realidade sem que esta lhe ofereça perigo, e como o objetivo dela é a imitação e a substituição da realidade, seu conteúdo é mais importante que a forma.<sup>4</sup>

A música, apesar de não ser o objeto principal, também é contemplada no tratado e se adapta aos objetivos gerais da obra, na medida em que Dubos acredita que a música é subalterna à linguagem verbal e sua função restringe-se a

imitar os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esse sons, com a ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já expusemos, têm uma força maravilhosa para nos comover, porque eles são os signos das paixões instituídos pela natureza,<sup>5</sup> da qual receberam sua energia, ao passo que as palavras articuladas são apenas signos arbitrários das paixões. (Dubos, 1733, I, seção XLV, p.444)

Para Dubos, o campo imitativo da música restringe-se aos sentimentos ou, ainda, à comoção suscitada por sua percepção, o que a torna reconhecível e passível de ser identificada com os sentimentos. Quando se refere ao canto, o autor destaca que, por meio da harmonia e do ritmo, a música enfatiza a arte poética, pois imita a sua prosódia e o significado

---

4 Cf. também Tatariewicz, 1980, v.III, n. 535.

5 Como assinala Tatariewicz (1995, p.332-5), durante o século XVIII o conceito de natureza recebeu várias acepções: totalidade do mundo que nos é conhecida a partir da experiência (D'Alembert); mundo humano (Boileau); mundo extra-humano (Reynolds); realidade idealizada (Du Fresnoy e Batteux); sistema de leis necessárias que governam a natureza (André), entre outros.

das palavras, mas não descarta o caráter mimético da música instrumental, a qual cumpre o papel de reforçar a ação dramática, comparecendo nos trechos em que a palavra é dispensável:

A música não se contentou em imitar em seus cantos a linguagem inarticulada do homem e todos os sons naturais dos quais ela se utiliza por instinto. Essa arte quis ainda fazer imitações de todos os ruídos que são mais capazes de nos impressionar quando os escutamos na natureza. A música utiliza os instrumentos para imitar esses ruídos nos quais não há nenhuma articulação, e nós comumente chamamos essas imitações sinfonias. (Dubos, op. cit., I, seção XLV, p.447-8)

Os músicos sempre compõem sinfonias para exprimir ruídos que nunca ouvimos e que talvez não existam jamais na natureza. Tais são os rugidos da terra quando Plutão sai dos infernos, o assobio dos ventos quando Apolo inspira a piedade, o ruído que faz uma sombra saindo de seu túmulo e o balançar da folhagem das ruínas de Dodone. Há uma verdade de conveniência para estas sinfonias. A *convenientia fingit* de Horácio tem lugar aqui como na poesia. Conhecemos quando a verossimilhança requerida se produz. A verossimilhança se produz, certamente, quando elas realizam um efeito aproximado do efeito que os ruídos que imitam poderiam fazer, e quando eles nos parecem de acordo com esses ruídos inauditos, mas sobre os quais não deixamos de formar uma ideia confusa em relação a outros ruídos que escutamos. (Dubos, op. cit., I, seção XLV, p.457-8)

Como visto anteriormente, o mimetismo da música instrumental não se presta à imitação das paixões, mas possui uma importância relativa no conjunto da ópera, no sentido de que ela pode realizar uma gama de efeitos prodigiosos ou, ainda, suscitar espanto, comoção, estados de felicidade, enfim, agradar o



ouvinte porque lhe possibilita associações sem, no entanto, suplantando o texto.

Como as necessidades humanas são inúmeras, o compositor que possui o verdadeiro domínio de seu *métier* deve se esforçar ao máximo para contemplar essa variedade por intermédio de sua arte, visto que essa é a qualidade que pode aproximá-lo da excelência do poeta:

Como existem pessoas que se comovem mais perante as cores de um quadro do que ante a expressão das paixões, também existem aquelas que são apenas sensíveis ao que é agradável no canto ou à riqueza da harmonia, e não se preocupam se o canto imita bem o ruído que ele deve imitar ou se ele é conveniente ao sentido da palavra [...] Elas se contentam com a variedade e a graça do canto [...] Eu colocaria de bom grado a música, na qual o compositor não soube servir-se de sua arte para nos emocionar, no mesmo patamar dos quadros que são apenas bem coloridos e dos poemas que são apenas bem versificados. Como as belezas da execução devem servir na poesia, assim como na pintura, para colocar em obra as belezas da invenção e os traços do gênio que pinta a natureza que imita [...] a doçura e a novidade do canto deve servir à música unicamente para produzir e embelezar a imitação da linguagem da natureza e das paixões. O que chamamos ciência da composição é uma serva, por assim dizer, que o gênio do músico deve ter à sua disposição, assim como o gênio do poeta deve ter o talento para a rima. (Dubos, op. cit., I, seção XLV, p.461-3)

Estabelecer ou, ainda, induzir uma analogia entre o efeito musical e o efeito poético nada mais é do que fomentar uma escuta literária, a qual se recusa a perceber as possibilidades sensoriais da própria escuta. Assim, clareza e imitação são as palavras de ordem para Dubos e para uma poética que não deixa lugar para o estranho e o enigmático.

Anos depois, cabe a Batteux retomar a temática da imitação, porém de um ponto de vista distinto, uma vez que ele abandona o campo da excitação das emoções para dirigir-se à representação. Como o próprio título de sua obra indica – *Les beaux-arts réduits à un même principe* [As belas-artes reduzidas a um princípio] (1746) –, seu escopo é reduzir a variedade empírica das artes ao ponto comum entre elas. Partindo do pressuposto de que o espírito humano não é dotado de criação, este sempre tem que se basear em algum modelo. A arte, por ser uma atividade recreativa, não inventa seus objetos nem imagina algo que não exista; ao contrário, é pelo reconhecimento de algo já existente que ela tem seu mérito.

O gênio deve, portanto, ter um ponto de apoio para se elevar e sustentar-se, e esse apoio é a natureza. Ele não pode criá-la, assim como não pode destruí-la; ele pode apenas segui-la e imitá-la e, conseqüentemente, tudo o que ele produz só pode ser imitação. (Batteux, 1746, p.10)

Segundo Batteux, cabe ao artista escolher e selecionar na natureza os objetos dignos de serem imitados, assim como ter claro que a função dessa escolha é intensificar e melhorar o que se lhe apresenta a partir do critério da verossimilhança. O verdadeiro, portanto, não é o objeto das artes, mas cabe ao artista criar “verdades possíveis, verdades que podem ser, o belo verdadeiro que é representado como se ele existisse realmente, com todas as perfeições que ele é capaz de obter” (idem: 27-28).<sup>6</sup>

Qual é, portanto, a função das Artes? É transpor os traços que estão na natureza e apresentá-los em seus objetos, os quais

---

6 CF. Kintzler (2005, p.55): “A célebre teoria clássica da imitação da natureza funda-se sobre a ideia de um mundo representado, cujo objeto não se encontra no mundo real, observável de imediato, mas em um mundo essencial, pensável e caracterizado”.

não são naturais. [...] De onde eu concluo que as Artes, no que lhe é próprio, são apenas imitações, semelhanças que não são naturais, mas que parecem ser; e que também o material das Belas-Artes não é verdadeiro, mas apenas a verossimilhança. (Batteux, op. cit., p.13-4)

Tecendo uma diferença entre as artes no que se refere aos objetos que imitam, Batteux assevera que a música é um retrato artificial das paixões e, que pelos sons, ela pode regular e intensificar as emoções. Nesse caso, refere-se à música instrumental, a qual desempenha um papel mais importante do que no tratado de seu contemporâneo Dubos, diferença esta que reside no fato de que Batteux crê que os instrumentos também podem imitar as paixões, visto que o som é a expressão essencial da música.

Uma música sem palavras é sempre música. Ela expressa lamentos e alegrias independentemente das palavras, que a ajudam à verdade; mas estas não contribuem e nem tiram nada que possa alterar a sua natureza e sua essência. Sua expressão essencial é o som, assim como a da pintura é a cor e a da dança, o movimento dos corpos. (Batteux, op. cit., p.39-40)

A palavra nos instrui, nos convence, é o órgão da razão, mas o tom e o gesto são voltados para o coração – eles nos emocionam, persuadem. A palavra só exprime a paixão por meio das ideias, as quais os sentimentos estão ligados, e pela reflexão. O tom e o gesto chegam ao coração diretamente e sem nenhum volteio. Enfim, a palavra é uma linguagem de instituição que os homens fizeram para comunicar mais claramente suas ideias; os gestos e os tons são como o dicionário da simples natureza: eles contêm uma língua que sabemos desde nosso nascimento e da qual nos servimos para anunciar tudo o que se relaciona com a conservação do nosso ser. (Batteux, op. cit., p. 253-5)

Como observa Neubauer (1992, p.100), Batteux se antecipa a Rousseau na medida em que separa a linguagem articulada, ligada à razão, da linguagem musical e dos gestos, linguagem do coração, a qual nos proporciona um “dicionário da natureza” conhecido e ao qual todos nós temos acesso. No entanto, essa generalidade e universalidade da música instrumental apontam também para a sua fraqueza: a vagueza e a imprecisão das emoções que ela imita, a qual nos impede de identificá-las de modo preciso. Assim,

Concluimos que a música, por mais bem calculada que seja em seus tons e mais geométrica em seus acordes [...] não tem nenhum significado: poderíamos compará-la apenas a um prisma, que apresenta as mais belas cores, mas não é um quadro. Seria uma espécie de cravo cromático, que ofereceria passagens e cores para talvez agradar os olhos e entediar, certamente, o espírito. (Batteux, op. cit, p.269)

Nos trechos citados anteriormente, observa-se que Batteux oscila entre atribuir um caráter autônomo à música e condená-la por seus princípios harmônicos abstratos. Essa incongruência está em suas justificativas: referindo-se à autonomia, a independência da palavra é vista como positiva, porque a percepção do objeto imitado é suficiente, visto que o coração tem uma inteligência independente das palavras; se algo lhe toca, ele compreende perfeitamente (op. cit., p.268-9); com relação às matemáticas, um acorde bem-estruturado não justifica que ele imite um caráter verossímil (op. cit., p.269). E Batteux conclui que a música sem palavras tem apenas uma vida parcial, pois ela é apenas a metade de sua essência (op. cit., p.267).

Em meio a esse debate, duas vertentes teóricas bem demarcadas se destacam: de um lado, a corrente pitagórico-racionalista, representada por Jean-Philippe Rameau; e do outro, dois dos filósofos responsáveis pela realização da *Encyclopédie* (D’Alembert e Rousseau), para os quais a música se pauta no

bom gosto, na expressão dos afetos e, sobretudo, na imitação da natureza.

Rameau, importante teórico e compositor francês responsável pelo *Traité de l'harmonie réduit à son principe naturel* [Tratado de harmonia reduzida ao seu princípio natural] (1722), fundamenta seu tratado na antiga tradição pitagórica,<sup>7</sup> na visão da harmonia musical explicada por intermédio dos números e das proporções matemáticas, ou seja, em um complexo de regras e leis. O caráter científico de sua abordagem pressupõe que a harmonia toma por base um princípio natural, originário, racional e eterno, cuja vantagem é unificar um sistema de acordes fundamentais que também contempla toda a variedade possível de combinações para as músicas futuras. Considerando que o conceito de natureza para Rameau é um sistema de regras matemáticas, se a música imita a natureza é porque ela expressa, por meio da organização do sistema harmônico, uma ordem de caráter mensurável e universal.

Para o autor, a coerência de uma obra musical assenta-se no uso preciso do sistema harmônico (ou tonal), no respeito a suas regras. A harmonia deve ser priorizada em detrimento da melodia, pois oferece a segurança para sua força expressiva, bem como seus elementos e critérios de combinação.

Apesar do uso de uma terminologia convencional, os fundamentos dos conceitos adquirem, no decorrer do século XVIII, uma nova acepção. Para Rousseau, o maior adversário das ideias defendidas por Rameau, o conceito de natureza é equivalente a sentimento, espontaneidade, paixão, instinto, reação imediata, ou seja, atributos totalmente assentados em um ponto de vista subjetivo. Vale dizer ainda que essa disputa também ocorre no universo da música vocal e um dos principais pontos de discórdia será o uso e funções da harmonia.

---

7 Seus principais interlocutores no passado foram Descartes (*Compendium Musicae*), Mersenne (*Harmonie Universelle*) e Zarlino (*Institutione armoniche*).

Rousseau prioriza a melodia, pois encontra no canto a natureza originária da música. Na *Carta sobre a música francesa* (1753) abre duas frentes de ataque que se complementam: condena irrevogavelmente toda a música francesa, tomando por base o desenvolvimento histórico da própria língua, e apresenta suas reticências para com a harmonia, sugerindo que a fundamentação da música nesse sistema demonstra bem mais uma incapacidade do compositor em criar algo que seja agradável do que o domínio de sua arte.

O autor responsabiliza o processo civilizador pelo afastamento das linguagens musical e verbal, o que pode ser verificado pelo crescente número de regras e convenções inseridas nelas. A linguagem verbal tornou-se articulada pela necessidade da comunicação, e a parte melódica da linguagem musical tornou-se harmônica, e, em ambos os casos, o elemento expressivo foi alijado.

No entanto, existe ainda uma língua que, a despeito das regras, conserva ao menos um acento melódico originário:

Se se perguntar qual de todas as línguas deve ter uma melhor gramática, eu responderia que é a do povo que raciocina melhor; e se perguntarem qual de todos os povos deve ter uma melhor música, eu diria que é aquela cuja língua é mais apropriada a isso. É o que já estabeleci acima, e que terei oportunidade de confirmar na continuação desta Carta. Ora, se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois esse língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto. (Rousseau, 2005, p.10)

Para Rousseau, a suposta universalidade da linguagem musical, também extensiva à verbal, é mais um equívoco cometido por Rameau, na medida em que este outorga à harmonia o papel de paradigma natural. Se o caráter nacional

da música é visto como positivo pelo fato de estar atrelado à língua, a harmonia torna-se um fator negativo, uma espécie de aliada dos desprovidos de imaginação, de genialidade e de senso estético.

A impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos os seus cuidados à harmonia e, na falta de belezas reais, introduziriam ali belezas de convenção que quase não teriam outro mérito além do de ter vencido uma certa dificuldade. Em vez de uma boa música, criariam uma música erudita: para suplementar a melodia, multiplicariam os acompanhamentos; custar-lhes-ia menos empilhar várias partes ruins umas sobre as outras do que compor uma música que fosse boa. Para diminuir a insipidez, aumentariam a confusão; acreditariam fazer música e não fariam mais do que ruído. (Rousseau, op. cit., p.6)

Porém, é no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781, obra póstuma) que Rousseau ataca abertamente Rameau e suas ideias sobre a harmonia, na medida em que procura caracterizá-las como uma racionalização da criação sonora que minimiza a invenção melódica e atribui uma autonomia à linguagem musical. A despeito da legitimidade do sistema harmônico, Rousseau recorre à naturalidade e ao sentimentalismo que, segundo seu ponto de vista, são qualidades inerentes à música, ou seja, é por intermédio da melodia que a música, em sua totalidade, apresenta-nos o que ela possui de mais essencial.

A harmonia propriamente dita encontra-se em uma situação ainda menos favorável. Possuindo apenas belezas de convenção jamais agrada a ouvidos que não se instruíram a esse respeito e só com reiterado hábito poder-se-á senti-la e saboreá-la. [...] Mesmo que se calculasse, durante milhares de anos, as relações dos sons e as leis da harmonia, como se pode-

ria fazer um dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões? Fazendo-se a mesma pergunta quanto à melodia, a resposta virá por si mesma: já está de antemão no espírito dos leitores. A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. [...] Não só imita como fala, a sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. Disso provém a força das imitações musicais e nisso reside o império do canto sobre os corações sensíveis. (Rousseau, 1991, p.190)

O fundamento desse ensaio está no resgate da origem primeira da música, em um passado mítico no qual música e palavra possuíam um nexo indivisível. Nesse estado de natureza, o homem expressa suas paixões e seus sentimentos de um modo mais completo, porque as línguas possuíam acentos musicais. Com o advento da civilização, houve uma ruptura entre música e palavra, e esta, além de perder seu caráter melodioso, restringiu-se a expressar raciocínios. O mesmo ocorreu com os sons musicais, os quais ficaram restritos e empobrecidos em sua capacidade expressiva, contudo, algo da música restou na palavra: o canto melódico que reconstrói essa unidade.

A partir da leitura dos grupamentos linguísticos, Rousseau afirma que as línguas nórdicas (o francês, o inglês, o alemão) são precisas, exatas e articuladas, porque o que levou os falantes desses grupos a se unirem foi a necessidade de sobrevivência em terras inóspitas, por isso essas línguas se adaptam melhor à escrita e à leitura. O mesmo não ocorreu com as línguas orientais e meridionais (o árabe e, sobretudo, o italiano), porque o lugar onde se originaram era mais acolhedor e seus falantes se agruparam por querer expressar seus afetos e emoções, e, conseqüentemente, sua língua é sonora, suave, musical ou, ainda, presta-se para ser falada e ouvida.



## Chabanon e a autonomia da música

Na geração posterior aos Enciclopedistas, o debate sobre as teorias expressivas e imitativas da música começa a apontar seu declínio, embora o questionamento sobre a validade desses aportes já tenha começado em 1754, quando o abade Laugier publica o *Apologie de la musique françoise contre M. Rousseau* [Apologia da música francesa contra Rousseau], propondo uma distinção entre a música e a palavra, e não uma afiliação quase genética entre essas linguagens.<sup>8</sup> René de Bonneval<sup>9</sup> também publicou, no mesmo ano, um texto no qual faz objeções quanto ao caráter imitativo da música com relação à natureza.

Nas últimas décadas do século XVIII, dois autores franceses se destacam nessa controvérsia a respeito do princípio da imitação, e suas reflexões descortinam novos pontos de vista sobre a música (em geral) e a música instrumental (em particular), os quais antecipam os problemas e as discussões travadas no século XIX. E se não antecipam, ao menos se destacam por estarem familiarizados com os novos problemas estéticos advindos dessa discussão.

*L'expression musicale mise au rang des chimères* [A expressão musical entendida como quimera] (1779), de Boyé, questiona radicalmente a teoria da imitação musical. Na frase inaugural de seu texto – “Pode a música exprimir as paixões?” – o autor introduz a problemática, procurando demonstrar que a música não possui essa capacidade.

---

8 Laugier (1754), p.7, escreve: “Podemos compor canções extremamente melodiosas, acompanhá-las com uma harmonia muito pura e acrescentarmos a extrema precisão da medida, sem colocarmos as palavras. Essa música, na qual a linguagem não comparecerá por nada, não teria um caráter e uma expressão? Não seria ela a verdadeira música?”.

9 René de Bonneval, *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la Musique Françoise, 1754.*

[...] a música deveria imitar os acentos do canto por meio dos acentos do canto, se fosse verdade que as paixões empregassem naturalmente uma linguagem similar. Mas como as paixões nunca se manifestam cantando, pois elas só se exprimem pelas inflexões da voz falada, somente as inflexões da voz falada poderiam imitá-las, como, por exemplo, na declamação. (Boyé, 1973, p.5)

Boyé denuncia aqui um paradoxo entre as afecções e o meio de exprimi-las, e observa com perspicácia que a estrutura da música não é análoga à estrutura da linguagem verbal e, assim, qualquer imitação por parte da música seria uma espécie de caricatura. Neubauer (1992, p.249) citando um exemplo dado por Boyé, a ária *J'ai perdu mon Eurydice*, de Gluck, aponta que este vê uma incoerência tão grande entre o sentido do texto e o caráter da música nessa ária que a mesma melodia poderia ser adaptada para qualquer outro texto ou, ainda, para um texto com sentido contrário àquele da ária.<sup>10</sup>

Entretanto, Boyé destaca que a música, quando estruturada a partir de seus próprios elementos, pode ser expressiva, visto que as combinações harmônicas associadas a formas, ritmos, andamentos e instrumentação podem imprimir um caráter a ela.

O principal objetivo da música é nos proporcionar um prazer físico, sem que o espírito tenha que se molestar com inúteis comparações. Temos que observá-la como um prazer dos sentidos, e não da inteligência. (Boyé, op. cit., p.23)

---

10 Eduard Hanslick, no livro *Do belo musical* (1854), retoma o mesmo exemplo de Boyé, a saber: “Na época em que a ária de Orfeu – *J'ai perdu mon Eurydice rien n'égale mon malheur* – comovia até às lágrimas milhares de pessoas (e entre elas homens como J.-J. Rousseau), um contemporâneo de Gluck, Boyé, observou que a essa melodia se poderiam adaptar igualmente, muito mais corretamente, as palavras de sentido oposto: *J'ai trouvé mon Eurydice rien n'égale mon bonheur*” (1989, p.45).

Qualquer pessoa que seja suscetível aos encantos da música pode provar as mais vivas afecções sem recorrer à análise. Ele se dirige aos concertos, aos italianos, à ópera e a todos os lugares onde os músicos se encontram. Aqui, compreender as palavras ou não pouco importa, pois ele precisa apenas dos sons e de seus impulsos, os quais são suficientes para lhe agradar. (Boyé, op. cit., p.42)

No contexto da polêmica contra a imitação musical, o sensualismo atribuído por Boyé à música instrumental não pode ser interpretado como um atributo pejorativo. Ao contrário, suas asserções procuram eliminar o conceito de imitação e o didatismo musical por meio de uma ruptura com os cânones do passado. Se a música, quando destacada dos textos das óperas ou dos poemas, não imita nada e não diz nada que seja compreensível, a melodia torna-se apenas uma espécie de hieróglifo indiscernível que pode ou não despertar prazer em seus ouvintes.

Em 1779, Chabanon publica o livro *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* [Observações sobre a música e principalmente sobre a metafísica da arte], obra que será retomada com poucas modificações na versão aumentada de 1785, a qual se intitula *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [Da música em si e em suas relações com a palavra, as línguas, a poesia e o teatro].

Como o próprio título indica, o escopo de Chabanon é definir as características que pertencem à própria música e separar aquelas que lhe são atribuídas quando executada em conjunto com outras linguagens. Nas “Reflexões preliminares”, o autor apresenta uma definição de música centrada em seus elementos constitutivos, em sua realidade material e não em sua função, assim como coloca as perguntas que lhe servirão de guia em sua investigação:

O que é a música? A arte dos sons.<sup>11</sup> Aqui examino as propriedades individuais desses elementos primeiros da arte musical, material frio e sem vida que essa arte anima e vivifica. Por meio de quais procedimentos ela lhes confere essa existência que proporciona um prazer tão vivo e tão comovente aos nossos sentidos? [...] A música, por sua instituição natural, é obrigada a imitar? [...] O que ela imita, de preferência? Como e até que ponto ela imita? [...] com que intenção a natureza teria concedido essa linguagem natural ao homem e aos animais? Será que podemos atribuir a ela o mérito da universalidade? Seria verdade que o canto tenha sido único em todo o mundo; que, como resultado das proporções harmônicas que são uma lei invariável da natureza, sua principal constituição também tenha sido invariável? (Chabanon, 1785, p.17-18)

Pelas referências implícitas que faz neste texto, Chabanon deixa entrever os fatos e os personagens que impulsionaram seus questionamentos: a questão da imitação, a controvérsia entre a prioridade da melodia e da harmonia, a natureza da ópera e a disputa literária e musical entre a ópera francesa e a italiana (no que se refere ao estilo e gosto) e os escritos dos Enciclopedistas, sobretudo os de Rousseau.

O problema da imitação,<sup>12</sup> tema recorrente nos títulos dos capítulos, enuncia claramente sua principal frente de ataque e

---

11 Na versão de 1779, Chabanon oferece outra definição, a saber: “O que é a música? A arte da sucessão dos sons, de acordo com os movimentos regrados e seguidos dos graus de entonação apreciáveis, o que torna o encadeamento desses sons agradáveis aos ouvidos”(p.14).

12 Belinda Canonne (1990, p.158) observa ainda que até aproximadamente 1750, o significado da palavra “imitação” não fora diferente de “expressão”, sendo que esta última se reporta a expressividade. Para tanto, se apoia em Paul-Marie Masson, o qual observa que a expressão é “uma relação evidente e facilmente reconhecível entre a ideia de um objeto, de um evento ou de um sentimento, e um fragmento de música mais ou menos extenso, que pretende ‘imitá-lo’, ‘caracterizá-lo’, ‘pintá-lo’”.

a consecutiva desconstrução que se propõe fazer. Definindo o som musical como algo que não possui nenhuma significação, que tomado em si não apresenta sentido, caráter ou expressão próprios e cuja finalidade primeira se direciona bem mais aos ouvidos do que ao espírito (I, p.13), Chabanon prenuncia aspectos importantes que serão desenvolvidos no texto: a singularidade da linguagem musical, sua distinção da linguagem articulada, a liberdade do compositor diante das fórmulas musicais instituídas e a inserção de aspectos subjetivos como coparticipantes na apreciação musical.

Chabanon afirma que a particularidade da música reside na organização de seu sistema, cujos elementos individuais só adquirem valor quando avaliados em função dos demais. Em si, esses elementos não possuem significação própria, visto que só podemos distinguir as qualidades graves e agudas dos sons quando dispostos em uma organização. No entanto, por intermédio da combinação da melodia (sucessão) e da harmonia (simultaneidade) esses elementos adquirem sentido, oferecendo à música seu caráter e expressão. O autor assinala ainda outra diferença:

A melodia<sup>13</sup> existe implicitamente na harmonia, e esta se encontra implicitamente naquela; porém, existe entre elas uma diferença essencial: um canto qualquer não comporta mais do que uma única harmonia, no entanto, a mesma sequência de acordes reúne uma infinidade de cantos diversos que o olho do gênio pode neles descobrir, que seu sopro pode fazer eclodir. Essa observação nos indica que, na música, a melodia é o principal artífice, o agente mais eficaz, uma vez que é ela que fornece as formas, os movimentos e a vida. [...]  
Ao executarmos o baixo de uma ária e todos os seus acordes,

---

13 Para Chabanon, as palavras melodia e canto são usadas como sinônimos.

sem indicar qual é o canto e, na sequência, cantarmos a ária, despojando-a de todas as suas partes harmônicas, em ambas as partes veremos a nudez. Se compararmos uma à outra, veremos ainda que os acordes desprovidos de canto pouco servem aos ouvidos, mas que o canto, mesmo sem acordes, pode ainda lhes causar satisfação, ou seja, o canto constitui exatamente toda a essência da arte e a harmonia é apenas um complemento. (Chabanon, 1785, I, p.30-1)

A expressão e o caráter da melodia não possuem nenhuma relação direta com as leis que regem as mesmas características das palavras. Estas pertencem a uma linguagem de convenção e, mesmo assim, estabelecer-lhes um caráter imitativo torna-se suspeito. Quanto a esse aspecto, Chabanon questiona diretamente Rousseau no que se refere à imitação da própria linguagem verbal, bem como sua origem imitativa (VII, p.55-6).

O autor assinala que se as línguas fossem derivadas da imitação dos objetos e dos efeitos naturais, elas deveriam ser uniformes e designar os objetos imitados do mesmo modo. Afinal, os fenômenos naturais são os mesmos (por exemplo, o mar e o riacho) e, sendo assim, a variedade encontrada entre as línguas refuta esse pressuposto. Outro ponto se refere à origem do canto e sua prerrogativa com relação à música instrumental ou, nesse caso, ao som em si. Chabanon adverte que, para que o homem pratique o canto, é necessário que, em primeira instância, ele possua o domínio da fala, ou seja, dos pressupostos organizacionais mínimos que regem a linguagem verbal. Se esse homem ainda não desenvolveu tal domínio, não refletiu e nem organizou minimamente essa linguagem, impossibilitando que, espontaneamente, ele se ponha a cantar. Sem sombra de dúvidas, o que primeiramente ele profere é uma sequência de sons mais próximos da música instrumental, visto que não há significado imitativo e preciso que lhes possa ser atribuído.

Chabanon já havia anteriormente assinalado na obra *Éloge de M. Rameau*<sup>14</sup> [Elogio ao Senhor Rameau], de 1764, outro aspecto distintivo entre as linguagens verbal e musical. Nesta, ele destaca que o canto (ou melodia), seja ele vocal ou instrumental, possui um *motivo*, uma unidade musical melódica ou rítmica que reaparece no decorrer da composição, a partir da qual são geradas e desenvolvidas outras ideias. Quando se refere à música vocal com texto, observa que o *motivo* possui um grau de dependência com a palavra em virtude da prosódia. Entretanto, no que se refere à música instrumental, ele considera o texto fundamental, pois este é efetivamente uma ideia específica da música, sem nenhuma derivação ou apoio externo e criado a partir da imaginação do compositor.

[...] Nenhuma dessas fontes estrangeiras existe para o músico sinfonista. Nenhum assunto o inspira ou lhe traz ideias, e não sabemos de onde ele as tira; do nada ele faz alguma coisa, é uma criação propriamente dita. Encontrando o *motivo*, se faz absolutamente necessário que ele continue, sem alterar seu caráter ou movimento. [...] É necessário que essa ideia primeira torne-se a *geradora* de várias outras que lhe pertençam sem assemelhar-se, e que a embelezem sem obscurecê-la. Em outros termos, quando escutamos a música puramente sinfônica, o espírito não se encontra pleno de ideias, nem o coração possui algum sentimento. A alteração deve nascer inteiramente da força dos sons; na música vocal ela nasce por mil causas, e a música, com frequência, só a faz prolongar e aumentar [...] Concluindo: o músico sinfonista, não possuindo nenhum apoio e nem sendo favorecido por alguma ilusão, coloca mais de si do que o musicista,

---

14 Comentário de Voltaire para Chabanon relativo a este texto: “Depois do elogio que vós fizestes à Rameau, eu serei sempre vosso; vós me inspirais um sentimento de estima que se aproxima muito da amizade” (Carta de 09/12/1764, Doc. 4276, Tomo LXII).

vocal: a marca do gênio é mais evidente em suas obras quando encontramos um conjunto de ideias novas, caracterizadas e que trazem a marca de suas impressões. (Chabanon, 1764, p.22-4)<sup>15</sup>

Catherine Dubeau (2002, p.78-9) apresenta de forma sintética os aspectos que conduzem Chabanon a recusar-se a aceitar uma equivalência entre o canto e a palavra (cap. VII-VIII). São eles:

- 1) para que o canto seja uma imitação da palavra, seria necessário que a palavra o tivesse precedido em sua origem;
- 2) se a expressão musical é ligada à expressão prosódica da língua, a música latina não pode ser expressiva para os modernos, na medida em que ignoramos a prosódia dos latinos. Por extensão, seria impossível encontrar algum prazer na música composta em países os quais ignoramos a língua;
- 3) a primeira lição dada a um ator é não declamar do mesmo modo como ele canta. Assim, é absurdo aconselhar os músicos a fundamentarem sua interpretação sobre a declamação dos atores;
- 4) se a música adquire expressão apenas como imitação da palavra, a música instrumental perde toda a sua expressão, na medida em que o instrumento não possui nada em comum com a língua;
- 5) a parte menos musical da música, o recitativo, difere essencialmente da palavra, na medida em que seu despojamento não o impede que seja construído sobre as entonações fixas, musicais e que ele comporte um baixo, o que não ocorre com a palavra;
- 6) se a música consistisse em uma imitação da declamação, um mesmo poema não poderia gerar vários cantos, pois cada poema corresponderia apenas a uma declamação ideal;

---

15 Cf. Saloman (1989, p.115-6).



- 7) a variação dos acentos musicais entre os diferentes países não possui nenhuma relação com as diferenças das línguas, mas somente relaciona-se ao grau de evolução na qual se encontra a arte musical em cada um desses países, sem que seja necessário provar que (a) a evolução da música segue exatamente aquela da língua, que (b) cada língua é acompanhada por uma evolução musical que lhe é própria (e, por consequência, não podemos assistir às mesmas revoluções musicais entre países diferentes) e, enfim, que (c) a evolução da música puramente instrumental é independente daquela do canto vocal, porque ela não possui nenhuma relação com a língua.

Com esse conjunto de asserções, Chabanon se afasta em definitivo do mito do canto original, tão caro a Rousseau,<sup>16</sup> afirmando que a expressão musical está completamente desvinculada da expressão da palavra e que atrelar uma coisa a

---

16 Rousseau (1991, p.186): “Com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aquelas. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a um som. Sucede apenas que os acentos são nela mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum. À volta das fontes de que falei, os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melodiosas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música, ou melhor: tudo isso não passava da própria língua naqueles felizes climas e encantadores tempos em que as únicas necessidades urgentes que exigiam o concurso de outrem eram as que o coração despertava. [...] A mesma coisa aconteceu com a música. A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado das palavras; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo quanto pelas articulações e pelas vozes. Segundo Estrabão, outrora dizer e cantar eram o mesmo, o que mostra, acrescenta ele, que a poesia é a fonte da eloquência. Seria melhor dizer que tanto uma quanto a outra tiveram a mesma fonte e, a princípio, foram uma única coisa.”

outra é persistir em uma equivalência de sintaxe das linguagens que, para ele, não existe, assim como em uma narrativa literária, o que naturalmente justificaria a falta de comunicação e imperfeição atribuída à música instrumental. Afinal, mesmo que Chabanon concordasse com Rousseau sobre a origem unitária das linguagens, isso não constitui um fator de condicionamento da expressão musical à expressão da palavra.

No entanto, Chabanon não descarta a possibilidade de que a música possa imitar (V, p.27-8). Em situações específicas, e na medida do possível, a música pode assimilar ruídos, movimentos e sensações que lhe sejam análogos, e essas associações, entretanto, são prévias, visto que são pensadas pelo compositor e transpostas musicalmente de modo que possam induzir o ouvinte a estabelecê-las. Mas há também uma gama de objetos e situações que não se prestam às analogias, mas que podem ser evocadas por um caráter musical.

Se nos depararmos com um hábil compositor que necessita das palavras para descrever a onda que murmura e o pássaro que trina, ousaríamos reprová-lo se raciocinasse do seguinte modo? “Minha arte não pode transpor verdadeiramente os efeitos esperados por meu poeta: esforçando-me para consegui-lo, corro o risco de parecer com todos aqueles que executaram o mesmo quadro. A pintura das águas, das flores, dos zéfiros e dos campos só é julgada tão lírica porque a vista de uma paisagem risonha e campestre produz sobre os nossos sentidos uma impressão doce e dispõe nossa alma a uma calma feliz. Se, portanto, abstando-me de imitar o que eu não posso reproduzir, eu apenas imaginasse uma melodia suave e tranquila, tal qual desejaríamos ouvir quando repousamos em uma sombra fresca, olhando as mais belas paisagens campestres, eu me esquivaria assim de meu poeta e de minha arte?” Por mais que esse artista racional fosse um ho-

mem de gênio, eu não sei em que os partidários da imitação poderiam reprová-lo na execução de tal plano. (Chabanon, 1785, V, p.72)

Na continuação do capítulo V, Chabanon observa a impossibilidade de exatidão de julgamento dos sentidos ou, ainda, que o ouvido e a visão percebam e julguem os objetos da mesma maneira. A equivalência da percepção só é possível por uma associação e comparação realizada pelo julgamento, e não porque os sentidos possam ser intercambiáveis. Assim, quando o músico se vê impedido de imitar uma situação ou objeto quaisquer por uma própria limitação dos recursos da linguagem musical, oferece ao ouvinte uma construção sonora cuja estrutura possa ser análoga à estrutura visual e, a partir disso, abrir a possibilidade para que a associação ocorra.

Mais adiante, o autor questiona também a ideia de que música tenha como objetivo imitar o grito inarticulado das paixões, o que seria, nesse caso, a sua potência. Julga esta afirmação embaraçosa, pois nem todas as paixões possuem gritos particulares. No entanto, observa que a música instrumental, mesmo incapaz de reproduzir gritos humanos ou imitar a palavra, possui energia e capacidade para expressar as paixões por meio de uma assimilação, na medida do possível, das diversas sensações que ela produz em nossos diversos sentimentos (IX, p.72).

Se tal canto o agrada e vós gostais de ouvi-lo, isso só acontece porque ele produz sobre ti uma impressão qualquer. Estude essa impressão, procure sua natureza e seu caráter e será impossível que não reconheças se ela é áspera ou doce, viva ou tranquila; contudo, o movimento, por si só, seria capaz de indicá-lo.[...] Quais são os meios naturais que dão à melodia um caráter de tristeza ou de felicidade, de indolência ou de determinação?[...] A música suave emprega movimentos sem rapidez, visto que ela

liga os sons e não utiliza contrastes, não os faz colidir uns com os outros. [...] A música alegre pontilha as notas, faz os sons saltarem; o arco está sempre no ar e sua voz o imita. Tais são mais ou menos os meios naturais que a música emprega e com a ajuda dos quais ele produz sensações em nós que o compositor, homem de gênio, o qual sentiu todos esses efeitos e que os aplica convenientemente às palavras e às situações, é um músico expressivo. [...] Uma observação essencial, e que está na própria base de nossa doutrina, é que a ária mais expressiva possui, quase sempre, eu diria mesmo necessariamente, traços e passagens contraditórias com o caráter de expressão que nela deve prevalecer. (Chabanon, op. cit., X, p.73-6)

Na passagem anteriormente apresentada, Chabanon procura estabelecer uma distinção precisa entre três instâncias: (a) os recursos musicais previamente escolhidos pelo compositor e que podem ser utilizados para induzir (ou ao menos, conduzir) o ouvinte para uma associação; (b) a imediatez do fenômeno sonoro, que é aquilo que efetivamente o ouvinte percebe; e (c) o julgamento que o ouvinte faz sobre o que é percebido.

Tomemos como exemplo a representação do nascer do dia (V, p.49), apresentado pelo compositor como um mero contraste entre sons distintos, que opta pelo contraste porque o objeto que lhe é proposto possui essa característica, mas não é passível de ser descrito sonoramente de modo explícito. O ouvinte, por sua vez, percebe primeiramente apenas um contraste qualquer, vago e indeterminado, o qual pode se adaptar a inúmeras situações nas quais esse elemento esteja presente. Quando o ouvinte associa tal contraste ao nascer do dia ou a qualquer outra situação semelhante, o que ele realiza é um julgamento por meio de uma correlação com vistas a estabelecer um significado. Pelas convenções de notação e indicativos de expressão, o compositor procura imprimir na música instrumental um caráter, uma dinâmica musical *interna* que

pode conduzir o ouvinte a uma associação, mas que não deve ser confundida com um sentimento ou uma paixão *externa* identificada pelo ouvinte.

Chabanon salienta que as relações entre esses elementos, ou ao menos entre dois deles (elementos utilizados pelo compositor e julgamento do ouvinte), são plausíveis, mas não necessárias. Elas podem ocorrer por conta de uma disposição entre as partes, por meio de correlações e de analogias; contudo, essas relações não são a finalidade última da música instrumental, na medida em que o som em si não se presta a isso e não possui significado algum. Em outras palavras, o caráter musical produz uma sensação em nós, o que pode modificar o nosso estado, no entanto, o significado dessa sensação pertence apenas à memória, à imaginação e ao repertório do ouvinte, bem como às palavras acrescentadas na música, as quais se direcionam para um sentido preciso.

Assim, Chabanon abre um caminho para a subjetividade da escuta, livrando o ouvinte de todo tipo de convenção externa e indicando que aspectos pessoais e íntimos também podem comparecer em sua apreciação. Mesmo assim, esse ouvinte, diante de tal liberdade auditiva, pode escolher um prazer musical apartado de representações externas quaisquer e de memórias pessoais, atendo-se simplesmente ao ouvir. No que tange ao compositor, este outorga à sua imaginação e criatividade musicais o papel da criação, isentando-o da intenção de imitar. E em ambos os casos, abrem-se as vias para a multiplicidade e a variedade.

[...] a música age, portanto, imediatamente sobre nossos sentidos, mas o espírito humano, inteligência atenta, ativa, curiosa e reflexiva, mistura-se ao prazer dos sentidos, pois ele não pode ser o espectador ocioso e indiferente. Mas que participação o espírito pode ter na execução de sons que, não tendo por si próprios nenhuma significação determinada, ja-

mais oferecem ideias claras e precisas? O espírito procura nos sons relações, analogias com diversos objetos, com diferentes efeitos da natureza. O que ocorre então? O que ocorre, então, é que, nas nações cuja inteligência foi aperfeiçoada, a música ávida, de certo modo, pela aprovação do espírito, esforça-se para lhe apresentar essas relações, essas analogias que o aprazem; ela imita na medida do possível e pelo expresso comando do espírito que, levando-a ainda mais longe do que sua finalidade primeira, propõe-lhe a imitação como finalidade secundária. Mas o espírito que, por sua vez, julga a precariedade dos meios que a música emprega para alcançar a imitação, torna-se pouco exigente nesse ponto, satisfazendo-se com mínimas analogias e com as mais ligeiras relações. Ele considera essa arte *imitativa* enquanto, de fato, ela imita muito pouco. Ele leva em conta os esforços que ela faz para agradá-lo e se contenta com a parte que lhe é destinada, com prazeres que parecem feitos unicamente para os ouvidos. (Chabanon, op. cit., IV, p.44-5)

A originalidade de Chabanon em meio a uma tradição estético-musical assentada nos princípios da imitação reside em ter distinguido claramente que a música instrumental é, em si, autônoma, seus atributos constitutivos são autorreferentes e sua expressão não é representativa.

[...] as expressões e as palavras são apenas signos convencionais das coisas, ou seja, tendo sinônimos e equivalências, essas palavras e expressões se deixam facilmente substituir por estes; mas, na música, os sons não são os signos que exprimem o canto, eles são o próprio canto. O que fazemos quando imaginamos a frase de uma melodia? Dispomos os sons de tal ou tal maneira e, uma vez determinado o canto, a disposição dos sons também o é, necessariamente. Daí conclui-se que, na música, nunca se pode exprimir obscuramente o pensamento. Cantamos e anotamos os

sons que temos em mente, e *estes não são a expressão da coisa, eles são a própria coisa*.<sup>17</sup> (Chabanon, op. cit., XVIII, p.108-9)

Outro aspecto se refere à diferenciação das características da autonomia dos possíveis usos e funções que esse tipo de música pode adquirir quando usada com outras linguagens. Essa temática é desenvolvida no capítulo XVI a partir de quatro caracteres estabelecidos pelo autor: música suave, graciosa, alegre e viva, forte e ruidosa, que nada mais são do que atributos da própria nomenclatura técnica – *largo, andante, allegro, presto*.

Com Chabanon, assistimos ao reposicionamento da arte musical entre o campo das artes, bem como um reconhecimento dos atributos estéticos e expressivos que são próprios da música instrumental. Procurando estabelecer as características próprias desse gênero musical, aponta o caminho para que outros discursos sejam incorporados a ela e que, a partir de então, a discussão musical ocorra em um plano completamente distinto. No entanto, coube à filosofia alemã e ao século XIX, cumprir essa tarefa.

---

17 Grifos nossos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas porque desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em Música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, ó sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra, envolvi-me nas vossas nuvens reluzentes com os vossos inúmeros raios luminosos e elevai-me ao alto, ao velho amplexo do céu todo-amante!

Wilhelm H. Wackenroder, *A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea*

A cisão entre a música vocal e instrumental nas últimas décadas do século XVIII demarca o início de uma transformação no pensamento estético-musical que será irreversível. Particularmente na França, vimos o surgimento de autores, cujas vozes dissonantes contestam, pela primeira vez, uma concepção musical baseada na *mímesis*. Por um lado, temos os Enciclopedistas que, seguindo a trilha de Dubos e Batteux, sustentam a subordinação da música à linguagem verbal, assim como sua dependência quanto à expressão.



Por outro lado, Morellet, Boyé e, sobretudo, Chabanon questionam, cada qual a seu modo, certezas que por muitos séculos jamais tinham sido refutadas, ou seja, a função imitativa da música e o privilégio atribuído à linguagem verbal em detrimento da linguagem musical. Como observa Chabanon nas “Reflexões preliminares” do *De la Musique*, o objetivo de seu trabalho não é elaborar uma obra técnica ou escrever uma obra elementar; o que ele pretende é fornecer, para as pessoas interessadas em música, subsídios estético-filosóficos para a compreensão da música instrumental, delimitando suas características e valor.

Isso posto, observa-se que a obra possui um estilo próximo ao coloquial e que, por vezes, as justificativas filosóficas de algumas asserções de Chabanon são demasiadamente prosaicas. Como já apontado, Chabanon era visto em sua época como um ótimo violinista, porém apenas “bem-intencionado” como escritor e tradutor. Já em 1805, L. Philipon-La-Madelaine, em seu *Dictionnaire Portatif des Poètes Français morts depuis 1050 jusqu’à 1801* [Dicionário de bolso dos poetas franceses mortos de 1050 a 1801], referia-se a Chabanon como “melhor escritor do que poeta. Sua versificação era sofrível e fria; sua prosa, um pouco melhor, foi mais benéfica do que seus versos para sua reputação”(p.131). É curioso também observar que na *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* [Biografia universal dos músicos e bibliografia geral da música], de F. J. Fétis, de 1861, Chabanon é mais admirado por seu caráter e erudição do que por seus dotes literários e filosóficos: “A opinião pública afastou-se, quase sempre, de seus trabalhos, mas seus contemporâneos atribuíam mais elogios aos seus costumes do que aos seus escritos” (Fétis, 1861, p.244).

A despeito dos relatos anteriores, encontramos em *De la Musique* o prenúncio de aspectos importantes para a concepção estético-filosófica da música instrumental posterior, pois, ao estabelecer a distinção entre os elementos constitutivos da música instrumental com relação aos da linguagem verbal, Chabanon

reconhece que a imprecisão semântica da música instrumental, outrora vista como aspecto negativo, torna-se, para esse gênero, seu maior trunfo. Isso acontece primeiro porque extingue definitivamente as discussões estéticas que procuram, de um modo ou de outro, estabelecer uma equivalência entre as duas linguagens; segundo é porque desobriga os compositores a reproduzirem prescrições extramusicais estabelecidas com vistas a alcançar reconhecimento e aceitação por parte da crítica e do público; e o terceiro aspecto é porque assinala a inserção de elementos subjetivos como coparticipantes na apreciação musical, assim como a possibilidade de uma escuta restrita ao mero prazer físico do som.

Nos escritos literários do *Sturm und Drang*, por exemplo, é notável o destaque dado à assemantividade da música instrumental e sua respectiva valoração positiva. Em *As maravilhas da arte musical*, Wackenroder expressa seu deslumbramento diante da possibilidade livre e imagética do frescor sonoro:

Pergunte-se ao mestre da arte musical por que se alegra o seu coração quando toca seu instrumento. “Não é”, responderá ele, “toda a vida um belo sonho? Uma linda bola de sabão? Também a minha música o é.” Em verdade, alegrar-se com os sons, com os puros sons, é um inocente e comovente prazer! Uma alegria infantil! (Iriarte, 1987, p.27)

Também Tieck, em seu conhecido texto *Sinfonias*, valoriza as idiosincrasias técnicas da música instrumental, bem como as possibilidades lúdico-associativas propiciadas pela ausência de significado e/ou representação precisos:

Na música instrumental, contudo, a Arte é independente e livre, fixa para si própria as suas leis, improvisa na fantasia, brincando, sem um objetivo, e realiza e alcança, contudo, o objetivo mais elevado; segue inteiramente os seus impulsos

obscuros e exprime o que há de mais profundo, de mais maravilhoso, com o seu brincar. Os coros plenos, as peças a várias vozes complexamente elaboradas com toda a arte, constituem o triunfo da música vocal; mas o supremo triunfo, o mais belo louvor dos instrumentos são as sinfonias. (Iriarte, 1987, p.58)

Com a valorização de regras estritamente musicais e o destaque dado ao *motivo* como elemento gerador do discurso musical, Chabanon aponta para a ideia de que a *forma* musical, nesse caso, da música instrumental, não pode ser considerada um dado *a priori*, no qual os elementos sonoros preenchem um “espaço preestabelecido”; ao contrário, é da ideia motívica e de seu conseqüente desenvolvimento que se engendra a *forma*, ou ainda, a forma musical se enforma pelo desenrolar das ideias musicais.<sup>1</sup>

Também com relação a autonomia do signo linguístico e do musical, quando Chabanon distingue que os “sons não são a expressão da coisa, eles são a própria coisa”, antecipa aspectos dos estudos estruturalistas de Saussure. Como assinala Levi-Strauss (1993, p.95-6):

Duplo paradoxo. Na França, em pleno século XVIII, os princípios sobre os quais Saussure fundará a linguística estrutural são claramente enunciados, mas a propósito da música, por um autor que fez uma ideia análoga àquela que hoje nós devemos à fonologia [...] Como vemos, a doutrina musical de Chabanon é bem mais avançada do que sua doutrina linguística, que não ultrapassa o nível fonético. As ideias linguística modernas tomam sua forma a partir de reflexões sobre a música, não sobre a língua. E nesse sentido podemos dizer que, na história das ideias, uma “sonologia” antecipa e prefigura a fonologia.

---

1 Sève (1998, p.55), referindo-se à questão da forma em Kant, observa que, para esse autor, a forma não é uma estrutura, mas um princípio estruturante.

A não significação da música instrumental, a diferença entre sensação pura e o julgamento da sensação, bem como a forma musical como estrutura abstrata própria e interna são aspectos que serão retomados em 1854 no importante livro *Do belo Musical*, de Eduard Hanslick. No entanto, cabe lembrar que o propósito de Hanslick ao recolocar essas questões na segunda metade do século XIX não é o mesmo que motivou Chabanon. Quando este outorga ao ouvinte, no final do século XVIII, a possibilidade de inserir elementos subjetivos em sua interpretação sobre a música instrumental, isso adquire um valor positivo e, ao mesmo tempo, libertador das teorias imitativas; quando Hanslick reabilita os tópicos anteriores sessenta anos depois e em outro contexto, visa justamente refutar a ideia de que o objetivo da música instrumental deve ser a expressão dos sentimentos e de que seu conteúdo seja a representação destes. Hanslick, tal qual Chabanon, compreende que a subjetividade do ouvinte participa da construção do significado musical; no entanto, não pode creditar a tais elementos o *status* paradigmático de julgamento para tal música.

Chabanon, um observador sagaz em seu tempo, situa-se à frente de seus contemporâneos nas questões relativas ao futuro da estética musical e, a seu modo, parece também ter intuído o que muitos anos depois será dito pelo musicólogo Carl Dahlhaus:

“A reflexão que se atrela à música, ou mesmo à literatura, não é de forma alguma estranha à música: ela pertence a esta como evento histórico ou mesmo como objeto de percepção. O que se percebe da música depende, em parte, do que tivermos lido a seu respeito”.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBO, A. (Ed.). *Perspectives de l'Esthétique Musicale entre Théorie et Histoire*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BARRAULT, A. Pierre Michel Hennin, diplomate d'Ancien régime et homme des Lumières. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- BOISSIÈRE, A. (Org.). *Musique et philosophie*. Paris: CNDP, 1997.
- BOOMGAARDEN, D. R. *Musical Thought in Britain and Germany during the Early Eighteenth Century*. Nova York: Peter Lang, 1987.
- BOWMAN, W. D. *Philosophical perspectives on music*. Nova York: Oxford University Press, 1998.
- BOYÉ, M. *L'expression musicale, mise au rang des chimères*. Paris e Amsterdam: Vve Duchesne, 1779. (Genebra: Minkoff Reprints, 1973).
- CAMIER, B. Musique et société coloniale: Saint-Domingue à l'époque de Chabanon. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- CANNONE, B. *Philosophies de la musique (1752-1789)*. Paris: Klincksieck, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Musique et littérature au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Paris: PUF, 1998.
- CHABANON, M. P. G. de. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*. Paris: Pissot, 1785.
- CHARRAK, A. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998.

- DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Lisboa: Ed. 70, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La idea de la musica absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Essais sur la Nouvelle Musique*. Trad. H. Hildegand. Genebra: Contrechamps, 2004.
- DIDEROT, D. *Écrits sur la musique*. Textos escolhidos e apresentação B. Durand-Sendrail. Paris: J. C. Lattès, 1987.
- DIDIER, B. *La musique des Lumières*. Paris: PUF, 1985.
- DUBEAU, C. *De la poétique à l'esthétique: imitation, beaux-arts et nature du signe musical chez Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) et Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792)*. Memoire de Maîtrise en Arts. Faculté de Lettres, Université de Laval, 2002.
- DUFOUR, É. *Qu'est-ce que la musique?* Paris: Jean Vrin, 2005.
- FABIANO, A. (Org.). *La "Querelle des Bouffons" das la vie culturelle française du XVIII siècle*. Paris: CNRS Editions, 2005.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofia*. 6. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1990. 4 vols.
- FUBINI, E. *Musica e cultura nel settecento europeo*. Torino: E.D.T, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Gli enciclopedisti e la musica*. Torino: Einaudi, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 2. ed. Madrid: Alianza, 1997.
- GUANTI, G. (Ed.). *Romanticismo e musica: l'estetica musicale da Kant a Nietzsche*. Torino: E.D.T, 1981.
- GUERTIN, G. "Le cher papa Voltaire" de Chabanon. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- HANSLICK, E. Do belo musical. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- HOFFMANN, E. T. A. *Écrits sur la musique*. Trad. B. Herbert e A. Montandon. Lausanne: L'âge d'homme, 1985.
- IRIARTE, R. (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apáginastantas, 1987.
- KINTZLER, C. *Jean-Phillippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir a l'âge classique*. Paris: Le Sycomore, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerve, 2005.

- KOANA, A. M. P. G. de Chabanon et C. G. Körner: la notion de caractère au XVIII siècle. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- LEGRAND, R. Chabanon et Rameau: l'éloge paradoxal. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- LEVI-STRAUSS, C. *Rergarder écouter lire*. Paris: Plon, 1993.
- MATOS, F. de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- NEUBAUER, J. *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 1992.
- OTABE, T. M. P. G. de Chabanon et J.A. Hiller: les Observations sur la musique en Allemagne (1781). *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- SABATIER, F. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la Littérature et les Beaux-Arts (XIX-XX siècles)*. Tomo II. Paris: Fayard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la Littérature et les Beaux-Arts, de la Renaissance aux Lumières (XV-XVIII siècles)*. Tomo I. Paris: Fayard, 1998.
- SAISSELIN, R. G. *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart: a Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetic Issues*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- SALOMAN, O. F. Lacépède, Critical Contemporary of Chabanon Divergent Perspectives in the Music Treatises of 1785. *Musicorum*, n.6, 2007-2008.
- \_\_\_\_\_. F. French Revolutionary Perspectives on Chabanon's *De la Musique* of 1785. In: SALOMAN, O. F. *Listening Well: on Beethoven, Berlioz, and other Music Critics in Paris, Boston, and New York, 1764-1890*. Nova York: Peter Lang, 2009.
- SÈVE, Bernard. Ce que la musique vous apprend sur la notion de forme. *Philosophie*, n.59, 1998.



- STRUNK, O. (Ed.). *Sources Readings in Music History*. Londres/ Nova York: W.W. Norton & Company, 1998.
- TATARKIEWICZ, W. *Storia dell'Estetica*, Vol. I. Trad. G. Fubini. Torino: Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Storia dell'Estetica*, Vol. II. Trad. M.T. Marcialis. Torino: Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Storia dell'Estetica*, Vol. III. Trad. G. Cavaglià. Torino: Einaudi, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Historia de seis ideas: arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, 1995.
- TOMÁS, L. *Música e Filosofia: Estética Musical*. São Paulo: Edições Vitale, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Vozes dissonantes: precursores da autonomia da música na Antiguidade*. In: DUARTE, R.; V. SAFATLE (Ed.). *Ensaio sobre Música e Filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- VIDEIRA, M. *O Romantismo e o Belo Musical*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- VOLTAIRE. *Oeuvres. Correspondances – Tomos LXII a LXX*. Paris: Lefrèvre Librairie, 1832.
- WACKENRODER, W. R. *Fantaisies sur l'art*. Paris: Montaigne, 1945.
- WIMEERSCH, B. V. Chabanon et l'âge d'or. *Muscorum*, n.6, 2007-2008.

## Referências eletrônicas

- BATTEUX, C. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=87510&T=2>>. Acesso em: 15 dez. 2007.
- CHABANON, M. P. G. de. *De la musique considerée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*. Paris: Pissot, 1785. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081402>>. Acesso: jul. 2007.

- \_\_\_\_\_. *Observations sur la musique, et principalement sur la metaphysique de l'art*. Paris: Pissot, 1779. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108142t>>. Acesso em: jul. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Éloge de M. Rameau*. Paris: M. Lambert, 1764. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081402>>. Acesso: jul. 2007.
- DUBOS, J.-B. *Refléxions critiques sur la peinture et la poésie*. Paris: P. J. Mariette, 1733. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88225f>>. Acesso em: 16 fev. 2005.
- FÉTIS, F. J. *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Tomo XII. Paris : Firmin Didot Frères, Fils etc, 1861. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=4cMPAAAAYAAJ&printsec=titlepage&dq=%22chabanon+de+maugris%22&output=html&source=gbs\\_toc\\_s&cad=1](http://books.google.com.br/books?id=4cMPAAAAYAAJ&printsec=titlepage&dq=%22chabanon+de+maugris%22&output=html&source=gbs_toc_s&cad=1)>. Acesso em: 1 fev. 2008.
- GUERTIN, G. L'universel et le particulier: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon. *Horizons philosophiques*. v. 13, n. 2, 2003, p. 43-50. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/801235ar>>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- HURAY, P. Le. The role of music in eighteenth and early nineteenth-century aesthetics. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v.105. 1978-1979, p.90-9. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/766250>>. Acesso em: 16 nov. 2007.
- LAUGIER, J.-M. *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*. 1754. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/apologiedelamusiiOOIaug>>. Acesso em: 6 jun. 2010.
- LESSEM, A. Imitation and Expression: Opposing French and British Views in the 18<sup>th</sup> Century. *Journal of the American Musicological Society*, v.27, n.2. (verão, 1974), p.325-330. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830564>>. Acesso em: 11 jan. 2008.
- MICHAUD, J. Fr. *Biographie Universelle Ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie public et privé de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leur écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes*. Tomo VII. Paris: Madame C.

- Desplaces, 1854. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 1 fev. 2008.
- MORELLET, A. De l'expression en musique et l'imitation dans les arts. *Mélanges de littérature et de philosophie du 18<sup>ème</sup> siècle*. Tomo IV. Paris: V. Lepeitit, 1818. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=BuMTAAAAQAAJ>>. Acesso em: out. 2009.
- PEIGNOT, L. Gabriel. *Dictionnaire biographique et bibliographique des personnages illustres, célèbres ou fameux de tous les siècles et de tous le pays du monde, avec les dieux et le héros de la mythologie*. Paris: Au bureau du Lavater, 1815, Tomo II. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 1 fev. 2008.
- PHILIPON-LA-MADELAINÉ, L. L. *Dictionnaire portatif des poètes français morts de 1050 a 1804*. Paris: Capelle et Renand, 1805. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 1 fev. 2008.
- ROUSSEAU, J.-J. *Carta sobre a música francesa*. Campinas: IFCH- Unicamp, 2005. Disponível em: <[www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta\\_sobre\\_a\\_musica\\_francesa.pdf](http://www.unicamp.br/~jmarques/trad/ROUSSEAU-Carta_sobre_a_musica_francesa.pdf)>. Acesso em: 24 jan. 2006
- SALOMAN, O. F. Chabanon and Chastellux on Music and Language, 1764-1773. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 20, n.2. dez. 1989, p.109-20. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836724>>. Acesso em: 10 nov. 2007.
- SCHMITT, T. Problemas en torno del “contenido” de la música. *Docencia e investigación*, XXVI, número 11, enero, diciembre 2001, p.103-12. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1997996>>. Acesso em: 16 nov. 2007.
- SUPIČIČ, I. Esthétique et Art Musical. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.19, n.1, p.3-34, jun. 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836443>>. Acesso em: 12 set. 2007.
- \_\_\_\_\_. Expression and Meaning in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 2, n.2., dez. 1971, p.193-212. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836835>>. Acesso em: 12 set. 2007.

- TATARKIEWICZ, W. The Great Theory of Beauty and Its Decline. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.31, n. 2, 1972, p. 165-80. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/429278>>. Acesso em: 10 nov. 2007.
- VENDRIX, Philippe. La notion de revolution dans les ecrits theoriques concernant la musique avant 1789. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v.21, n.1, jul. 1990, p.71-8. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836897>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

**SOBRE O LIVRO**

*Formato:* 14 x 21 cm

*Mancha:* 10 x 16,5 cm

*Tipologia:* Horley Old Style 10,5/14

*1ª edição:* 2011

**EQUIPE DE REALIZAÇÃO**

*Coordenação Geral*

Arlete Zebber

**CULTURA  
ACADÊMICA**   
*Editora*