revistamúsica

REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).
As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.
Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS)

Demais informações via correio eletrônico para:
revistappgmus@usp.br

The "Revista Música", is an academic refereed journal, published biannually by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).
We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, French and Portuguese. Reviews of books (published no earlier than 2010) are also welcome. This journal accepts submissions continuously.
Submission guidelines: http://www.usp.br/revistamusica

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: revistappgmus@usp.br

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación semestral del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, inglés y francés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS).

Para mayores informaciones escriba a:
revistappgmus@usp.br

revistamúsica

Publicação Semestral do Programa
de Pós-Graduação em Música

Vol. 16 | Nº 1 | 2016

ISSN 2238-7625 (Online)

Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

EDITOR-RESPONSÁVEL
Mário Rodrigues Videira Junior

COMISSÃO EDITORIAL
Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnio Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Monica Isabel Lucas
Paulo de Tarso Camargo C. Salles
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO
Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: George Gütlich

Publicação semestral/Biennial publication

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:
Correspondençe and articles for publications should be addressed to:
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)
http://www.revistas.usp.br/revistamusica
revistappgmus@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 1990-
Semestral
ISSN 0103-5525
ISSN 2238-7625 (Online)
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

SUMÁRIO

Editorial 7

Musas e música nos planos epistêmicos da memória na Antiga Grécia/ Muses and Music in the Epistemic Horizons of Ancient Greece
Cynthia Gusmão 9

Retórica e memória na Roma Antiga/Rhetoric and Memory in Ancient Rome
Adriano Scatolin 25

***Memoria, Pronunciatio* and the Art of Composing in the Mind/ *Memoria, pronunciatio* e a arte de compor na mente**
Stefano Lorenzetti 41

O *pathos* na música do Tardo-Renascimento – *Nachleben der Antike* e construção de memória/ *Pathos* in Late-Renaissance Music – *Nachleben der Antike* and the Construction of Memory
Maya Suemi Lemos 69

Sobre imaginação e fantasia - considerações sobre o ornamento.
George Rembrandt Gütlich 89

Marsilio Ficino, Francesco Cavalli e a música como remédio para o desgosto amoroso/ Marsilio Ficino, Francesco Cavalli and Music as a Remedy for Lovesickness
Jacomien Prins 115

A relação entre memória, afetos e performance de música instrumental/ The Relationship between Memory, Affections and Instrumental Music Performance
Stéfano Paschoal 139

Elaboração mensural e motivicidade no *Agnus Dei* da Missa *L'homme Armé Super Voces Musicales* de Josquin Desprez/ Mensural Elaboration and Motivicity in the *Agnus Dei* from Missa *L'homme Armé Super Voces Musicales* by Josquin Desprez
Carlos C. Iafelice 161

Musica *ficta* e *recta* em *Magnum Haereditatis Mysterium*: análise do Moteto de Willaert por hexacordes/ Musica *ficta* and *recta* in *Magnum Haereditatis Mysterium*: an Hexachordal Analysis of Willaert´s Motet
Fernando Luiz Cardoso Pereira 179

Solmização: regras para a nomeação das notas de acordo com autores ingleses no Século XVII/ Solmization: Rules for the Naming of Notes Accordng to English Authors in Seventeenth Century
Nathália Domingos 197

***Pronuntiatio* na obra de Silvestro Ganassi (1492-c.1557)/ *Pronuntiatio* in Silvestro Ganassi´s Works (1492-c.1557)/**
Giulia da Rocha Tettamanti 205

As árias de memória das velhas amas de leite da ópera veneziana do Século XVII/ Seventeenth centutry Venetian opera: Airs on Memory in theRroles of Old Wet Nurses
Ligiana Costa 217

Uma suíte, sua entabulação e a poética do alaúde barroco: considerações sobre a Suíte em Sol Menor, BWV 995, de Johann Sebastian Bach/ A Suite, its Entabulation and the Baroque Lute Poetics: Considerations on the Suite in G minor, BWV 995, by Johann Sebastian Bach
Renato de Carvalho Cardoso 231

O diletantismo inglês: o violino na cultura britânica no Século XVII/ English Dilettantism: the Violin in British Culture in the 17th Century
Marcus Held 241

EDITORIAL

A música pode nos mover emocionalmente de uma forma profunda. Ela pode ativar nossas reminiscências mais antigas e elevar nosso ânimo. Mas seu poder vai além, ao permitir uma compreensão profunda de nós mesmos e do mundo que nos cerca. A música pode acalmar e organizar a mente de pessoas cujas memórias são afetadas por Alzheimer, perda de lembranças, melancolia ou nostalgia. Isto é possível porque a música ocupa mais áreas do nosso cérebro do que a linguagem. Talvez seja possível alegar que a maioria dos seres humanos tem musicalidade inata. Além disto, na era tecnológica, a memória é a chave para tudo aquilo que somos, o que explica o ressurgimento do interesse da arte, da história e da ciência pela memória em geral. Isto se reflete nos programas das universidades, em que os estudos da memória têm se desenvolvido rapidamente em um campo que vem reunindo, ao longo dos últimos vinte anos, estudiosos de várias disciplinas. Este é um campo empiricamente rico e teoricamente desafiador, que também tem implicações na maneira pela qual as fontes e seus dados são compreendidos e interpretados nas disciplinas da musicologia e/ou de estudos musicais.

O VII Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII, "Música e Memória", realizado entre os dias 15 e 18 de setembro de 2015 no Auditório do Instituto Goethe, SP, teve como objetivo rastrear e interrogar a natureza dos desenvolvimentos recentes no estudo da relação entre música e memória, especialmente a relação entre música antiga e a arte da memória. Desenvolvendo esta pesquisa referencial, músicos e estudiosos – desde a Idade Média até os tempos modernos – construíram arquivos de memória aos quais se referiram no processo da escrita de música, de teoria e filosofia musical, assim como da prática musical. Quais

fontes usam e como esta informação foi reciclada? A relação entre música e memória mudou durante o tempo?

Esta coletânea de artigos e ensaios propõe uma reflexão ampla sobre estas questões, e inclui discussões sobre memória e mito na Antiguidade grega (Cynthia Gusmão), teoria latina da memória (Adriano Scatolin), memória e a arte da composição (Stefano Lorenzetti), memória como Nachleben na perspectiva de Aby Warburg e uma possível transposição desta para a música (Maya Lemos), imaginação e fantasia, consideradas a partir da ideia de ornamento (Geroge Gütlich), a implicação das teorias neoplatônicas de Marsilio Ficino na obra de Cavalli (Jacomien Prins), relações entre performance musical e memória (Stefano Paschoal), imitação e cânone em Josquin Desprez (Carlos Iafelice), musica ficta e recta em Adrian Willaert (Fernando Cardoso), solmização na música inglesa do séc. XVI (Nathalia Domingos), as implicações da memória na pronuntiatio, de acordo com o quinhentista Silvestro Ganassi (Giulia Tettamanti), a presença da memória nas árias das amas de leite da ópera seiscentista italiana (Ligiana Costa), questões interpretativas na suíte BWV 995 de Bach (Renato Cardoso) e o violino como instrumento de diletantes na Inglaterra setecentista (Marcus Held).

Jacomien Prins
University of Warwick
Mônica Lucas
Universidade de São Paulo
Organizadoras do VII Encontro de Pesquisadores em
Poética Musical dos Sécs. XVI, XVII e XVIII
"Música e Memória"

MUSAS E MÚSICA NOS PLANOS EPISTÊMICOS DA MEMÓRIA NA ANTIGA GRÉCIA

Cynthia Gusmão[1]

1. Doutora pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Email: cygusmao@uol.com.br

RESUMO:

O estudo aponta a importância da memória nas indagações epistêmicas da antiga cultura grega. Inicialmente, fala sobre a presença da deusa Mnemosyne e suas filhas Musas no mito hesiódico e em seguida as estratégias mnemônicas para as competições e recitações poéticas. Depois, analisa as mudanças ocorridas com a introdução dos discursos filosóficos nos debates públicos e competições. Em seguida, aborda-se o lugar de Mnemosyne nos cultos órficos e a relação do orfismo pitagórico com o platonismo. Por fim, comenta aspectos do texto aristotélico *Sobre a memória e a anamnese* observando analogias entre a anamnese aristotélica e a descrição do *melos* na filosofia musical aristoxeniana.

PALAVRAS-CHAVE:

música; memória; anamnese; *melos*; orfismo.

ABSTRACT:

The study points the bold presence of memory in the episthemic questions of the ancient greek culture. Firts of all, it analyzes the presence of the goddess Mnemosyne and her daughters the Muses in the hesiodic myth and afterwards the mnemonic devices for the poetic competitions and recitations. Then presents the changes that ocurred with the insertion of philosophical discourses in the public debates. Then, it approaches the place of Mnemosyne in the orphic cults and the relationship between the pythagorean orphism and the platonismo. Finally, comments some aspects of the aristotelic text *On memory and recollection* observing analogies betwwen the aristotelic anamesis and the *melos* description in the aristoxenian musical philosophy.

KEYWORDS:
Music; memory; recollection; *melos*; orphism.

A MEMÓRIA ATEMPORAL DO MITO

No horizonte epistêmico da antiga cultura grega a noção de memória marca sua presença no mito. Na *Teogonia* de Hesíodo[2], a genealogia do mundo se inicia com Kaos, seguido de Gea, Tártaro e Eros. De Kaos nascem a Noite e Érebos, e, deles, Éter e Dia, que trazem a luz. Gea pare de si mesma Ouranos (Céu), Ourea (Montanhas) e Póntos (Mar). Em seguida Gea, a Terra, une-se a seu filho Ouranos, para gerar os titãs Oceano, Coios, Crios, Hipérion, Jápeto, Thea, Reia, Têmis, por fim, a deusa da memória Mnemosyne e Cronos. Esses dois últimos titãs instauram a percepção do tempo, seus lapsos e espaços.

Segundo a narrativa hesiódica, Ouranos detestava todos seus filhos titãs e os escondia no interior de Gea, a terra mãe, que gemia. Contudo, a deusa presidia sobre a foice e Cronos, seu filho, toma o artefato agrícola e corta o pênis do pai. Extirpado o poder celeste de Ouranos, Cronos, deus do tempo, assume o poder e recebe o epíteto *ankylometis*. *Metis* é o pensamento rápido, certeiro; *ankyle*, todo objeto curvo ou que se pode curvar, pode ser uma foice, uma corda de um arco ou uma amarra de navio.

Cronos e sua irmã titânide Reia geram os deuses do Olimpo, entre eles, Zeus. Na sucessão genealógica, assim como Cronos havia destronado Ouranos, ajudado por sua mãe, Zeus também o faz com seu pai Cronos, ajudado pela mãe, Reia. Uma das uniões amorosas de Zeus será com Mnemosyne, dando nascimento às Musas.

Os poetas cantavam esse grande catálogo genealógico do mundo, em uma espécie de metalinguística musical arcaica, em que personagens como Mnemosyne e as Musas indicam a própria razão de existir do ritmo, da dança, do *melos* do poema, das sonoridades dos sopros, cordas e percussões. As Musas eram invocadas no prelúdio inicial, no exato momento do esforço inicial da memória, quando o poeta tinha de trazer à tona os elementos de sua composição.

2. A datação dos poemas de Hesíodo é tema de debate entre os estudiosos, mas costuma-se considerar que o poeta tenha vivido no século VII a.C. A respeito disso, ver MAAS & SNYDER (1989, p. 222, n. 4); e também HAVELOCK (1994, p. 180-2).

Homero contou nove Musas, mas não deu maiores detalhes. Hesíodo faz uma viva descrição, que talvez seja a maneira mais próxima de como elas deviam ser cultuadas popularmente. Elas dançam no alto do monte Hélicon, em volta de uma fonte violácea, que é a própria deusa Mnemosyne. O poeta não as vê, pois o alto do monte Hélicon é coberto de névoa. Ele apenas ouve suas vozes e o bater de seus pés na terra. Há um caráter vibratório no movimento dessas musas infatigáveis, que cantam e dançam em torno dessa nascente vital. É uma epifania musical, com dança, canto, ritmo, em volta do fluir ininterrupto da fonte da memória.

A associação da deusa da Memória com nascentes e fontes d'água aparece também no âmbito do orfismo. Em pequenas lâminas de ouro encontradas em túmulos antigos há instruções para os mortos de como eles devem suplantar os obstáculos no outro mundo. Elas sublinham a importância de não beberem a água do rio Lethe, o esquecimento, e sim da fonte Mnemosyne, que é associada à sabedoria (cf. BURKERT, 1991, p. 97, n.130).

A recitação de poemas transmitia o arcabouço do saber daquele povo. Em vários momentos, eles são verdadeiros catálogos, que, além de proporcionarem um recurso narrativo e mnemônico ao poeta, difundiam o conhecimento da região. Assim, a mitologia grega é uma forma poética, e não um corpo doutrinário, mas é também o receptáculo de um saber. Quando Odisseu narra a construção da sua cama ou diz como testar um arco, esse conhecimento se dissemina. Na *Ilíada*, por exemplo, temos notícia da geografia da Grécia no catálogo das naus (vv.455-759), na *Odisseia*, da técnica de construções monóxilas, apresentada por Odisseu quando ele conta como construiu sua cama no tronco de uma oliveira (vv. 186-204); no *Hino a* Hermes, o deus explica em detalhes a construção da lira pela nova técnica de montagem das partes (cf, GUSMÃO, 2015, p. 64-6).

Outro recurso narrativo importante dos poemas épicos, e que é ao mesmo tempo uma técnica mnemônica, é a atribuição de epítetos aos deuses, aos heróis e a alguns objetos; esses epítetos forneciam também apoio aos improvisos.[3] Por exemplo, o epíteto "de olhos brilhantes" é evocado sempre que aparece a deusa Atena (θεα γλαυκωπις Ἀθηνη). Em alguns casos, o epíteto auxilia na elucidação de aspectos de um ob-

3. Nos anos 1930-40, eles foram estudados por Milman Parry, que percebeu elementos comuns entre a arte dos bardos sérvio-croatas, ainda viva naquela época, e a linguagem formular da poesia grega (cf. PARRY, 1971).

jeto como a *phorminx,* instrumento de cordas. Seus epítetos *glaphyros,* redonda, e *ligys,* clara, indicam um aspecto morfológico importante do instrumento, sua base redonda, e seu timbre, forte e claro, devido à utilização do plectro.

Esses poemas foram recitados por séculos, antes de serem colocados em escrita na era arcaica, e representam a antiga memória do povo daquela região. O culto à deusa Mnemosyne apresentava forte analogia com a *mousike.* Suas filhas Musas apareciam relacionadas a campos técnicos, ou artísticos como dizemos atualmente. Em Hesíodo essas determinações ainda são um pouco difusas, só posteriormente elas ganham funções específicas. Contudo, seus nomes nos dão algumas pistas: Thálea (da festa); Melpômene (do canto); Terpsícore (da dança); Eutérpe (da alegria); Érato (do amor); Polímnia (dos muitos hinos); Kalíope (da bela voz); Kléos (do murmurinho) e Urânia (das coisas celestes). A presença de Urânia no panteão das musas evidencia uma fronteira difusa entre os planos do que chamamos hoje ciência e arte. Urânia mais tarde será associada à astronomia. Por conta disso, não é possível aceitarmos a tradução usual do termo *mousike* como "arte das musas". Em primeiro lugar, a tradução mais próxima para "arte", tal como entendemos hoje, era *techne*, com o sentido de habilidade na produção de algo. A raiz indo-europeia |*tek* refere-se à ideia de produzir. A tradução mais correta seria apenas "aquilo que é das musas". Na concepção de belas-artes desenvolvida posteriormente no Ocidente, a técnica é uma ferramenta da arte, mas na cultura grega *techne* era a própria arte. O termo *mousike* então parece apontar para o campo de sentido apontado por Lévi-Strauss quando se referiu a uma "ciência do concreto" (cf. LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 11-49).

A *mousike* grega era a própria atividade de transmissão de um saber, produzido pelo movimento e/ou um certo rumor sonoro, mas ao mesmo tempo gerando esse movimento e/ou rumor. Na *Teogonia* de Hesíodo as musas com sua sabedoria são invocadas até mesmo antes de disputas políticas, para suavizar as palavras do rei:

> Elas lhe vertem sobre sua língua o doce orvalho
> E palavras de mel fluem de sua boca [HESÍODO, 1995, vv. 83-84, p.109][4].

4. Em grego: τῷ μήν ἐπὶ γλώσσῃ γλυκερὴν χείουσιν ἐέπσην/τοῦ δ'ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα. Trad.: Jaa Torrano.

A DISPUTA DA FILOSOFIA COM A POESIA

Ao longo do tempo, os poetas sempre acrescentaram novos detalhes às musas, de acordo com seu desejo ou inspiração. No período clássico grego as representações se intensificam e em geral elas aparecem tocando um instrumento musical. Eles são objetos técnicos que, ao serem capazes de produzir um dos componentes mais maravilhosos da natureza, o tom musical, mostram-se eficientes em dominar. Na Renascença, os instrumentos musicais se tornarão alegorias de um saber ligado à ciência e à arte.

Não se sabe ao certo o momento preciso em que os poemas de Homero e Hesíodo foram colocados em escrita, segundo Havelock (1994, p. 163), "em algum ponto entre 700 e 550 a.C". É provável que Hesíodo tenha cantado seus poemas nas competições que se multiplicaram no século VII a.C; ele mesmo diz que ganhou uma trípoda de prêmio em uma delas no poema *Os trabalhos e os dias* (vv. 654-690). As competições foram uma das mais fortes instituições do mundo dos helenos. Eles mesmos contavam a sua história a partir da realização da primeira Olimpíada, em 776 a.C. A concepção de povo helênico estava intimamente ligada a esses jogos, que reuniam competições esportivas, musicais, teatrais e de poesia, além dos famosos debates públicos e palestras sobre vários assuntos, por exemplo, "tópicos como teoria dos elementos e os constituintes fundamentais do corpo humano" (LLOYD, 1987, p. 91).

Os debates eram muito competitivos e essa qualidade fazia parte do modo de apresentação, do seu estilo. Não havia dependência da autoridade dos deuses e nem de ninguém e os discursos versavam sobre qualquer questão que, porventura, interessasse e preocupasse a população. O público determinava a inteligibilidade do discurso. Segundo o historiador inglês Geoffrey Lloyd, os debates possuíam algumas regras, mas elas eram bastante abertas, e o que os diferenciava dos de outras culturas antigas era justamente o fato de serem público - e ainda, ao ar livre (Cf. LLOYD, 1987, p. 90-1).

Os jogos mobilizavam toda a Hélade e uma multidão afluía às cidades que os recebiam. Por volta do século VI a.C., começam a aparecer nos debates públicos grandes oradores e filósofos. Eles entravam frequentemente em disputa com o

mito, questionando-o. Alguns chegavam a ficar obcecados em suplantar os poetas, como nos leva a considerar o fragmento de Heráclito de Éfeso: "Homero merecia ser expulso dos certames e açoitado e Arquíloco igualmente" (1973, p. 89. [frag. 42]). Os estilos de debates também passaram a ser motivo de disputa, e rivalidades surgiram acerca de qual tipo de exposição, apresentação ou representação teria maior excelência ou valor. Uma oratória espontânea começa a dar lugar a uma técnica mais aguda. O discurso filosófico passa a disputar o espaço diretamente com os poetas.

Havelock chama a atenção para essa "nova arte da oratória, do canto" em que "o fluxo do metro épico é interrompido"; esse novo ritmo está fundado no recurso de criar polaridades e antagonismos. Havelock comenta a respeito do estilo dessa nova arte:

> Esta é uma espécie diferente de ritmo, mas é ritmo. A memória é estimulada a construir uma cadeia associativa de causa e efeito e fazer a mente saltar de uma posição para a oposta. (...) Auxiliares acústicos da memorização recebem o apoio suplementar de um tipo de mnemônica que se funda no sentido e não no som, isto é, opera por meio de imagens, que são antitéticas em seus efeitos emocionais. (HAVELOCK, 1982, p. 253).

A memória se afasta da materialidade da métrica, da música, da poesia e da dança e passa a ser conduzida por ideias e conceitos, em imagens antagônicas típicas do *agon* grego. Tales especulou se o mundo não principiou pela umidade de água; Anaxímenes, pela qualidade gasosa do ar; Anaximandro se lançou nos abismos infinitos do ilimitado. Era preciso perguntar sobre o princípio que subjaz a todas as coisas e, para isso, as formas de apreensão do mundo pelos sentidos eram questionadas.

A noção de que haveria uma estrutura subjacente ao mundo dos sentidos está presente nas vertentes mágicas de todas as culturas, contudo, no Ocidente, surgiu a suposição de que ela podia se tornar inteligível, por meio de números, mais especificamente, razões aritméticas. Isso se dá no contexto do pitagorismo, que defendia que havia uma ordem na natureza, passível de ser conhecida por meio das razões e proporções aritméticas. Essa linha de pensamento tornou-se muito poderosa com a sua associação aos tons musicais, ou seja, a

estrutura do universo estaria em uma relação análoga a das consonâncias (*symphoniai*) do sistema musical grego que, por sua vez, seriam os eixos de articulação da natureza[5]. Essa concepção está presente nos fragmentos do livro *Sobre a natureza* de Filolau de Agrigento, que expôs a teoria provavelmente em um debate público, a julgar por sua linguagem. Filolau faz ainda associações da escala musical com a astronomia.

5. O sistema da música grega estava baseado no modelo do tetracorde, que tinha quatro notas fixas formadas pelos intervalos de quarta, quinta e oitava, selecionadas auditivamente como sendo as consonantes, *symphonicas*. Ver GUSMÃO (2010).

A MEMÓRIA UNIVERSAL DO ORFISMO PITAGÓRICO E DO PLATONISMO

Os pitagóricos foram referidos muitas vezes como seguidores ou reformadores do orfismo, trazendo essa concepção de universalidade do conhecimento, por meio dos números, ou *mathesis*. Como dito anteriormente, Mnemosyne estava presente nesses cultos. Platão incorpora alguns aspectos do orfismo em sua filosofia, em especial na associação com a memória. A filosofia platônica adota a explicação metafísica pitagórica para legitimar implicações éticas da música.

Na obra *República*, Platão narra o mito de Er, soldado armênio que é dado como morto, mas retorna ao mundo dos vivos e tem a memória do que viu e ouviu no *post mortem*. Nesse relato, está a concepção de harmonia das esferas: oito sereias que entoam, cada uma delas, um tom, formando uma música universal (614b-617d). Er tem acesso ao que seria o motor do universo; as oito sereias representam os sete planetas mais o céu das estrelas fixas. Não são nove musas, mas oito sereias, mantendo o universo em movimento por meio do seu canto, tal como as Musas faziam em torno de Mnemosyne. Aqui já não temos dança, nem festa, apenas o canto das sereias, ou seja, o tom musical retirado das circunstâncias de performance. Não há movimento do *melos*, apenas os planetas se movem, conferindo uma espacialidade ideal à música.

Em outro diálogo platônico, *Menon*, Sócrates explica um conceito associado à memória: a anamnese. Antes de iniciar a explicação, Sócrates recita um poema de Píndaro sobre Perséfone, a deusa que devolve os humanos à terra nove meses após a sua morte.

> Aqueles que Perséfone aceita para reparação dos antigos erros
> Suas almas ela devolve no nono mês para o sol acima
> Deles surgem reis valorosos e seres de grande força e sabedoria

> Que para sempre são chamados, por todos, sagrados heróis (PLATÃO, xxxx, 81b).

Após o preâmbulo poético ao discurso filosófico, Sócrates diz que quando alguém "relembra um pequeno trecho de conhecimento – ou aprende, como dizemos comumente – não há motivo para não encontrar o restante, se mantiver um coração firme e não se cansar da busca; pois buscar e aprender são de fato nada mais que relembrar (*anamnesis*[6])" (81 d)[7]. Em seguida, o filósofo dá um exemplo de anamnese para seu interlocutor, Menon, chamando um escravo para levá-lo a fazer um raciocínio geométrico que o leva a descobrir como construir um quadrado que tem duas vezes a área de um quadrado dado, apenas respondendo às perguntas de Sócrates.

Durante o processo, Sócrates volta-se para Menon e diz: "Como você vê, Menon, eu não estou ensinando nada, apenas perguntando" (82e). Sócrates reconhece uma fonte primordial de conhecimento, que ele identifica à memória, mas que não é um arcabouço de saberes concretos e sim uma sabedoria universal.

MEMÓRIA E ANAMNESE EM ARISTÓTELES

Aristóteles buscará distinguir memória de anamese, e também afastá-las do mito. No pequeno texto *Da memória e da anamnese*[8], ele dialoga diretamente com o *Menon* de Platão. De início, o filósofo mostra que a memória (*mneme*) é um *pathos* ou uma *hexis*, isto é, algo que sucede ou pertence aos seres humanos, em contraposição à energia, à ação. Quando alguém exercita a memória, conecta na alma o que antes viu, ouviu, sentiu, mas não há percepção, pois essa só acontece no presente, e nem mesmo julgamento. Ele decide investigar então em que parte da alma ocorre a memória.

Aristóteles observa que a memória implica na capacidade de formar *phantasmatos*, termo grego que costuma ser traduzido por *imagem*. E se a memória implica em *phantasmatos,* ele diz, deveríamos pensar que ela é uma qualidade do *nous,* do espírito; mas Aristóteles nega que assim seja, pois alguns animais têm memória e não têm consciência do lapso de tempo, em grego, *to genomenos*, em uma tradução livre, o acontecido. Na verdade, os animais têm memória, mas o que eles não con-

6. Esse prefixo **ana*, em grego que dizer trazer para frente, para aqui, agora, seja de trás para frente, ou de frente para trás; o sufixo **sis* significa ação, movimento.

7. É possível conjecturar se esse trecho de Platão possa ter suscitado a afirmação de Aristóteles de que aqueles que passavam pelos mistérios deveriam não "aprender" (*mathein*) mas "sofrer" (*pathein*) (ver BURKERT, 1991, p. 80, n.13).

8. Esse texto está no conjunto conhecido em latim como *Parva naturalia*, *Pequenos tratados sobre a natureza*.

seguem realizar, é a anamnese, que é especificamente humana e que leva em consideração os intervalos de tempo.

Para o filósofo, a anamnese implica uma sucessão de eventos, um encadeamento no tempo, que tem uma ordem (*taksis)*. Para que possamos praticá-la, temos de encontrar o princípio da sucessão de eventos, da sequência. Apesar da crítica a Sócrates, esse ponto inicial tem semelhança com o "pequeno trecho" que Sócrates diz ser necessário lembrar para realizar a anamnese. Contudo, a empreitada de Aristóteles envolve fazer a crítica ao episódio do escravo do *Menon*:

> (...) os problemas matemáticos são os mais fáceis de relembrar pois possuem um arranjo ordenado, assuntos mal-ordenados são mais difíceis de lembrar. Essa é a diferença entre relembrar e aprender, no primeiro caso a pessoa é capaz de algum modo de fazer um movimento por si mesma, para o próximo termo após um ponto de partida. Quando ele não consegue, mas apenas por outro artifício, ele não está relembrando (ARISTÓTELES, 1996, 452a).

Isto quer dizer que quando a pessoa está aprendendo ela não consegue organizar e eleger um ponto de partida. Quando ela é capaz de fazer o movimento por si mesma, para o próximo termo após um ponto de partida, ela está realizando uma anamnese. Para exemplificar, ele fornece uma sequência de memória associativa: leite > branco > ar > orvalho > outono. Para empreender a relembrança, podemos tomar qualquer elemento da cadeia, mas ele chama a atenção para o fato de que ponto médio é um bom princípio. A justificativa é topológica e geométrica: "se você pensa em uma série ΑΒΓΔΕΖΗΘ, se você não lembra de A, mas lembra de E, você pode viajar em ambas as direções" (452 a,17-26).

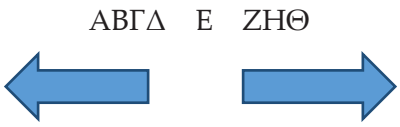


Fig. 1: Esquema gráfico a partir de texto de Aristóteles, *Da memória e da anamnese* (452 a,17-26)

Portanto, para que seja possível realizar a anamnese, a série associativa não pode estar organizada aleatoriamente pois a memória percebe de maneira proporcional, em termos de

tempo. Isso fica claro com a capacidade humana de estimar lapsos de tempo, que ele diz ser similar ao que acontece com a visão: quando vemos uma coisa, conseguimos calcular se ela está longe ou perto, mesmo que não saibamos calcular em metros. Isso acontece com a memória, porque pensamos por movimentos proporcionais (*analogon kinesei*) (452b,11): nós não precisamos de unidades de medida para estimar se algo aconteceu há muito ou há pouco tempo.

Ele demonstra esse tópico por meio de dois triângulos que tem o ponto comum A. São eles: ABE e ACD. Se pensamos que A:B assim como B:E, podemos passar a C:D pois A:C e C:D estão na mesma proporção que A:B e B:E (452b,15-25). Aristóteles chama esses raciocínios de movimentos. Então, ele diz, com a memória temos de reunir dois movimentos: um relacionado ao fato em si e outro à estimativa de tempo em que ele ocorreu.

Por fim, Aristóteles diz que a anamnese é somática. Ela é uma busca de um *phantasmatos* no corpo e a prova disso é que, quando apesar de muita concentração nós não conseguimos fazer as associações, a sensação somática persiste mesmo depois de abandonarmos a busca. É o mesmo que acontece quando somos tomados por um ditado, uma melodia ou raciocínio. Mesmo parando de pensar neles, aquilo segue vindo aos nossos lábios, seguimos repetindo ou cantando aquela melodia ou repetindo o raciocínio. Para o filósofo, por conta disso, são os melancólicos os mais afetados pelo *phantasmatos*, pela imagem.

CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A ANAMNESE ARISTOTÉLICA E O MELOS ARISTOXENIANO

Aristoxeno de Tarento foi um discípulo de Aristóteles e, como mostramos em outro estudo, sua teoria musical é de inspiração peripatética[9]. Aristoxeno não fala de anamnese, mas a descrição do *melos* em seu sistema musical, que está fundado na *aisthesis* e da *dianoia*, nos parece análoga à descrição aristotélica da anamnese.

9. A este respeito, cf. GUSMÃO, 2010.

Como dissemos, para Aristóteles, não é possível pensar sem imagens e sem a estimativa do tempo. Mas o termo *imagem*, tradução de *phantasmatos*, para nós é usualmente associado à visão. Contudo, o filósofo diz que a memória acontece a al-

guém que lembra o que viu, ouviu e sentiu, então, nos parece que o termo *phantasmatos* tem um âmbito mais amplo que o visual, pois essa imagem pode ser sonora, musical, olfativa, ou seja, qualquer coisa que tenha sido impressa pelos nossos sentidos. O que está claro é que essa imagem é gerada a partir da *aisthesis*, da sensação. Por isso, Aristoxeno quando fala da recepção do *melos*, usa a expressão "a imagem da sensação" (της αὶσθεσεως φαντασιαν).

Vimos também que, para Aristóteles, a anamnese ocorre mais facilmente com as coisas ordenadas e que essa ordem não pode ser aleatória. O *melos* aristoxeniano também é uma sucessão ordenada e não acontece de maneira aleatória. O músico discorre sobre a ordem (*taksis)* do *melos:* "nenhuma das coisas sensíveis tem tamanha ordem" (ARISTOXENO, 1954, p.11).

Contudo, essa organização do *melos*, na harmônica aristoxeniana, não é um tópico discutido em termos de tempo. A dimensão do *chronos* é reservada aos *Elementos de ritmo*, outro livro de Aristoxeno, onde ele cria a noção de *protos chronos*, tempo inicial. Nessa obra, o tarentino não está pensando no *melos,* mas na *mousike,* no sentido específico que esse termo tinha no período clássico: a união de dança, ritmo e canto e que, para Aristoxeno, deviam ser unificadas pelo *protos chronos*. Nesse momento, ele se afasta de Aristóteles, para quem a sílaba deveria ser a unidade de ritmo; para Aristoxeno deveria haver uma unidade de tempo.

O melos, ou a voz, tem dois tipos de movimento: de acordo com o lugar e de acordo com o tempo: *kata ton topov* e *kata ton chronos* (κατα τον τοπον e κατα τον χρονον). Os dois sistemas coexistem quase até o silêncio (μεχρι σιωπης). Em *Elementos de harmônica,* seu foco é o movimento da voz *kata ton topos.* Tópos aqui significa tessitura quando se refere à distância máxima entre dois tons, produzidos pela voz ou por instrumentos. Mas também tem o sentido de *lugar* quando Aristoxeno está se referindo ao limite de deslocamento dos sons móveis dentro do tetracorde. Ele está pensando em uma arquitetura do *melos*, que é o encadeamento dos tetracordes em grandes sistemas.

Aristoxeno amplia a noção de movimento da teoria aristotélica, para um movimento característico da Harmônica. Ele chama a atenção para o fato de que o que os outros, como

Aristóteles, chamam de movimento o que para ele é repouso **e** movimento.

Para examinar a questão do *topos* da voz, ele cria uma concepção geométrica. De início, há apenas *diastasis* (διαστασις), movimentos entre o grave e o agudo, que podem se estender ao infinito, os limites são dados pela voz e pelo ouvido (ARISTOXENO, 1954, p. 22). Na sua arquitetura musical, *epitasis* e *anesis* (ἐπιτασις e ἄνεσις) são movimentos que se encaminham para o grave ou o agudo, mas são só movimentos espaciais, não acontecem no tempo. *Oxytes* (ὀξυτης) é o lugar de chegada do agudo, e há o lugar mais agudo: *oxyteros topos* (ὀξυτερος τοπος). Do mesmo modo para o grave, *barytes* (βαρυτης) e o lugar mais grave de todos, *baryteros topos* (βαρυτερος τοπος). Por fim, *tasis* (τασις) é o lugar de repouso ou de imobilidade. Resumindo, *epitasis* e *anesis* são direções no espaço; *oxytes* e *barytes* são dimensões e *tasis*, o ponto de parada, a nota ou o tom.

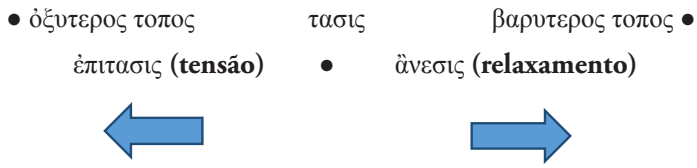


Fig. 2: Esquema gráfico a partir de texto de Aristoxeno, *L'armonica* (1954, p. 6-8).

Quando essa *tasis* se encontra no meio do sistema musical, ela é uma *mese*. Poderíamos dizer aproximada e anacronicamente que a *mese* fazia um papel próximo da tônica do sistema tonal moderno; a *mese* pode estar presente em ato ou em potência, ela é uma lembrança que percorre todo o *melos*. Essa posição central, ocupada pela *mese* tem similaridade com o termo mediano do triângulo aristotélico. É possível pegar uma *tasis*, um tom, uma nota, em qualquer ponto, e, se houver proporcionalidade entre as duas, ou seja, se ela for uma consonância, alcançar outro. Se for a *mese*, o ponto central, é ainda mais simples. Aristoxeno tem uma concepção topológica dos sons, que são organizados em sistemas nos quais a voz tem movimento e percorre um lugar. O *melos* é construído por uma ação análoga à anamnese, articulando partes, reven-

do imagens sonoras, estimando ritmicamente as distâncias, sem precisar de sistema métrico para tal.

Aristoxeno falará de memória em um único momento em *Elementos de harmônica* e a descrição nos parece análoga a da anamnese peripatética, quando Aristóteles afirma que para realizá-la temos de reunir o fato em si e a estimativa de tempo em que ele ocorreu. Aqui os dois momentos são a escuta e o pensamento (*aisthesis e dianoia*):

> É evidente que a compreensão da melodia (τὸ ξυνιέναι τῶν μελῳδουμένων) consiste em seguir com a escuta e o pensamento (*aisthesis e dianoia*) todo a sucessão das notas. De duas coisas vem a compreensão do vir a ser do *melos* e das outras partes da *mousike*.: a percepção e a memória. Ter percepção do que está acontecendo e lembrar o que aconteceu. De nenhum outro modo está o desenrolar da música (ARISTOXENO, 1954, p. 59).

PALAVRAS FINAIS

Como vimos, a anamnese para Aristóteles é uma ação especificamente humana, algo que podemos dizer também da música. Ele afirma que algumas pessoas têm boa memória, enquanto outras têm boa capacidade de anamnese, mas, enquanto muitos animais conhecidos têm memória, nenhum tem anamnese. É possível fazer uma relação entre as conclusões aristotélicas e as de neuropsicólogos que, nas últimas décadas, vêm estudando a habilidade chamada de ouvido absoluto. Todos sabemos que essa habilidade envolve uma boa memória para tons musicais além de uma forma linguística apropriada para rotular a nota ou a peça musical. Nesse caso, a discussão envolve um aspecto cultural pois indivíduos que tenham culturas musicais distintas, com tipos diferentes de escalas e afinações, estão por vezes em campos quase irredutíveis entre si. Contudo, nada indica que uma pessoa que tenha ouvido absoluto, ou seja, que possua esse tipo de habilidade mnemônica, venha a ser melhor músico que aquele que não o possua. Ambos terão facilidades e dificuldades, isso sem dizer que a linha que os separa não é clara. Os estudiosos observaram, contudo, um dado interessante: alguns animais como pássaros, macacos e lobos demonstraram possuir ouvido absoluto sem, no entanto, ter desenvolvido a capacidade de fazer

música. Aristoxeno, o músico, talvez completasse: sem a capacidade de harmonizar ou articular o *melos*.

Concluímos que os estudos de epistemologia antiga nos conduzem a fontes bem mais variadas que as que aprendemos a considerar. Homero, Hesíodo ou Ésquilo nos apresentam modulações do conhecimento que abrangem planos epistêmicos bem interessantes e muito vastos. Sem mencionarmos as descrições e mapeamentos feitos por Platão e Aristóteles sobre várias formas de cognição, como vimos em relação à memória. Se Ovídio, nas suas *Metamorfoses*, chamou as Musas de Mnemônides (v. 268), só nos resta indagar que outras relações entre música e memória estamos ainda por reconhecer.

Fig. 3: Mosaico de chão do séc. I a.C com representações de Apolo, Menemosyne e as Musas: Kaliope, uma tábua de escrita; Urania, um globo celeste; Polymnia, uma face seria; Erato e Terpysicore, cítaras; Melpomene e Thalea, máscaras trágica e cômica; Euterpe, aulos duplo; Kleos, pergaminho e Mnemosyne, o monte da Piéria. No centro, Apolo **é representado com**o uma cítara. Museu Arqueológico de Elis, Grécia [TBA]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Περι μνημης και αναμνησεος / On memory and recollection. In: *Parva naturalia.* Cambridge: Harvard University Press, 1996. (Loeb Classical Library).

ARISTOXENO. Elementa harmonica. In: Rios, R. Da (Ed.) *L'armonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

_____. The Harmonics. *In:* Macran, H. (Ed.) *The harmonics of Aristoxenus.* Hildesheim/New York: Georg Olms, 1974.

BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo, EDUSP, 1991.

FILOLAU. Sobre a natureza. In: *Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 255-58. (Coleção Os Pensadores).

GUSMÃO, Cynthia. *A harmônica na Antiguidade grega*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Unesp/Paz e Terra, 1994.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 79-97. (Coleção Os Pensadores).

HESÍODO. Os trabalhos e os dias. In: Amzalak, M.B. *Hesíodo e o seu poema "Os trabalhos e os dias"*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1947.

_____. Teogonia. In: Torrano, J. *Teogonia de Hesíodo. Origem dos deuses.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

_____. *Odissea.* Tradução: R.C. Onesti. Torino: Einaudi, 1989.

_____. *Odisseia*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

CASSOLA, Ferrandina. *Inni omerici*. Rocca San Casciano: Mondadori, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. Lloyd, G.E.R. *The revolutions of wisdom — studies in the claims and practice of ancient Greek science.* Berkeley: University of California Press, 1987.

MAAS, Martha e Jane McIntosh Snyder. *Stringed instruments in ancient Greece.* New Haven/London: Yale University Press, 1989.
PARRY, Milman. The traditional epithet in Homer. In: *The making of homeric verse. The collected papers of Milman Parry.* New York: Oxford University Press, 1971. p. 1-23.
PLATÃO. *La Repubblica*. Lozza, G. (Ed.) Milano: Mondadori, 2006.
_____. *Meno*. London: Penguin Classics, 1956.
_____. *Timaeus*. In: Bury, R.G. *Plato in twelve* volumes. Cambridge/London: Harvard University Press, 1989. (Loeb Classical Library, v. 9).
SORABJI, Richard. *Aristotle on memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
OVÍDIO. *Metamorfoses*. Lisboa: Editora Cotovia, 2007.

RETÓRICA E MEMÓRIA NA ROMA ANTIGA[1]

Adriano Scatolin[2]

1. O autor agradece Marlene Lessa Vergílio Borges e Marcelo Vieira Fernandes pela leitura atenta do trabalho.

2. Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas (DLCV), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). Email: adrscatolin@gmail.com

RESUMO:

O artigo apresenta o tratamento teórico da memória no sistema retórico antigo, exemplificando-o com relatos anedóticos tomados a Cícero e Quintiliano. Depois de breve introdução (I), expõe-se a importância da memória para os romanos, de maneira geral, e para os oradores em específico (II); as metáforas aplicadas à memória pelos antigos (III); as figuras históricas notórias, na Antiguidade, por sua memória prodigiosa (IV); a diferença entre memória natural e memória artificial (V); o sistema mnemotécnico dos lugares e imagens (VI); os exemplos de bom e mau uso da memória pelos oradores (VII); e uma breve conclusão (VIII).

PALAVRAS-CHAVE:

Memória; retórica; mnemotécnica antiga; Cícero; Quintiliano.

ABSTRACT:

This paper presents the theoretical treatment of memory in the ancient rhetorical system. It then exemplifies it through anecdotal reports from Cicero and Quintilian. After a brief introduction (I), this paper expounds the importance of memory for Romans in general and, more specifically, for orators (II); the metaphors the ancients applied to memory (III); historical figures from Antiquity notorious for their prodigious memory (IV); the difference between natural memory and artificial memory (V); the mnemonic system of places and images (VI); examples of use and misuse of memory by orators (VII); and a brief conclusion (VIII).

KEYWORDS:
Memory; rhetoric; ancient mnemonic system; Cicero; Quintilian.

I.

A memória, entre os oradores antigos, tinha importância fundamental para o sucesso ou fracasso de um discurso. No contexto latino do fim da República romana, quer o orador discursasse no Senado, perante seus colegas senadores, quer o fizesse na assembleia popular, perante o corpo de cidadãos romanos lotando o fórum, ou ainda no tribunal, perante o júri e uma multidão de curiosos, a memória era a garantia da efetividade de seu discurso, uma vez que não existiam ainda, desnecessário dizer, os recursos modernos que asseguram o bom termo dos proferimentos até do mais desmemoriado ou, por vezes, mais despreparado, dos oradores — refiro-me, claro está, ao ponto eletrônico e ao teleprompter.

Apesar de tal importância, a codificação e sistematização da memória no âmbito da doutrina retórica aconteceu de maneira relativamente tardia. De fato, dos textos que chegaram até nós, o primeiro tratamento teórico antigo conferido ao tema encontra-se na chamada *Retórica a Herênio* (3.28-40), cujo autor e data não conhecemos com certeza, embora haja relativo consenso em torno de sua datação em meados da década de 80 a.C. — século I a.C., portanto, quando a tradição da teoria retórica já contava cerca de 4 séculos. Também não se sabe ao certo quando, e por atuação de qual ou quais pensadores — filósofos e/ou rétores —, a mnemotécnica foi sistematizada e incorporada à doutrina retórica, embora seja praticamente certo que isso tenha ocorrido em época helenística[3].

Como quer que seja, tal sistematização, que ganharia raízes, vingaria e seria retomada ao longo de séculos e séculos de tradição[4], apresenta a memória como uma das cinco partes da retórica ou, complementarmente, como um dos cinco requisitos do orador, ao lado de invenção, disposição, elocução e atuação[5]. Minha ideia, neste artigo, é apresentar, de maneira concisa e pontual, dois aspectos da memória retórica: de um lado, a teoria, representada por reflexões na *Retórica a Herênio*, em

3. Cf. KENNEDY (1972, p. 123-124); PERNOT (2000, p. 93); PENNY SMALL (2007, p. 195-196); HEATH (2009, p. 64).

4. Cf. YATES (2007).

5. Cf. STEEL (2009, p. 86).

Cícero, Quintiliano e, dentre os gregos, Longino; de outro, a memória na prática, no uso que dela faziam os oradores latinos.

O que levanta uma óbvia questão metodológica: como falar da memória na prática oratória, se não dispomos de gravações dos discursos proferidos pelos oradores romanos? Evidentemente, nossa abordagem só pode ser, na melhor das hipóteses, aproximativa e indireta: para abordar o uso da memória pelos oradores da Roma republicana, temos de nos fiar sobretudo nos testemunhos de Cícero e Quintiliano, que por vezes apresentam, para nossos critérios modernos, caráter mais anedótico do que histórico e, no caso do segundo, uma distância de pelo menos 150 anos de nosso objeto de estudo. Ainda assim, verdadeiros ou apenas verossímeis, tais testemunhos dão conta das expectativas do público contemporâneo acerca da apresentação dos oradores e do proferimento de seus discursos.

Dessa maneira, meu percurso, neste artigo, será o seguinte: tratarei, em primeiro lugar, da importância da memória para o orador na Roma republicana do século I a.C.; em seguida, abordarei o sistema dos lugares e imagens que constitui a mnemotécnica e sua origem mítica ou semi-mítica; em terceiro lugar, por fim, buscarei na obra retórica de Cícero, e particularmente no *Bruto*, história da oratória e dos oradores da era republicana escrita perto do fim da vida do autor (46 a.C.), comentários sobre a memória e sobre seu bom ou mau uso por parte de certos oradores.

II.

Em que sentido a memória é tão importante para os antigos? Em primeiro lugar, de maneira mais geral, há a questão da escrita e de seu suporte material[6]. Deixando de lado as tabuinhas de cera, que eram usadas para escritos contábeis, por exemplo, para documentos, mensagens curtas e urgentes e outras situações do tipo, lembremos que os livros eram escritos em rolos de papiro: para lê-los, os antigos precisavam desenrolar os livros, aumentando o rolo do lado esquerdo e diminuindo-o do lado direito. Esse modo de leitura tinha muitos inconvenientes, se comparado ao códice, formato que superaria o papiro apenas ao fim do século IV de nossa era. Um desses inconvenientes era justamente encontrar uma

6. Seguimos, aqui, as pertinentes observações de Calboli (1993, p. 269, n. 48), que remete, por sua vez, a KROLL (1939, p. 1037).

passagem específica de um texto: não havia como "folhear" um rolo de papiro: era preciso desenrolá-lo novamente, passo a passo, até chegar à passagem desejada. Os livros também não contavam com índices temáticos ou onomásticos, o que só aumentava o problema. Ora, é evidente que muito mais prático, e sem dúvida mais usual, era confiar o texto à memória. Esse é um dos motivos de as citações de terceiros, nos textos antigos, apresentarem muitas vezes diferenças, maiores ou menores, em relação aos textos que chegaram até nós. Além disso, havia a maneira como os gramáticos ensinavam às crianças os preceitos e as regras da língua, pautada fortemente na memorização de tais regras e mesmo dos textos poéticos, já que o *grammaticus* não era apenas um professor de gramática, como se sabe, mas um professor de primeiras letras e literatura em geral. Já desde pequena, a criança era incentivada a confiar na memória para assimilar o conteúdo apresentado por seus primeiros professores. Horácio, por exemplo, faz menção, nas *Sátiras* (1.10.75) e nas *Epístolas* (2.1.60), ao aprendizado de cor dos poemas nas escolas: os professores ditavam aos alunos, que escreviam os poemas em suas tabuinhas, para depois memorizá-los.

Se pensarmos, ademais, na outra extremidade do espectro, ou seja, nos adultos da elite intelectual que escreviam e liam os textos literários, a memória também era essencial tanto para a composição como para a fruição das obras. De fato, uma das características mais importantes da literatura latina, moldada pelos padrões alexandrinos, era a intertextualidade. Esta consistia na escrita dos textos levando-se em conta os antecedentes do gênero, que se procurava imitar e, principalmente, emular. Assim, de um lado, era fundamental que os autores, ao compor suas obras, tivessem os textos imitados bem "frescos" na memória; de outro, para a melhor fruição das referências, era fundamental que também os leitores tivessem os textos todos na mente — caso contrário, o caráter alusivo e emulatório das obras literárias seria perdido. Vergílio é o exemplo por excelência: para lê-lo, é preciso ter em mente (ou guardar na mente, talvez!) não apenas os dois grandes poemas homéricos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, que, *grosso modo*, o poeta teria imitado na segunda e na primeira metade, respectivamente, de sua *Eneida*, mas também as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, os poemas de Catulo, os escritos dos elegíacos, os trágicos, os arcaicos latinos

— em suma, praticamente toda a tradição poética anterior a Vergílio![7] Também é desnecessário dizer que os antigos não contavam com notas de rodapé explicativas, que os guiassem pelos meandros das citações, alusões, referências, rearranjos, transformações, correções etc.

De maneira mais específica, havia vários e bons motivos para que um orador cultivasse a sua memória. No prefácio ao livro I do *Di*álogo do orador (1.18), Cícero afirma que a memória é guardiã de tudo o que o orador pensou e refletiu sobre os temas e palavras que usará, e que, sem ela, por mais ilustre que sejam os demais aspectos de sua oratória, tudo mais cairá por terra — ou, para usar a terminologia mais contundente do autor, tudo mais morrerá (*omnia peritura*). No livro II do mesmo diálogo (2.355), o personagem Antônio fala dos frutos, da utilidade, do poder da memória: ela permite ao orador reter tudo aquilo que descobriu e aprendeu ao aceitar uma causa e estudá-la com seu cliente, bem como tudo aquilo que refletiu sobre essas informações e dados iniciais; ela também permite ao orador fixar na mente todos os pensamentos que utilizará em seu discurso e todo o aparato formal que aplicará a tais pensamentos; ela permite ainda ao orador inscrever, gravar na mente tudo aquilo que ouvir, seja de um jurisconsulto, na preparação da causa, seja do adversário, a que terá de responder no calor da batalha processual. Antônio observa ainda que apenas o orador que tem boa memória sabe o quanto ainda tem de discursar e de que maneira o fará, apenas ele sabe o que já respondeu ao adversário e o quanto ainda falta responder; apenas ele é capaz de se lembrar das muitas causas em que já atuou e das causas que ouviu outros defenderem — o que é útil, claro, pela facilidade, fluência, proficiência, diríamos nós, ganha pelo orador com a retenção na memória de tais causas precedentes.

Quintiliano, por sua vez, no livro III de sua *Forma*ção do orador (3.3.2), afirma que apenas a memória permite ao orador dizer tudo o que a causa exige, e fazê-lo em cada momento específico do discurso. Ainda no livro III (3.3.10), o rétor liga a memória intimamente às demais partes da retórica, invenção, disposição e elocução: assim, a memória permite ao orador guardar na mente e reter os argumentos descobertos ou inventados, bem como a maneira de dispor tais argumentos ao longo do discurso e as palavras e a forma que usará

7. Para a questão da intertextualidade em Vergílio, leia-se a contribuição fundamental de VASCONCELLOS (1997).

para empregá-los. No capítulo 2 do livro XI, que constitui o tratamento de Quintiliano sobre a memória, o rétor é mais específico ao tratar de sua importância (11.2.2): é a memória que permitirá ao orador lembrar-se com riqueza de detalhes, numa causa judicial, dos precedentes, das leis, dos pareceres dos jurisconsultos, bem como de tudo o que se disse ou fez relacionado ao caso em questão — fatores que, afirma, devem estar sempre à disposição do orador, prontos para o uso. Ainda no mesmo capítulo, Quintiliano observa com agudeza que é preciso lembrar o que o adversário disse, e refutá-lo não na ordem em que este apresentou seus argumentos, mas na ordem mais oportuna para quem está discursando — ou seja, trata-se de uma tarefa muito mais difícil do que simplesmente lembrar o que o adversário disse, porque não basta apenas recordá-lo, é preciso retê-lo tão bem que se possa com facilidade decompor as suas partes e rearranjá-las dentro do próprio discurso, que já tem, por sua vez, uma ordem pré-estabelecida e que será preciso adaptar no calor do momento.

III.

A tradição retórica consolida algumas metáforas sobre o uso da memória retórica que parecem remontar à época helenística. A principal delas é a comparação da memória com a escrita, que encontramos na *Retórica a Herênio*, em Cícero, Quintiliano[8] e autores posteriores. A metáfora baseia-se no modo de escrita em papiro ou, mais comumente, sobre as já mencionadas tabuinhas com cera (estas, divididas geralmente em duas "folhas", por assim dizer, eram recobertas com cera, sobre as quais se escrevia com um estilete de metal, o *stilus*). Segundo a metáfora, citando e ao mesmo tempo glosando a *Retórica a Herênio* (3.30), "os lugares [mentais escolhidos pelo orador] assemelham-se muito a tabuinhas de cera ou rolos de papiro; as imagens [mentais escolhidas pelo orador para colocar nos lugares pré-estabelecidos], [assemelham-se] a letras; a disposição e colocação das imagens [assemelha-se] à escrita; o proferimento [do discurso], [assemelha-se] à leitura[9]".

Outra metáfora importante é a da memória como *thesaurus* daquilo que se precisa lembrar[10]. A palavra é por vezes traduzida, de maneira apressada, por "tesouro". Embora essa seja uma tradução possível e o sentido de riqueza esteja cer-

8. *Rhet. Her.* 3.30; Cic. *de Orat.* 2.354; 359 (referência ao uso da imagem por Cármadas e Metrodoro, filósofos helenísticos; cf. seção IV); Quint. 11.2.21.

9. Tradução de Faria & Seabra 2005, ligeiramente modificada.

10. *Rhet. Her.* 3.28; Cic. *de Orat.* 1.18; Quint. 11.2.1.

tamente presente nas ocorrências do termo, o sentido mais próprio aqui, a meu ver, e que explica melhor o seu emprego, é o de "repositório". Assim, a memória, metaforicamente, é o lugar onde se guardam todos os elementos necessários para o sucesso do orador. Aplicando o sentido de "tesouro", que é secundário, penso, mas presente, poderíamos dizer que a memória é o lugar onde se guardam as riquezas necessárias para o sucesso do orador. E "riqueza", por sinal, não é uma ideia estranha à tradição retórica, já que *copia rerum et verborum*, ou seja, a abundância ou riqueza de temas e palavras utilizáveis pelo bom orador, é um dos frutos da boa memória quando bem treinada.

Uma terceira metáfora importante, complementar à do *thesaurus*, é a da memória como *custos*, ou seja, como guardiã dos elementos guardados no repositório do orador e de todas as partes da retórica[11].

Em seu *Do melhor tipo de orador*, Cícero faz uso de uma quarta metáfora, unindo desta vez a memória e a atuação: a primeira é como que a fundação dos edifícios; a segunda, sua luz ou luminosidade[12].

Uma quinta metáfora aparece apenas em um dos autores da tradição, pelo menos de que tenhamos conhecimento. Trata-se de um autor grego da época imperial, Longino (século III d.C.), que usa a imagem das rodas de uma carroça para falar da memória e, mais especificamente, da necessidade de passar e repassar na mente o que se tem de lembrar, para garantir a sua solidez e permanência na memória. Segundo a imagem, a memória que não se treina e adestra pela revisão se perde como a roda da carroça que passa apenas uma vez por uma estrada — o sulco não é profundo o bastante para permanecer, sendo logo apagado. Já a memória que é condicionada pela repetição e rememoração, é como a roda que passa várias vezes por uma estrada, produzindo um sulco profundo e praticamente indelével[13].

11. *Rhet. Her.* 3.28; Cic. *de Orat*. 1.18; 2.7 (Cícero, no prólogo do livro II, usa o verbo *custodire*, "guardar", "preservar", para se referir a sua própria obra e à maneira como esta assegurará a *recordação* dos protagonistas do diálogo, Crasso e Antônio, por parte dos pósteros); *Part*. 3.

12. Cic. *Opt. Gen.* 5.

13. Longino (227.98-104). In: PATILLON (2002, p.201).

IV.

A tradição retórica apresenta também uma série de figuras históricas que se teriam destacado pela memória prodigiosa. Temístocles é citado tanto por Cícero como por Quintiliano. Uma vez mais no livro II do *Di*álogo do orador, o persona-

gem Antônio relata a anedota segundo a qual um erudito teria oferecido a Temístocles a arte da memória (2.299-300). Quando este lhe perguntou para que servia tal arte, o erudito lhe respondeu que ela servia para lembrar tudo. Temístocles teria então replicado, de maneira célebre, que preferia uma arte do esquecimento a uma arte da memória. A implicação da anedota, como explica Antônio, é que o político ateniense era dotado de uma memória tão poderosa que, uma vez algo dito ou visto por ele, ficava gravado para sempre em sua mente, não mais saindo de lá. Quintiliano, ao fim de seu tratamento da memória retórica, cita também o orador ateniense (11.2.50), dizendo que teria aprendido a fundo a língua persa em apenas um ano.

Antônio cita ainda dois filósofos helenísticos que se teriam sobressaído no uso da arte da memória: Cármadas e Metrodoro (2.360). Ambos fariam uso do sistema de imagens e lugares, comparado também aqui à cera e à escrita, para se lembrar de tudo o que quisessem. Ainda sobre Metrodoro, Quintiliano acrescenta (11.2.50) que teria inventado um sistema de 360 lugares para os doze signos do zodíaco percorridos pelo sol durante o ano.

Quintiliano enumera ainda (11.2.50) o rei Mitridates do Ponto, que, segundo a tradição, conhecia as 21 línguas dos povos que governava; Crasso Dives, que dominava 5 dialetos do grego; e Ciro, que conhecia os nomes de todos os seus soldados.

Por último, o exemplo mais importante, o orador Hortênsio, contemporâneo de Cícero e por vezes seu rival, por vezes seu colega nos tribunais. Hortênsio é mencionado por Cícero, no *Bruto*, e por Quintiliano, no mesmo passo final de seu tratamento sobre a memória retórica. Cícero afirma que jamais conheceu alguém que tivesse tamanha memória: segundo o Arpinate, Hortênsio era capaz de se lembrar *ipsis litteris*, em seu discursos, do que havia preparado de antemão (*Brut.* 301-303); além disso, também conseguia lembrar-se de tudo o que seus adversários haviam dito previamente, sem qualquer ajuda. Quintiliano (11.2.24) reporta a anedota segundo a qual Hortênsio teria lembrado, depois de um leilão, do que havia sido vendido a cada comprador, e que tal façanha fora verificada pelos registros das vendas.

As palavras de Cícero sobre Hortênsio são particularmente relevantes para nosso entendimento da realidade dos tribunais: depreende-se, de suas observações, que o caso de Hortênsio era atípico. Se levarmos isso em conta, perceberemos que não era comum que os oradores conseguissem lembrar à letra o que haviam preparado para seus discursos, algo que os textos teóricos, tomados isoladamente, poderiam nos fazer crer. A praxe de Cícero, bem documentada, não era a de escrever seus textos antes de proferi-los. Antes, o orador preparava apontamentos que seriam desenvolvidos depois, no calor do momento. A escrita, via de regra, seguia o proferimento do discurso[14]. Ora, tornando ao exemplo de Hortênsio, podemos ver que Hortênsio também não escrevia seus discursos antes de proferi-lo, apenas meditava sobre o que iria falar, talvez com apontamentos, talvez não. Dada a sua capacidade prodigiosa de memorização, porém, ele seria supostamente capaz de lembrar palavra por palavra aquilo que havia ensaiado em sua mente. Depreende-se das palavras de Cícero, insistimos, que isso não era comum. Podemos concluir, então, que o improviso tinha lugar importante na praxe dos tribunais — tanto é verdade, que Quintiliano dedica todo um capítulo do livro X ao assunto (10.7; cf. também 11.2.3), e não é sem motivo que muitas das observações que faz ali concernem à relação entre improviso e memória.

14. Cic. *Brut.* 91: "os discursos são escritos já depois de proferidos, não para serem proferidos"; Quint. 10.7.30.

V.

Passo agora aos aspectos mais técnicos da mnemotécnica, embora sem pretensão de exaustividade. Em primeiro lugar, uma divisão que comparece em praticamente todas as fontes: a bipartição memória natural/memória artificial. Embora haja exceções pontuais, há quase um consenso entre os autores sobre a interdependência das duas: a memória artificial, ou seja, aquela que se treina e adestra pela arte ou técnica, com método, por si só não terá muita serventia se o orador não tiver pelo menos alguma memória natural[15]. Da mesma maneira, o orador bem dotado, por natureza, de memória, só terá a ganhar se aprender a dominar e expandir, pelo treino e pelo adestramento, a memória artificial.

15. *Rhet. Her.* 3.28; 40; Cic. *de Orat.* 2.356; Quint. 11.2.1.

VI.

O sistema apresentado na *Retórica a Herênio* consiste no uso de lugares e imagens mentais como procedimento mnemotécnico. Cícero, por meio do personagem Antônio, no *Di*álogo do orador, observa quase de passagem que tal sistema já era usado por Cármadas e Metrodoro, conforme já mencionado. As origens do sistema, porém, eram míticas ou semi-míticas: de acordo com o mesmo Antônio, no livro II do *Di*álogo do orador[16], o sistema se teria originado numa circunstância específica: o poeta Simônides fora encarregado por certo Escopas de compor um epinício, ou seja, um canto em celebração de uma vitória esportiva, em sua homenagem. Simônides, porém, teria consagrado metade do canto a duas divindades, Castor e Pólux. Ofendido pelo que considerava uma diminuição de sua glória, Escopas, durante um banquete em sua casa no qual Simônides apresentara o epinício, teria então dito ao poeta que lhe pagaria apenas metade do preço combinado: se quisesse a metade restante, deveria pedi-la aos dois deuses! Nesse momento, um escravo vem informar o poeta de que duas pessoas estão à porta, perguntando por ele. O poeta sai para encontrar seus visitantes, mas não encontra ninguém. Ao mesmo tempo, o teto da sala em que acontecia o banquete vem abaixo, esmagando e soterrando os convivas. Tamanho teria sido o estrago, que os parentes não conseguiam reconhecer seus restos mortais, o que tornava impossível a realização de um funeral adequado. Teria sido então que se descobrira a base do sistema mnemônico: por se lembrar da posição de cada conviva nos leitos, Simônides pudera indicar quem se encontrava em cada um. Teria percebido, assim, que a ordem era a base da memória artificial.

16. Cic. *de Orat.* 2.350-360, traduzido e comentado em Scatolin 2011.

O sistema dos lugares e imagens tem por base, assim, a ideia de que é a disposição ordenada o que confere solidez e firmeza à memorização e, por consequência, à memória. O sistema é relativamente simples, podendo ser aplicado tanto aos temas e assuntos que o orador abordará como às palavras que empregará para falar de tais assuntos. Tanto o autor da *Retórica a Herênio* como o personagem Antônio, no *Di*álogo do orador, e Quintiliano, na *Forma*ção do orador, são unânimes em afirmar que o principal, para o orador, é a memória dos temas e assuntos[17]. A memória das palavras é secundária

17. Quint. 11.2.25.

e, em certo sentido, até absurda, já que implica um esforço gigantesco, por parte do orador, para encontrar imagens que correspondam às palavras que usará. Assim, em vez de um trabalho, o orador terá dois: primeiro, eleger as palavras que usará; segundo, eleger as imagens para lembrar tais palavras. Já a memória dos assuntos é fundamental para o orador: é por meio dela que ele não se esquecerá dos argumentos e do momento apropriado de usar tais argumentos. O esquecimento, nesse caso, seria desastroso para o orador, podendo acarretar a perda de uma causa. Se o orador lembrar, então, os argumentos que vai utilizar e sua disposição dentro do discurso, não haverá tanto problema se não se lembrar desta ou daquela palavra ou forma que pretendia conferir a seu discurso, contanto que ela continue adequada.

De acordo com o sistema da memória artificial, então, ou mnemotécnica, o orador precisa escolher lugares e imagens mentais para auxiliar a memorização. Os lugares, que serão o pano de fundo em que se colocarão as imagens mentais, devem ser distintos, claros, nem muito grandes, nem muito pequenos, marcados a cada cinco, para que não se cometam enganos. As imagens são formas, marcas ou simulacros daquilo que se quer lembrar. Quanto aos lugares, a preceituação diz que é preferível que sejam regiões desertas a movimentadas, para que a confusão não atrapalhe a rememoração da imagem contida em cada um. Na mesma linha, os lugares têm de ser diferentes uns dos outros, para evitar que a confusão deste com aquele lugar acarrete desordem, perda da memória ou uma memória imperfeita, no momento errado. Claro está que se trata de um método que corresponde, em termos modernos, a um tipo associativo e visual ou, como se diz popularmente, "fotográfico". A estudiosa Jocelyn Penny Small dedicou todo um livro ao assunto (*Wax Tablets of the Mind*, "Tabuinhas de cera da mente"), em que faz a fundamental ligação entre o sistema dos antigos e as descobertas da ciência moderna. Não causa surpresa que a ciência tenha corroborado o sistema de lugares, sendo atestados casos modernos de pessoas de memória prodigiosa que fazem uso justamente de tal método mnemônico[18].

O exemplo dado pelo anônimo autor da *Retórica a Herênio* é, literalmente, memorável. Cito-o textualmente (3.33): "o acusador diz que um homem foi envenenado pelo réu, ar-

18. Cf. PENNY SMALL (1997, p. 93-97).

gumenta que o motivo do crime foi uma herança e acrescenta que houve muitas testemunhas e cúmplices. Se quisermos lembrar disso prontamente, para fazer a defesa com desenvoltura, colocaremos, no primeiro lugar, uma imagem referente ao caso inteiro: mostraremos a própria vítima, agonizante, deitada no leito. Isso se soubermos quais são suas feições; se não a conhecermos, tomaremos um outro como doente, mas não de posição inferior, para que possa vir à memória prontamente. E colocaremos o réu junto ao leito, segurando um copo com a mão direita, tábuas de cera com a esquerda e testículos de carneiro com o dedo anular. Assim conseguiremos lembrar das testemunhas, da herança e da morte por envenenamento[19]." Os comentadores explicam da seguinte forma este exemplo, que está longe de ser evidente para nós, a 2000 anos de distância: a tabuinha, suporte por excelência da escrita de documentos, deve trazer a lembrança do testamento; os testículos, por associação sonora[20], devem fazer o orador lembrar as testemunhas; a taça, é claro, está associada ao envenenamento, e o dedo anular pode estar associado ao coração, já que Macróbio, nas *Saturnais*, afirma que há uma veia que sai do coração e vai até esse dedo — ou seja, o dedo anular seria uma maneira de lembrar o coração, que lembraria, por sua vez, também o envenenamento e a morte[21].

19. Tradução de Faria & Seabra 2005.

20. *Testiculi* ("testículos") — *testes* ("testemunhas").

21. CANCELLI (1992, p. 372, nota 31); CALBOLI (1993, p. 270, nota 48).

VII.

Passemos, por fim, aos exemplos de memória, ou falta dela, apresentados na história dos oradores que constitui o *Bruto* de Cícero. Já fiz menção ao mais importante dos exemplos, que é o de Hortênsio e sua capacidade de lembrar palavra por palavra, em seus proferimentos, aquilo que havia preparado antes de discursar. Como já observado, podemos depreender das palavras de Cícero que isso era atípico. Podemos acrescentar agora que tal memória era um dos fatores que contribuíam para que Hortênsio se tivesse tornado o maior orador do fim da República até a entrada em cena de Cícero — ou, pelo menos, é assim que Cícero nos apresenta a questão (*Brut.* 301 ss.).

O orador Marco Antônio — o já mencionado protagonista do *Di*álogo do orador, avô do futuro triúnviro — também é um exemplo importante: primeiro, por ter sido, junto com Lúcio Licínio Crasso, uma das grandes influências na forma-

ção de Cícero; segundo, pelas implicações das observações que Cícero faz sobre sua memória. Numa rica comparação com a arte militar, Cícero (*Br.* 139) observa que tudo ocorria a Marco Antônio, todos os argumentos vinham-lhe à mente, e o orador fazia uso estratégico de todos eles: sabia dispor, como um bom general, os cavaleiros, a infantaria, os soldados de armas ligeiras, todos eles na posição mais adequada. Depois dessa comparação tão peculiar, Cícero observa que Antônio tinha *summa memoria, nulla meditationis suspicio* — "uma grande memória, [mas não causava] nenhuma suspeita de premeditação", como podemos traduzir quase parafraseando. Embora essa observação seja importantíssima para o entendimento de nosso objeto de estudo, Cícero, para não interromper o fluxo de pensamento, não a desenvolve ou explica. Mas talvez possamos depreender de tal afirmação que uma memória muito aguçada, ou, melhor dizendo, uma memória ostensivamente aguçada, poderia ser mal vista pelo público, porque trairia a preparação prévia do orador, o que poderia ser visto com desconfiança. Mais adiante, Cícero sintetiza a oratória de Antônio, dizendo que este encontrava o que era preciso dizer, a maneira de prepará-lo e o lugar em que colocá-lo, abarcando tudo pela memória e sobressaindo-se também pelo proferimento — ou seja, uma oratória em que os cinco requisitos do orador estão presentes de maneira adequada, mesmo com a ressalva de que a forma de seus discursos não era das mais refinadas (*Brut.* 140).

Um exemplo mais simples, mas não por isso sem importância, é o testemunho de Cícero sobre a eloquência de Lúcio Torquato (*Brut.* 265), morto pouco antes, na Guerra Civil. Cícero fala de um orador letrado, culto, mas que sabia como não ostentar sua erudição; de um orador de palavras graves e elegantes, a que se somava a gravidade e a integridade na vida. Além de tudo isso, Cícero atribui a Torquato ainda uma memória divina. A memória era um dos fatores que contribuía para o enorme prestígio de que gozava o orador.

Por último, um exemplo negativo, a falta de memória de Gaio Curião (*Brut.* 217-218). Cícero deixa claro que sua falta de memória era causa de desonra e ridículo, exatamente o contrário do caso anterior. Muitas vezes, diz Cícero, embora Curião afirmasse, na proposição, que seu discurso constaria de 3 partes, acrescentava uma quarta parte ou, inversamen-

te, esquecia-se da terceira. Cícero relata também uma ocasião em que enfrentou Curião num processo privado, ocasião em que Curião se teria esquecido completamente de sua causa, atribuindo tal esquecimento a Titínia, então defendida por Cícero, que o teria envenenado e enfeitiçado! Mas, continua Cícero, mais vergonhoso ainda era o fato de que Curião se esquecia, em seus textos, do que havia acabado de escrever. O exemplo de Cícero provém de um diálogo escrito por Curião, contendo, como personagens, o próprio Curião, seu filho (também Curião) e Pansa. O diálogo acontece diante da Cúria, logo depois de uma sessão do Senado convocada pelo então cônsul Gaio Júlio César (59 a.C.). Curião passa a atacar as ações de César — ações de César, no entanto, que só aconteceriam a partir do ano seguinte, na Gália! O personagem Bruto denomina o erro de Curião "escandaloso", e Cícero observa a sua estupidez. Em consequência, diz Cícero, se isso acontecia até em textos escritos, que dizer dos momentos de improviso, enquanto discursava? Segundo Cícero, esse foi o motivo de poucas causas terem sido confiadas a Curião — o que é um exemplo bastante eloquente da importância de se ter boa memória para o romano com pretensões políticas, já que o sucesso nos tribunais era uma das vias de acesso ao prestígio, à influência e, em última instância, ao poder, como bem mostra o exemplo do próprio Cícero. Ao orador desmemoriado estava vedado, então, tal acesso: de um lado, não podia galgar os degraus da *dignitas* e da *auctoritas*; de outro, sua atuação era fonte de riso, desprestígio e desmoralização.

VIII.

Podemos concluir, do que foi dito, que a memória era de fundamental importância para o romano da elite, tanto no aspecto intelectual como no social, desde a mais tenra idade. De fato, seu aprendizado era pautado desde o começo, com o *grammaticus*, pelo uso da memória, e esse era um patrimônio que o acompanhava até a idade adulta, quando, como leitor, autor ou orador, deveria empregá-lo constantemente, se pretendia realizar as atividades em questão de maneira adequada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALBOLI, Gualtiero. (org.). *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*. Bologna, Pàtron, 1993.

CANCELLI, Filippo. (org.). *Cicerone. La retorica a Gaio Erennio*. Milano, Mondadori, 1992.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. São Paulo, Hedra, 2005. Trad. A.P.C. Faria, A.P. C. e A. Seabra

KENNEDY, George A.. *The Art of Rhetoric in the Roman World.* Princeton, Princeton University Press, 1972.

KROLL, Wilhelm. Rhetorik. In: *Paulys Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940, Supplementband VII, 1039-1138.

HEATH, Malcolm. Codifications of rhetoric. In: GUNDERSON, E.. *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 59-73.

PATILLON, Michel. (org.).. *Longin — Fragments; Art Rhétorique; Rufus — Art Rhétorique*. Paris, Les Belles Lettres, 2002.

PENNY SMALL, Jocelyn. *Wax Tablets of the Mind.* London, Routledge, 1997.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris, Librairie Générale Française, 2000.

SCATOLIN, Adriano. A memória. (Cícero, *Do orador* 2.351-360). In: *Letras Clássicas* 15, 2011, 97-101.

STEEL, Catherine. Divisions of speech. In: GUNDERSON, E.. *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp.77-91.

YATES, Frances. A. *A arte da memória*. Campinas, Editora Unicamp, 2007.

MEMORIA, PRONUNCIATIO AND THE ART OF COMPOSING IN THE MIND

Stefano Lorenzetti[1]

1. Conservatory of Music of Vicenza. Email: stefano.lorenzetti@consvi.it

RESUMO:

Memória é, na renascença, a relação conceitual que une performance e composição musical. Uma análise destes dois aspectos a partir do ponto de vista da memória possibilita compreender o valor operacional deste sistema mnemônico no processo de acumular e relembrar o material musical relacionado ao ato de produzir/compor e executar música.

PALAVRAS-CHAVE:

memória; performance; composição improvisada; oralidade; escrita.

ABSTRACT:

Memory is the conceptual link, which unites performance and composition of music in the Renaissance. Analyzing these two related aspects from the point of view of the art of memory, is possible to reveal the operational value of this mnemonic system in the process of the storing and reminiscence of musical material related to the act of producing/composing and playing music.

KEYWORDS:

memory; performance; improvised composition; orality; writing.

I.

The rhetorical *pronunciatio*, subdivided in *vox* and *gestus*, was often evoked in the musical sources of the Italian Renaissance. It represents the last part of rhetoric, which together

with memory, the part immediately preceding it, presides over the performance of the orator's discourse. For centuries, *pronunciatio* has constituted the behavioral paradigm that translates the perception of sound into visual perception, the rule that organizes the 'sensory diffraction' between the noble senses, the code that links the intangible dimension of the sound to the material dimension of the body, through the mediation of the face, at the same time flesh and soul. In rhetoric as well as in music, *pronunciatio* is memory translated into performance: the performance of the orator, ideal model of the performance of the musician.

In a context, in fact, in which musical performance, usually, involved hearing and sight, at the same time, the resources of rhetorical *pronunciatio* are a necessary support in order to structure the musical event. Silvestro Ganassi refers to its precepts, for example, in a famous passage of his treatise *Regola Rubertina*:

> There are two reasons why one should move one's body - first, so as not to appear like a piece of stone and second, for the reason that music is composed to words. Therefore, your motions should be proportioned to the music and to the word setting. Whenever music is set to words, the limbs of one's body must move accordingly. Furthermore, there should be appropriate movements of one's eyes, hair, mouth and chin; the neck should be inclined more or less toward the shoulders according to the mood suggested by the words. With words and music in a happy vein or in a sad one, one must draw the bow either strongly or lightly, according to the mood; sometimes it should be drawn neither strongly not lightly, but moderately, if that is what the words suggest. With sad music, the bow should be drawn lightly and at times, one even should make the bowing arm tremble and do the same thing on the fingerboard to achieve the necessary effect. The opposite can be done with the bow in music of a happy nature, by using pressure on the bow in proportion to the music. In this manner, you will see how to make the required motions and thereby give spirit to the instrument in proper proportion to every kind of music. This discussion would suffice, although I could have said many more things were it not for my wish to be brief. If you consider what I have said carefully, you will find it increasingly gratifying, as you become more familiar with the concept. What I have said has as much purpose and necessity for a viol player as for an orator, to express *audacity and shouts as*

> *well as to make gestures and movements*, and sometimes to imitate laughing and crying or to do whatever else seems appropriate, according to the theme. If my reasoning is correct, you will find that the orator does not laugh while uttering tearful words. By the same token, the performer of music in a happy vein will not bow his head or use movements suggesting sadness, because that would not be an artistic rendering of nature. Instead, it would be a denigration of the true purpose of art. Therefore, you must always represent the mood in music composed to words, under all mentioned circumstances and to practice it until you have thoroughly mastered the method of holding the viol and the proper position of your body, together with the motions required for a beautiful total effect (GANASSI, 1542, c. VI*r*).[2]

For him, indeed, the performance of the viola da gamba player is, consciously, shaped on the performance of the orator. The structural link that unites musical and rhetorical *pronunciatio*[3] is the shared necessity to vary the sound's quality according to the affect's quality, adjusting the body gestures and the vocal nuances in an almost magical way.

If, for Ganassi, the orator is the ideal model of the musician, Quintilian, inversely, invites the musician to assist the orator in the understanding of the expressive power of the nuances of voice and sound. For the author of *Instituio Oratoria*, music, in fact, is capable of moving the listeners' soul, also without the use of words, uniquely with the power of the sound of the musical instruments:

> Music has two modes of expression in the voice and in the body; for both voice and body require to be controlled by appropriate rules. Aristoxenus divides music, in so far as it concerns the voice, into *rhythm* and *melody*, the one consisting in measure, the latter in sound and song. Now I ask you whether it is not absolutely necessary for the orator to be acquainted with all these methods of expression which are concerned firstly with gesture, secondly with the arrangement of words and thirdly with the inflexions of the voice, of which a great variety are required in pleading. […] Because the musician does vary both tone and rhythm, expressing sublime feelings with elevation, pleasing feelings with sweetness, and ordinary with gentle utterance, and in every expression of its art is in sympathy with the emotions of which it is the mouthpiece. Similarly, it is by the raising, lowering or inflexion of the voice that the orator stirs the emotions of his hearers, and the measure, if I may repeat the term, of voice

2. "È di necessità per duoi raggioni doversi movere con la persona: uno per non parer essere di pietra, l'altra per causa de la musica ben composta su le parole: però il movere suo serà proportionato alla musica ben formata su le parole, dove se la musica sarà mistevole per parole tal ancora gli membri farà la sua moventia conforme, e l'ochio come principal in giustificar la conforme moventia sera compagnato dal peio e bocca, e mento della faccia & il collo appressati alla spalla più e manco secondo il bisogno a simile suggietto formato a tal parole. Così nelle parole over musica allegra come parole e musica mesta, & hai da calcar l'arco forte e pian e tal volta ne forte ne pian cioè mediocramente come sera alle parole, e musica mesta operare l'archetto con leggiadro modo, & alle fiate tremar il braccio de l'archetto, che è alla musica allegra calcar l'arco con modo proportionato a tal musica, & a questo modo verrai a far la moventia & con dar il spirito all'istromento con proportione conforme ad ogni sorte di musica, e questo discorso ti basterà volendo io seguitar la brevità molte cose si potria dire: ma questo basterà: perché se tu lo considerarai di molto verrai in cognitione che restarai contento, e questo mio raggionamento è in tanto proposito necessario, quanto è ne l'oratore audatia esclamation, gesti, movimenti, & alle volte imitar il ridere, & il pianger per la conformità de la materia, & altre cose conveniente: e se tu

or phrase differs according as we wish to rouse the indignation or the pity of the judge. *For, as we know, different emotions are roused even by the various musical instruments, which are incapable of reproducing speech*[4] (QUINTILIAN, 1933, v. I, pp. 170-171).

The structural link, which unites music and oratory, consists in the shared necessity to vary the sound's qualities according to the affect's qualities: a privileged relationship which, perhaps, also goes beyond the general trend of the Sixteenth century to conceive rhetoric as a shared technique available to all arts.

II.

The impossibility "to render in writing all vocal nuances, and bodily motions that can make an orator, when delivering his speech"[5] (MASCHER, 1560, 201v), nourishes the comparison with the musical performance, which shares with the *actio*, the same constitutive unspeakability. The relationship established by Ganassi recognizes the presence of a common unknown territory represented by those orator's qualities, which, above all, the musician should acquire: "Audacity, exclamation, gestures, movements" ("audatia, esclamation, gesti, movimenti"). The acquisition of these qualities should not be seen as a generic exhortation to an effective communication, but as an invitation to use specific rhetorical techniques, witnessing the deep knowledge of the distinguishing features of *persuasio* by the Venetian musician.

In particular, audacity is the explicit search for 'estrangement' promoted by the orator in order to avoid monotony through the use of *audacior ornatus*, which pertains to the domain of *movere*, the most radical and extreme category of rhetorical affectivity. The etymology from which the *ornatus* derives –the ornaments that adorn the table of a banquet– reminds us that rhetorical discourse, as well as musical performance, are a kind of "food for the eyes and the ears" to consume. The rhetorical audacity produces an increase of intensity of *vox* and an increase of movement of *gestus*, that make the communication effort more effective.

The need for beauty of *musical ornatus* is satisfied by the successful interaction of the *vox* –represented by the beauty of hearing, produced, in this case, by the skillful management

poni la raggione in regola non trovarai che l'oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticarà l'archetto leggier, e movimenti simili e conformi alla musica mesta perché l'arte non imiteria la natura, & seguiteria il denigrar il vero effetto de l'arte che è d'imitar la natura, però il si debbe imitar l'effetto in musica cavato dalle parole con tutte le circonstantie sopraditte infin'a qui sei ammaestrato da quanto il tenir la viola, & il portamento della persona con gli movimenti in proposito ne l'effetto della bellezza". Ganassi, (1542, c. VI*r*), English translation (with my modifications) in Ganassi (1981, pp. 18-19), italics is mine.

3. The rhetorical canon consists of *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* and *pronunciatio*.

4. "Numerus musice duplices habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ρυθμόν et μέλος, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria? Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet […]. Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit totamque arte consentit cum eorum, quae dicuntur, adfectibus.

of the expressive potential of bowing– with *gestus*, the visual beauty promoted by the equally clever poses of the body, and in particular of the face, of which the eye is the most noble organ. The eyes receive and record the phenomenal world and move it inside the subject, and then, again, outside the subject to reveal it, again, to the world. The musical and rhetorical *pronunciatio* activates, exactly, this relationship between inside and outside, which allows the physicality of sound, body and voice to speak on behalf of the spirit: the sound-body-voice reflects the affective dimension, establishing a kind of analogical relationship that allows passions to declare to the world.

This mimetic correspondence, between internal and external affects, activates the metaphorical transformation: to express an emotion is not simply to manifest it, but to engage the audience in experiencing the same emotion.

Atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertient ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulationem concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, adfici animos in diversun habitum sentiamus." (I, 10, 22-25). English translation (with my modifications) in QUINTILIANO (1933, v. I, pp. 170-171); italics is mine.

5. "Di poter porre in iscritto tutte le sorti delle voci, & moti del corpo che può fare un Oratore parlando". English translation is mine.

III.

Which kind of performance practice we could approach to the rhetorical *audacia* required by Ganassi? Referring to the musical *ornatus*, the practice of diminution, i.e. the habit of embellishing *ex tempore* a melodic line, can be well interpreted according to the rhetorical *ordo*. A practice well known by Ganassi, who has the merit of having opened, with his *Fontegara* (1535), the vast collection of Italian treatises on diminutions that will extend to the second half of the Seventeenth century.

The *Avviso al lettore* from *Il secondo Libro delli Motetti di Bartholomeo Barbarino da Fabriano detto il Pesarino* (1614), is one of the several sources that testifies to the perceptive inefficacity of simply playing the notes written on the score:

> Because I have heard from many [singers] that in my first book of motets for one voice, already published, there are some [of the motets] which are difficult to sing for those who don't have the ability to make diminutions, therefore in this second book, I have published two different versions of the same motet: simple (*semplice*) and diminished (*passaggiata*). The simple version is for those who don't have the ability to sing diminutions, and for those who have the ability to sing diminutions and know counterpoint, who can do themselves diminutions and all other

ornaments that are required for the proper way of singing. The diminished version then, for those who having the ability to sing diminutions, but not knowing counterpoint, don't have the capacity to make diminutions according to the rules[6] (BARBARINO, 1615, *Avviso ai lettori*).

The part without written ornamentation, is conceived for those who have neither the disposition of 'gorgia', neither the knowledge of counterpoint, and therefore must play exactly what is written; and, inversely, for those who, having the ability to perform extemporaneously their own *passaggi,* possess both; while the embellished part is designed for those who, although having the disposition of 'gorgia', don't have a sufficient knowledge of counterpoint to elaborate their own diminutions.

Fig. 1: Bartolomeo Barbarino, *Il secondo Libro delli Motetti*, Venezia 1615.

Beyond their modality of production, 'passaggi' activate a necessary mechanism of amplification of the musical object that pertains to the musical and rhetorical *pronunciatio*, since it is only to prevent the possible inadequacy of singers, that the composer feels the need to intervene by fixing on paper what, strictly speaking, should not concern writing. So, the author displays, on the same page, the bare musical text, and the 'recording' of a possible, or perhaps ideal, performance, or, if we would like to rhetorically reformulate this bi-dimensionality, the written oration and its oral declamation [fig. 1].

The function of *amplificatio* absolved by diminutions is thoroughly discussed in theoretical sources: in the *Compendi-*

6. "Perché ho inteso da molti che nel primo Libro di Motetti, che già diedi alla stampa per cantarsi da una voce sola, ve ne siano alcuni di essi che riescono difficili à potersi cantare da chi non ha dispositione di passaggiare. Per tanto ho voluto in questo secondo far la parte che canta in due modi, e semplice e passaggiata. La semplice per quelli che non hanno dispositione, & per quelli che hanno contrapunto e dispositione, che da loro medesimi potranno formare i passaggi, e l'altre circonstantie che si richiedono per la buona maniera di cantare. La passaggiata poi, per quelli che havendo dispositione, non hanno contrapunto da poter formare la diminutione come regolatamente si deve". English translation is mine.

um musices descriptum (1552) by Adrian Petit Coclico, for example, the chapter *De elegantia et ornatu, aut pronunciatione in canendo* distinguishes between *simplex* and *elegans* melody. The latter term, as witnessed the link suggested in the title with *pronunciatio* and *ornatus*, is understood in its specific rhetorical meaning of 'efficient cause' of the eloquence: the musician to be eloquent must to be *elegans*, and to be *elegans* must conveniently embellish his singing (COCLICO, 1552, pp. Biiij*r*.-Biiij*v*)[7].

Elegance is a feature of the ornatus that can characterize both the virtues of *puritas* and *perspicuitas*, typical of the *genus subtile*, as those of *gratia* and *suavitas* related, instead, to the *genus medium*:

> Many princes of musicians, such as Josquin de Pres, Peter de la Rue, James Scampion and others lived among us, who should be admired for having composed the most elegant and soave cadences[8]. (COCLICO, 1552, p. Hiij*v*).

The allusion to the sound qualities of the cadences of the famous musicians quoted, described by the explicit matching of *suavitas* and *elegantia*, might suggest, unlike Ganassi, a moderate use of ornamentation, as shown by this example of musical elegance in the treatise of Coclico [fig. 2]:

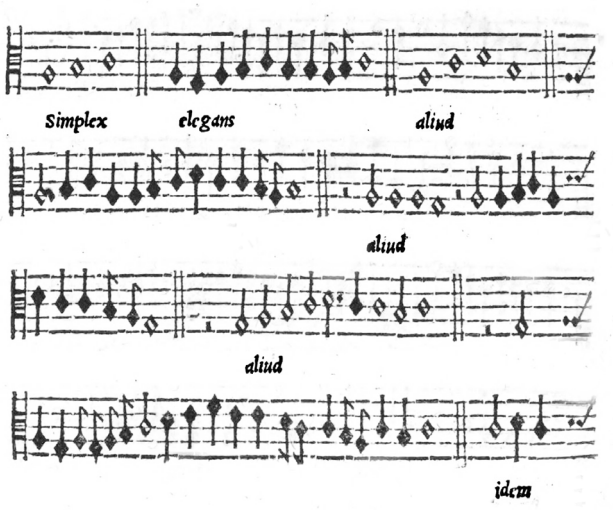


Fig. 2: Adriano Petit Coclico, *Compendium musices descriptum*, Nüremberg, 1552.

7. On the concept of elegance cf. HARRÀN, 1988.

8. "Vixerunt apud hos Musicorum principes plurimi, Iosquinus de Pres, Petrus de La rue, Iacobus Scampion, et alij, qui admirandis, et suavissimis clausularum elegantijs usi sunt". English translation is mine.

In any case, the widespread use of these techniques produces a substantial change in the 'pronunciation' of the musical text, which undergoes a sort of 'perceptive amplification' that derives from the written text, but at the same time transcends it. This perceptive amplification constructs a new interactive oral text modelled by the laws of performative declamation that partially hides the written text, allowing it to arrive, only intermittently and episodically, at the threshold of perception.

According to this perspective, the sensorial fascinations triggered by an adequate use of *ornatus*, not merely reproduce the musical object, but rewrite it according to ornamentation's identity: musical *ornatus* is conceived, in fact, as the driving force of musical beauty, as Zacconi states in his *Prattica di Musica*: According to Zacconi (1596, I, 58r), the continuous embellishing of music prevents its decadence, always giving it new perceptive virginity.

This relationship between ornamentation and beauty has a long history. Because the aim of eloquence is admiration, the continuous embellishment of the discourse is the greatest aspiration of the rhetorician, as Quintilian says quoting the words of Cicero to Brutus (QUINTILIAN, 1979, VIII, 3, 6, v. II, pp. 144-145). The *ornatus* confers beauty, efficient cause of admiration, since, as Dante says in the *Convivio*, "beauty consists in the ornament of the words" (1928 [1304], II, 11, 4), a phrase, perhaps retained in the mnemonic archive of the Augustinian father: likewise, the beauty of music consists in the ornamentation of figures.

IV.

If the art of diminution is one of the favourite means of musical *pronunciatio*, how does it work in performance? To embellish performance, the diminutions' patterns have been previously stored in the mnemonic archive of the musician. According to a rhetorical perspective, in fact, *pronunciatio* does not exist without *memoria*. The relationship between memory and improvisation is exemplarily expressed by these words of Giovanni Luca Conforti written at the end of his treatise on diminutions, which, like all the others treatises on the same subject, adopts a very effective structure, capable of shortening, according to his author, the long learning process

of memorization to just a couple of months: knowing, in fact, "the genre of the diminution patterns, [and] how to write down them, [...] their diversity will remain in the memory, and having practiced them a lot, you can use them, *ex tempore*, in ensemble performances" (CONFORTI, 1593, *Dichiaratione sopra li passaggi*).

These treatises are organized according to a structure that systematically lists a series of intervals, defining for each of them many patterns of diminutions. This system of visual and spatial memorization, which activates reminiscence, is perfectly readable according to the precepts of the classical and medieval *ars memorandi*. The latter, as is well known, is based on places and images. *Locus* is a place that can be easily grabbed from the memory, *imagines* are *formae*, *notae*, *simulacra* of what we desire to remember.

The structure of diminution treatises probably reflects the structure of the mnemonic archive settled in the minds of their authors: in this context, *loci* are constituted by the bare melodic intervals, while the *imagines* are constituted by the melodic figures that are relevant for each place. This system develops mnemonics automatisms by virtue of which, when the musician finds in a melody certain intervals (*loci*), he can diminished them using the patterns (*imagines*) previously stored in relationship with *loci*.

Since the art of memory is like an inner writing, the long-weighed decision, by Giovanni Dalla Casa, "to take one day pen in hand, demonstrating the true way to play diminutions" [9] (DALLA CASA, 1584, *Ai lettori*), might allude to the decision to transfer to the 'outside' what is already written in his mind, in order to reveal it to the world. This process generates an effective osmosis between orality and writing: the author's path, that proceeds from writing in the mind to writing on paper, has the opposite direction to the path of the user, who assimilates what is written on paper to store it in the mind: the master 'pulls out', what the student must 'put in'.

9. "Di pigliar un giorno la penna in mano, & mostrar il vero modo di diminuire". English translation is mine.

V.

The *ars memorandi* technique may be activated when singing to the book («cantare a libro»): from the written page that the composer has given to the singer, the singer produces

another oral artefact that is, at the same time, an amplification and a betrayal of the written text. But this is not the only way in which memory interacts with musical *pronunciatio*:

> Last week I sent to Your Serene Highness *Cor mio mentr'io vi miro*, equipped with diminutions according to the commission of Your Serene Highness. Now I send you the other [madrigal], *Per voi, lasso, conviene*, and I believe that they will succeed if they are learned by heart, and that words are well spoken, and conducted by Messer Giulio [Caccini][10] (*apud* Durante and Martellotti, 1989, p. 165)

Already equipped with "passaggi" included by the composer in the written text, the madrigals of Striggio, for a compelling effect, have to be learned and performed from memory. Rhetorically speaking, they require the most difficult and dangerous side of *ars memorandi*, the *memoria verborum*: the exact storage of an entire speech.

The orator's custom of reciting the oration by heart, fits well with the typical context of the performance of the Ladies of Ferrara, to which the madrigals were addressed: in the narrow Ferrarise 'camerini', in fact, the reduced distance between musicians and listeners requires the singers to free the face of any visual interference that singing to the book could introduce, leaving the hands free to gesture. Moreover, singing from memory is extremely functional in nourishing the rhetorical fiction of a completely extemporaneous performance[11].

According to Giovanni Bardi the Ladies were able to sing "more than three hundred and thirty madrigals from memory, a miraculous thing […], never missing even a syllable" (BARDI, 1763, II, p. 245). In doing so, they will not need to open a book, to find the desired composition, to turn the pages during the performance: it will be sufficient to open their mouth and to pour out the sound into the room, transforming the artifice into nature, through the miracle of an art apparently learned without effort, by divine gift.

The custom of singing by heart will become an essential requirement of the new theatrical music of the early Seventeenth century, which had made the madrigal, according to Della Valle, a genre old-fashioned, albeit still practiced:

10. "La settimana passata io mandai a Vostra Altezza Serenissima *Cor mio mentr'io vi miro*, aconcio con i passaggi secondo la comissione di Vostra Altezza Serenissima. Hora li mando l'altro *Per voi, lasso, conviene* e crederò che averanno a riuscire quando siano imparati a la mente, et che le parole siano ben proferite e consertati da messer Giulio [Caccini]". Florence State Archive, Archivio Mediceo, filza 768, 24th August 1584, Alessandro Striggio letter to the Grand Duke Francesco de' Medici. English translation and italics are mine.

11. Cf. Lorenzetti (2012), and Besutti (2003, pp. 281-300).

> Today, we don't compose many madrigals because it is rarely used to sing them. There aren't, in fact, occasions where we have to sing madrigals, because the public loves much more singing by heart, with *frankness*, with musical instruments in hand. To see four or five companions singing to the book at the table is considered too typical of school life and study[12] (DELLA VALLE, 1903 [1640], p. 171)

12. "Oggi non se ne compongono tanti perché si usa poco di cantare madrigali, né ci è occasione in cui si abbiano da cantare; amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro cinque compagni che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio". English translation is mine.

Franckness (franchezza) is the term used by Della Valle to connote, in summary, the peculiarities of singing by heart. The term contains a multiplicity of meanings that allow us to understand the distinguishing features of this practise: first of all, the word refers to freedom from a state of servitude or dependence, in this case freedom from the written page, then to nonchalance, and, finally, to ease of expression and performance. Singing from memory is a *thesaurus* of freedom and easiness that develops all the potentialities of *vox* and *gestus*, powerful tools of performative *pronunciatio*.

VI.

Nearly a century earlier, in a completely different context, Nicola Vicentino, as the good humanist he was, wrote his praise of singing by heart. There is an ideal relationship between his words and those of Silvestro Ganassi, quoted at the beginning of this paper: the aims of the viola player are, in fact, essentially the same as those of the singer:

> Singers, therefore, have consideration of the Latin or vernacular tongue, and they must imitate the composition with their voices by using as many diverse techniques of singing as there are diverse styles of composition. When they use such techniques, they will be considered by the audience to be men of judgement and masters of many styles of singing. They will also demonstrate the abundance and richness of their many singing techniques with their talent for *gorgia*, or diminution, matched to the appropriate passages in the composition[13] (VICENTINO, 1555, c. 88*r*, recte 94*r*).

13. "Così il cantante dè considerare la mente del Poeta Musico, et così del Poeta volgare, ò latino, & imitare con la voce la compositione, & usare diversi modi di cantare, come sono diverse le maniere delle compositioni, & quando userà tali modi, sarà giudicato da gli oditori huomo di giuditio, & di havere molte maniere di cantare, & dimostrarà esser abondante, & ricco di molti modi cantare con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni, secondo li passaggi, in suo proposito". English translation is mine.

These words are in praise of the intelligence of the singer, who combines the careful recitation of the poetic text with the fascination of the sound 'passaggiato', in an unrepeatable dialectic between *ratio* and *sensus*. The rhetorical aim is, in

fact, to persuade the audience to be finally considered "to be men of judgment". The judgment is the ability of the performer to understand and implement, "a certain method that cannot be written down, such as uttering softly and loudly or fast and slow, or changing the measure in keeping with the words, so as to show the effects of the passions and the harmony"[14] (VICENTINO, 1555, c.88*v*, recte 94*v*).

Particularly significant is the advice to adopt a flexible *tactus* that produces *varietas* and *gratia* in a performance modelled on the orator's declamation:

> It is well to take care when the measure is changed through the proportion of equality in the middle or at the end of compositions. Although some believe that you should not change the measure when beating *alla breve*, it is nonetheless changed in singing, which is not such a terrible thing[15] (VICENTINO, 1555, p. 88*v*., recte 94*v*)

But what is the meaning of "proportion of equality"? Vicentino explains that "proportion of equality" consists in adopting the same *mensura* by all the voices, and gives the following example [Fig. 3]:

Fig. 3: NicolaVicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555.

For Vicentino, in the transition from *tempus imperfectum diminutum* to *proportio sequialtera*, an acceleration of *tactus*, although in conflict with the rules, was not only permitted but also desirable. The flexibility of the concept of proportion, witnessed by Vicentino in the mid Sixteenth-Century, is a relevant component of these unwritten customs that are outside the domain of writing: "a certain method that cannot be written down", Vicentino calls them. And it is precisely to

14. "Un certo modo di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere, come sono, il dir piano & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muovere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia". English translation is mine. Cf. MOMPELLIO (1973).

15. "Se bene si considera nelle compositioni, che nel mezzo, & nel fine, si muove la misura, con la proportione , di equalità, avvenga che alcuni sono d'oppinione, che battendo la misura alla breve, non si dè mutare misura, & pur cantando si muta; et non è gran male, et come cessa la proportione di equalità, si ritorna in un'altra misura, siche per l'uso già fatto, non è inconveniente la mutatione della misura, in ogni compositione". English translation is mine.

take possession of all the potentialities of this method that it will be imperative to sing from memory:

> It is much more pleasing if music is sung from memory then from written parts. Take the example of preachers and orators. If they recited their sermons or orations from a script, they would lose favour and face a dissatisfied audience. For listeners are greatly moved if glances are matched with musical accents.[16] (VICENTINO, 1555, c. 88*v,* recte 94*v)*

In full agreement with rhetorical *pronunciatio*, which functions as the driving force of generalization and legitimisation of musical performance, it is the mutual interaction between visual and aural dimensions that produce the satisfaction of the public and the success of the musician. But musical performance is so ideally far from the written text, that to appear in public with music in hand is paradoxical for the musician, as paradoxical is for preacher and orator: if the context makes essential singing to the book, as is often the case for large liturgical music ensembles, Della Valle advises musicians to conceal themselves from the public, to avoid for the listeners any visual contamination between sound and writing: "in churches and other places where it is necessary to sing and play with scores, the choral musicians are covered with curtains and jealousies, so that they are not seen" (DELLA VALLE, 1903 [1640], p. 171)[17].

Musical performance, like rhetoric, cannot be related to writing, but only to memory: the memory of things (*memoria rerum*) and the memory of words (*memoria verborum*).

16. "Quando la Musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata, che quando sarà cantata sopra le carte, & si piglierà l'essempio dalli predicatori, & da gli Oratori, che si recitassero quella predica, et quella oratione, sopra una carta scritta quelli non havriano né gratia, né audenti grata, perché i sguardi, con gli accenti musicali muoveno assai più.". English translation si mine.

17. "Nelle chiese ed in altri luoghi, dove è necessario di cantare e sonare con le carte innanzi, i musici ne' cori sempre si cuoprono con panni o con gelosie, acciocché non siano veduti". English translation is mine.

VII.

But the art of memory's world equally affects the compositional process, as these words by Adriano Banchieri testifies:

> One hundred different diminutions patterns accented in the modern style, in Latin and the Vernacular, taken from the [works of the] most celebrated composers of our time, and with the simple notes [provided] for the use of composers, applied in terms of local memory[18] (BANCHIERI, 1614, p. 216).

18. "Cento variati passaggi Accentuati alla moderna, [...] dedotti in cellebri conpositori [*sic*] de i nostri tempi, & con le note semplici à giovamento di chi compone, aplicate in termine di memoria locale". English transl. in CRANNA, (1981, p. 413).

Not only Banchieri certifies the existence of musical memory places' ("memoria locale"), but he calls for their application by the composer. In other words, he codifies the artificial memory as the system that, on the one hand, makes it possible to store a whole series of musical images in the musician's mnemonic archive and, on the other hand, promotes their reuse and their new implementation in the construction of a musical object [Fig. 4].

Fig. 4: Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto*, in Venetia 1614, p. 216.

The dialectic between *memoria* and *passaggio* is identical to that employed by treatises on divisions. They employ, in fact, the same logical patterns organized, as we have seen, in a taxonomy of music intervals (*memoria*) each corresponding to a multiplicity of melodic figurations (*passaggi*). Consequently, not only the structure, but also the content of this musical archive can be shared by the composer and the performer, as Banchieri explicitly affirms:

> 4. Having these [*passaggi*] in mind, a shrewd singer, finding himself with a part in hand with accompaniment of organ or

whatever [other instrument], when he encounters simple notes similar to [those of] the *memoria* we have seen, he can sing the [corresponding] *passaggio*. This will produce a good effect, and a graceful singer will thereby acquire a [good] reputation.
5. In singing these [*passaggi*] in two voices to practice them and make them [familiar] to the ear, they produce a good effect; that is to say, for study, the teacher sings the *memoria* and the student sings the *passaggio* at the same time, both together.
6. Finally the young composer can change the Latin words to the vernacular, and the vernacular ones to Latin, and he can do so with other [*passaggi*] with [the help of] these clear examples[19]. (BANCHIERI, 1614, p. 229)

If the mnemonic archive of the singer-instrumentalist and the composer share the same logical and mnemonic system, as well as the same melodic material, then the singer-instrumentalist who embellishes a melody that already exists on paper, and the composer who ornaments a virtual melody that potentially exists not yet fully formulated in his mind, are two conceptually similar activities which differ in degree and intensity, but not in nature: to write and rewrite, to compose in the mind and to compose on paper are not separate realms, but only different refractions of a same universe. Also performance, in fact, is not conceived, as today, as a fundamentally interpretative and reproductive activity, but as a means of re-creating music, conferring on it an always different perceptive identity.

The relationship between the art of memory and the compositional process can be further testified through a paradigmatic example of a musical *inventio* modelled on a rhetorical *inventio*, provided by Giovanni Battista Chiodino's treatise *Arte prattica latina e volgare di far contrapunto a mente e a penna*. Giovanni Battista Chiodino was a little-known master of theology, orator and inquisitor from Belluno, who published, in 1610, this short treatise on counterpoint: the beginning of an ideal path that, in a few years, would bring him to edit handbooks of grammar and rhetoric, and finally to summarize much of Aristotelian philosophy, considered by him the *climax* of knowledge: "the works of Aristotle are precious daisies, enjoyment, delight and consolation of the intellect that the whole world proclaims"[20] (CHIODINO, 1613, *Praefatio Chiodini*).

19. "4. Havendogli alla mente, ritrovandosi un accorto Cantore una parte in mano sopra l'organo ò altrove, trovando le note semplici simile alla Memoria veduta potrà farvi il Passaggio, qual farà buono effetto & il leggiadro cantante ne acquisterà reputazione. 5. Cantandogli a Due voci così per praticargli & farvi l'orecchio, fanno buono effetto, cioè per studio il Maestro canti la Memoria & il Discepolo il Passaggio nell'istesso tempo amendui insieme. 6. Il Novello compositore per ultimo potrà mutare le parole latine in volgari, & le volgari in latine, & farne anco de gli altri con questo lume esemplare". English transl. in CRANNA, (1981, pp. 427-428).

20. "Studia Aristotelis sunt praetiosae Margeritae, voluptates, delectationes, solatiaque intellectus toto orbe vociferante". Aristotle's physics is summarized in CHIODINO, (1617), English translation is mine.

According to the cultural trends of the late sixteenth century, Chiodino feels imbued with the ethical and pedagogical mission to summarize knowledge, to reduce it to formulas, to restructure it in view of its immediate reuse: exactly the same process that he extends to music. Because of the shortness of life, rhetorical *brevitas* is the most effective method of teaching and learning counterpoint (CHIODINO, 1614, p. 4). In his treatise, Chiodino presents only the *purum corpus materiae*, only what cannot be omitted. From this organization of knowledge, by abstract analysis, one arrives at the bare schema: the subject for *amplificatio* provided by *loci communes*. The need to restrict to a minimum the notions to be learned, derives from the conceptual identity that the author established between written counterpoint and *contrappunto alla mente*: what it is possible to write in the mind is substantially the same as what it is possible to write down on paper.

The first seven books of the treatise are strictly organized according to a variable number of *praecepta*: the text of each is minimal, immediately converted into musical examples; the order of the arguments proceeds from the general to the particular, from the simple to the complex. The ninth book, entitled *De locis communibus musicalibus*, consists exclusively of musical *loci,* which are mnemonic-generative archetypes of contrapuntal writing to be internalize. The structure of the *Loci* is designed to be easily stored and combined: they are constituted, in fact, of short cadential segments, which can be used according to the progression of a *cantus firmus* [Fig. 5].

Fig. 5: Giovanni Battista Chiodino, *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto à mente, & à penna,* in Venetia, 1610.

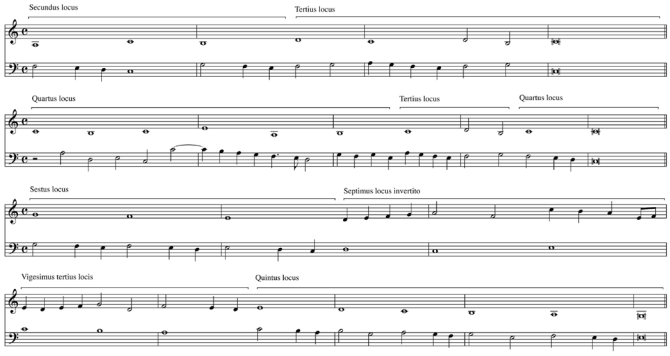
Chiodino introduces the concept of *locus* at a basic educational level: *loci* allow the student to create mnemonic automatisms that govern the performance of *contrappunto alla mente*. Chiodino's memorization process of *loci* is structured according to the criteria of the classical art of memory: the short sequences of a *cantus firmus* serve as mnemonic places in which it is possible to store different images (the contrapuntal formulas), as revealed, in particular, by the *Decimus locus* [Ex. 1]:

Ex. 1: Giovanni Battista Chiodino, *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto à mente, & à penna,* in Venetia, 1610.

The *loci* can be used independently, but they are also readily adaptable to the multiple possibilities of reciprocal integration. Conceptually speaking, this is their most significant

feature, as the following hypothetical examples of this *ars combinatoria* demonstrate [Ex. 2].

This organization permits construction of a spatially organized storage and the subsequent logically ordered reminiscence that ensure the generative function of the entire system: despite a completely different context and a different level of complexity, the system described by Chiodino is conceptually exactly the same as the system used by Banchieri and equally used, a century later, by Moritz Vogt in the description of the technique of production of improvised keyboard imitative works.



Ex. 2: Giovanni Battista Chiodino, *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto à mente, & à penna,* in Venetia, 1610.

In his *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), Vogt utilises, in fact, for the intervals a term particularly eloquent: *phantasia.* By long tradition the word can be synonymous with memory. According to Giordano Bruno if "the imaginative faculty allows us to shape images associating them with appropriate mental content [...], the main task of *fantasia* is to represent the places and seats on which the images are attached"[21] (BRUNO, 2004, T. I, 3, p. 666-667).

"*Fantasia* or memory": how does Giordano Bruno re-interpret this relationship? In re-elaborating Avicenna's physiology of the "internal senses", localized in four cells in the brain, Bruno assigns a specific, fundamental role to *fantasia* in the process of memorization and remembering, a role which mnemonically circumscribes the functions of this process in comparison with Aristotle[22].

Bruno's conception of music seems to presume the existence of a typology of reminiscence specific to music: "Music,

21. "Imaginativa enim perficit imagines cum rationibus suis, phantasia vero praesertim atque proprie loca atque sedes imaginum". English translation is mine.

22. Cf. Watson (1982).

more than ever *fantasia*, can combine forms of harmony and consonance"[23] (BRUNO, 2002, v. II, p. 299). Music, activated by the "pure architect of *fantasia*" (BRUNO, 2004, p. 140-141), is based on an ordered combination of forms – musical figurations committed to memory, reproducible in continually varying sequences – which give rise to the aforesaid "harmony and consonance"[24].

This interpretation of *fantasia* finds a degree of confirmation in the use of the term in technical and theoretical sources. Here, *fantasia* seems to denote not a form, as has frequently been claimed, but a process of improvised elaboration of contrapuntal material whose essential feature is *freedom*: "Every work in this book, of whatever kind, is denominated *fantasia*, because it derives only from the *fantasia* and industry of its author" (MILÁN, 1535, c. [VII*r*]). [25]

A *freedom* not to be interpreted as free will, with corresponding lack of external conditioning: "[Organists] use *fantasia* to draw inspiration for harmonious *preambula* not unworthy of praise and improvise with elegance and inventiveness during the appropriate parts of the mass, while preserving a solid musical structure throughout"[26] (ROSSETTI, 1529, p. 93).

The subjectivity of *fantasia* derives from the musician's handling of the 'inner being'. Thus, writes Thomas Morley, *sonar di fantasia* is a difficult practice which, more than any other, requires art, since the musician is anchored to nothing but the fragility of his own imagination: "in this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure" (MORLEY, 1952 [1597], p. 292).

Gioseffo Zarlino, in chapter LXIII of the 1589 edition of his *Institutioni harmoniche*, uses the expression "di fantasia" as a synonym of "improvisation *a mente* without subject" [27] (ZARLINO, 1589, p. 327). What, we may ask, is the constructive principle of «*fantasia a mente* without subject»? The inner musical being must be suitably constructed on the basis of ordered assimilation of *res facta*: Bermudo advises students not to play fantasias before having assimilated a sufficiently large repertoire to permit *extraction* of musically adequate images.[28]

The creation of a musician's personal archive necessitates the choice and memorization of suitable musical figurations.

23. "La Musica, più che mai fantasia possa combinar forme di concenti e simfonie". English translation is mine.

24. On the mnemonic aspects of *fantasia* cf. LORENZETTI (2009, pp. 132-142).

25. "Qualquiera obra deste libro de qual quier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede dela fantasia y industria del auctor que la hizo". English translation is mine.

26. "Alios videas ex suis imaginationibus praeambula non improbanda concinne colligere, super missarum partibus ex tempore de sua industria eleganter vagari, servato tamen undique musices vigore". English translation is mine.

27. Chapter LXIII is entitled "Delle varie sorti de contrapunti à tre voci, che si fanno à mente in consequenza sopra un soggetto; & d'alcune consequenze, che si fanno di fantasia; & quel che in ciascheduna si hà da osservare" ["Of various kinds of three-part counterpoint improvised in consequence upon a subject; and of certain consequences which are made *di fantasia*; and of that which must be observed in each of these"]. Zarlino

A passage from Claudio Sebastiani's *Bellum musicale* seems to allude to this complex mechanism of appropriation and revision of the 'existing'. The same text also evokes the idea of "musical cliché":

> Likewise, it is of the maximum importance to memorize as much as possible, or, at least, the clichés, these being the most appropriate fugues or *fantasie*: for this reason, these must be adopted so that they take root in the mind. This will be more easily accomplished if [musicians] are aware of the necessity to exercise in this practice, playing many musical passages. Though they are presently unable to understand this, once they have done it they will remember it, even when they think they have completely forgotten (SEBASTIANI, 1563, XXX, p. 22).[29]

A comparative reading of Bermudo and Sebastiani illustrates the complexity and, at the same time, the productiveness of a mechanism by which musical images are extracted from reality – i.e., extrapolated from a vast array of pre-existing finite objects – and impressed on the memory in the unreal, infinite form of *loci communes.* They are shared rhetorical thoughts and ideas, which, expressed in abstract and decontextualized form, can contribute to the construction of a finite artistic object. *Loci communes* are organized in the memory as a conceptual map that generates a new reality through a process of amplification. In this context, 'neutral' ideas are the most functional.

Consequently, improvised music is the product of a reminiscence which permits the logical assemblage of *imagines mentis* that converts the ordered memorization into the ordered construction of new and unrepeatable artefacts.

Phalèse defines *fantasia* as *automaton*[30]. This term, more than any other, denotes the particular self-generating function of the *fantasia* mechanism and the apparently unconscious nature of this function. Perhaps more than any other form of memory, the musical declination of *reminiscere* is problematic and necessitates the construction of an adequate network of automatisms linking thought and action; the student must practice this art "many times each day, with great perseverance and without ever despairing" [31] (SANCTA MARIA, 1565, p. 58r) if the inner being is to become audible. This may easily elude the musician if his mental *fantasia* is not accompanied

defines «consequences which are made *di fantasia*» as «double consequences which are made à *mente* without subject"]. English translation is mine.

28. BERMUDO (1555, c. 60*v*): "Digo, que no tañessen fantasia basta que supiessen muchas obras: y despues sacarian fantasia". ("I say that [musicians] must not play *fantasie* until they have got to know many works; and afterwards they can extract *fantasie* from these works"). English translation is mine.

29. "Item illud maxima praecipuum est, ut quantum poterint memoriae commendent, ad minus locus sive fugas aut fantasias magis idoneas: sic tandem efficient ut in viros evadano: quo facilius fiat, noverino exercitatione opus esse, & multarum musicarum rerum percurritatione. Unde fiet ut quod iam ossequi non valuerint, olim reminiscatur cum maxime oblitos opus esse, oblivionique tradidisse exstimaverint". English translation is mine.

30. "Et primo ordine continetur automata quae fantasiae dicuntur". The phrase appears on the title-pages of the *Hortus musarum* (1552), *Luculentum theatrum* (1568), *Teatrum musicum* (1571) and *Pratum musicum* (1584). The Greek term designates a self-propelled machine which contains the principles of its own motion and, at the same time, describes the state of recklessness characteristic

by adequate performance skills – "when", in the words of Gerolamo Diruta (1593, p. 36), "a talented player with excellent *fantasia* is hindered in showing it by inappropriate use of the hand".[33] Automatism miraculously transforms "perseverance and desperation" into extemporization; through the latter, artifice becomes nature and gives rise to the game of dissimulation, itself an effective producer of astonishment.[34]

Images relating to the practice of *sonar di fantasia* are abundantly present in keyboard compositions. These are frequently based on the varied iteration of long sequential episodes in thirds, sixths or tenths, evident products of an inextricable relationship with 'improvised counterpoint'. Sequential elements and easily invertible intervals, indeed, form a natural basis for improvised counterpoint, as can be seen from Lusitano to Chiodino, Muffat, Werckmeister and Mauritius Vogt.

An example is the descending motivic element, based on *cantus firmus*, which pervades *Ricercare X* (C216). Ex. 1a (*ornatus*) reproduces Gabrieli's original which, in Ex. 1b (*simplex*) is reduced to its basic framework; in Ex. 1c (*invertitus*), the intervals are inverted (3rds become 6ths); and Ex. 1d reproduces a similar motivic procedure from Georg Muffat's *Regulae concentuum partiturae* (1991 [1669], p. 61-62). Together, these examples illustrate to what extent these mental and fingertip 'loci' were conceived as neutral materials, shared experience to be relived and constantly restructured in the ephemeral and elusive universe of extemporary sound [Ex. 3].

Ex. 3: Giovanni Gabrieli, *Ricercare del X tono* (C216).

of those who act without due consideration. In the early nineteenth century, Pietro Colletta uses the same term with reference to his work as a translator, in a way which perfectly reflects Phalèse's definition: "rules, long practice and a good memory had made me into an automaton". COLLETTA (1953, vol. I, p. 5): "le regole, la lunga pratica ed una memoria facile mi aveva fatto traduttore automata". On this concept, cf. BUTLER (1974, p. 610).

31. "Muchas vezes cada dia, con gran perseverancia, nunca desconsiando". English translation is mine.

32. "Muchas vezes cada dia, con gran perseverancia, nunca desconsiando". English translation is mine.

33. "quando si trovarà un valent'uomo che sappi bonissima fantasia, & che pata difficultà di sonarla per il mal'uso della mano". English translation is mine.

34. On the related concepts of *sprezzatura* and dissimulation applied to music cf. LORENZETTI (2003, pp. 77-83).

Confirming the spread of such procedures, we can find an analogous sequence, for example, in the Ricercar in C in by Johann Ulric Steigleder [Ex. 4].

Ex. 4: Johann Ulrich Steigleder, *Ricercar in C*, (*Ricercar Tablatura*, 1624)

The *longue durée* and vast geographical dissemination of these mechanisms, at the roots of extemporary keyboard technique, are confirmed by their reappearance, also, in Muffat's *Regulae* [Ex. 5].

Ex. 5: Georg Muffat, *Regulae concentuum partiturae* (1699).

The sequential structures of Ex. 5a, 5b and 5c are literally re-assembled in the subject of Gabrieli's *Ricercar* C221 [Ex. 6].

Ex. 6: Giovanni Gabrieli, *Ricercare*(C221)

This subject is entirely constructed on the basis of mental and practical automatisms in multiple combinations. At bars 19-22, for example, two sequential *topoi* –stepwise descent and descent by thirds (with intermediate stepwise ascent as in Ex. 5c) – are brought together to form an archetypal framework of 6ths and octaves. The same structure is reformulated à 3 in bars 33-35, where the two upper voices enter at the distance of a semibreve with stepwise descent in parallel 4ths.

VIII.

What are, in conclusion, the relationship between extemporary and written practices according to both the composer's and the performer's perspectives?

Though the relationship between extemporary and written practices has by no means escaped the attention of musicologists, the tendency has been to emphasize the distance between them, rather than the fluid interaction and intellectual communion between neighbouring actions, which are not always easy to distinguish. Thus, unwritten practices continue to attract a lesser degree of dignity and are relegated, on the one hand, to a marginal role in the construction of authorial identity, and, on the other hand, to a marginal role in the construction of performer's identity. To this day, historical musicology mainly associates the idea of "author" with a *writer* of music, not a *producer* of music and the idea of the singer-instrumentalist with a performer of *written* music not with a *re-writer* of music in performance.

At least for the organist, his professional duties did not include writing or performing written music, but rather to produce music according to different rules. For the organist, the role of the instrument is similar to that of the *cartella* on which the composer works out his contrapuntal figures, as Zaccaria Tevo, paraphrasing a statement of Diruta[35], reaffirms, further underlining the conceptual similarities between 'organ' and 'writing material':

> These rules, given for accompaniment upon the movement of the bass part, must also be observed by organists, because playing the organ is equivalent to *composing with the fingers*, and the keyboard represents the organist's *cartella*.[36] (TEVO, 1706, p. 201)

35. "Et io ancora hò poco dormito, pensando quale modo dovesse tenere nell'informarvi dell'arte del Contrapunto sopra il nostro instrumento, perché quello hà da essere la nostra cartella". Diruta, (1593, parte II, libro II, p. 1): "And, again, I have slept little, thinking about the best way to inform you of the art of counterpoint on our instrument, because this will necessarily be our *cartella*". On counterpoint at the keyboard in Diruta's teachings cf. GUIDO (2012).

If organ playing is *composing with the fingers*, the primary function of the surviving keyboard written sources is not that of generating performances but, on the contrary, 'recording' them, in accordance with the schematic forms of written notation. Once committed to paper, 'performances' were undoubtedly capable of generating further performances. It is, however, unlikely that organists needed written music to perform in the same way as modern musicians. More than simple generators of fundamentally identical performances, these 'recordings' may have acted as didactic models for the art of *ex tempore* composition.

The same perspective can be applied to musical performance. There is a neglected dimension of musical performance, which doesn't pertain to writing, but only to memory: it belongs to a cultural memory which, nourishing a performative tradition, is the driving force of transformation and variation, the driving force of the possible different articulations of a sound, of the possible different declamations of a musical phrase, of the possible different amplifications of a musical text, which, although fixed on the page, without the memory of "a certain method that cannot be written down", appears as a lifeless body of which the soul has been removed. This kind of repertoire, in fact, couldn't be simply reproduced through performance: it is, instead, a more or less 'open work' which performance deeply rewrites according to the contextual necessities and the choices of the performers, showing the forceful transformative and creative potential of the performative act, which enacts real effects into the world.

Scholars tend to read the past in the light of modern necessities, with the conviction that written music necessarily represents the apex of Western musical experience and the focal point of authorial identity. Without denying the importance of written sources, a deep rethinking of the nature, use, role and function of written sources in Renaissance music would be necessary.

36. "Queste regole date per li accompagnamenti sopra li moti della parte bassa si dovranno anche osservare dagli organisti, poiché il suonare l'organo è un componere con le dita, e la tastatura serve ad essi per cartella". My warmest thanks to Arnaldo Morelli for bringing this passage to my attention. English translation is mine.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

ALIGHIERI, Dante. *Il convivio*. Firenze: Barbera, 1928.
BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1614.

BARBARINO, Bartolomeo. *Il secondo Libro delli Motetti*, Venetia: stampa del Gardano, 1615.
BARDI, Giovanni. *Discorso […] sopra la musica antica*. In DONI, Giovan Battista. *Lyra Barberina*, Firenze: Stamperia imperiale, 1763 [c. 1580-90].
BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicale.* Osuna: Juan de Leon, 1555.
BESUTTI, Paola. *«Pasco gli occhi e le orecchie»: la rilevanza dell'"actio' nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento*. In PONTREMOLI, Alessandro (ed.). *Il volto e gli affettti. Fisiognomica ed epsressione nelle arti del Rinascimento.* Firenze: Olschki, 2003, pp. 281-300.
BRUNO, Giordano. Spaccio de la bestia trionfante. In AQUILECCHIA, Giovanni and Nuccio Ordine (Eds.). *Opere italiane.* Torino: Utet, 2002.
BRUNO, Giordano. *Cantus circaeus*. In MATTEOLI, Marco, Rita Sturlese e Nicoletta Tirinnanzi (Eds.). *Opere mnemotecniche*. Milano: Adelphi, 2004.
BUTLER, Gregory. Fantasia as Musical Image. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 60 , p. 602-615, 1974.
CHIODINO, Giovanni Battista. *Arte pratica latina e volgare di far contrapunto à mente, & à penna, divisa in diece* [*sic*] *libretti brevissimi, ordinatissimi, & facilissimi.* Venetia: appresso Ricciardo Amadino, 1610.
_____. *Speculum, et declaratio ad praxim. quatuor librorum rhetoricæ Aristotelis, & eiusdem poeticæ ad usum tragædiarum, & comædiarum: cum compendijs, topicis, tropis, figuris (vulgo coloribus) indicibus capitum, & sententiarum.* Venetiis: apud Ambrosium & Bartholomeum fratres, 1613.
_____. *Pupilla Phylosophiae Aristotelis Metheorum, & Parvorum Naturalium […] libri decem agitur de Nubibus, Pluviis, Nivibus, Grandinibus, Terremotibus, Torritruis, Corruscationibus, Fulminibus, Cometis, Metallis, Quinque Sensibus, Memoria, Reminiscentia, Somno, Viglia, Somniis, Iuventute, Senectute, Respiratione, Longitudine, & Brevitate Vitae*. Venetiis: ex typis Ambrosii Dei, 1617.
COCLICO, Adriano Petit. *Compendium musices descriptum*. Kassel [Norimbergae]: Bärenreiter [Ioannis Montani, & Ulrici Neuberi], 1954 [1552] (facsimile).
COLLETTA, Pietro. *Storia del reame di Napoli*. Napoli: Nino Cortese, 1953.

CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare* […] *ma ancora per potere da sé senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata […]*. Roma: s.e., 1593 [1603?].
CRANNA, Clifford Alan. *Adriano Banchieri's* Cartella Musicale *(1614). Translation and Commentary.* PhD diss.: Stanford University, Stanford, 1981.
DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti*. Venetia: appresso Angelo Gardano, 1584.
DELLA VALLE, Pietro. Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. In SOLERTI, Angelo. *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Torino: Bocca, 1903 [1640].
DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*. Venetia: Giacomo Vincenti, 1593.
DURANTE, Elio e Anna Martelotti. *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*. Firenze: Spes, 1989.
GANASSI, Silvestro. *Regola rubertina*. Venetia: ad instantia de l'autore, 1542.
GANASSI, Silvestro, Regola rubertina. *Journal of the Viola da Gamba Society*, London, v. 18, p. 13-65, 1981 (engl. transl. by Richard D. Bodig).
GUIDO, Massimiliano. Counterpoint in the Fingers. A Practical Approach to Girolamo Diruta's «Breve & Facile Regola di Contrappunto», *Philomusica On-line*, 12, p. 63-76, 2012.
HARRÀN Don. Elegance in Sixteenth-Century Music Criticism, *Renaissance Quarterly*, Chicago, v. 41, p. 413-438, 1981.
LORENZETTI, Stefano. *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento*. *Educazione, mentalità, immaginario*: Firenze: Olschki, 2003.
_____.«Arboream inspicas figuram». Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento. In BUSSE BERGER, Anna Maria e Massimiliano Rossi (eds.). *Memory and Invention*. Firenze: Olschki, 2009, p. 99-150.
_____. "«Ne la sua camera retirata». La 'musica segreta' nello spazio della corte rinascimentale", In FANTONI, Mar-

cello (ed.). Lo spazio e la corte trent'anni dopo. *Cheiron*, v. 28, p. 151-174, 2012.
MASCHER, Girolamo. *Il fiore della retorica*. Vinegia: per Giovanni Bariletto, 1560.
MILÁN, Louis. *El maestro*. Valencia, 1535.
MOMPELLIO, Federico. Un certo modo di procedere che non si può scrivere. In: BACCHELLI, Riccardo. *Scritti in onore di Luigi Ronga*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1973, p. 367-388.
MORLEY, Thomas. *A plaine and easie introduction to praticall music*. London, 1597.
MUFFAT, Georg. *Regulae concentuum partiturae* (1699) Roma: Bardi, 1991 (ed. Bettina Hoffmann and Stefano Lorenzetti).
QUINTILIANO, Marco Fabio, *The Instituio Oratoria of Quintilian*. London-New York: William Heinemann-G. P. Putnam's Sons, 1933 (Loeb Classical Library).
QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institutio oratoria*. Torino: Utet, 1979.
ROSSETTI, Biagio. *Libellus de rudimentis musices*. Veronae: per Stephanum & fratres de Nicolinis de Sabio, 1529.
SANCTA MARÍA, Tomás De. *Libro llamado* a*rte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565.
SEBASTIANI, Claudio. *Bellum musicali inter plani et mensuralis cactus reges de principatu in Musicae Provincia*. Strassburg, 1563.
TEVO, Zaccaria. *Il musico testore*: Venetia: Antonio Bortoli, 1706.
VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.
WATSON, Gerald. Fantasia in Aristotle, De Anima 3.3. *The Classical* Quarterly (new series), Cambridge, v. 32, pp. 100-113, 1982.
ZACCONI, Lodovico. *Prattica di musica*. Bologna [Venetia]: Forni [Girolamo Polo], s.d. [1596] (facsimile).
ZARLINO Gioseffo, *Istitutioni harmoniche.* Venetia: appresso Antonio e Giacomo de' Franceschi, 1589.

O PATHOS NA MÚSICA DO TARDO-RENASCIMENTO – NACHLEBEN DER ANTIKE E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA

Maya Suemi Lemos[1]

1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Email: mayasuemi@gmail.com

RESUMO:

Há pouco mais de um século a historiografia da arte, sobretudo de matriz germânica, parece ter reorientado sua leitura do Renascimento italiano, se debruçando sobre os componentes anticlássicos visíveis na produção não apenas quinhentista, mas também quatrocentista. A partir da perspectiva do historiador Aby Warburg sobre o *pathos* na arte italiana do Renascimento, fazemos um paralelo com aspectos de determinadas vertentes da música tardo-renascentista. Buscamos atentar para as similitudes e diferenças no processo de *sobrevivência* ou memória da Antiguidade nos dois respectivos campos da expressão, levantando uma hipótese de leitura de determinados traços da música da vanguarda florentina deste período.

PALAVRAS-CHAVE:

música italiana no tardo-renascimento; *pathos*; Aby Warburg; *Nachleben* e memória.

ABSTRACT:

Just over a century, art historiography, specially with German origin, seems to have redirected its reading of Italian Renaissance, focusing upon anticlassical components noticeable not only on the production of the 500' but also on the 400'. Following the historian Aby Warburg's perspective on pathos in Italian Renaissance art, we present here a parallel with aspects of certain strands of late Renaissance music. We seek to reveal similarities and differences in the process of survival or memory from Antiquity within both fields of expression, proposing a reading hypothesis of certain traces of avant-garde florentine music of this period.

KEYWORDS:
Late-Renaissance italian music; pathos*; Aby Warburg;* Nachleben *and memory.*

Durante os seus últimos anos de vida, o historiador da arte Aby Warburg dedicou-se intensamente ao projeto que parecia representar ao mesmo tempo a culminância e a convergência de todos seus estudos anteriores – a montagem do chamado *Atlas Mnemosyne*. Até a data de sua morte, em 1929, sessenta e três grandes pranchas deste *Bilderatlas* haviam sido montadas, por meio das quais ele buscava mapear, justapondo imagens, a "sobrevivência" ou a "pós-vida" da Antiguidade – *Nachleben der Antike*. Tratava-se de buscar entender o processo de reatualização, em diferentes épocas e espaços, de imagens de grande potência simbólica e afetiva que haviam emergido anteriormente na Antiguidade ocidental. De que maneira e por que determinados motivos plásticos ou simbólicos característicos da arte antiga pagã haviam reaparecido nos séculos XV e XVI em obras de artistas como Botticelli, Polaiuolo, Donatello, Ghirlandaio?

Warburg não percebia este reaparecimento unicamente como uma retomada de *topoi* figurativos, mas, mais fundamentalmente, como a insurgência de fórmulas expressivas de energias primordiais, reativadas pela memória cultural. A *Nachleben* para Warburg não significava somente, assim, a sobrevivência de um espírito formal, mas também a memória de uma energia psíquica. Segundo ele, as imagens sobreviviam ou reapareciam como sinais, marcas, "engramas da experiência emotiva", como "patrimônios hereditários" da memória, como exprimira ele na introdução ao *Atlas*.

Desde seus primeiros estudos, observando pinturas e desenhos de Botticelli, Warburg intuía haver, sob a figuração reiterada de elementos serpenteantes – véus esvoaçantes, cabelos revoltos e corpos ondulantes – uma intenção expressiva de natureza patética. A intensificação visível do gestual, do movimento desses elementos nas figuras femininas seria a tradução plástica de um movimento intensificado, por sua vez sintoma de um *pathos*. O historiador se lançava num trabalho ao mesmo tempo minucioso e amplo de identificação das fontes imagéticas antigas nas quais teriam se inspirado os artistas

do Renascimento, e concluía que eles haviam-se voltado para a Antiguidade não única e necessariamente em busca de qualidades formais áulicas, apolíneas, de formalizações plásticas nobres e plácidas, equilibradas e racionais, mas também em busca de fórmulas capazes de exprimir um *pathos* exacerbado, muito mais identificáveis ao componente dionisíaco, até então um ponto cego na historiografia da arte antiga. Energias psíquicas primordiais, concluía Warburg, emergem em tempos e geografias distintas, materializadas em determinadas *Pathosformeln*, figurações plásticas tais como corpos em contorção e agitação, roupas e cabelos movimentados e torcidos pelo vento.

Tratava-se, visivelmente, de calibrar a visão sobre a arte antiga e suas reatualizações, dando ênfase à sua dimensão pulsional, violenta, irracional. Lembremos que Warburg (1866-1929) pertenceu a uma geração imediatamente consecutiva à de Nietzsche (1844-1900), de quem foi contemporâneo. A influência do pensamento de Nietzsche sobre a sua obra pode ser nuançada, mas não negligenciada. *O Nascimento da Tragédia*, onde Nietzsche enunciou a oposição dinâmica entre os princípios artísticos apolíneo e dionisíaco da arte grega, é de 1872, vinte anos antes da realização, por Warburg, do estudo "O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli". Numa perspectiva mais ampla, o trabalho de historiografia da arte de Warburg condiz com um ambiente intelectual germânico que, na virada para o século XX e nas suas primeiras duas décadas, operaria uma profunda reavaliação de certas correntes estéticas, sobretudo do maneirismo do século XVI, colocando luz sobre e valorizando filões de cunho anticlássico que haviam surgido em pleno Renascimento. É neste contexto que, há pouco mais de cem anos, em 1914, o também historiador da arte Walter Friedlaender, em sua conferência inaugural na universidade de Freiburg, trouxe à luz a noção de "anticlássico", buscando afinar e reorientar a crítica sobre a arte maneirista da Itália dos anos 1520 a 1590. Nesta conferência, posteriormente editada e traduzida, ele abordou o subjetivismo presente na obra de pintores como Pontormo, Rosso Fiorentino ou Parmigianino, que subvertia a estética clássica do segundo Renascimento na modalidade ora de um primitivismo ou de um expressionismo pictórico, ora de uma distorção voluntária das formas. Historiadores da escola vie-

nense como Alois Riegl e Max Dvorak participavam também, nesta mesma época, desta leitura renovada do maneirismo italiano. Na esteira de Nietzsche, que mostrara que a arte antiga não fora somente ordem e harmonia áulicas, esforçava-se em evidenciar, no interior mesmo do grande edifício espiritual do Renascimento, veios e tendências anticlássicas, opostas ao espírito apolíneo clássico. Uma forte nuance se colocava aí, assim, entre o conceito de *antigo* e de *clássico*.

Percebemos, retrospectivamente, o quanto o substrato tardo-romântico e, mais tarde, expressionista, deu condições espirituais, nestas décadas, para estes processos de reavaliação. E não é de espantar que estes processos tenham emanado justamente do ambiente cultural germânico: estas releituras revelavam, oportunamente, que o vasto patrimônio estético e espiritual da Antiguidade não era, finalmente, tão distinto assim da *deutsche Formegefühl*, podendo, mesmo, se assimilar, em parte, a ela.

Warburg, de certa maneira, fizera mais do que isso: mais do que assimilar, ou ao menos aproximar uma matriz cultural da outra, ele fez recuar a sensibilidade maneirista pelo movimento e pelo *pathos* ao *quattrocento*, provando que ela já estava manifesta em incontáveis imagens, de Pollaiuolo, Botticelli, Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo, Donatello, entre outros, contestando a *habitudine* historiográfica de tomar a descoberta do grupo do Laocoonte em Roma, em 1506, como fator emblemático para o desenvolvimento do gosto maneirista pela expressão muscular contorcida, serpenteada, figuração por excelência do patético.

Comemorando, então, o centenário deste processo de reavaliação, de calibragem historiográfica, pretendemos relembrar e colocar aqui em foco o equivalente musical deste componente anticlássico identificado tanto por Warburg quanto por Friedlaender, presente em distintos filões estéticos do *seicento* musical italiano. Buscaremos mostrar que, também na música, a memória de uma *outra* Antiguidade é buscada e reivindicada, mais afeita à procura, pelos modernos, de novas (ou antigas) fórmulas patéticas e expressivas.

PATHOS E MÚSICA

A ideia de uma tradução ou mediação artística de afetos, paixões é familiar a todo pesquisador e músico habituado a se

debruçar sobre a música dos séculos XVI a XVIII. Sabemos bem do entusiasmo dos membros da Camerata Bardi, intelectuais e artistas da vanguarda florentina do último quarto dos quinhentos; de sua intenção manifesta de recriar a música dos antigos, supostamente capaz de mover com eficácia os afetos do ouvinte. A tarefa de reativar a memória da Antiguidade, no caso da música, mostrava-se porém mais árdua do que no caso das artes visuais. Pois se os artistas italianos do *quattrocento* e *cinquecento* tinham ao alcance dos olhos exemplos visíveis, palpáveis, imediatos de expressões gestuais dos antigos, preservadas na estatuária, nos frisos das ruínas e sarcófagos romanos, os músicos do *cinquecento* foram obrigados a contentar-se, em sua tentativa de repristinar a música da Antiguidade, com sistematizações teóricas esparsas e lacunares.[2]

No entender dos mentores intelectuais e teóricos da empreitada florentina de reforma musical, Girolamo Mei (1519-1594), Giovanni Bardi (1534-1612), e Vincenzo Galilei (1520-1591), o caminho para o resgate das qualidades musicais dos gregos antigos passava por devolver ao texto poético a posição de proeminência frente à música. Segundo a sua leitura de Platão, a música deveria secundar a poesia, ser governada por ela, assim como o corpo pela alma.

> (...) al qual proposito ragionando tutti i gran savi, e in particolare Platone, il qual dice, che **il cantare deve andare seguitando il verso dal Poeta fatto**, addolcendolo con la voce, quasi buon cuoco, che alla vivanda, ch' egli ha bene stagionata, aggiunga qualche poco d'intingoletto, o condimento, per farla al suo Signor parer più grata. Però componendo sopra tutto v'ingegnerete, che il verso ben regolato, e la parola quanto più si possa bene intesa sia; non lasciando traviarvi dal contrappunto, quasi cattivo notatore, che dalla corrente trasportar si lasci, nè arrivi oltre al fine là ove egli proposto s'aveva e tenendo per costante, che **così come l'anima del corpo à più nobile; altresì le parole più nobili del contrappunto sono : e come il corpo dell' anima regolato esser deve, così il contrappunto delle parole deve prender norma**. Or non parrebbe egli cosa ridicola, se andando in piazza vedeste il servo dal suo Signore essere seguito ad esto comandare ; o fanciullo, che al Padre, o al Pedagogo suo ammaestramento dar ne volesse? Ben conobbe **il divino Cipriano** verso il fine della sua vita quanto in quei tempi ciò fosse nella Musica gravissimo errore; onde si diede con tutti li nervi dell' ingegno a **far bene intendere il verso, e suono delle parole** ne'

2. Deixe-se clara aqui a defasagem temporal entre estes processos nos campos, respectivamente, das artes visuais e da música. Pois se nas artes visuais italianas é já no *quattrocento* que a influência da pintura do norte, flamenga, começa a ceder face ao interesse cada vez mais marcado pela cultura antiga, a influência do modelo polifônico do norte franco-flamengo perdura na música até meados ou mesmo fins do século XVI. Os esforços de repristinação da música da Antiguidade, empreendidos pelos intelectuais florentinos, remontam à segunda metade do *cinquecento*.

> Madrigali suoi, come si vede in quello a cinque (...)[3] (BARDI *in* DONI, 1763, p. 242).

Qualidade essencial do "ben cantare", instruía Bardi em seu *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene*, de 1580, é "fazer entender bem as palavras", e não deturpá-las, como o fazia, segundo ele, a polifonia.

> (...) nè vi deve parere mica poco, se in una stanza, che è d'otto versi ne trarrete sedici passaggi vaghi, vari, e dilettevoli, mantenendo il verso libero e bello, e **senza nessuno guastamento: e sianvi per esempio quelle non mai a bastanza lodate Signore di Ferrara**, alle quali io ho udito cantare più di trecento trenta Madrigali alla mente, cosa miracolosa, nè mai guastare pure una sillaba. Oltre di ciò conviene, se sommo grado di lode in cantando acquistar volete**, fare intendere bene le parole**, che è sovrana importanza nel caso nostro[4] (BARDI *in* DONI, 1763, p. 245).

O texto deveria recuperar sua inteligibilidade quando cantado – condição para cumprir sua função primeira de dirigir, mover o ânimo do ouvinte.[5]

O curioso é que um espírito em muitos aspectos classicizante como o de Bardi nominasse como exemplos positivos do "ben cantare" unicamente o compositor Cipriano de Rore e as "Signore di Ferrara". Pois apontar esses exemplos significava referir-se a um ambiente intelectual, musical e literário – a corte dos Este, de Ferrara – que vinha manifestando, desde meados do século, um gosto pronunciado por uma linguagem musical de forte apelo patético, apoiada num uso afirmado do cromatismo como recurso de impacto expressivo. Uma música experimental, altamente elaborada, refinada e virtuosística, muitas vezes revestindo significados ocultos, composta para o deleite de um círculo restrito de eruditos – a chamada *musica reservata*. Uma música de qualidades, finalmente, diametralmente opostas ao espírito clássico.

E o compositor tão elogiado por Bardi, Cipriano de Rore (c.1515 - 1565), ativo em Ferrara de 1546 a 1559 (*maestro di cappella* de Ercole II) pode ser apontado como um precursor deste estilo expressivo (que virá a ser designado, não sem razão, *stilo affettuoso*). Rore busca expressar musicalmente cada palavra e ideia presente no texto, não se furtando para isto a utilizar, além de madrigalismos, cromatismos, dissonâncias,

3. "(...) a respeito do que refletiram todos os grandes sábios, e em particular Platão, que disse dever o canto acompanhar o verso composto pelo poeta, suavizando-o com a voz, como um bom cozinheiro que acrescenta ao alimento bem maturado um pouco de molho ou condimento, para torná-lo mais saboroso ao seu senhor. Mas, ao compor, se empenharás para que o verso seja bem proporcionado e para que a palavra seja o mais bem compreendida possível, não deixando-se desviar pelo contraponto como um mal nadador que se deixa transportar pela correnteza e chega a um destino distinto daquele que se propunha. E terás como constante que, assim como a alma é mais nobre do que o corpo, as palavras são mais nobres do que o contraponto. E, assim como o corpo deve ser regido pela alma, o contraponto deve se regrar pelas palavras. Ora, não lhe pareceria ridículo se, andando pela praça, visses o servo ser acompanhado e comandar o seu senhor? Ou um menino que quisesse educar seu pai ou professor? Bem soube o divino Cipriano, no fim de sua vida, o quanto havia naquele tempo de equívoco na música, empenhando-se com todo seus nervos a fazer bem compreender o verso e o som das palavras em seus madrigais, como se vê naquele a cinco vozes (...)". Nossa tradução. Ver também p. 241: *Dico, adunque, che in due parti la Musica usata a questi*

movimentos harmônicos e melódicos inusitados. Mas Cipriano é apenas o primeiro de uma linhagem, que contava, assim como o círculo de Florença, com um mentor teórico: Nicola Vicentino. Vicentino pretende resgatar da música grega antiga a distinção entre os três gêneros musicais – diatônico (o único então em uso), o cromático e o enarmônico. Ele concentra seus esforços sobre o cromático, uma vez que o enarmônico, muito embora devesse ter sido, segundo ele, mais o nobre e refinado, não seria viável no contexto moderno pois dependia da capacidade de percepção de intervalos menores do que o semitom, perdida desde a Antiguidade.

> (...) perche con effetto comprendono che (come li scrittori antichi dimostrano) era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica riserbata che la Diatonica, perche questa in feste publiche in luoghi communi a uso delle vulgari orecchie si cantava: quelle fra li privati sollazzi de Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et heroi s'adoperavano[6] (VICENTINO, 1555, fol. 10v).

Para Vicentino, a escala cromática (que envolve semitons consecutivos), associada à escala diatônica em uso, parecia oferecer uma maior variedade de recursos expressivos, aptos a melhor mimetizar a natureza afetiva dos textos poéticos.[7] As pesquisas de Vicentino influenciaram fortemente o círculo musical de Ferrara, que explorou de maneira bastante radical o potencial expressivo e patético do cromatismo. Orlando de Lasso (1532-1594), muito embora não tenha estado a serviço dos Este, mas sim dos Gonzaga, foi, ao menos por um período, cultivador da *musica reservata*, do que são um exemplo fulgurante suas *Prophetiae Sibyllarum*, provavelmente compostas em torno de 1555-1560. Mencionemos, também nesta linhagem, Luca Marenzio, que esteve em Ferrara entre 1580–1581 acompanhando seu patrão, o cardeal Luigi d'Este, e dedicou a Alfonso II e Lucrezia d'Este dois livros de madrigais.[9] E, ainda, Giaches de Wert, que viria mais tarde a influenciar Claudio Monteverdi, e Luzzasco Luzzaschi, autor de peças altamente virtuosísticas para o *Concerto delle donne*, as célebres *Signore di Ferrara*, mencionadas e elogiadas por Bardi. Uma última figura importante desta corrente anticlássica a mencionar é Carlo Gesualdo que, tendo esposado Leonora d'Este, frequentou o círculo musical de Ferrara e foi

tempi si divide, una, che à quella, che contrapunto s'appella; l'altra arte di ben cantare frà da noi nominata. "Digo, ainda, que a música praticada nestes tempos se divide em duas: uma é aquela chamada contraponto; à outra, chamamos arte de bem cantar". Nossa tradução, grifo nosso.

4. "não lhe deve parecer pouca coisa se, em uma estrofe de oito versos, trouxesse dezesseis passagens graciosas, variadas e agradáveis, mantendo o verso livre e belo, sem nenhuma deturpação. Tome-se por exemplo aquelas nunca suficientemente louvadas Damas de Ferrara, as quais ouvi cantar mais de trezentos e trinta madrigais de cor, coisa miraculosa, sem deturpar uma só sílaba. Além disto convém, se quereis cantando conquistar alto louvor, fazer bem entender as palavras, coisa da maior importância, neste caso". Nossa tradução.

5. atribuindo a Aristóteles: (...) *dicendo altrove, a questo proposito, che buon Musico non può esser nomato colui, che non ha forza con l'armonìa sua di trar l'animo altrui a qualunque costume*. "(...) dizendo em outra parte, a este propósito, que não pode ser chamado bom músico aquele que não seja capaz de dirigir o ânimo dos outros a qual seja maneira". (BARDI *in* DONI, p. 241). Nossa tradução.

fortemente influenciado por ele. Seus responsórios de trevas para a sexta-feira santa (*Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia*) são exemplos extremados que nos mostram até onde pôde chegar a exploração de sonoridades expressivas, irradiada a partir do ambiente musical de Ferrara.

É importante notar que esta exacerbação patética ocorre sem que se rompa com a estrutura polifônica - os exemplos citados são essencialmente peças polifônicas. A estrutura não é, assim, negada ou recusada, como é o caso na vanguarda florentina, que proporá a via da monodia. Tratava-se, sim, de distorcê-la e dilatá-la por meio de dissonâncias, do cromatismo, de intervalos, contornos e condução melódicos inesperados a favor de uma expressão mais contundente de *affetti* e *concetti*. A favor, em outras palavras, de um subjetivismo expressivo, em muitos aspectos identificável ao caso dos artistas florentinos anticlássicos estudados por Friedlaender nos anos 1910, que citamos no início.

Não podemos esquecer que a Ferrara dos Este é também, e sobretudo, um *locus* de vanguarda literária. Ariosto esteve sob o patronato do cardeal Ippolito d'Este e, posteriormente, de Alfonso. E Alfonso II (1533 – 1597) foi protetor de Torquato Tasso e Guarini. É neste ambiente que são fermentadas as grandes revoluções estilísticas literárias entre *cinquecento* e *seicento*, e é lá que a cultura cênica pastoral toma seu mais forte impulso. Nestes mesmos meados do século XVI, entre 1543 e 1545, da pena de Giovan Battista Giraldi (1504-1573), então secretário privado de Hércules II e depois de Alfonso II d'Este, surge algo totalmente novo: um drama satírico – *Egle* – criado com a intenção expressa de renovar seu homólogo grego, acompanhado de um texto teórico, a *Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena*. Em *Egle*, Giraldi (que adotou, no âmbito acadêmico, o apelido Cinzio), põe no foco da cena não os pastores, pastoras, ninfas e deidades de *ethos* apolíneo, personagens da tradição literária e cênica que vem se firmando com força nas cortes italianas, mas personagens do círculo de Dionísio: sátiros, faunos, seres meio animais, lúbricos, violentos, incapazes de controlar suas pulsões passionais e eróticas, sempre à espreita e prontos a assaltar as ninfas seguidoras de Diana. O nome da personagem que dá título ao drama, *Egle*, é, não por acaso, o nome de uma das Mênades, ou Bacantes, adoradoras de Dionísio ou Baco. Ora, o que significa resgatar

6. "(...) como demonstram os escritores antigos) a música cromática e enarmônica era reservada a uso distinto da música diatônica. Pois esta se cantava em festas públicas e lugares comuns, para ouvidos vulgares; aquelas eram adotadas nos entretenimentos de senhores e príncipes, para uso de ouvidos refinados, em louvor de grandes personagens e heróis". Nossa tradução. Consultável em edição moderna, na tradução de Maria Rika Maniates, editada por Claude V. Palisca: *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, p. 33.

7. É sua a concepção de um teclado cromático, o *archicembalo* , que contém todas as notas da escala cromática, permitindo que ela seja utilizada em toda sua extensão e em todos os modos, sem problemas de afinação. Existe um exemplar remanescente deste instrumento: *Clavemusicum Omnitonum Modulis Diatonicis Cromaticis et Enarmonicis*, construído por Vito Trasuntino, Veneza, 1606.

9. Citemos, como exemplos do uso expressivo destes recursos, os madrigais *Solo e pensoso i piú deserti campi* (Petrarca) e *Crudele acerba inexorabil Morte*, ambos do *Nono libro di madrigali a cinque voci*, Veneza, 1599.

sátiros, faunos e demais entidades míticas assemelhadas senão reatualizar a memória do componente não-clássico da cultura antiga, suas paixões, sua pulsões?

Observe-se que esta vasta e notável irrupção de padrões passionais se dá num contexto de construção de uma civilidade cortesã, de estabelecimento e formalização de uma sociedade de corte que implica num controle rigoroso das paixões, numa domesticação das pulsões. Neste sentido, a emergência de tais padrões poderia ser tomada como um sintoma das tensões decorrentes deste processo, sendo eles, assim, materializações formais e estéticas de um instinto reacional. Ernst Gombrich sugeriu, em sua biografia intelectual de Warburg, que o historiador teria visto a Ninfa como "erupção de uma emoção primitiva através da crosta do autocontrole cristão e do decoro burguês" (apud TEIXEIRA, 2010, p. 142). O prólogo do drama satírico de Giraldi Cinzio nos parece significativo deste processo reacional:

E andando per le selve de l'Arcadia
(Forse per ricrear la stanca mente
Lontan dal vulgo e da la gente sciocca)
Avenne che trovò Pale e Pomona
Ch'avean tenzon d'una gran cosa insieme,
Cioè de la natura. E dicea Pale
Che la natura venia meno e meno
Venian le cose naturali in essa;
Ma Pomona, più saggia, le dicea
Che se 'ngannava e che non era vero
Che la madre natura ristringesse
Punto de la sua ampiezza, e che 'l mutarsi
Era più tosto al liberal , a l'ampio,
Ch'al misero, a lo stretto et a l'angusto;
(...)
Non son, come voi dite, unqua venuti
Ne la natura men satiri e fauni,
Anzi ella ne produce ogni dì molti;
Ma avenuto è, per lor natural uso,
Che`n una gran caverna che prodotta
La natura gli avea son stati in gioia
Il tempo che veduti non gli avete;
E quando gli voleste ne le parti
Vostre raccôr, ve n`avereste molti,
Con gran piacer de la natura istessa.

Et in fede di questo, i` n`ho veduti,
Venendo qui, gran copia [10]
(GIRALDI CINZIO, 1985 [1545], p. 9-11).

Estaria a natureza (domínio do primitivo, rústico, pulsional) em retração frente ao avanço da civilização (domínio do controle, do artifício)? É o tema que anima a disputa entre Pale e Pomona no prólogo, deixando claro, com seu desfecho, o escopo ético/estético da peça: a marcha da civilidade não extinguiu a comunidade rústica de sátiros e faunos, assevera o Poeta – juiz da disputa. Ao contrário, a natureza os produz a cada dia mais, afirma ele. "Prova disto é que os vi, em grande quantidade, vindo para cá", conclui o Poeta, fazendo entrar em cena o tropel báquico:

Dunque, per farvi fede oggi per sempre
Che de la sua abbondanza mai non scema
La liberal natura alcuna parte,
Ora i satir venir vi farà inanzi,
Ch'accolti sono in un drappel nel bosco.
Ma costui che di qua viene palese
Farà de l'apparir lor la cagione
Et i capringi dèi ch'uscir vedrete
Vi faran manifesto di che sorte
Di favole sia questa. Or, spettatori,
Se vi sia sempre la natura amica,
Né buon natural manchi a chi n'have uopo,
State cheti et attenti ; e se vi fia
Grato veder di novo questa gente
Di cui credeasi il seme esser già spento,
Fate che sì il poeta se n'aveggia
Che sia costretto anco altra volta darvi,
Per la benignità vostra, piacere[11]
(GIRALDI CINZIO, 1985 [1545], p. 13-14).

Em 1598 a dinastia dos Este se interrompe com Afonso II, que morre sem filhos legítimos, e o Ducado é devolvido aos Estados Pontifícios. A despeito do infortúnio dinástico, o *penchant* dos círculos literários e musicais estenses pela expressividade, por um *pathos* exacerbado deixará sua marca na música do século seguinte. Tornemos assim, a Florença, de onde partimos em nossa reflexão.

10. "E andando pelas selvas da Arcádia / (Talvez para recrear a mente cansada /Longe do povo e de gente tola) / Aconteceu de encontrar Pala e Pomona, / que discutiam sobre coisa importante, / a natureza. E dizia Pala / que a natureza vinha desfalecendo, / e com ela as coisas naturais; / mas Pomona, mais sábia, lhe dizia / que ela se enganava, que não era verdade / que a mãe natureza diminuísse / em amplitude, e que a mudança / era mais para o amplo e vasto / do que para o estreito e limitado; (...) / não estão surgindo na natureza, como dizeis, / menos sátiros e faunos, / pelo contrário, ela cria muitos todos os dias; / mas ocorreu, em virtude de seus hábitos, / de, em uma caverna que a natureza para eles havia criado, permanecerem felizes / durante este tempo que vocês não os viam; / e quando vocês quiseram trazê-los junto a si, / encontraram muitos deles, / para grande prazer da própria natureza. / E prova disto é que eu os vi / vindo para cá em grande número." Nossa tradução.

11. "Assim, para lhes dar fé hoje, e para sempre, / de que em sua abundância não decresce / a vasta natureza em nada, / fará [o poeta] virem aqui os sátiros / que no bosque estão, reunidos num tropel. / Mas aquele que de cá se vê / lhes dará

Vimos que na teoria e práxis irradiada a partir do círculo de Ferrara acreditava-se que a potência afetiva da música dos antigos poderia ser reativada por meio do resgate ou da reinvenção do gênero cromático, como suplemento de recursos expressivos a ser somado ao sistema em uso. Já para os intelectuais florentinos, embora atentassem, como observamos, para a vertente expressiva, *affettuosa* de Ferrara, é na clareza da enunciação do texto que lhes parecia abrir-se o caminho para a moção dos afetos. Assim, é perfeitamente compreensível que a via escolhida tenha sido a monodia.

Ora, considerando as reiteradas promessas de uma música mobilizadora de afetos, e a confiança que os membros da Camerata Bardi depositavam na monodia como veículo da expressão destes afetos, somos tomados por certa perplexidade diante das materializações musicais resultantes dos estudos eruditos e das formulações teóricas do círculo florentino. As composições, por exemplo, dos intermédios para *La Pellegrina* (realizados em fasto como parte dos festejos para as núpcias de Fernando de Médici e Cristina de Lorena, em 1589), as árias de Caccini e Peri, e mesmo o *dramma per musica* em seus primórdios, a despeito da sua inegável beleza, da revolução musical que significa a recriação da monodia, de sua importância simbólica (a proeminência do indivíduo que exprime seu drama, em primeira pessoa), a despeito, ainda, da extraordinária e engenhosa tradução musical das inflexões da fala e do texto, são de algum modo decepcionantes se nelas buscamos uma impressão afetiva, uma mobilização das paixões do texto, à altura do prometido. As melodias ora finamente ornamentadas, preciosas e graciosas em seus volteios presentes nos intermédios, nas árias de Caccini, ou bem o estilo recitativo puro e rigoroso dos primeiros dramas em música não parecem, ao menos a nossos olhos contemporâneos, capazes de suscitar o efeito tão desejado. Fracasso estético ou bem impossibilidade nossa de compreender esta forma de mimetização emotiva?

Os fastuosos cenários e figurinos confeccionados para os intermédios para *La Pellegrina* de 1589 não escaparam ao interesse historiográfico de Warburg, que se debruçou detidamente sobre os desenhos, gravuras, relatos e livros de contas, e reconstituiu, em sua totalidade, a sequência dos intermédios, num estudo de 1895. Com boa dose de humor, Warburg descreve os esforços eruditos dos idealizadores dos intermédios e

razão de aparecer / e os deuses caprinos que vede sair / lhes mostrarão de que tipo é / esta fábula. Agora, espectadores, / se lhes é ainda cara a natureza, / e se o bom natural falta a quem dele precisa, / ficais quietos e atentos; e se lhes for / grato ver de novo esta gente / da qual se acreditava extinta a estirpe, / fazei percebê-lo o poeta / para que se obrigue outra vez a dar-lhes / pela bondade sua, prazer". Nossa tradução.

seus figurinos em representar visual e alegoricamente os complexos enredos desenvolvidos. Assim, no primeiro intermédio, temos a seguinte simbologia alegórica:

> a música harmoniosa das esferas é gerada da seguinte maneira: do colo da Necessidade descende o fuso adamantino que forma o eixo entre os polos do Universo. As três Parcas – Láquesis, Cloto e Átropos – estão sentadas aos pés de sua mãe, ajudando a girar o fuso e cantando o hino eterno do passado, presente e futuro. Seu canto se mistura com os sons das Sereias, senhoras sobre as oito esferas que giram em torno do eixo do Universo; e assim a harmonia eterna procede do acordo entre a Necessidade e a Natureza (WARBURG, 2013 [1895], p. 348).

Warburg não se interessou em absoluto pela música executada nos intermédios e se preocupou essencialmente com a transposição visual, pelos figurinos e cenários, desta rebuscada alegoria. Uma vez que não havia fala nem ação dramática no intermédio, a compreensão da intrincada simbologia dependia unicamente, em seu entender, de sua transposição em elementos visuais, assim como nos cortejos mudos dos festejos de rua tradicionais florentinos. Assim, Warburg nos explica o que levantou a partir dos relatos e livros de contabilidade de Emilio de Cavalieri, compositor de algumas das peças musicais, mas aqui sobretudo intendente do espetáculo:

> (...) No que dizia respeito à sua aparência externa [das Sereias], era necessário que o público percebesse imediatamente duas coisas: que elas possuíam, como aqueles seres míticos parecidos com aves, o poder do canto; e que eram as condutoras das esferas.
> Chegaram então à seguinte conclusão: como cantoras semelhantes a pássaros, as Sereias receberam um casaco de penas; e como senhoras sobre as esferas, o respectivo signo astral como ornamento para os cabelos.
> Com a ajuda dos alfaiates Oreto Berardi e Niccolò Serlori, tentaram então transpor o simbolismo rico, porém demasiadamente sutil, para a realidade concreta dos figurinos. A primeira dificuldade foi o casaco de penas: era impossível fazê-los para quinze Sereias com caríssimas penas reais. No entanto, Francesco Gorini conseguiu encontrar um substituto: em 5 de outubro, recebeu "(...) 53 *braccia* de tela para que seja pintada a fim de se parecer com penas verdadeiras para 14 figurinos do primeiro

> *intermezzo*". Como vemos, haveria um elemento de ilusão na apresentação.
> Durante todo o mês de outubro e até meados de novembro, os alfaiates trabalharam com grande zelo. No dia 15 de novembro. "99 braccia di tela cilindrata" [tela calandrada] haviam se transformado em (...) "treze corpetes com mangas, meias-mangas, fitas, pequenas asas e outras roupagens para o primeiro *intermezzo*" (WARBURG, 2013 [1895], p. 356).

Não seria de se espantar se uma transposição assim abstrata fosse mal compreendida pelo público... Warburg continua:

> Tudo isso revela a arte e o cuidado aplicado à produção de acessórios adequados e expressivos; e ainda mais erudição era necessária para elaborar os atributos da Necessidade.
> O desenho de Buontalenti mostra a Necessidade mais ou menos assim como Platão a descreve: ela está sentada em seu trono, o fuso desce na frente dela e é girado pelas três Parcas coroadas e vestidas de branco. Na mão esquerda a Necessidade segura dois grandes pregos; na direita, alguns fios de tripa, e sobre sua cabeça tem uma guirlanda de cipreste. Estes dois últimos atributos não são mencionados por Platão, mas por Horácio, que forneceu a Bardi vários atributos para a Mãe Necessidade (...).
> O que em Platão e Horácio haviam sido alegorias profundas, usadas para explicar de modo poético os mistérios da vida, os eruditos do século XVI interpretaram como dados para uma descrição pessoal; assim, os símbolos obscuros transformaram-se em peças de roupa e acessórios explícitos que os cenógrafos e figurinistas afixavam aos atores. Se estes – como era a Necessidade – já tivessem que carregar acessórios em demasia, eram pintados no trono da figura correspondente. Já que as laterais deste, como mostra o desenho de Bardi, eram invisíveis quando visto de frente, o público não os via, mas a consciência do inventor podia ficar tranquila. (...)
> Será que todo esse simbolismo forçado e conspícuo capacitou Bardi a esclarecer, pelo menos para a parte culta do seu público, a profunda ideia subjacente em uma composição tão cuidadosamente elaborada? (WARBURG, 2013 [1895], p. 357-358).

Apesar do empenho na caracterização dos figurinos, dedutíveis dos dados do livro de contabilidade de Emilio de Cavalieri, e do inegável engenho de Bernardo Buontalenti, o significado da cena parece ter permanecido obscuro aos olhos do público. Warburg mostra, transcrevendo os relatos do edi-

tor Giuseppe Pavoni (c. 1551–1641)[12] e de Simone Cavallino[13], que mesmo espectadores ilustrados como eles tiveram dificuldade em decifrar a ideia central do intermédio – a harmonia do Universo. Ora, tal incompreensão é também um sinal significativo para nós, que, distintamente de Warburg, não negligenciamos a presença da música no espetáculo e nos indagamos aqui sobre a capacidade comunicativa e emotiva das composições que emanavam do círculo de Bardi. Pois este intermédio era, sim, cantado, e seus textos buscavam explicar a cena alegórica:

Dalle più alte sfere
Di celesti sirene amica scorta
Son l'armonia ch'a voi vengo mortali,
Poscia, che fino al ciel battendo l'ali
L'alta fiama n'apporta,
Che mai si nobil coppia 'l sol non vide
Qual voi nova Minerva e fort' Alcide.[14]

Dolcissime Sirene
Tornate al cielo, e'ntanto
Facciam cantando
A gara un dolce canto.
Non mai tanto splendore
Vid' Argo, Cipr' o Delo.
(...)[15]

Noi, che cantando, le celeste sfere
dolcemente rotar facciam intorno
in così lieto giorno
lasciando 'l Paradiso;
meraviglie più altere
cantiam d'una bell'alm' e d'un bel viso.[16]

A se basear na narrativa de Cavallino, nem mesmo as músicas e seu texto foram capazes de esclarecer o sentido da aparição espetacular, muito embora elas tenham sido apreciadas. Necessidade, Sereias e Parcas se convertem, na percepção de Cavallino, em "uma senhora vestida de anjo" cantando belíssimas harmonias, "deuses com vestimentas soberbíssimas" e três coros de música:

12. *Diario descritto da Giuseppe Pauoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana. Nel quale con breuità si esplica il torneo, la battaglianauale, la comedia con gli intermedij, et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di maggio MDLXXXIX*, Bologna, Giouanni Rossi, 1589.

13. *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalitio della serenissima gran duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589. Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo*, Roma, Paolo Blado, 1589.

14. Poesia de Giovanni Bardi; música de Antonio Archilei (1550-1612) ou Emilio de Cavalieri (c.1550-1602). "Das mais altas esferas, / com a cara escolta de sereias celestes, / sou a harmonia que a vós vem, mortais / depois que a alta fama fez saber / que o sol jamais viu tão nobre casal / quanto o vosso, nova Minerva e forte Alcides". Nossa tradução.

> Calata la prima tela restò in aria una nube che vi era dentro una Donna da Agnola vestita, che a guisa d'Angiola cantava si sonoro, e con bellissimi concenti che ogn'uno restò maravigliato, e stupido la qual nube, a poco a poco calata spari, e restò la scena con un Paradiso e Cielo che parea si naturale, essendovi le stelle tanto apparenti, che da ciascheduno erano stimate rubate dall'ottavo Cielo. Il Paradiso era ornato di molto numero di Dei con vestiti superbissimi, e vi erano tre Chori di Musiche tutti tre su le nubi (...)[17] (CAVALLINO, 1589, p. 3).

O sentido do texto poético, que falava de Harmonia universal, de esferas e Sereias, parece ter permanecido obscuro aos ouvidos dos espectadores, tendo-se possivelmente perdido ao longo dos intermináveis ornamentos e melismas vocais das composições. Onde ficava, assim, a clareza do texto, reivindicada de forma tão afirmada pela vanguarda florentina como condição essencial para a expressão e mobilização dos afetos?

A música parece ter sido um ponto cego na leitura de Warburg dos intermédios de 1589. Seu pensamento, mas sobretudo seu estudo sobre as ninfas quatrocentistas, nos inspira, porém, uma hipótese interpretativa deste aparente paradoxo. Giulio Caccini, na introdução à sua coletânea *Le Nuove Musiche*, se detém longa e minuciosamente na descrição das maneiras de ornamentar o canto. Tal insistência se justifica, segundo ele, por uma intenção de "melhor atender aos objetivos do musicista, que são agradar e mover as paixões da alma" e de buscar a "maneira mais afetuosa", mais expressiva de cantar. Os exemplos musicais que ele fornece mostram uma busca permanente de intensificação do movimento melódico por meio de diminuições e ornamentações de várias espécies, mas sobretudo pelo uso de notas curtas pontuadas que conferem uma dinâmica sensivelmente mais intensa à melodia, fazendo alternarem-se acelerações e retenções. Em seu esquema comparativo, o desenho melódico da segunda opção é sempre o melhor, é o que, em suas palavras, contém "maior graça":

15. Poesia de Cristofano Malvezzi (1547–1597). "Docíssimas Sereias / tornem ao céu; entrementes / façamos, cantando / em duelo, um suave canto. / Jamais tanto esplendor / viu Argos, Chipre ou Delos". Nossa tradução.

16. Poesia de Cristofano Malvezzi. "Nós que, cantando, as esferas celestes / fazemos suavemente girar, / neste dia tão feliz, / deixando o Paraíso, / mais altas maravilhas / cantamos, com um espírito virtuoso e um belo semblante". Nossa tradução.

17. Idem, p. 3. "Descida a primeira tela permaneceu no ar uma nuvem dentro da qual havia uma senhora vestida de anjo que como anjo cantava, sonoramente e com tão belas harmonias que todos ficaram maravilhados e pasmos. Nuvem que, pouco a pouco abaixada, desapareceu, deixando em cena um paraíso e um céu que parecia tão natural, sendo-lhe as estrelas de tal maneira aparentadas que por todos eram estimadas roubadas do oitavo céu. O paraíso era ornamentado de grande número de deuses com vestimentas soberbíssimas. E havia três coros de música, todos os três sobre as nuvens (...)". Nossa tradução.

Fig. 1: Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, exemplos musicais da introdução "A i lettori" (CACCINI, 1601, p. 8).

A exacerbação do movimento melódico parece ser, para Caccini, um recurso de primeira ordem na expressão patética, do qual ele se esmera em fornecer exemplos nas passagens abaixo, qualificadas por ele de "afetuosíssimas" (*passi affettuosissimi*):

Figura 2: Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, exemplos musicais da introdução "*A i lettori*" (CACCINI, 1601, p. 9).

Se nos fiarmos na coerência do texto de Caccini concluiremos que, em seu julgamento, lá onde há mais graça, há mais movimento. E onde há mais movimento, há mais expressão dos afetos. Não poderíamos, assim, tomar esses volteios vocais refinados e rebuscados (os caccinianos, mas também os dos In-

termédios para *La Pellegrina*) como figurações musicais daquela intensificação de movimento que Warburg identificou nos tecidos esvoaçantes das ninfas, interpretando-a como insurgência patética, como sintoma ou marca de um *pathos* latente? Os volteios vocais não seriam análogos, na cultura expressiva florentina, aos volteios das vestes, cabelos, corpos? Pois Caccini afirma, de fato, ser a ornamentação "a maior parte da *graça* do canto, capaz de mover os afetos da alma" (1601, p. 6).

Graça e movimento parecem coadunar na cultura do período, como nos confirma o trecho dos *Discorsi* de 1586 de Annibale Romei, dedicados a Lucrezia d'Este, duquesa de Urbino. contemporâneos à representação dos Intermédios da *Pellegrina*:

> La grazia principalmente si scorge ne' soavi e leggiadri movimenti del corpo, percioché, stando il corpo immobile, ella non è apparente, e quanto a me direi che la grazia non fosse altro che una certa facilità ed agilità che ha il corpo ad ubidir all'anima[18] (ROMEI, 1586, p.14).

A graça, tão perseguida por Caccini em suas prescrições para o ornamento do canto, parece ser, de fato, certa aptidão ao movimento, a um movimento que obedece ao movimento da alma. Em outras palavras, a capacidade de externar, pelo movimento, os afetos. Voltamos, assim, aos volteios das ninfas – movimentos passionais traduzidos imageticamente em panos e cabelos esvoaçantes, que não sabíamos mais enxergar ou ler antes de Warburg. Movimentos passionais agora traduzidos pelos músicos florentinos do *cinquecento* em melismas vocais, volteios sonoros que talvez não tenhamos mais ouvidos para ouvir. Nossa cultura auditiva contemporânea talvez esteja mais apta a identificar a expressão do *pathos* em dissonâncias, cromatismos, distorções harmônicas do que nos ornamentos melódicos. Ou seja, mais na *cor*, do que na *forma*.

Mas, por que e por quem se movimentam as ninfas e seus corpos, afinal? Qual motivo, que paixão se oculta nas bordas do quadro, e só deixa à vista a perturbação gestual sem causa aparente? A que responde a estranha agitação, tão contrastante com a expressão apolínia de seus semblantes? Os movimentos-sintoma nos fazem lembrar que por detrás das árvores e das moitas, sempre à espreita da pureza das ninfas, está a pulsão e a violência dos sátiros ávidos e passionais. O movi-

18. "A graça se distingue, principalmente, através dos suaves e formosos movimentos do corpo; por que estando o corpo imóvel, ela não aparece; e quanto a mim, direi que a graça não é outra coisa que uma certa facilidade ou agilidade que o corpo tem para obedecer a alma." Nossa tradução. Os *Discorsi* de Romei se inserem na tradição preceptística inaugurada pelo tratado *Il Cortegiano*, de Baldassarre Castiglione (1513-1524), consolidadora de uma cultura de corte na Itália renascentista.

mento intenso de panos, cabelos, corpos, mas também dos ornamentos e volteios vocais – aparentemente gratuitos – dos músicos florentinos desvelam-se como indício, como marca, *Nachleben*, como memória enfim, de um *pathos* primordial latente e sempre à espreita. Um *pathos* ansiado pelos músicos da vanguarda quinhentista, cuja expressão tenderá a ser tomada como a finalidade precípua, como a qualidade primeira da boa música. Se os pintores puderam mirar-se em exemplos helenísticos ou romanos palpáveis, visíveis à luz do sol nas ruínas e vestígios arqueológicos, em seu impulso de dar a ver estes estados anímicos latentes, os músicos precisaram construir praticamente do nada um gestual, uma gesticulação musical própria, capaz de exprimir ou mediar estes mesmos estados, este mesmo *pathos*. Se os pintores e escultores puderam simplesmente atualizar a memória de fórmulas plástico-corporais patéticas (*Pathosformeln*), coube aos músicos construir, de seu próprio engenho, esta memória para o campo musical. Uns o fizeram a partir do resgate de sistemas teóricos: o sistema cromático de Vicentino, que nutriu o filão anticlássico expressivo do ambiente de Ferrara. Outros, a partir da repristinação de uma suposta monodia antiga, ornamentada por uma gesticulação vocal intensificada.

Um outro perfeito contemporâneo de Warburg, Freud (1856-1939), disse, em seus primeiros textos, da memória como construção *a posteriori*. O termo *Mnemosyne*, utilizado por Warburg no campo das artes, talvez se adequasse melhor (se tomamos a memória como construção ou transcrição do passado) ao caso da arte musical: não apenas mimetizadora ou atualizadora de gestos manifestamente *sobreviventes*, mas artífice laboriosa de seu próprio passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Giovanni. Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene (Firenze, 1580). In: *De' Trattati di Musica di Gio. Battista Doni*, Tomo secondo. Firenze: Francesco Gori, 1763, p. 233-248.

CACCINI, Giulio. "A i lettori". In: *Le Nuove Musiche.* Firenze, Marescotti, 1601.

CAVALLINO, Simone. *Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalitio della serenissima gran duchessa di Toscana, fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589 / con brevità raccolte da Simone Cauallino da Viterbo*. Roma: Paolo Blado, 1589.
GIRALDI CINZIO, Giambattista. *Egle* (Venezia, 1545). Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1985. In: MOLINARI, Carla (ed.). *Collezione di Opere inedite o rare. Dispensa CCLXXVI.* Bologna. Comissione per i Testi di Lingua, 1985 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX).
GOMBRICH, Ernst. H. Aby Warburg. *An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute: University of London, 1970.
ROMEI, Annibale. Della Bellezza. In: *Discorsi del Conte Annibale Romei Gentil'huomo Ferrarese...divise in sette giornate*. Ferrara, Vittorio Baldini, 1586.
TEIXEIRA, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 5, set 2010, p. 134-147.
VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma: Antonio Barre, 1555. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582234). Acesso: 03 mai 2015.
WARBURG, Aby. Os figurinos teatrais para os intermezzi de 1589 – os desenhos de Bernardo Buontalenti e o livro de contabilidade de Emilio de' Cavalieri. In: *A renovação da Antiguidade Pagã – contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 339-425 (trad. Markus Hediger).

SOBRE IMAGINAÇÃO E FANTASIA
CONSIDERAÇÕES SOBRE O ORNAMENTO

George Rembrandt Gütlich[1]

1. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa e Universidade de Taubaté: george_gutlich@hotmail.com

RESUMO:

Este estudo tem por objeto a Imaginação e a Fantasia entendidas como princípios de representação nas artes visuais, e enfocada num recorte temporal que parte do Maneirismo ao advento do Rococó. Como ferramenta de análise optou-se pela observação da ornamentação de origem fitomórfica. Nesta abordagem a condição seminal da Fantasia está atrelada historicamente ao conceito de desenvolvimento e variação, que indica uma articulação de gênese criativa direta para com a Fantasia. Desenvolvida como um "Corpus" com auto-suficiência estrutural, o ornamento entre os séculos XVI e XVIII derivou numa maneira rigorosa de organização das formas e ordenou linguagens distintas. Como resultado observou-se o desenvolvimento de um gosto regido por afinidades com as variações da curva e também o advento da transição do ornamento enquanto elemento agregado para a condição de estrutura. O estudo é situado num recorte temporal quando, por um princípio de primazia técnica, se privilegiou o gosto pela imagem de caráter pictórico em sobre a linear.

PALAVRAS-CHAVE:

Ornamento; Fantasia; Imaginação; Poética

ABSTRACT:

The objects of this study are the conditions of Imagination and Fantasy as principles of representation in arts between the Mannerism and Rococo. The analysis was focused in the ornamentation by floral inspiration. In this case the seminal condition of the Fantasy was historically joined to the concept of development and variation. Studied as a "Corpus" with structural self-sufficiency, the ornament between centuries XVI and XVIII has derived in a rigorous way from organization forms and its commanded distinct languages to

them. Was observed the development of a conducted taste for affinities with the variations of the curve and also the advent of the transition of the ornament while structure condition.

KEYWORDS:
Ornament; Fantasy; Imagination; Poetic

Da Imaginação e do demônio tem-se muito a temer.
Santa Teresa de Jesus

De natureza especulativa, o estudo sobre o assunto enunciado trata de uma análise comparativa de amostras de ornamentos em diversos suportes; exemplos estes selecionadas entre os séculos XVI e XVIII, bem como de antecedentes do século XV.

As evocações iniciais advindas do mundo das imagens, numa ligação etimológica com a própria Imaginação, apresentam-se pertinentes para apresentar exemplos elucidativos sobre as condições semânticas da Imaginação e da Fantasia. Nesta aproximação apontam-se de início os recursos pictóricos de *imitar* e *ludibriar*, em referencia tanto à Natureza quanto (ou, principalmente) ao homem, no exercício sagaz da articulação de um dos princípios da poética, a Imitação, ou *Mimesis* - artifícios estes que estão locados neste nicho de especulação enquanto prerrogativas discursivas dos artifícios.

As acepções conceituais de Imaginação e Fantasia compreendem dois significados distintos: primeiro, da Imaginação enquanto princípio de fabricação de imagens independentes de uma Imitação e, por outro lado, da Fantasia como variação a partir de um modelo.

Uma investigação mais aprofundada sobre diferenças e possíveis semelhanças entre *Imaginação* e *Fantasia* pode aflorar analogias reveladoras para a compreensão de um gosto específico no período abordado.

Em poéticas específicas, o aspecto da pintura sobre o qual se busca lançar luz em primeira instância é provavelmente o mais ilustrativo e especificamente o condizente aos valores dos artifícios que os pintores antigos aplicavam para enganar o olhar, para fazer crer real uma mera representação.

Modelos clássicos, especificamente os enunciados por Plínio, o Velho em sua *História Natural*, apresentam as práticas de trapacear por recursos pictóricos baseados domínios de óptica e encontram-se associados a prerrogativas de qualidade técnica.

Plínio, quando trata sobre a história e gêneros da pintura, enfatiza a relevância do julgamento de virtuosismo por diversas atribuições, mas principalmente pelas qualidades miméticas, que vão desde uma imitação fiel da natureza, aqui vista como uma conquista, mas ainda no estado servil tal como observado na poética aristotélica, ao estado mais elaborado, quando a imagem representada era elaborada com auxílio de dispositivos técnicos, e por onde a habilidade do artífice se colocava a serviço de uma *mimesis* corrigida, melhorada; lembrando sempre do arcabouço ideal a que está a serviço a geometria aplicada à representação. O aspecto mais louvado centra-se num aspecto da própria Fantasia, gênero qualificado neste contexto não enquanto invenção, mas enquanto disfarce ou recurso de ludibriar o olhar. O mero imitar dos modelos naturais, na *História Natural*, já confere certo valor em si, por uma prerrogativa de laboração, apesar do limite retórico, mas a virtude ideal se encontra na reelaboração.

Na observação das poéticas é possível também citar a habilidosa estratégia da pintura barroca e dos códigos de leitura da época, que permitiam transformar manchas e borrões em figuras reconhecíveis. Quando ocorre a revelação de figuras onde se anunciava uma ilegibilidade, revela-se também uma articulação da Imaginação para a interpretação de formas ocultadas. Ocorre nesta leitura uma compreensão iluminada pela participação da Fantasia, vista aqui como capacidade de entender os códigos de sobreposições e derivações de suas fontes na Natureza, um método de olhar que permite engendrar significâncias.

IMAGINAÇÃO E FANTASIA NO BARROCO

A linguagem barroca, quando convencionada pela historiografia na condição de *Imaginativa*, apresenta-se justificada pelo contexto dos usos dos artifícios, pela habilidade do pintor em driblar e presentear o olhar igualmente engenhoso,

pela habilidade em fazer crer real uma ficção, ilustrados amplamente pelos ardilosos recursos de "enganar a vista".

Fig. 1. Rembrandt H. Van Rijn (atribuído a): Homem com elmo de ouro. Óleo sobre tela, Ca.1650. Gemäldegalerie, Berlim. Detalhe e conjunto.

Manchas e fortes impastos de tinta como presentes numa obra de Rembrandt, a exemplo da figura 1, o *Homem com elmo de ouro,* ilustram o papel da observação ativa. As ilusões neste momento da história da arte compreendiam a capacidade de ver figuras ou qualidades de representação em borrões. O artifício de Rembrandt consistia em jogar com as distâncias, em surpreender que se aproximasse e depois se distanciasse de um quadro; quando um mero caos de tintas se transformava em elmo de ouro, se completava a ilusão.

As artes da ilusão e da trapaça, no contexto Barroco, como enunciado, estão designadas como prerrogativas de qualidade para o artista, condição esta advinda das lições da pintura antiga, notadamente as relatadas por Plínio, o Velho e endossadas pelo juízo de qualidade atribuído por Platão á ficção, no *Hípias Menor.* Qualidades estas que, na práxis do contexto vão desde uma imitação artesanal, passando pela ideia da Fantasia, apresentada aqui não enquanto invenção, mas como disfarce, e se estendem às articulações engenhosas da Memória, quando da requisição de um reconhecimento de mensagens e narrativas nas figuras.

Se, na seara das formas elaboradas a partir de uma antiética, os caminhos do Barroco delineiam um manancial profícuo de possibilidades, é conveniente observar que tal afirmação pode carecer de certa cautela para não engessar a observação

num nicho previsível, cujas conjecturas já se encontram a muito desgastadas, tomando, por exemplo, a supremacia da narrativa sobre a descrição nas estratégias de eloquência.

Ao se acercar do tema da Imaginação, o teólogo espanhol frei Luis de Granada procedeu com cautela em suas observações. Quando se acerca do assunto aponta a existência de *potencias da alma* , que ao serem elucidadas , acabam por revelar uma significância desta arte de produzir imagens pela emoção. Segundo sua ética "(...) a Imaginação é uma das potencias da nossa alma mais desmandadas e que caíram por pecado e estão menos sujeitas à razão." À perniciosa Imaginação, o dominicano opõe outra potência da alma, o virtuoso Entendimento, a ação da razão que não desvirtua as mensagens sagradas nem convida o homem à derivações do pensamento. A alta virtude do Entendimento se encontra flanqueada (e por que não, adornada?) por um lado pela Discrição e noutro pela Prudência.

Entendimento, Discrição e Prudência configuram uma oposição ética à Imaginação enquanto potencia da alma. Uma das quatro virtudes cardinais *Prudentia* alude à *previsão*, antevisão, enquanto Discrição, à habilidade de ser imperceptível. Entendimento, no contexto de uma joia adornada pela Prudência e pela Discrição, configura um aspecto rigoroso do pensamento enquanto fiel a certos aspectos da retórica moralista cristã. Se estas potências se situam como antípodas da Imaginação, permite-se a conjectura de toda a sorte de impropérios demoníacos a esta qualidade da arte: seguir por caminhos incertos, ser notado, enviar mensagens dúbias.

A Imaginação em sua forma mais radical pressupõe a existência de imagens, ou a formação de figuras a partir de um mecanismo de reconhecimento. Por mais que o sentido conceitual do termo rume para especulações desprovidas de corpo, como existência de imagens abstratas, ideias desprovidas de corporeidade, no laboratório da poética a ação da Memória constitui ferramenta primordial, por este artifício Morfeu se permite invadir o sonho e compor antes imagens que idéias, a Morfologia corresponde a uma ordem hierárquica onde o pensamento se instaura através de formas visuais.

Conceber o pensamento e o próprio tempo enquanto *forma* justifica até outras dimensões dos sentidos que, para se formalizarem enquanto ideia clamam pela prerrogativa visual.

Fantasia, capacidade de desvelar uma forma de outra, de revelar um significado oculto, é acionada pelo intermédio do clamor das reminiscências, da participação num jogo lúdico de Imaginar sobre os desafios visuais - prerrogativa esta talvez advinda do próprio princípio genético dos emblemas. Esta capacidade de Imaginar o significado das figuras é dos aspectos mais relevantes na arte holandesa no período aqui delimitado, entre os séculos XVI e XVIII.

Se a Memória é uma capacidade poética de processar lembranças de acordo com o contexto do presente, a arte da Imaginação resvala na Fantasia, no avivamento de experiências e memórias.

Trata-se neste contexto, de modo propositivo, da interpretação da relação entre a produção e leitura de imagens, dos ornamentos e consequentemente do papel da Fantasia e da Imaginação que os engendra.

A abordagem isolada por categorias da Imaginação, habilidade tratada enquanto prerrogativa conceitual pode constituir um sistema, no mínimo delineador de perspectivas de legibilidade do mundo visível, quando não revelador de capacidades poéticas, como as observadas por Gaston Bachelard em seu ensaio *A terra e os devaneios do repouso*.

De forma resumida, Bachelard trata das categorias da seguinte forma:

1-A *perspectiva anulada* pressupõe imagens anti simbólicas, a presença apenas pela presença. Sente-se o gosto de uma maçã apenas ao prová-la.

2-A *perspectiva dialética*: neste estágio, as formas articulam-se pela memória e, pode-se dizer, permitem a formação de imagens anteriores à experiência. Sente-se o gosto da maçã antes mesmo de prová-la. Neste estágio as grandezas podem se alterar e o jogo de contrários procede de modo lógico.

3-A terceira perspectiva é a da criação, de onde se engendra tudo a partir do nada, e onde se permite até a ideia de uma natureza artista. Para nosso contentamento e para ilustrar este estado da imaginação Bachelard evoca um exemplo de literatura alquímica do sec. XVII, Pierre–Jean Fabre: "e se esses dons e ciências não estivessem (inicialmente) no interior da Natureza, a arte jamais saberia inventar por si mesma tais formas e figuras."

4-O mais sofisticado estado da Imaginação, a da *perspectiva de intensidade substancial infinita*, situa-nos numa categoria que permite uma valorização da "intimidade antes em intensidade substancial do que em figuras prodigiosamente coloridas.", onde " a cor é uma sensação das superfícies, enquanto a tintura é uma verdade das profundezas" (BACHELARD, 2001, p 26). A dimensão da alquimia, da sublimação das matérias, do tingimento em oposição ao colorido. "Paracelso calcina o mercúrio até que ele se manifeste em sua maravilhosa cor vermelha. (...)" (ID. IBID., p.34). O filósofo trata aqui de uma especulação ontológica sobre a essência das imagens e seu poder seminal.

Partindo do pressuposto fenomenológico, no mundo das imagens ornamentais, ou fantásticas (fantasiosas) a única perspectiva imaginação permitida é, no mínimo, a do terceiro estado, a que aceita a Natureza como criadora e parte desta premissa em direção a outras aventuras da vida das formas.

ORNAMENTAÇÃO, FANTASIA E IMAGINAÇÃO

Para enfocar diretamente o problema enunciado, da ornamentação e do fantástico, convém lançar luz sobre uma das questões mais antigas das artes visuais, senão a mais antiga, que trata da dicotomia entre representação e apresentação. Tal divisão parece demonstrar a oposição entre representações que se aproximam da idéia de um "duplo" de formas e aquelas que se propõem a um exercício de abstração. Esta abstração, se contextualizada ao período histórico aqui demarcado, deve ser entendida por Ornamentação, um sistema de formas e cores que adquire vida imaginária independente da realidade: por mais que as formas naturais ou os padrões observados na natureza sejam pontos de partida da abstração ornamental, esta se reorganiza com vida e uma biologia específicas do mundo da fantasia.

Bernardo Buontalenti, arquiteto e cenógrafo ativo em Florença, em seu projeto de escadaria (fig. 2) revela, na mesma folha de esboços, a origem natural e *grottesca* do formato da secção de uma forma e seu desdobramento conceitual enquanto elemento arquitetônico. À referência inicial, originada na observação das asas de um morcego adaptaram-se, por apelo à Fantasia, ao programa funcional de uma escada. A

experiência da observação do natural aponta para o caminho das abstrações geométricas onde Memória e repertório técnico reúnem-se, constituindo uma poética específica.

Fig. 2. Bernando Buontalenti: projeto da escada para a abside da Igreja de Santa Trinitá, pena e bistre sobre papel (1592-94). Galeria degli Uffizi, Florença.

A Fantasia, como produto de uma imaginação sofisticada, compõe o repositório de um manancial de possibilidades formais, do qual o principal beneficiado entre os séculos XVI e XVIII é o campo da ornamentação de origem fitomórfica.

A história da ornamentação em artes visuais prescreve uma genealogia e um desdobramento muito particulares e de relevância para a compreensão do gosto, mas que quase invariavelmente situa-se à margem da arte destacada pela prerrogativa da produção de "duplos da vida real" ou, mais ainda, com intenção narrativa.

Se isolada e vista como um fenômeno exemplar da história das formas, o ornamento, até o mais diminuto, figura como amostra de um conjunto, de um complexo e de uma estrutura, reduzidos à sua mínima potência.

Num paralelo entre artes visuais e música ressalta-se que exatamente neste recorte temporal situado entre os estilos nomeados por Maneirismo e o Rococó, é que se apresenta e se desenvolve um gênero de composição afim a esta abordagem, a Fantasia, gênero originado em concomitância aos últimos suspiros do Renascimento, e que se aproxima das intenções de elaboração poética do reino dos ornamentos nas artes visuais e justifica, por uma analogia das práticas e conceitos, a imagem abstrata de um espírito de época.

A Fantasia musical, cujas prerrogativas de independência dos modelos consolidados, aproximam-na dos caminhos das formas no mundo das *volutas e grotescos*, onde a liberdade do compositor ou do ornamentador em reinventar os modelos, sobrepõe-se por princípio aos cânones, portanto, gêneros e constitui, em início, uma forma de composição livre de gabaritos.

Numa apologia às imaginações ornamentais, neste campo aparentemente sem lei e independente dos modelos formais, pode-se constatar trajetórias semelhantes às do desenvolvimento dos ornamentos florais: como um gênero livre, acaba por adquirir feições relativamente definidas, senão oficialmente, pelo menos, informalmente.

A mais curiosa revelação se manifesta quando da constatação que tal busca por delimitações se revela por iniciativa do próprio artífice.

A forma musical da Fantasia se manifestou originalmente, no próprio contexto do final do Renascimento e na própria Itália, nas obras de Francesco da Milano, e como coletâneas de peças concebidas para alaúde. No entanto, e mesmo como antítese do conceito, nesta seara de um mundo aparentemente livre, observa-se a busca de um princípio de ordenação formal na oposição entre andamentos rápidos e lentos.

Na Inglaterra nos sécs. XVI e XVII a Fantasia adquire outras características distintas das atribuídas pro Francisco da Milano, pois passa a se definir como transcrição de peças, tais como madrigais, para conjuntos de cordas; neste caso ocorre uma dupla fantasia: uma é dada pela vestimenta, quando da substituição dos timbres das vozes humana pelo dos instrumentos; outra fantasia é a que se manifesta quando da ação da Memória em evocar passagens e melodias advindas de outra experiência.

Vale salientar, ainda, que, na França, Louis Couperin, em 1656, substituiu a atribuição original de Fugas para peças compostas para cravo pelo título emblemático de Fantasias. A forma claramente estruturada de uma Fuga passa a ser substituída, contraditoriamente, pelo gênero livre da Fantasia, numa busca de princípios de elaboração formal.

As várias formas de apresentação da Fantasia fazem crer numa aparente liberdade, mas a repetição de estruturas, como as alternâncias de movimentos, as transcrições de uma forma-

ção a outra ou mesmo a renomeação sobre um gênero rígido como a Fuga, conduz a verificação de uma busca por ordem e uma contraditória *dinâmica formal da fantasia*.

O paralelo nas artes visuais pode ser sugerido pela arte da *decoraçã*o que segue um caminho similar ao dos gêneros livres da música, em que uma origem informal acaba por delimitar regras que, mesmo sendo estas apresentadas sob o salvo conduto de Fantasias, compõem este mesmo gênero, livre da descrição e da narrativa, um disfarce por onde se manifesta uma estrutura interior rigorosa.

Se as volutas e variantes florais de ornamentos parecem se comportar de maneira livre, estão inerentes a estes uma lógica derivada do mundo natural; há pontos de origem e diagramas de desenvolvimentos que estabelecem morfologias e que chegam a compor verdadeiras famílias vegetais, animais, ou mesmo das aberrações grotescas, que vem a clamar a sua maneira, caso contrário não corresponderiam a unidades formais.

Numa disposição cronológica de amostras, como a exemplo de uma história da curva manifestada na voluta, esta mesma pode ser identificada como uma espécie de redução de estilos, de uma síntese e uma semente de um todo. Do Maneirismo ao Rococó, o ornamento, tomado em sua redução significativa, compreende uma unidade formal de um complexo.

Ao mencionar o momento estético denominado Barroco como aquele em que dá primazia à manifestação dos ornamentos e, por conseguinte da Fantasia, torna-se prudente uma retrospectiva em busca de uma gênese deste partido estético, uma busca ao contexto anterior, no atelier romano de Rafael Sanzio de Urbino, no momento em que se engendravam as bases de uma dissolução do Renascimento como momento da busca apolínea da beleza. Neste laboratório do Maneirismo tanto se discutia quanto se promovia a recuperação dos ornamentos grotescos como motivos principais da decoração arquitetônica.

Quando se aponta para um Barroco surgido do esgotamento do Renascimento, trata-se aqui de um tipo de estilo que surge no âmbito das fantasias ornamentais, em especial no espectro de um Barroco anticlássico, que se permite a uma dinâmica temporal que excede o século XVII, mas que pode partir do Quatrocentos e se esgotar em fins do séc. XVIII. Trata-se de uma linha de estudo da poética das imagens que

surge com a descoberta dos grotescos em Roma e se finda com o rococó e as fantasias com as curvas, pelo último suspiro de um movimento de curvas baseado neste tipo de Fantasia.

Aponta-se aqui um tipo de Barroco originado nas pesquisas de campo dos colaboradores de Rafael, e que se desenvolve como o princípio hipotético das fantasias musicais, num terreno aparentemente sem jurisdição e que, por uma necessidade de uma economia das formas, acaba por formular, de modo tácito, suas próprias regras (fig. 3).

Os grotescos encontrados na *Domus Aurea*, palácio soterrado do imperador Nero (*grotta Nerone,* de onde advém o termo *grotesco*), foram copiados e inventariados sistematicamente a partir da década de 1480, e formaram um repertório paralelo do mundo clássico, um glossário de formas execradas do modelo antigo.

Este manancial de possibilidades e variações não era desconhecido dos artistas, visto que se encontravam presentes em abundância em relevos tumulares e na própria arquitetura romana, mas neste momento endossavam um gosto maldito, motivos "menores". No entanto, estas imagens configuravam um repertório inusitado e ponto de partida para um manifesto de renovação anticlássico, uma vez que as críticas de Vitrúvio e Horácio constituíam palavras de ordem: Vitrúvio condenava a moda de seu tempo de pinturas e relevos com figuras sem qualquer apelo à lógica, e considerava esdrúxulo misturar pessoas, animais e plantas; ironizava a possibilidade de um cálamo sustentar um edifício, ou mesmo uma planta se transformar numa pessoa (VITRÚVIO, 1999 [27-16 a.C.], VII, V). Horácio inicia sua *Arte poética* assinalando que a poesia deve ser como a pintura - *Ut Pictura Poesis* - pois o texto requer coesão e inteireza. Para tanto, menciona o quão absurdo seria juntar os corpos de uma mulher e de um peixe. "(...) Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?" (HORÁCIO, 1981 [c. 18 a.C.], p. 55).

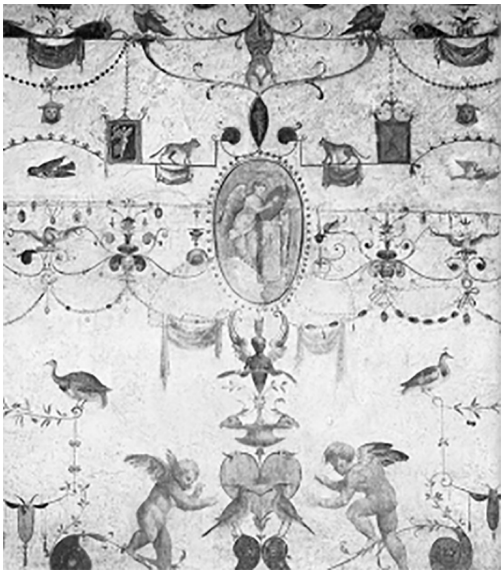


Fig. 3. Atelier de Rafael Sanzio: Grotescos (detalhe), afresco. Loggetta do Cardeal Bibbiena, Vaticano, 1509.

Ao exercitar a imaginação de uma moldura temporal para delimitar a mancha estética do Barroco ter-se-ia que demarcar estas manifestações precursoras ocorridas no final do Renascimento e finalizar nos últimos suspiros das *rocalhas* e ornamentações de inspiração cartilaginosa do Rococó (fig. 4). Estes dois momentos, um de sugestão e outro de esgotamento, emolduriam toda uma vida de formas curvilíneas engendradas no princípio de uma flora e desenvolvidas tanto pela Fantasia quanto pela Imaginação.

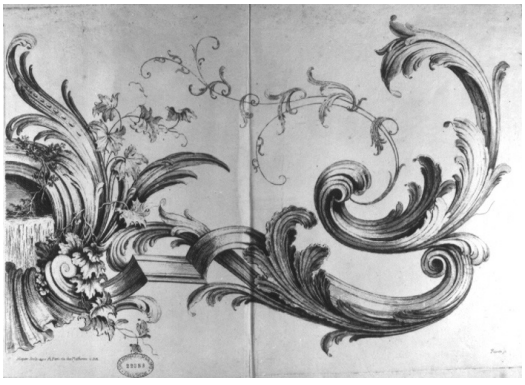


Fig. 4. Gabriel Huquier: Rocalha, 1734. Gravura em metal (LAJOÜE, 1734).

QUESTÃO PONTUAL: A CURVA

Eis que me transformei num desenho de ornamento
Volutas sentimentais
Rosca das espirais
Superfície organizada em negro e branco
E, entretanto acabo de perceber respirando
Isso é um desenho
Isso sou eu.

Pierre Albert-Birot

A abordagem das formas fantásticas aponta para a composição obrigatória de um imenso léxico da imaginação, mas, por motivos de concisão, podemos concentrar a atenção num tema aparentemente menor e circunscrito ao âmbito do ornamento: a *voluta* e, consequentemente a própria *curva* em múltiplas performances.

Numa passagem da *Poética do Espaço*, um estudo sobre a curva como prerrogativa de uma forma que acolhe o Ser, Gaston Bachelard, ao decompor os cantos da casa, vai em direção a uma forma independente do espaço edificado, em apologia aos exercícios da imaginação passiva, e enuncia: " parece que a espiral nos colhe em suas mãos juntas. O desenho é mais ativo a respeito do que contém do que a respeito do que esfolia. O poeta sente que vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranqüila no regaço de uma curva". (BACHELARD, 1990, p. 292). Este poderia compor uma justificativa das identidades da curva, o detalhe do ornamento como motivo de *tingimento* do todo.

Renascimento e Neoclássico, momentos na história das formas que podem ser compreendidos por uma leitura direcionada como baluartes da razão em decorrência da valorização do desenho, do apolíneo, do *ethos* em detrimento do *pathos*, emolduram três séculos em que curvas e fusão de formas de diversas origens desenvolvem uma história natural muito particular. Nesta história as curvas originadas nos adornos chega a sobrepujar a posição secundária dos ornamentos e se instaura como ordenadora dos eixos espaciais.

O citado atelier romano de Rafael de Urbino foi origem de um repertório específico de formas derivadas das fontes antigas e ao mesmo tempo o início de uma tradição dos *grottescos*,

de ornamentos florais (*fioritturas*) que iludem sobre aspectos figurativos, a exemplo das faces de monstros e de outras formas derivadas da junção de outras. Esta modalidade, originada como pintura parietal na decoração da *Loggetta* do cardeal Bibiena, no Vaticano, desenvolveu-se em múltiplos suportes, evidenciou-se tanto na decoração arquitetônica e de mobiliário quanto na ourivesaria e foi amplamente promovida, sobretudo a partir de publicações de caráter não erudito. Um exemplar destacado é o livro de Wenzel Dieterlin, de Strasburgo, um ourives que se aventurou na produção de um catálogo fantasioso de arquitetura, e que obteve grande repercussão, provando a potência da migração de meios no mundo das formas.

Fig. 5. Wenzel Dieterlin: Frontispício de *Architectvra: Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen...*Nürnberg, 1598

A negação do ornamento como assunto erudito é patente pela sua presença exclusiva em tratados de ofícios, como o caso do ourives Dieterlin (fig. 5), que se aventurou a propor modelos de arquitetura, mas não teorias. Os tratados que encaram de frente o problema dos ornamentos enquanto princípio de desenvolvimento só viriam à luz sob os auspícios de um movimento de vocação historicista, o *Arts and crafts*, sob

a forma de inventários destinados especificamente ao design, pois a crescente industria do *Rewival* assim os requeria, bem como carecia do desenvolvimento de habilidades de execução e sobretudo, da capacidade de elaborar variações a partir de princípios de ornamentos sobre suportes diversos. Com *A Gramática do Ornamento*, lançada em 1856, Owen Jones, contribuiu de modo significativo para acender uma discussão que viria a culminar numa teoria da auto-suficiência da produção artística.

No esteio desta especulação deve-se destacar a consideração sobre a origem e desenvolvimento dos ornamentos, que aflorou com o estudo pioneiro de Aloïs Riegel, no ensaio *Questões de Estilo: Fundamentos de uma história da ornamentação*, em 1893, em que sustentou de início que "as condições de uma análise histórica da faixa ornamental se abrem mais claramente após as condições da Idade Média ocidental (...) no desenvolvimento do Renascimento. (...)" (RIEGL, 2002, p. 10). Para compreender a geometrização dos motivos Riegl procura paralelos em diversas manifestações culturais, mas aprofunda o assunto inaugurado por Jones, quando busca razões além do inventário, razões de ordem lógica a partir de exemplos naturais, como o caso da flor de lótus ou da folha do acanto, e como estes padrões se desenvolvem.

Numa hipotética *História Natural* da decoração arquitetônica os ornamentos florais constituir-se-iam e desenvolver-se-iam por um princípio seminal segundo o qual a estética tem primazia sobre a ética, ainda que esta se afirmasse pela geometria e pelos diagramas de desenvolvimento. Sobre um corpus estável de *Firmitas* e *Utilitas* instaurar-se-ia uma imprescindível *Venustas*.

Uma apologia às *fioritturas* na música em relação à ornamentação nas artes visuais pode revelar aspectos sobre a relação entre estrutura e pormenor, uma vez que o próprio conceito de floreios ou florilégios pressupõe a imagem de uma floração, um desenrolar de variantes e perfumes sobre uma linha melódica e uma harmonia estáveis, de uma *Venustas* sobre *Firmitas* e *Utlilitas*. Neuman, numa análise da elaboração musical, enfatiza que, a partir do exemplo das Belas Artes, o Ornamento se posiciona como uma antítese da estrutura e, como tal, conjunto e pormenor são tratados em uma lógica de

relação na condição de essência e complemento (NEUMAN, 1970, p.153).

VOLUTA: PORMENOR E CONJUNTO

Que fazemos demais se dizemos que um ângulo é frio e uma curva é quente? Que a curva nos acolhe e que o ângulo muito agudo nos expulsa? Que o ângulo é masculino e a curva feminina?

Gaston Bachelard

A modalidade decorativa advinda do reino vegetal invade o espaço da arquitetura, torna-se pétrea, migra às fachadas com primazia das formas. Nesta migração de reinos, um detalhe precisa ser destacado como potencia expressiva: a Voluta. O uso deste detalhe de um ornamento originalmente floral na regência de um conjunto arquitetônico estréia ainda antes das incursões a partir dos grotescos, inicia-se na fachada de um templo seminal do Renascimento, *Santa Maria Novella* em Florença, desenho de Leon Battista Alberti (fig. 5). Neste momento temos uma voluta não só destacada de sua origem, mas também invertida nas extremidades. A verdadeira voluta recortada e usada como decoração e também como estrutura apresenta-se na fachada de *Giacomo della Porta* para a Igreja de Jesus de Roma, em 1584.

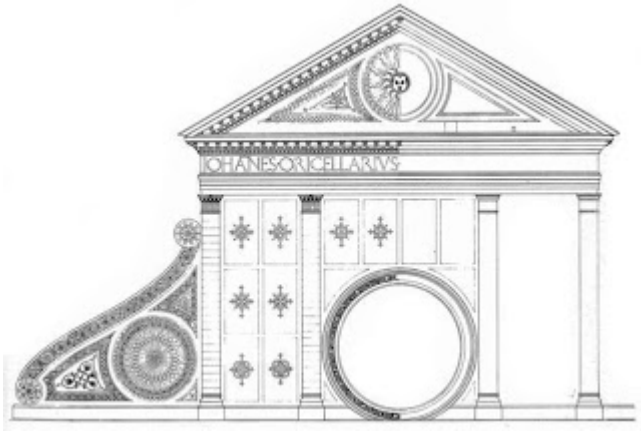


Fig. 5. Leon Batista Alberti: Fachada da igreja de Santa Maria Novella, 1470. Florença.

A partir da fachada de della Porta, de 1584 (fig. 6), o modelo se disseminou por toda extensão do mundo católico. No Brasil esta tipologia se apresenta em vários momentos no século XVII, adicionando a este elemento de platibanda uma nova variante, a voluta quebrada exposta no livro de Wenzel Dieterlin, que se tornou modelo pela novidade de edifícios tomados por ornamentos, ou melhor, de edifícios cujos ornamentos justificam a própria razão estilística (fig. 7).

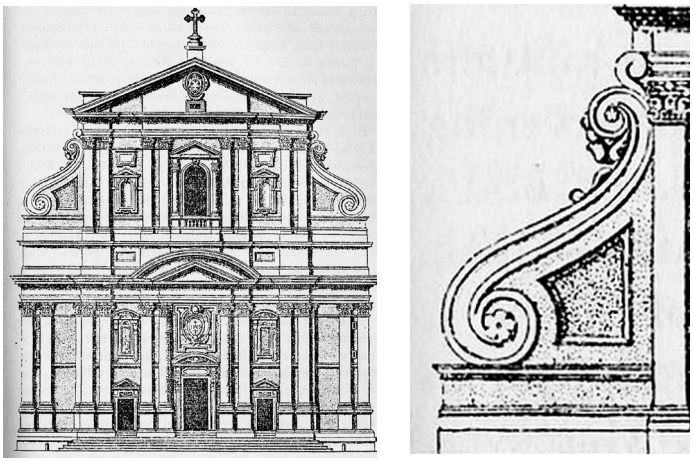


Fig. 6. Giacomo della Porta. Fachada e detalhe da platibanda com voluta. Igreja de Jesus, em Roma.1584.

Na contaminação ou *tingimento*, em que o ornamento surge discreto e depois toma para si toda a razão de um projeto arquitetônico, convém enunciar uma breve gênese para compreensão de uma vida do "estilo", tratado aqui com liberdade e até na condição de um neologismo, como uma tomada do todo a partir de um pormenor.

Fig. 7. Manuel Ferreira Jácome: Catedral de São Pedro dos Clérigos, 1728. Recife.

Se as volutas não compõem temas dos tratados, a forma estruturada está incluída estrategicamente em Vitrúvio, Alberti e Paládio, três autores seminais situados na Antiguidade, Renascimento e Maneirismo. Nos tratados citados há propostas de espirais decorrentes de uma progressão matemática. Nesta abordagem racional, ética, portanto, insinua-se uma estética, ou melhor, um *Pathos* das formas: um manancial de curvas em múltiplas manifestações que povoaram a pintura e a arquitetura, das descobertas e reuso dos grotescos pelo atelier de Rafael, no início do século XVI às rocalhas do Rococó, no final do século XVIII.

A voluta que vem a sintetizar um ideário estético do barroco, apresenta-se como imagem recorrente do estilo de modo singular, como foi a perspectiva linear ao renascimento. Numa observação do desenvolvimento da voluta apresenta-se a do maneirismo como movimento espiral ainda na condição plana. A arte do Barroco, em Hauser, compreende o ideal de uma arte régia, permitindo ser representada numa voluta de curvas tensas, enquanto a do rococó, num reflexo da cultura burguesa, é ilustrada pelo alongamento da curva e o advento da rocalha e, com estas alterações, revela as formas da alegria cortesã (HAUSER, 2003, p. 526-527). Em todos os casos citados há um desenvolvimento das curvas das volutas originado numa forma fechada em direção a um alongamento.

Neste jogo de elaborações a partir de um pormenor, a curva da voluta encontra-se transferida para a complexidade da fachada e para o próprio corpo do edifício, no agenciamento dos espaços definido pela planta baixa. Num panorama das manifestações da voluta, pode-se aludir a presença desta no mundo dos instrumentos musicais, em que a mesma se instaura como a cabeça e remate dos instrumentos de arco, e cujas curvas do corpo são produtos desta busca estética. Neste suporte as aberturas, do mesmo modo se apresentam como volutas invertidas, que se principiam e findam em seu próprio talhe, analogamente à solução da platibanda da fachada de Alberti, na igreja florentina de Santa Maria Novella.

As volutas, se apresentadas em sua genealogia, estas prescrevem um desenho que parte de uma curva com a rígida afirmação do círculo em direção aos adelgamentos no Rococó.

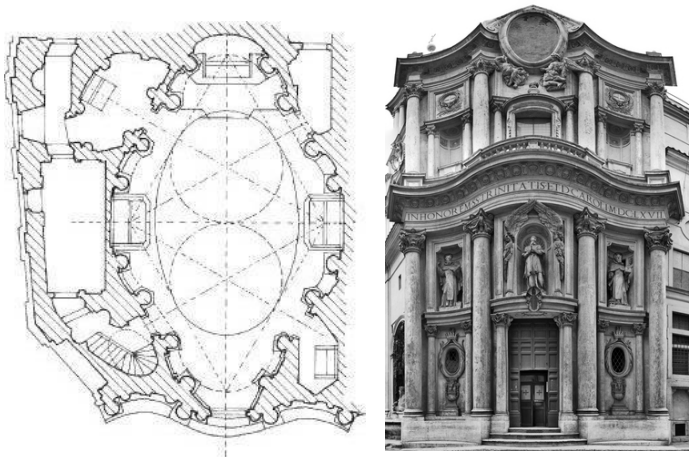


Fig. 8. F. Borromini. Planta baixa e fachada da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma. 1638-41.

Tratada usualmente como pormenor, a voluta após tornar-se mote principal de um conjunto, constitui uma maneira de pensar o objeto integral e não apenas como a Simetria vitruviana, que preconizava a harmonia entre as partes e o todo. Quando projetos como o da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane (fig. 8), em Roma, ou do modelo do violino princeps de Gasparo da Saló se pronunciam como soluções de uma lógica advinda do ornamento, aqui transformado em Imaginação, em Imagens derivadas de formas vegetais que adquiriram uma geometria e uma *biologia* próprias.

O deslocamento de um pormenor para uma totalidade, de um elemento ornamental de seu conjunto assume, neste recorte, seu papel independente. Tal artifício opera o ponto de se perceber o fragmento tomado por princípio modular e até o próprio programa do edifício, a exemplo da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane , onde tanto a fachada quanto o agenciamento dos espaços se encontrarm conduzidos pelo princípio de organização do adorno fitomórfico. O ornamento é revelado semente e motor de uma fantasia de ordem, uma florescência de curvas ordendas por uma lógica das curvas regulares baseadas em secções e junções de círculos, originando reentrâncias e saliências concordantes.

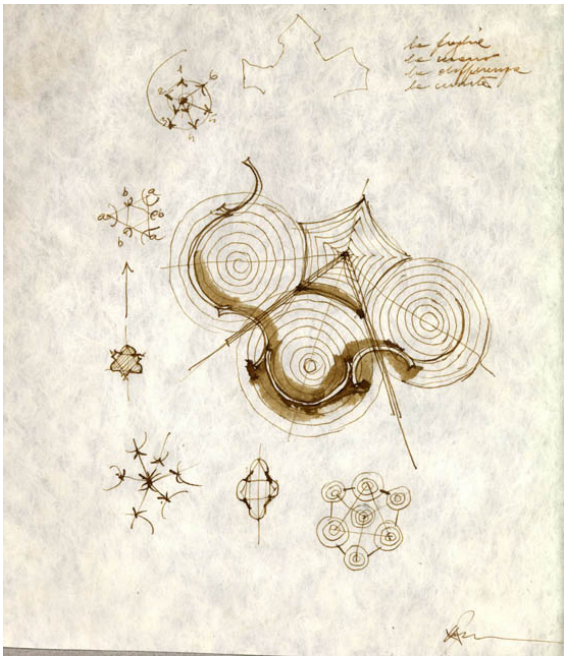


Fig. 9. Paolo Portoghesi. Estudo de planta baixa a partir do modelo de Borromini. Pena e aguada sobre papel, 1970, Coleção do arquiteto.

Uma poética orientada pelo estudo de variações sobre as curvas de Borromini é declarada na obra do arquiteto italiano Paolo Portoghesi (fig. 9), pertencente a um momento de esgotamento do movimento moderno, quando se buscou no barroco a inspiração para novas propostas; o que correspondia exatamente a uma busca por um *pathos* específico que se distanciasse dos partidos estéticos de então.

Como ilustrado pelo desenho de 1970, Portoghesi, de modo recorrente em sua poética, propõe secções de uma série de círculos advindos de um processo de propagação radial, em referência à ordem derivada da propagação de ondas.

O corte e a disposição dos círculos estabelecem concavidades e convexidades, num acordo formal que emula explicitamente o modelo barroco, em particular a planta baixa da igreja de San Carlo, de Borromini.

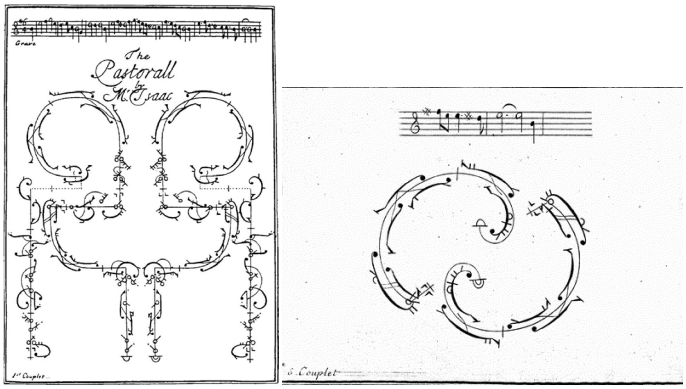


Fig.10: The Pastorall : Mr. Issac's new dance made for Her Majesty's birthday 1713. 1a e 6a dança. Gravura em metal. Biblioteca do Congresso, Washington.

Os diagramas para movimentos de dança, elaborados em 1713 por Mr. Isaac (fig. 10), ilustram o conceito de temporalidades visualizadas As linhas dos desenhos são testemunhos dos registros de deslocamentos do corpo, de performances de dançarinos em forma de volutas. A disposição estereotômica das curvas da 1ª dança aplicar-se-ia também à composição de uma fachada arquitetônica ou ao desenho de tanques d'água e caminhos de um jardim barroco, sendo estes igualmente produtos de linhas orientadoras de percursos (fig. 11).

Fig. 11. João de Mascarenhas: tanque d'água da gruta do jardim. Palácio dos Marqueses da Fronteira, 1671-1672, Lisboa.

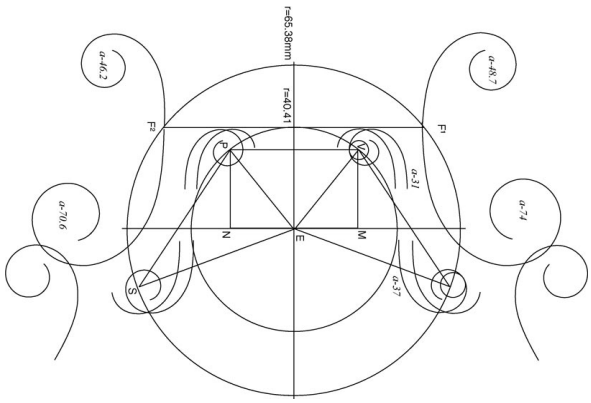


Fig. 12. Construção geométrica das aberturas em ***f*** em concordância com o delineado do tampo de um violino de Antonio Stradivari (MURATOV, 2002).

A disposição espelhada de volutas e caminhos presentes no tampo de um violino Stradivari (fig. 12), contemporâneo dos diagramas dos movimentos de dança apresentados, são antes uma prerrogativa do estilo, do apelo formal da estética barroca, do que soluções clamadas por necessidades acústicas. A forma visual se orienta por um léxico do gosto que não permite suprimir as volutas sem aparente perda no conjunto.

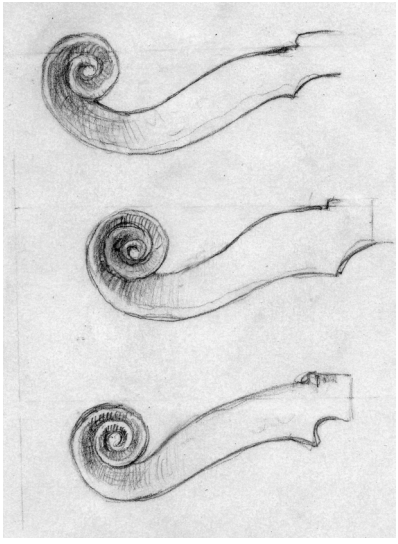


Fig.13. Gasparo da Saló. Detalhe de voluta de viola, 1609. Giovanni Maria. Detalhe de voluta de violino, 1675. Nicolo Gagliano. Detalhe de voluta de violino, C. 1770. Desenho do autor.

Apresentados em sequência temporal, o remate símbolo dos instrumentos de arco, o caracol, ou voluta (fig. 13), configura um desenvolvimento formal que parte de uma disposição tensa em relação ao corpo do instrumento, no exemplo de Gasparo da Saló. em Giovani Maria, a mesma forma se acomoda numa situação de correspondência à orientação do conjunto, à maneira de arremates e curvas da pintura de seu tempo; enquanto a última amostra, de 1770 corresponde à desenvoltura da curva e da voluta no rococó, onde a tensão cede lugar ao delgado.

Os mecanismos que se valem do uso das curvas e do ornamento como forma de orientação revelam, quando justapostos, certos acordos de desenvolvimento apoiados numa fonte e numa sequência procedentes. A disposição das imagens de Borrromini, da citação de Paolo Portoghesi, dos diagramas de dança de Mr. Isaac, da analogia com as curvas do tampo de um violino Stradivari e da sequência de desenvolvimento do caracol do violino apontam uma maneira de pensar a forma ornamental como uma inteireza e, com isto, aventar a possibilidade de um pensamento agindo por curvas.

A contribuição do detalhe para a compreensão do conjunto encontra-se abordada e de certo modo endossada por Philippe Meyer, quando aponta a experiência do olhar humano apoiado numa memória visual,segundo a qual o que se vê realmente é o detalhe, o entorno é produto de uma reminiscência (MEYER, 2002, p.40). A visão, nesta abordagem, pressupõe um olhar para o pontual e, com este procedimento, o panorâmico se vale do pormenor. A partir de um ponto, as formas baseadas nas curvas se propagam numa sequência regular que, se observadas em recorrências, vêm a caracterizar os estilos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

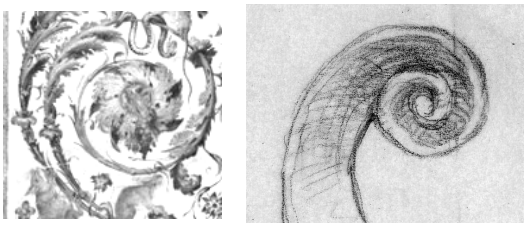


Fig.14 Justaposição de detalhe com voluta das ornamentações do atelier de Rafael Sanzio para a *Loggetta* do cardeal Bibiena, no Vaticano e a voluta de viola de Gasparo da Saló.

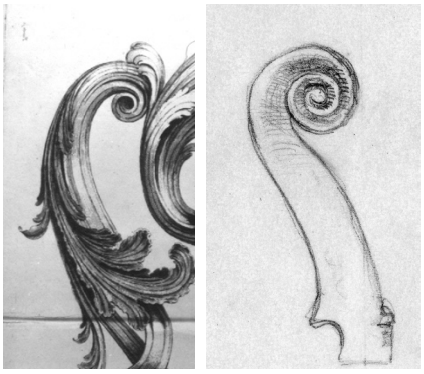


Fig.15. Comparação entre a curva de um ornamento rococó e a voluta de um violino de Nicolo Gagliano.

Quando Arnold Hauser enuncia uma costura entre estilos, destaca uma continuidade instituída por um acordo oculto manifestado na arte do Renascimento ao Rococó, delimita um problema e, em seguida, aponta uma razão baseada na oposição entre movimento e estático: "(...) O rococó representa realmente a última fase do desenvolvimento que começa com a Renascença, na medida em que leva à vitória o princípio dinâmico, determinante e libertador, com o qual este desenvolvimento se inicia e que tinha de afirmar-se repetidamente contra o princípio estático, do convencional e do típico. (...)" (HAUSER, 2013, p. 527).

O intervalo estudado na história das formas não exclui a existência do *Ethos* inserido entre o *Pathos*, a exemplo da constante afirmação da cultura clássica no ambiente erudito francês dos séculos XVII e XVIII, mas situam-nos como reações ao grande gosto pelo movimento e o dinâmico, fato este que acaba por ratificar a importância destes.

A disposição em paralelo de manifestações do ornamento como ferramenta para compreender o papel da Imaginação e da Fantasia na elaboração das poéticas implicou num mecanismo de isolamento. Com este procedimento observou-se a replicação de valores plásticos em escalas e suportes diversos, fato este que ratifica a ideia de afirmação do ornamento sobre a estrutura, em particular se observadas as origens de formas como curva e voluta, e, como tal, a observação de um desenvolvimento seqüencial de uma tensão presente na régia voluta barroca para a elegância cortesã ilustrada na rocalha.

Os momentos abordados na história das formas, apesar das ressalvas para a permanência de certos aspectos do gosto, foram apresentados em disposição num único princípio de desenvolvimento, também seguido uma lógica de que o ornamento pressupõe uma forma seminal que se desenvolve a partir de diagramas específicos em cada contexto. O aspecto mais relevante observado neste recorte temporal é o da ação concomitante da Fantasia e da Imaginação sobre o ornamento, situação que permitiu o destacamento enquanto valor menor e, ainda, a transição para a estrutura por ação recorrente de primazias formais alheias à razão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. *O atelier de Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOCILON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Ed 70, 1990.

GRANADA, Luis de. *Guia de pecadores*. Madrid: Aguilar, 1962.

GÜTLICH, George Rembrandt. *Arcádia Nassoviana, Natureza e Imaginário no Brasil-holandês*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO. *Arte Poética*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1981.

LAJOÜE, Jacques. *Second Livre de Tableaux de Ornemens et Rocailles*. Paris, 1734.

MEYER, Philippe. *O olho e o Cérebro*. São Paulo: UNESP, 2002.

NEUMAN, Frederick. Ornament and Structure. *The Musical Quarterly*, v.. 56, n. 2, 1970, p. 153-161.

NEWCOMB, Rexford. *The volute in architecture and architectural decoration.* Urbana: The University of Illinois, 1921 (Architectural series bulletin).

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Ion) e Sobre a mentira (Hipias Menor).* Porto Alegre: LPM, 2007.

PLINIO, O VELHO. História natural. Livro 35. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86. Tradução: Magnólia Costa (coord.).
_____., *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
VITRÚVIO, Marco Polião. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.
MURATOV,Sergei. *The Art of the Violin Design*. Bloomington: AuthorHouse, 2002.
RIEGL, Aloïs. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 2002.
WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MARSILIO FICINO, FRANCESCO CAVALLI E A MÚSICA COMO REMÉDIO PARA O DESGOSTO AMOROSO

Jacomien Prins[1]

1. University of Warwick, UK. Email: j.w.prins@warwick.ac.uk

RESUMO:

Neste artigo, o filósofo Marsilio Ficino (1433-1499) e o compositor Francesco Cavalli (1602-1676) são apresentados como pertencentes a um e ao mesmo universo discursivo, no qual música, amor e imaginação cumprem um papel fundamental. A teoria do amor Neoplatônica de Ficino exerce uma função central em sua filosofia. Ele define o amor como o desejo pela beleza. Coisas belas, como a música harmoniosa, inspiram a alma com amor. Quando a música é adequadamente apreciada, o amante se distancia do mundo sensível , foca sua atenção em sua alma e, com isto, encontra seu fim último em Deus. Contudo, se a alma ama de modo impróprio e se fixa na beleza sensual da música, o resultado é a doença amorosa. Assim, para Ficino, o uso adequado do amor e da música repousa no âmago da felicidade humana. Um eco secularizado desta teoria pode ser ouvido na ópera *Artemisia*, de Cavalli.

PALAVRAS-CHAVE:

Marsilio Ficino; Francesco Cavalli; imaginação; doença amorosa; terapia musical.

ABSTRACT:

In this article, the philosopher Marsilio Ficino (1433 - 1499) and the composer Francesco Cavalli (1602 - 1676) are presented as belonging to one and the same universe of discourse, in which music, love, and the imagination play a fundamental role. Ficino's Neoplatonic theory of love plays a central role in his philosophy. He defines love as the desire for beauty. Beautiful things such as harmonious music inspire the soul with love. When music is loved properly, the lover distances himself from the sensible world, focuses his attention on his soul, and thus ultimately finds his end in God. However, if the soul loves improperly and becomes fixated on

the sensual beauty of music, this results in lovesickness. Thus, for Ficino, the proper application of love and music lie at the heart of human happiness. A secularized echo of this theory can be heard in the Cavalli's opera *Artemisia*.

KEYWORDS:
Marsilio Ficino; Francesco Cavalli; imagination; lovesickness; music therapy.

INTRODUÇÃO

No berço de inúmeras variações sobre o tema da música como um remédio para o sofrimento amoroso na história da cultura ocidental, encontra-se o mito de Orfeu e Eurídice. O lendário Orfeu era admirado tanto na Renascença quanto no início da era moderna pelos seus poderes musicais sobrenaturais. O sofrimento amoroso em relação a Eurídice, sua amante morta, inspirou-o a cantar canções maravilhosamente expressivas. Essas canções, em que Orfeu acompanhava-se a si mesmo à lira, tinham tão excepcional beleza e força que pessoas, animais e até mesmo árvores e pedras ficavam por elas enfeitiçados. Quando Orfeu desceu ao submundo para trazer Eurídice de volta à terra dos vivos, ele logrou abrandar até mesmo o coração dos deuses do submundo. O fim trágico da história é conhecido: Eurídice seguiu Orfeu, sob a estrita condição de que ele, no caminho, não olhasse para trás. Mas Orfeu não conseguiu obedecer a esta exigência, e perdeu Eurídice novamente, mas, desta vez, para sempre.

No início do Renascimento é o amor por entendido filósofos como Marsilio Ficino (1433 - 1499) como uma força cósmica, à qual estão sujeitas não apenas as pessoas, mas todas as partes do cosmo. Em sua filosofia, teologia, ciência musical e medicina, ele atribui grande valor ao amor, devido à sua natureza universal e à sua força incontrolável. Em nítido contraste com esse tipo de amor, encontra-se o amor erótico humano, que, como força ambivalente, pode influenciar a vida humana tanto de forma positiva quanto negativa. Amor a Deus e amor ao próximo são aspectos da força harmonizadora e moderadora que pode levar a uma maior unidade, tranquilidade de ânimo e saúde. Paixão e desejos são aspectos de uma

força psíquica devastadora que pode levar à desintegração, ao desequilíbrio e às doenças, como o sofrimento amoroso. Nesse contexto, a música figura como terapia, em escritos como o *De amore* de Ficino (1469), e como um método para atuar na cura de formas prejudiciais de amor, para que estas possam dar lugar a formas benéficas.

No início da era moderna, o amor ainda era entendido por compositores como Francesco Cavalli (1602 - 1676) como uma das principais forças na vida emocional do homem. A terapia musical foi concebida em sua ópera *Artemisia* (1657), como um método rápido e eficaz para livrar a protagonista Artemisia de um desequilíbrio causado por um amor imoderado e para re-harmonizar seu espírito. Mas, nesta composição, a música, como remédio para o desgosto amoroso, já havia se transformado em um clichê, em que noções tradicionais sobre a harmonia do mundo e do amor como força cósmica ressoavam apenas vagamente.[2]

Neste artigo, discutirei em primeiro lugar a teoria de Ficino referente à terapia musical para tratamento do sofrimento amoroso, em que conceitos da tradição médica sobre doenças e saúde estão intimamente ligados com noções da tradição religiosa, nas quais o anseio pelo verdadeiro amor divino é central. Apresentarei essa teoria, em particular, no contexto da fé de Ficino na harmonia mundana, e na possibilidade por ele considerada de temperar a alma humana. Em seguida, discutirei o dueto "Cor mio che sarà" ("Meu coração, o que acontecerá? ‹) de Artemisia, de Cavalli, para investigar como e por que ideias de filósofos como Ficino sobre a música como remédio para o sofrimento amoroso foram utilizadas para constituir o caráter de sua protagonista. Finalmente, na conclusão, na conclusão, adentrar-me ei na questão a respeito da contribuição que a comparação entre Ficino e Cavalli traz para a história antiga da terapia musical para a cura do desgosto amoroso.

2. Sobre uma introdução ao tema dos tratamentos musicais sobre o desgosto amoroso na história da cultura ocidental, cf. AUSTERN (2000, p. 195-245).

MÚSICA COMO CURA PARA O DESGOSTO NA FILOSOFIA RELIGIOSA DE FICINO

Marsilio Ficino estava totalmente ciente de que a vida de um cientista ou um artista com uma imaginação facilmente inflamável trazia consigo todo o tipo de risco de desen-

volvimento de doenças psicossomáticas. Para se precaver de tais efeitos negativos, ele escreveu o primeiro livro de auto-ajudal para aqueles que desejassem trabalhar para a melhoria de sua saúde. Nesta obra, *De vita triplici* ("Três Livros sobre a Vida", 1489), a música desempenha um papel importante em todos os tipos de aconselhamento para a cura de doenças, assim como para promover a saúde e a felicidade. Para Ficino, a música não é apenas um fenômeno acústico, mas um importante evento espiritual, intelectual, emocional e social. Para entender seus conselhos a respeito do desgosto amoroso, é, portanto, importante saber que Ficino tem uma visão holística do homem. De acordo com esta visão, ele dispensa atenção à alma imortal, cujo cuidado é confiado a provedores espirituais, vigários e padres; a um corpo que pode ser curado pelos médicos, e a um espírito - uma substância (energia, élan vital) intermediária entre corpo e alma – à qual músicos e musicoterapeutas podem influenciar da forma mais eficaz.[3] A música tem um efeito direto sobre o espírito humano, porque a música sonante é considerada uma substância aérea ágil e dotada de espírito , muito semelhante ao *spiritus* humano[4]. O espírito de estudiosos e artistas necessita de cuidados e atenção extraordinários, uma vez que em sua atividade mental constante de pensar e imaginar, estes estudiosos consomem rapidamente a reserva de *spiritus* em seu sangue. Quando isto acontece, o *spiritus* precisa ser reposto pela reserva de *spiritus* no sangue, e, consequentemente, o sangue se torna espesso, seco e negro, devido à baixa dose de *spiritus* e à alta dose de bile negra. De acordo com Ficino, estudiosos e artistas geralmente se associam à bile negra e ao temperamento melancólico, desencadeado por uma combinação de disposição e de estilo de vida. O melancólico tem predisposição para o desgosto amoroso e para a nostalgia, pois, com seu poder de imaginação facilmente inflamável, ele pode evocar com mundos e tempos que lhe parecem mais reais do que a realidade cotidiana.[5] Como Ficino também vê a si mesmo como um homem melancólico, uma de suas maiores ambições é a de compreender e fundamentar o efeito enigmático da música sobre a alma humana. Em sua filosofia, a música recebe o status de antídoto contra o sofrimento que advém da imperfeição da existência humana.

3. Para uma tradução inglesa desta carta, intitulada 'Medicina corpus, musica spiritus, theologia animum', cf. FICINO (1975, p. 609).

4. Sobre uma introdução à terapia musical de Ficino, cf. WALKER (2003 [1958], p. 3-24) e PRINS (2014, p. 186-206).

5. Sobre o tratamento clássico das ideias de Ficino a respeito da melancolia e da astrologia, cf. KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL (1964, p. 32ss e 49ss); cf. ainda FICINO (1944 [1469], XI, p. 229).

Em *De amore* ("Sobre o Amor", 1484) Ficino apresenta suas ideias sobre a interação entre o amor, a harmonia cósmica e música. Ele toma como ponto de partida o *Timeu* 35b-36b, em que Platão afirma que os movimentos harmoniosos dos planetas e as harmonias na música sonante são manifestações de harmonias arquetípicas na Alma do Mundo. De acordo com este ponto de partida, a beleza harmoniosa em um corpo material é determinada pela beleza na alma - especialmente pela beleza naquela parte da alma orientada pelo Intelecto Divino. Ficino define a beleza como a perfeição interna do Intelecto Divino, que é equivalente tanto ao bem quanto à harmonia perfeita. Este tipo de beleza perfeita é expressa nas três propriedades harmônicas pitagóricas perfeitas (a saber, 1: 2 (oitava), 2: 3 (quinta), e 3: 4 (quarta)), que aparecem tanto na Alma do Mundo (*musica mundana*) , quanto na alma humana (*musica humana*) e na música terrena (*musica instrumentalis*).

No *De amore* de Ficino, a beleza, equiparada a Deus como o objeto de amor, e o homem que experimenta o amor como um desejo inato por Deus são intimamente ligados. Ele articula este pensamento da seguinte maneira: "esta beleza divina gera, em tudo o que existe, o Amor, ou seja, um desejo por Si próprio (FICINO, 1944 [1469], II, 2, p. 133). Por conseguinte, pode-se afirmar que o desejo no corpo e na mente humana identifica-se com um anseio por uma forma universal, arquetípica, de beleza em Deus. Este desejo universal, inerente nas partes da criação, suscita todo o movimento, tanto no cosmo quanto na alma humana. Ele se manifesta em todas as partes do universo na forma de duas forças opostas, que, juntas, formam um par harmônico: atração e repulsa. Deus deu cada homem um desejo pelo bem, pelo belo e pelo verdadeiro, como uma centelha de uma chama.

Em *De amore*, Ficino define a beleza como um fenômeno triplo: a beleza se manifesta na alma, no corpo e na música. Estas três formas são revelações de um princípio único, assim como a Trindade é uma manifestação do Divino. Destas três formas de beleza, "aquela referente à alma é percebida apenas pela alma, aquela do corpo, através dos olhos, e a da música, pelo ouvido" (FICINO, 1944 [1469], I, 4, p. 130).

Com base nesta definição de beleza, Ficino pode conectar o amor tanto com a harmonia das esferas como com a música terrestre. Em sua interpretação da harmonia das esferas, a música interior (*musica humana*) corresponde à música cósmica, celestial (*musica mundana*). Quando o homem estiver completamente equilibrado, os ritmos harmônicos do macrocosmo (os movimentos dos planetas) estarão refletidos em sua alma humana. Ficino expressa essa percepção da seguinte forma:

> Pensamos que a harmonia da música tem sua origem nas revoluções ordenadas das esferas planetárias: oito tons são produzidos por oito esferas, e de todas as esferas reunidas surge uma nona harmonia (...). Nossa alma está impregnada, desde o momento de sua criação, pelo princípio dessa música das esferas, porque esta harmonia celeste é inata em tudo o que tem uma origem celestial. Esta harmonia celestial é imitada na terra por diferentes instrumentos e vozes. Este dom nos é dado por amor da Providência divina (FICINO, 1944 [1469], V, 3, p. 181).

No Capítulo VII.12 de *De amore*, intitulado "Quão prejudicial é o amor terreno", Ficino define o desgosto amoroso e o amor apaixonado como formas de loucura (1944 [1469], VII, 12, p. 230). O amor terreno pode se manifestar na "preocupação ansiosa pela qual os amantes terrenos são dia e noite atormentados." Um excesso de bile negra os leva à "loucura e à paixão ardente, e, como se fossem cegos, não sabem para onde são lançados, de lá para cá" (*Id. Ibid.,* VII, 12, p. 230). Tal como acontece com muitas outras doenças, o tempo geralmente cura estes tipos de amor doentio , assim como o desgosto amoroso (*Id. Ibid.,* VII, 11 e 12, p. 228-230). Se o tempo não fizer seu trabalho de cura, como no caso de formas de persistentes sofrimento amoroso combinadas com melancolia, há uma série de métodos para purificar a alma destas emoções prejudiciais.

Um desses métodos é a busca de distração (*Id. Ibid*., VI, 12, p. 229). Pelo fato de a música poder manter o homem totalmente em seu poder, a audição de música é um antídoto comprovado contra os pensamentos obsessivos a respeito da pessoa amada[6]. Mas o efeito é geralmente apenas temporário. Uma maneira estrutural de curar o sofrimento amoroso é uma forma de terapia "cognitiva" da música, em que esta é usada

6. Sobre a teoria ficiniana sobre o poder da música, cf. por ex. FICINO (1496, cap. XXVIIII, p. 69ᵛ). Para uma interpretação deste capítulo do *Timeu* de Ficino, cf. WALKER (2003 [1958], p. 8-9).

para se alcançar a uma compreensão mais profunda da realidade e da nossa própria psique.

Para entender a terapia musical de Ficino, é importante, em primeiro lugar, saber que ele inverte a perspectiva moderna sobre a realidade: a percepção sensorial consiste em sombras e imagens das coisas reais, que se encontram na realidade harmônica verdadeira - aquilo que está para além da realidade dos sentidos. Para Ficino, a verdade, assim como a percebemos, é, essencialmente, um mundo imaginário, ilusório, que consiste apenas de imagens e aparências. No mundo ilusório em que a alma humana reside temporariamente durante sua vida em um corpo humano na Terra, a imaginação figura como o principal intermediário entre a pseudo-realidade enganosa dos sentidos e a verdadeira realidade do intelecto humano. A imaginação, no entanto, não está exclusivamente ligada ao ilusório, isto é, àquilo que é enganador ou inventado, mas também à fantasia, ou seja, aquilo que é testemunho da criatividade humana.[7] Em sua capacidade de criar coisas no espírito, o homem se assemelha a Deus Criador, e, nesse sentido, as criações de sua mente parecem mais verdadeiras do que aquilo que é percebido pelos sentidos, ou simplesmente inventado. Na filosofia de Ficino, as coisas inventadas e aquilo em que sua maioria é verdadeiro estão inseparavelmente ligadas. As coisas criativas relacionam-se, na concepção de Ficino, com a criação musical - a saber que aquilo que inventamos na música com base em ideias inatas em nossa alma é mais verdadeiro que aquilo que imitamos dentre as coisas da natureza.

Ficino conecta o Amor, especialmente o amor a Deus e o amor ao próximo, assim como a boa música , com a fantasia isto é, com a verdadeira realidade que subjaz ao mundo perceptível pelos sentidos; com o mundo mais verdadeiro e real. Por outro lado, ele conecta o sofrimento amoroso e a música superficial com a fantasia, com as coisas mais enganosas, relacionadas à ilusão dos sentidos. O sofrimento amoroso é curável por meio da audição de boa música. Para entender exatamente como a terapia musical funciona, no caso do sofrimento amoroso, é preciso examinar mais detalhadamente a teoria de Ficino sobre o som musical. De acordo com ele, sons musicais não são nada mais do que ar em vibração, mas também são decorrências de um princípio de ordenação harmônico que literalmente anima estes sons (1496, p. 69^{r}). Pelo

7. Sobre o imaginário e o fantástico na terapia de Ficino, cf. GIGLIONI (2011, 19-51, p. 20).

fato de a música surgir na alma do músico, criada por Deus, ela pode agir diretamente sobre a alma do ouvinte receptor, criada de acordo com o mesmo padrão harmônico. Ficino define esta forma de comunicação musical da seguinte forma:

> A música séria preserva e restaura a harmonia das partes da alma, assim como dizem Platão e Aristóteles[8] e como nós mesmos habitualmente experimentamos. (...) Considerando que o canto e o som surgem a partir dos pensamentos na mente, do ímpeto da fantasia e da paixão no coração, e, junto com que eles partiram e temperaram, movem o *spiritus* aéreo do ouvinte, que consiste na conexão entre o corpo e a alma, eles facilmente movem a fantasia, afetam o coração e penetram os lugares mais recônditos da alma. (FICINO *apud* WALKER, 2003 [1958], p. 6)

8. Para uma introdução à doutrina do *ethos* musical de Platão e Aristóteles, cf. BARKER (1984, p. 124-169 e p. 170-182).

Para reforçar o significado e a origem metafísicos da música, Ficino volta-se novamente para a doutrina Pitagórica da harmonia das esferas. Às consonâncias harmônicas perfeitas (oitava (2: 1), quinta (3: 2) e quarta (3: 4), e ainda a terça maior (4: 5) e a sexta maior (5: 3) é atribuída uma ação benigna e ordenadora sobre a alma humana. As esferas celestes a elas correspondentes estão de acordo com as regras da harmonia, e perfazem uma música divina, inaudível para nós. Uma música humana que parece ser uma imitação, ou melhor, um eco desta música celeste, impele a alma humana a se elevar até o reino da harmonia divina. É tarefa músico que cura carregar sua música com forças afetivas e mágicas, e com poderes cujo ação seja a mais eficaz sobre a alma de seu paciente:

> Os melhores médicos misturam certos fluidos em proporção correta. O resultado é uma variedade de substâncias diferentes, que se fundem em uma nova forma. Além de força elementar. estas mesmas também ganham, de maneira maravilhosa, um valor divino (...). Da mesma maneira os melhores músicos misturam os tons mais graves (como substâncias frias), os mais agudos (substâncias quentes), os médios (substâncias úmidas) e os semiagudos (substâncias secas). Eles as misturam em tal proporção, que, dos diversos tons separados surge uma única forma [musical] composta, que além do valor dos tons acima, ainda recebe um valor divino (FICINO, 1496, p. 70^{v})

A maneira como as forças divinas podem ser empregadas na música terrestre para influenciar de maneira positiva o destino humano no *De vita* (03:21) de Ficino foi exaustivamente estudada por D.P. Walker e por seus sucessores. Pelo fato de suas ideias a respeito da terapia musical para o tratamento do desgosto amoroso serem menos conhecidas, discutirei mais detalhadamente este aspecto de sua filosofia musical.

Baseados em idéias de Ficino sobre o cosmo, procuraremos reconstruir como o desgosto amoroso pode ser curado por meio da música. Ficino parte da ideia de que a mente humana, e em particular a imaginação, pode alterar processos vitais no corpo humano (FICINO, 1944 [1469], VI, 12, p. 229). O pensamento obsessivo a respeito da pessoa amada modifica processos corporais fundamentais do corpo, como a digestão e a circulação. No caso do desgosto amoroso, a concentração implacável e prolongada no ser amado provocada na imaginação do amante consome a quantidade de *spiritus* em seu sangue, o que leva a um sangue espesso, seco e moroso, repleto de bile negra WALKER, 2003 [1958], p. 4-5). A imagem do ser amado é impregnada na substância maleável do *spiritus* e, em consequência, se reflete, através do sangue, por todo o corpo, o que leva a um efeito destrutivo.

O desgosto amoroso evidencia, melhor do que qualquer doença, como a força da imaginação modifica a anatomia e a fisiologia do corpo. No caso desta doença, a atividade superaquecedora da imaginação conduz a uma visão distorcida da realidade, pois o paciente que sofre de desgosto toma como verdadeiras as imagens dolorosas de seu mundo interior perturbado. O desgosto amoroso é, para Ficino, exatamente como todas as outras moléstias: um transtorno psicossomático, pelo qual o sangue é infectado por imagens de *spiritus* nocivas , que levam a transtornos mentais (PRINS, 2014, p. 165-185).

Devido à grande semelhança entre a música animada pelo *spiritus* e o próprio *spiritus* humano, a música pode ajudar a enfrentar doenças como o desgosto amoroso. Pela audição musical, a quantidade ideal de *spiritus* no sangue pode voltar a ser alcançada. Além disso, durante a audição, as imagens nocivas dos *spiritus* no sangue humano podem ser substituídas por imagens curativas. Sendo assim, a música tem capacidade - tanto quantitativa quanto qualitativa - para temperar o sangue.

Na cura do desgosto amoroso, um resultado mais permanente só pode ser conseguido ao temperar a força da imaginação. O paciente deve se apropriar de estratégias para se tornar mais sábio e para se abster de da maior parte dos prazeres sensoriais através da ponderação religiosa.[9] O sucesso das terapias de Ficino depende da capacidade do paciente de se abster dos prazeres mundanos, incluindo o amor erótico. De acordo com Ficino, existem dois caminhos que podem levara esta abstenção:

> O primeiro [é] através da filosofia moral, em que a alma se afasta das emoções que surgem em resposta aos desejos do corpo; o segundo, através da filosofia contemplativa, em que a alma se liberta dos sentidos e da imaginação. Porque a alma encontra-se separada da totalidade[da criação], ela pode, sem a menor dúvida, retornar a si própria, até aos primeiros princípios, e diluir em partes mais simples aquilo que nela mesmo fora unido por pertencimento Porque a alma encontra-se separada da totalidade [da criação], ela pode, sem a menor dúvida, retornar a si própria, até aos primeiros princípios, e diluir qualquer composto que nela tenha sido unido até suas partes mais simples. (FICINO, 1959 [1576], p. 1550).

Em consonância com ideias de muitas religiões e movimentos espirituais, Ficino vê a vida na Terra como um caminho ascendente, em que um homem deve se esforçar para o desapego, para alcançar a felicidade duradoura e para lograr a reunião com o Criador.[10] Em seu comentário ao *Timeu*[11], ele expressa este processo de crescimento espiritual em termos de consonâncias musicais (ver Figura 1).

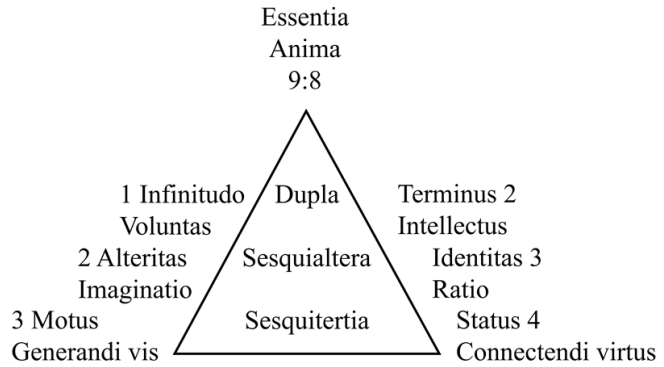


Fig. 1: Reconstrução da concepção de Ficino a respeito da conexão harmônica entre as faculdades cognitivas. Baseado em Marsilio Ficino, comentário ao *Timeu*, capítulo XXVIII (PRINS, 2014, p. 154)

9. Para as ideias de Ficino sobre a sabedoria, cf. RICE (1958, p. 58-92). Para as ideias de Ficino sobre o desgosto e conforto, cf. McCLURE (1991, p. 132-154).

10. Cf. RICE (1958, p. 65-67) e McCLURE (1991, p. 149-154).

11. Para um estudo detalhado da recepção de Ficino do *Timeu* 35b-36b, em especial a divisão do Espírito do Mundo em intervalos harmônicos, cf. PRINS (2014, p. 80-89 e p. 149-164).

O crescimento espiritual ocorre quando o homem ascende os degraus de uma escada a partir do caos e da dissonância da vida cotidiana, que o leva à harmonia perfeita de Deus. Este caminho, que parte das harmonias musicais da quarta (*diatessaron*) e da quinta (*diapente*), que, com suas estruturas proporcionais perfeitas expressam a unidade na multiplicidade, leva à forma mais elevada possível de unidade na vida na Terra, simbolizada pela oitava (*dupla*). De acordo com a citação acima, isto consiste naquilo que "está reunido na alma" sendo, como se segue, "diluído até suas partes mais simples": no nível mais baixo da quarta (4: 3), o homem transcende a matéria; no nível da quinta (3: 2), ele encontra um equilíbrio entre a imaginação e a razão; no nível da oitava (2: 1), ele encontra um equilíbrio entre a vontade e o intelecto. Neste processo, a imaginação não apenas é reprimida pela razão, mas esta imaginação "razoável" é, por sua vez, subordinada a uma mistura equilibrada entre a vontade e o intelecto. Durante este processo, libertamo-nos paulatinamente do imaginário, isto é, de imagens que vêm do mundo exterior, ou do mundo interior distorcido, tal como no caso do sofrimento amoroso. Durante este processo, a beleza do ser amado, assim como da música sonora, vai se tornando cada vez mais irrelevante e abre caminho para a beleza eterna do amor absoluto e do silêncio da música inaudível das esferas.

A audição da música repleta de consonâncias é capaz, de acordo com Ficino, de apoiar e apressar o processo de elevação espiritual. Este é, em última análise, o motivo principal pelo qual a música é um antídoto comprovado contra o desgosto amoroso. Ouvir música pode, realmente, ter efeito curativo, mas para aqueles que almejam alcançar a harmonia física e psíquica, a música não constitui mais do que uma ferramenta de auxílio. A paz de ânimo genuína só pode ser alcançada mediante a fé sincera em Deus e em uma vida piedosa. Finalmente, a vida deve girar em torno da fé, da esperança e do amor verdadeiro e não ofuscado.

MÚSICA COMO REMÉDIO PARA O DESGOSTO AMOROSO EM ARTEMISIA DE CAVALLI

No século XVII, a terapia musical para o desgosto amoroso é, em grande parte, um clichê musical, verbal e visual da

cultura europeia, que remonta à longa tradição musical relativa a teorias sobre o amor e sobre a harmonia universal.[12] No entanto, também quase não subsistem, registros, prescrições ou outros tipos de recomendações deste período, que possam de servir de base para investigar qual tipo de música de fato era utilizada para tratamento dos casos obsessivos de paixão ou desgosto amoroso (AUSTERN, 2000, p. 215).

Felizmente, na partitura da ópera Artemisia ópera (1657), de Francesco Cavalli, o dueto "Cor mio che sarà" oferece uma boa ideia de como as teorias de filósofos como Ficino, no século XVII foram transformadas em clichés musicais. Embora eu não tenha encontrado evidências diretas de que Cavalli tenha sido diretamente influenciado por Ficino, é muito provável que ele tenha travado conhecimento, de uma maneira ou de outra, com o muito popular *De amore*.[13]

As óperas de Cavali eram inovadoras em seu tempo, por tratarem de intrigas eróticas.[14] Mas como Ficino se preocupava especificamente em restaurar a ordem moral na alma humana, a ação nesta ópera visa diretamente restaurar a ordem moral, em nível social. A trama de *Artemisia* é uma alegoria moral, que responde à tendência italiana desta época, de conferir à ópera um caráter didático, elevando-a acima do mero divertimento superficial.[15] Cavalli compôs *Artemisia* em conjunto com o libretista Nicolò Minato em primeira instância para o público veneziano, que, desde as primeiras apresentações operísticas públicas, mostrava-se muito interessado em temas políticos. Um dos assuntos que mais agradava estes ouvintes era o da instituição de Veneza como república, por eles considerada a melhor forma de administração de estado. A partir desta preferência, reis e rainhas nas óperas de Cavali eram frequentemente rebaixados à categoria de déspotas, não possuidores da virtude do autoconhecimento nem do autocontrole, necessários para o bem estar e para o sucesso pessoal e político. Nesta concepção ressoa um eco da *República* platônica (389 d-e), em que são louvadas as virtudes como a moderação, a complacência e o controle sobre desejos como fome, sede e impulso sexual. O equilíbrio das emoções e das necessidades é um conceito-chave que fundamenta tanto o estado ideal quanto a disposição ideal da alma humana. De acordo com a *República* (432 a), moderação e prudência são os princípios que permitem alcançar a harmonia, isto é, o equilíbrio

12. A história da recepção do De amore de Ficino foi amplamente estudada. Sobre a influência de suas ideias sobre o desgosto amoroso na literatura do início da era moderna, cf. WELLS (2007, p. 1-60) e DAWSON (2008, p. 130-136).

13. Na Biblioteca Nazionale Marciana em Veneza encontram-se edições antigas do *De amore* de Ficino (por exemplo, uma cópia da tradução italiana: Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver'Conuito di Platone*, Firenze: Néri Dortelata, 1544), a partitura original de *Artemisia* (Cavalli, *Artemisia*, 1641-1660, Rism A/II (9.a ed.)) e o libretto original da ópera (Nicolò Minato, *Artemisia*, 1656). Mais pesquisas deverão ser capazes de comprovar se Minato e/ou Cavalli travaram contato direto ou indireto com a filosofia de Ficino.

14. Para informações gerais sobre *Artemisia* de Cavalli, cf. WALKER e ALM (2014); cf. ainda SCHULZE (2010, p. 8-9).

15. Sobre o lugar de Cavalli na história da ópera seiscentista italiana, cf. ROSAND (2013).

adequado de forças diversas, seja para a convivência social, seja para a alma humana.

O tema central em *Artemisia* é a tensa relação entre os ideais políticos e psicológicos e a realidade dominada pelo poder, pelo amor erótico pela honra SCHULZE, 2010, p. 8-12). Na ópera, a protagonista Artemisia é submetida a uma grande mudança de caráter, caracterizada com base nestes dois pólos. No início da ópera, ela aparece como uma rainha, educada por seu professor Indamoro sob a ilusão de que seja superior aos outros. Nesta fase, seu amor para com o rei Mausolo, embora sincero, não é determinante em suas ações. Após a morte deste, Artemisia toma medidas drásticas para confirmar a imagem que tem de si própria. Ela constroi um mausoléu (uma das sete maravilhas do mundo) para seu falecido marido, e jura vingança contra Meraspe, que ela suspeita tê-lo assassinado. O amor que Artemisia sente por Clitarco (que, ajustando-se àtradição operística do disfarce, não é outro senão seu inimigo mortal Meraspe), ajuda-a a lidar com sua dor. Mas o amor erótico que ela sente por Clitarco ao mesmo tempo prejudica a sua capacidade de liderança: a partir do momento em que deixa de dominar seus próprios sentimentos, ela não consegue desempenhar adequadamente o seu papel de rainha. Além disso, Artemisia tem dificuldades para com o fato de que seu amante é socialmente inferior a dela. Inicialmente, ela procura escapar dos efeitos adversos deste amor, proibindo todos os relacionamentos amorosos em sua corte. Ela deseja endurecer seu coração e se empenha totalmente na condução da guerra, mas esta forma de repressão surte um efeito reverso.

A moral da história é clara: em uma monarquia, o estado está submetido à disposição emocional de seu regente. Esta situação indesejável, que se ajusta completamente ao gênero operístico, é então resolvida através da terapia musical. No dueto *Cor mio che sarà* ("Meu coração, o que acontecerá?"), entre Artemisia , a rainha viúva , e Eurillo , um de seus músicos, é possível observar uma forma de terapia musical, em que estão refletidas algumas das ideias neoplatônicas acima discutidas a respeito do temperamento da alma.[16]

Torturada por desgosto amoroso, Artemisia, no início do dueto, ordena a seu bardo Eurillo, que cante, para que ela se acalme. Ela almeja que "um pouco de canto talvez abrande a amargura de seu desconsolo". Artemisia já não suporta a inse-

16. Sobre a história do surgimento desta canção, cf. ROSAND (2013, p. 90).

gurança mortal que acompanha o sofrimento amoroso ('Meu coração, o que acontecerá?') e ordena a Eurillo: "canta uma pequena canção, vamos.". O conteúdo, tanto verbal quanto musical, da melodia que Eurillo apresenta a seguir, é terapêutico. Eurillo explica a Artemisia que, se ela desejar ser curada dos tormentos do amor, deve tranquilizar seu coração e ansiar por compaixão. A catarse de emoções negativas conduzirá ao alívio ao consolo, e a esperança agirá como antídodo contra as setas envenenadas do Amor cego, disparadas contra seu coração e contra sua razão. Quando a imaginação de Artemísia for controlada pelo discurso, assim como na filosofia de Ficino (ver fig. 1), os sentimentos dolorosos e seus efeitos incapacitadores desaparecerão, e Aretmisia voltará novamente a saber exatamente o que deve ser feito.

Cavalli, Artemisia
Ato 3, cena IX
Artemisia, Eurillo (CAVALLI, 2010, p. 108-109;
trad. Mônica Lucas)

Artemisia
Cor mio che sar**à**?
La mente agitata,
E l' alma turbata.
Consiglio on h**à**.
Cor mio che sar**à**?
Cantisi un poco, ò l**à**.

Eurillo
Siam qui Regina.

Artemisia
Potrian voci canore
La forza raddolcir del mio dolore.

Eurillo
Chiedete, e sperate
Amanti mercè,
Sì crudo non è
Il cieco volante,
Qual voi lo stimate.
Chiedete, e sperate.
A torto incolpate
D'ingrato il Destin.

Il nume bambin
Udirvi non puote,
Se voi non parlate.
Chiedete, e sperate.

Artemisia
Par ch'il cor mi favelli. Eurillo prendi
Vanne a Clitarco, e dì che tutto Adempia
Ciò, che qui legger**à.**

Eurillo
Pronto ubdisco.

Artemisia
(Ma io cosi m'avvilisco!
Io così mi deprimo!) Eurillo!, Eurillo!
Vieni, porgimi il foglio.
Parti, ch'altro non voglio.

Eurillo
La fatica risparmio.

Artemisia (*legge*)
Clitarco, io porto in seno un core astretto
Dal fato a incenerir ne'tuoi ardori.
Son ingrate ad Alindo: odio, rietto
Il prencipe di Lida, il re de'Mori
Solo per te. Pensa chi son, chi sei,
E insuperbisci de gl'amori miei.

Tolga il Ciel che tai note
Legga Clitarco.

Artemisia
Coração meu, o que será?
A mente agitada
E a alma turvada
Não podem decidir.
Coração meu, o que será?
Cante-se um pouco, então.

Eurillo
Estou aqui, rainha.

Artemisia
Vozes canoras
Pudessem, talvez, adoçar minha dor.

Eurillo
Acreditai e esperai
O favor do amante,
Tão cruel não é
O cego voador,
Quanto pensais ser.
Acreditai e esperai.
Erroneamente culpais
De ingrato o Destino,
O Deus menino
Não poderá vos ouvir,
Se vos não falardes.
Acreditai e esperai.

Artemisia
Meu coração me falou. Eurillo, ouve:
Vai até Clitarco, e diz que execute tudo
Aquilo que aqui lerá.

Eurillo
Prontamente obedeço.

Artemisia
(Mas desta maneira me humilho!
Assim me rebaixo!) Eurillo!, Eurillo!
Vem, devolve-me a carta.
Parte, não desejo outra coisa.

Eurillo
Poupo a fadiga!

Artemisia (*lê*)
Clitarco, em meu seio há um coração apertado
Pronto a incendiar-se em teu fogo.
Tornei-me ingrata a Alindo; odiei, desprezei
O príncipe de Lida, rei dos Mouros
Somente por ti. Pensa em quem sou, em quem és
E orgulha-te de meu amor.

Que o ceu proíba que
Clitarco leia estas notas.

Este dueto é um belo exemplo de como Cavalli utiliza o material musical para expressar uma mudança no caráter da Artemisia (fig. 2). Geralmente ele utiliza a forma ária para expressar o mundo interior de um personagem e o recitativo para contar a história; contudo, nesta cena, a situação está invertida. A cena começa com um recitativo em que Artemisia suspira, sem mais saber como lidar com seu desgosto amoroso.

Os sintomas do desgosto, como turbulência e incerteza, são representados na melodia através de figuras interrogativas (*cor mio che sarà*: figura melódica ascendente e suplicante ré--mi, seguida por uma figura interrogativa lá, ré, si) e através de notas longas sustentadas do acorde de dominante (fá # repetido em *agitata* e *turbata*), que aumentam a tensão harmônica e pedem resolução. A melodia está em nítido contraste com a figura *ostinato* repetitiva em sol na linha do baixo, que representa a verdade, e que destoa tão fortemente do mundo interior de Artemisa, cegado pelo amor.[17]

Quando Artemisia pede a seu bardo que cante uma música para que acalmasse seu coração atormentado pelo amor, ela expressa sua dor (*Mio dolore*) na melodia com uma modulação para sol menor, gerando, na melodia, o intervalo sib – fá#, ou seja, uma quarta diminuída, muito adequadamente denominada *diabolus in musica*.

A ária cantada, em seguida, por Eurillo, para trazer sua rainha de volta à razão, tem a forma ABA e está em compasso simples ¾. Eurillo é acompanhado por dois violinos, que, na parte A tocam suas melodias em terças paralelas, harmônicas. A parte B contrasta com as partes A. Nesta, Eurillo constrói com sua voz a palavra *volante* - um longo melisma que representa, com seus movimentos volantes e desorganizados, o deus alado Amor. Como a música se assemelha tanto à emoção do amor, ela pode, através da imitação, incitar ou acalmar a emoção e a paixão erótica livre e imoderada. Os movimentos desordenados do deus Amor, que representam o mundo interior de Artemisia, são, portanto, acalmados e dominados pela ordem clara, na repetição da parte A.

A canção de Eurillo ilustra como o compositor, através do uso de uma doutrina musical dos afetos, em que tonalidades específicas e figuras musicais são acopladas a efeitos específicos, configura um processo de catarse.[18] Desde o tempo

17. Nas óperas de Cavalli, frequentemente a linha do baixo comenta a parte cantada nas vozes superiores, permitindo que o ouvinte reconheça exatamente o que ocorre: se o personagem é tomado por louco, se mente, se esconde algum segredo (SCHULZE, 2010, p. 9).

18. Para a teoria dos afetos nas óperas de Cavalli, cf. VECCHIA (2011).

de Platão e Aristóteles, modos musicais são associados com afetos, e a música é utilizada tanto para evocar um afeto ou disposição quanto para acalmá-lo ou contrariá-lo. A música de Eurillo relaciona-se à música dórica da *República* de Platão e à música dórica terapêutica de Ficino, que, por sua vez, se relaciona à energia positiva e harmonizante do sol.[19]

No recitativo seguinte ("Meu coração me falou"), parece que a força ordenadora da música trouxe Artemisia, cegada pelo amor, de volta à razão. As cordas do coração de Artemisia não vibram mais no modo agitado do tormento amoroso, mas em pulso regular, adequado ao estado (dórico) da tranquilidade de ânimo. Contudo, os papeis sociais neste recitativo estão invertidos: a rainha Artemisia é dominada pela música de seu servo Eurillo. Com voz calma e suave (na partitura, expressa por muitas palavras na mesma altura sonora), ela ordena a Eurillo que vá a seu amado Clitarco, obedecendo às suas ordens. Antes da confissão de Artemisia, na carta a Clitarco, Cavalli modula para a tonalidade de sol menor. Na carta a Clitarco, ela admite ter causado injustiça a pessoas a seu entorno, por cegueira de 2001amor e ódio. A ação ordenadora da música é apenas temporária; a ópera está longe de terminar e a carta leva a diversas novas complicações.

19. Cf. PLATÃO. *República,* 399a-b e FICINO (1989 [1489], p. 354-363).

Scena IX

ARTEMISIA, EURILLO.

Fig. 2: Cavalli, Artemisia, Ato 3, Cena ix: dueto: Artemisia e Eurillo (CAVALLI, 2013, p. 35-37)

A ópera tem um final aparentemente feliz: todos se reúnem com suas metades. Mas também fica claro que as forças do poder e do amor erótico de modo algum se excluem mutuamente. Afinal, a harmonia cósmica e o amor universal superam a força do amor erótico humano, assim como ocorre na filosofia religiosa de Ficino. Apesar de esta concepção de amor de distanciar de nossa visão romântica sobre o amor erótico, esta foi certamente a mensagem moral que prevaleceu junto ao público veneziano naquela época.[20] A breve apresentação, neste artigo, da história das ideias da terapia musical associadas ao tratamento do desgosto amoroso, deixa claro porque o público veneziano saía satisfeito da apresentação.

20. Cf. SCHULZE (2010, p.11-12).

CONCLUSÃO

No pano de fundo destes dois exemplos bastante diversos com relação ao tratamento do desgosto amoroso, figuram as

mesmas teorias sobre harmonia e temperamento de emoções, - teorias que mantiveram influência no pensamento ocidental sobre a música durante vários séculos. A música, nos dois exemplos, é um meio eficaz de para recuperar o equilíbrio original entre a alma e o corpo, perdido por causa da paixão erótica excessiva.

Ficino parte do pressuposto de que a sabedoria necessária para não cair vítima do desgosto amoroso ou para ser curado dele é, ao mesmo tempo, uma virtude de caráter intelectual e prático. Em sua filosofia, ele não discorre apenas sobre aquilo que se deve saber para se tornar sábio e moderado, mas também sobre o que se pode fazer para adquirir esta sabedoria. Neste contexto, a música, em especial a audição e a prática de música astrológica e religiosa, tornou-se um meio para alcançar o conhecimento mais elevado. Contudo, permaneceu em sua filosofia uma crença arraigada em Deus, tido, afinal, como o meio mais garantido contra o desgosto amoroso. Em Cavalli, foi possível observar a mesma relação entre música e o desgosto, embora totalmente fora do contexto religioso. Em *Artemisia*, o desgosto amoroso consiste em uma afecção puramente humana que pôde ser curada pela audição de música secular. Se, para Ficino, a cura do desgosto amoroso leva a um nível mais elevado de iluminação espiritual, em Cavali, ela conduz à transição adequada para a ordem diária. Contudo, ambos os exemplos, a meu ver, pertencem a um e o mesmo universo de conceitos que versam sobre a influência moral da música na alma humana.

Tanto a filosofia do amor de Ficino quanto a ópera *Artemisia*, de Cavalli, testemunham uma crença profundamente enraizada de que a música tenha poder de influenciar intimamente a alma humana nos aspectos moral e médico. Ambos estavam convencidos de que tanto o amor quanto a música eram fenômenos ambivalentes, que poderiam elevar ou degradar o ser humano. A música poderia tanto incitar quanto mitigar o amor. No caso do desgosto amoroso, a música poderia, ainda, suscitar a esperança de o amor ser correspondido, desviando a mente da ocupação obsessiva com o amante, ou até mesmo levar à libertação da força ofuscante da paixão. No último caso, prescrevia-se o uso de formas específicas de música que lidavam com emoções nocivas, ligadas aos pensamentos e emoções relativos à pessoa amada. Tanto a terapia musical de Ficino quanto a música de Cavalli visavam esta forma de catarse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTERN, Linda Phyllis. Musical Treatments for Lovesickness. In: HORDEN,
Peregrine (ed.). *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity*. Aldershot: Ashgate, 2000, p. 195-245.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
1984 (v. 1).

CAVALLI. *Artemisia: Dramma per Musica*. Kassel: Bärenteiter, 2013 (ed. Hendrik Schulze).

DAWSON, Lesel. *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*.
Oxford: New York: Oxford University Press, 2008.

FICINO, Marsilio. *Commentaria in Platonem*. Firenze: Laurentius (Francisci) de Alopa, 1496.

_____. *Commentary on Plato's Symposium* [*De amore* ou *Commentarium in Convivium Platonis*] Columbia [Firenze]: The University of Missouri Studies, 1944 [1469]. Trad. Sears Reynolds Jayne.

_____. Medicina corpus, musica spiritus, theologia animum. In: *The Letters of Marsilio Ficino*. London: Shepheard Walwyn, 1975, vol.1. Trad. membros do Language Department of the School of Economic Science, London.

_____. *Opera Omnia*. Turin [Basel]: Heinrich Petri, 1959 [1576]

_____. *Three Books on Life* [*De Vita triplici*]. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies/Renaissance Society of America [Firenze: Antonio di Bartolomeo Miscomini], 1989 [1489]. Trad. Carol V. Kaske e John R. Clark.

GIGLIONI, Guido. Coping with Inner and Outer Demons: Marsilio Ficino's Theory of
the Imagination. In: HASKELL, Yasmin (ed.). *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*. Turnhout: Brepols, 2011, p, 19-51.

KLIBANSKY, Raymond, E. Panofsky e F. Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the*
History of Natural Philosophy, Religion, and Art. New York: Basic Books, 1964.

McCLURE, George W. *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*. Princeton, NJ:
Princeton University Press, 1991.
MINATO, Nicolò. *Artemisia: Dramma per Musica (libreto)*. Kassel: Bärenteiter, 2013 (ed. Sara Elisa Stangalino).
PLATÃO. *A República*. Lisboa: Gulbenkian, 2001.
PRINS, Jacomien. *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi
on Cosmic Order and Music Theory*. Leiden: Brill, 2014.
RICE Jr., Eugene F. *The Renaissance Idea of Wisdom*. Cambridge, Mass.: Harvard
University Press, 1958.
ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*.
Berkeley and Los Angeles, 1991.
_____. (ed.). *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition,
Production*. Farnham: Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera, 2013.
SCHULZE, HENDRIK. Artemisia. In: CAVINA, Claudio. CAVALLI. Artemisia. CD
GCD 920918. Mondovì, 2010, p.8-12.
VECCHIA, Francesco dalla. *Key Symbolism in Francesco Cavalli's Aria's*. 213 p. Tese (Doutorado em Música). Iowa University. Iowa, 2011.
WALKER, Daniel. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. University Park [London]: Pennsylvania State University Press [Warburg Institute], 2003 [1958], p. 3-24.
WALKER, Thomas e Irene Alm. Francesco Cavalli. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <http:// http://www.oxfordmusiconline.com. Acesso: 31 de dezembro de 2014.
WELLS, Marion. *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*.
Stanford, Calif: Stanford University Press, 2007.

A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, AFETOS E PERFORMANCE DE MÚSICA INSTRUMENTAL

Stéfano Paschoal[1]

1. Instituto de Letras e Linguística (ILL), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Email: stefanotranslatio@gmail.com

RESUMO:

O objetivo principal deste trabalho é apresentar uma relação possível entre memória, afetos e performance de música instrumental. Abrange a música composta predominantemente entre os séculos XVI e XIX e, por conseguinte, períodos que diferem significativamente entre si. Parte das discussões sobre memória, considerada aqui a quarta parte da Retórica (segundo sua divisão clássica) e também a arte da memorização (mnemônica), e sobre afetos, para, então, culminar na questão que motivou de forma mais intensa suas investigações: o papel da memória e da memorização dos afetos na performance de música instrumental. Através de uma revisão – de modo delimitado, pela natureza deste trabalho – da literatura sobre afetos na *Retórica* de Aristóteles, e apoiados em diversos outros filósofos e autores, traçamos uma relação entre memória, afetos e performance musical, indicando como o intérprete lida com os afetos da obra que executa – no momento da execução – e como deve se comportar, emocionalmente, para que sua audiência seja tomada por esses mesmos afetos. Por lidarmos de forma específica com as relações entre retórica e música – promovidas por Lutero nas reformas propostas às *Lateinschulen* – são numerosas as comparações entre o orador e o intérprete.

PALAVRAS-CHAVE:

memória; afetos; performance musical.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to present a possible relationship between memory, affections and instrumental music performance. It comprises the music composed predominantly between the sixteenth and nineteenth centuries, and therefore, periods which differ substantially. It starts off with discussions regarding memory, con-

sidered herein, a quarter of what is understood as the classical division of Rhetoric, as well as the art of memory (mnemonics), and affections, to then culminate in the question which more intensely motivated its investigations: the role of memory and the memory of affection in instrumental music performance. By means of a review – in such a way, the nature of this work - the literature on emotions according to the Rhetoric of Aristotle, and the support of several other philosophers and authors, we draw a relationship between memory, affections and musical performance, pinpointing how the performer handles the affections the work involves while being performed - at runtime - and how to behave emotionally, so that one´s audience is taken by those very same affections. Dealing specifically with the relationship between rhetoric and music - promoted by Luther in the proposed *Lateinschulen* reforms – the comparisons between the speaker and the interpreter are plentiful.

KEYWORDS:
memory; affections; musical performance.

MEMÓRIA

Neste breve estudo, propomo-nos, através da investigação de algumas definições e de discussões acerca da memória e dos afetos, tratar de suas relações com a performance de música instrumental.

Para discorrermos sobre o tema proposto, são necessários, de início, dois breves esclarecimentos: o primeiro diz respeito ao conceito de memória, aqui considerada a quarta parte da Retórica, conforme sua divisão clássica, e também em sua acepção mais moderna, habilidade de memorização (mnemônica). O segundo diz respeito à música instrumental: embora nos abstenhamos de exemplos musicais, consideramos, neste trabalho, as composições originadas predominantemente entre os séculos XVII e XIX, e nossas ideias remetem, por questões de formação, mais diretamente à música para teclado.

O segundo esclarecimento indica que consideramos a música num período que a abrange tanto como objeto de estudo da Retórica quanto objeto de estudo da Estética. Não obstante as relações entre retórica e música terem ocorrido de forma privilegiada na música de séculos XVI e XVII a partir das *La-*

teinschulen de Lutero e o fato de ser a música a partir do século XVIII um objeto "exclusivo" da Estética, a música a partir do século XVIII não prescinde de elementos retóricos em sua constituição, e nem deixa de possuir elementos de sua forma composicional comparáveis a expedientes retóricos.

A memória ou arte da memória, discutida desde a Antiguidade clássica, parece ter ganhado força no *Frühneuzeit* (cerca de 1400-1750), quando surgem diversos tratados dedicados exclusivamente a ela, como vemos no *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*:

> O número de tratados mnemônicos surgidos como partes independentes da Retórica aumenta tão subitamente no *Frühneuzeit*, que é possível falar aqui legitimamente de um florescimento de uma *ars memorativa*. Tendo início com a invenção da imprensa, comprovam-se, até o ano de 1700, na Europa – excetuando-se a parte eslava – aproximadamente 800 autores que escreveram cerca de 1000 tratados mnemônicos, dos quais se publicaram 2500 edições[2] (UEDING, p. 1053, vol. 5).

Na Antiguidade clássica latina, as instruções sobre memória estão presentes predominantemente em três obras: *De Oratore*, de Marco Túlio Cícero; *Ad C. Herennium libri IV*, atribuída durante a Idade Média a Cícero, mas hoje considerada de autoria anônima, e *Institutio oratoria*, de Marcos Fábio Quintiliano. Das três obras, a mais importante para o estudo da memória é a *Rhetorica ad Herennium* (doravante *Rh. ad H.*), conforme vemos abaixo, de acordo com Yates (2007):

> Em Roma, ca.86-82 a.C., um professor de retórica desconhecido compilou, para seus alunos, um manual prático que imortalizou não o seu próprio nome, mas o do homem ao qual o dedicara. É lamentável que essa obra, tão importante para a história da arte clássica da memória [...] não tenha outro título a não ser o pouco informativo *Ad Herennium*. [...] O imenso peso da história está presente na seção do *Ad Herennium* sobre a memória. Ela remete a fontes gregas de ensino da memória, provavelmente tratados gregos de retórica já desaparecidos. É o único tratado latino conservado sobre o tema, já que os comentários de Cícero e Quintiliano não são tratados completos e pressupõem que o leitor está familiarizado com a memória artificial e sua terminologia. Desse modo, é realmente a principal fonte – na realidade

2. "In der *Frühen Neuzeit* steigt die Zahl der mnemonischen Traktate, die unabhängig von Rhetorikern entstanden, sprunghaft an, so daβ man hier legitimerweise von der Blütezeit der *ars memorativa* sprechen kann. Beginnend mit der Erfindung des Buchdruckes, lassen sich bis zum Jahr 1700 in Europa – den slawischen Teil einmal ausgenommen – rund 800 Autoren nachweisen, die circa 1000 mnemonische Traktate verfaβt haben, welchen ihrerseits in gut 2500 Druckausgaben nachzuweisen sind". Nossa tradução.

a única completa – para a arte clássica da memória, tanto grega quanto romana (p. 21-22).

O autor da *Rh. ad H.* divide a memória em memória natural e memória produzida pela arte, denominada por alguns memória artificial. Segundo ele, "[memória] natural é aquela situada em nossa mente e nascida junto com o pensamento; artificial é aquela que certa indução e método preceptivo consolidam[3]" (RH. AD H., p.183). Para o autor da *Rh. ad H.*, aqueles que não possuem a memória natural podem adquirir a memória produzida pela arte (ou artificial) e, assim como a memória artificial, a natural pode ser reforçada por uma série de exercitações.

As teorias da memória predominantes em épocas posteriores à *Rh. ad H.* seguem a tópica de que a memória artificial se constitui de lugares e imagens. Ainda que se alterem – devido principalmente a fatores históricos, sociais e temporais – as características de lugares e imagens ao se discorrer sobre memória, "lugar" permanece "lugar" e "imagem" permanece "imagem". O autor da *Rh. ad H.* nos diz:

> A memória artificial constitui-se de lugares e imagens. Chamo lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abarcá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes. Já imagens são determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar[4] (RH. Ad H., 2005, p. 183).

Em princípio, o método de lugares e imagens pode funcionar para qualquer pessoa. Consideremos, contudo, que a necessidade de memorização depois do advento da imprensa é bastante diversa da necessidade que tinham os oradores da Antiguidade. Para Yates, "a palavra 'mnemotécnica dificilmente transmite o que poderia se assemelhar à memória artificial de Cícero". Em Cícero (*De Oratore*, II, lxxxvi), acerca do conhecido caso de Simônides de Ceos,[5] temos:

> Ele (Simônides) inferiu que pessoas que desejam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas ima-

3. "Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis". Nossa tradução.

4. "Constat igitur artificiosa memória ex locis et imaginibus. Locus appelamus eos, qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memória comprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem et alia, quae his similia sunt. Imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus". Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria.

> gens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas, e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letra (apud YATES, 2007 [1966], p. 18).

A interpretação de Yates acerca desse trecho fornecerá material para nossa discussão acerca da memória na performance musical, já que conduz a exposições acerca da possibilidade de memorização através dos órgãos de sentido. Vejamos:

> As fontes clássicas parecem descrever técnicas que dependem de **impressões visuais** de uma intensidade inacreditável. Cícero enfatizava que a invenção da arte da memória por Simônides não radicava apenas na sua descoberta da importância da ordem seqüencial para a memória, mas também na de que o **sentido da visão** é **o mais forte de todos os sentidos** (YATES, 2007 [1966], p. 20, grifo meu).

Chama a atenção, nesta interpretação de Yates, o fato de, para a memória, a **visão** ser considerada o mais forte de todos os sentidos. Na Antiguidade, acreditava-se que a memória era uma capacidade da alma. Pitágoras e Empédocles, por exemplo, atribuem à alma, através da memória (lembrança, reminiscência) o dom de ser uma parte da verdade, um conceito que tem consequências na filosofia de Platão. De acordo com a filosofia platônica, a alma é um princípio automovente que coloca em movimento o corpo: esta alma, imortal, carrega consigo tudo o que já aprendeu alguma vez, sendo o ato do aprendizado, por conseguinte, nada além de um ato de lembrança ou memória, como podemos ver em Souza:

> Uma palavra de antigos poetas, diz Sócrates citando versos de Pindaro, revela que a alma é imortal, ora completando uma vida, o que os homens chamam de morte, ora iniciando outra, o que se denomina nascimento. Imortal e muitas vêzes nascida, ela viu tôdas as coisas (lit. tudo o que é) neste mundo e no Hades, e não há nada que não tenha aprendido. Assim, de tudo ela pode se lembrar, de tudo que já viu antes. Como a natureza é homogênea, uma coisa que o homem se lembre pode levá-lo a descobrir tôdas as outras (SOUZA, 1971, p. 52-53).

5. Simônides de Ceos, num banquete oferecido por um nobre de Tessália, honrou em um poema o seu anfitrião, mas também Castor e Pólux. O anfitrião disse que pagaria apenas a metade do combinado, sugerindo a Simônides que cobrasse a outra metade dos deuses gêmeos. Logo depois, Simônides foi avisado de que dois jovens o aguardavam à porta. Chegando ali, não encontrou ninguém e, de súbito, o teto do salão em que se realizava o banquete desmoronou, matando o anfitrião e todos os outros convidados. Os corpos ficaram tão deformados que não podiam ser reconhecidos pelos parentes. Simônides então lembrou-se da sequência em que todos estavam sentados, identificando aos parentes quais eram os seus mortos.

Souza, ao discorrer sobre a teoria platônica da reminiscência, diz que, no diálogo *Menon*, "a alma encarna-se sucessivamente e sua reminiscência, motivada pela interrogação, é fundamento de ciência" (1971, p.55); no *Fédon*, "a alma nesta vida vê os objetos sensíveis e lembra-se dos inteligíveis, e essa reminiscência permite estabelecer entre os primeiros e os segundos a mesma relação que se faz entre imagem e realidade, entre ilusão e verdade" (1971, p.55) e, no *Fedro*, "a alma decai nêste mundo e sua reminiscência, motivada pelo amor, é fundamento de filosofia, que novamente a eleva" (1971, p.55). Reminiscência, lembremo-nos, pode significar, em princípio, lembrança ou memorização. A definição que melhor se adéqua aos propósitos deste trabalho é a segunda, já que abrange um conceito, para nós, de fundamental importância: a imagem.

Para Aristóteles, a memória está relacionada à capacidade de aprendizado, como vemos abaixo:

> (2) Por natureza, seguramente, os animais são dotados de sensação, mas, nuns, da sensação não se gera a memória, e noutros, gera-se. Por isso, estes são mais inteligentes e mais aptos para aprender do que os que são incapazes de recordar. Inteligentes, pois, mas sem possibilidade de aprender, são todos os que não podem captar os sons, como as abelhas, e qualquer outra espécie parecida de animais. Pelo contrário, têm faculdade de aprender todos os seres que, além da memória, são providos também deste sentido (ARISTÓTELES, 1984, p.11).

Julgamos necessário, neste momento, mostrar que, não obstante relacionar a memória à capacidade de aprendizado e defender um conhecimento "prévio", no que diz respeito à reminiscência, Aristóteles não aceita a reminiscência tal qual concebida por Platão, como vemos em Figueiredo:

> [Conhecimento prévio] que permitirá a Aristóteles responder ao paradoxo do Ménon 80d-c, pela afirmação de que o conhecimento demonstrativo de uma dada entidade supõe sempre o conhecimento prévio da definição dessa entidade, conhecimento esse que é, relativamente a essa entidade, um conhecimento implícito, que se tornará explícito durante o processo de demonstração; deste modo, ao aprendermos, tornamos explícito – i.e., reconhecemos – algo que já sabíamos antes, mas apenas implicitamente (v.APo.I,1, especialmente 71a29ss). Deste modo, Aristóteles pode aceitar a noção de aprendizagem como reconheci-

mento, sem ter que aceitar igualmente a de reminiscência, tal como ela é vista por Platão (FIGUEIREDO, 1993p. 45).

Voltamos neste momento à discussão acerca da primazia dos órgãos de sentido. Anteriormente, de acordo com uma citação de Yates, apontamos que, para Cícero, o órgão de sentido mais importante era a visão. Partindo disso, poderíamos traçar um paralelo, ainda que superficial, entre o Arpinate e Aristóteles, já que suas concepções acerca desta primazia parecem coincidentes, como vemos no Livro I de sua *Metafísica*:

> Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre (ARISTÓTELES, 1984, p. 11).

Buscamos ainda em alguns filósofos epicuristas, das ciências naturais, o que dizem acerca de assimilação e memória. Epicuro, ao tratar deste tema, em sua *Carta a Heródoto* (46-53), diz que "é realmente necessário assumir que algo de fora entra em nós, e nisto **vemos** as formas a partir das quais formulamos (interpretamos) os pensamentos[6]" (LONG e SEDLEY, 2000, p. 84). Podemos inferir daí que a formulação do pensamento está relacionada àquilo que se vê e, assim, que a visão tem papel primordial. Acerca do mesmo tema, Lucrécio (4.722-822, p.87) discorre:

> Tu poderás facilmente compreender que as coisas acontecem tal como digo do seguinte modo: nesse ponto, aquilo que vemos com o espírito deve necessariamente suceder de maneira semelhante. Demonstrei que, através das imagens que atingem meus olhos, sempre vejo aquilo de que se originam essas imagens, por exemplo, um leão. Assim, poderás dizer agora que o espírito é, igualmente, movido através de imagens de leões e também através de outra coisa, que ele vê, e, de fato, com os olhos, a não ser que aquilo que veja tenha constituição mais apurada[7] (apud LONG e SEDLEY, 2000, p. 87).

6. "In der Tat ist es auch nötig anzunehmen, daβ es etwas von auβen in uns Eintretendes ist, auf das hin wir die Gestalten sehen und Gedanken von ihnen fassen". Nossa tradução.

7. "(5) Daβ es sich so abspielt, wie ich sage, kannst du folgendermaβen leicht erkennen. Insofern das, was wir mit dem Geist sehen, muβ es notwendig auf eine ähnliche Weise zustandekommen. Nun habe ich gezeigt, daβ ich jeweils durch die Bilder, die meine Augen anstoβen, das sehe, wovon sie Bilder sind, z.B. einen Löwen. Daher kannst du

nun sagen, daβ der Geist auf ähnliche Weise durch Bilder von Löwen bewegt wird und ebenso durch das andere, was er sieht, und zwar um nichts weniger als die Augen, auβer daβ das, was er sieht, feiner ist“. Nossa tradução.

Nota-se, na citação de Lucrécio, que é a visão, sobretudo, que permite ao espírito a formação das imagens em seu âmago, das quais depreende o entendimento das coisas. Observamos mais uma vez, considerando que a memória exige uma disposição de lugares e imagens, a função primordial da visão para esta ciência.

MEMÓRIA DO INTÉRPRETE

Quanto à formação de uma memória auditiva – em relação a uma peça a ser executada pelo intérprete – poder-se-ia dizer que é formada primordialmente a partir da visão? A pergunta nos levará a investigações acerca da audição e da escuta. O estudo de uma partitura passa, naturalmente, pela visão, pois lemos as notas musicais. Muitos músicos desenvolvem o que chamamos de ouvido interno e, a partir disso, torna-se possível, ao “ler” as notas (longe de um instrumento), saber como soa a música, ou, ao menos, como deve soar. Essa habilidade, contudo, não é própria a todos.

Discutir a primazia da visão para a memória conduz-nos a diversas reflexões sobre a memória musical. Há relativamente muitos casos de pianistas que conseguem memorizar suas peças com o trabalho de leitura “fora do instrumento”, mas não se ouve falar tão frequentemente de pianistas que tenham conseguido memorizar as peças apenas ouvindo-as, por exemplo, de uma gravação – mesmo porque cada intérprete tem suas individualidades, concepções e limitações. Ao ouvir uma gravação de uma peça desconhecida algumas vezes, podemos cantarolar em nossas mentes a peça toda, mesmo sem nunca termos visto a partitura: trata-se de outro tipo de memória que não interfere necessariamente na performance da música ao instrumento.

Epicuro, em outro trecho de sua *Carta a Heródoto*, diz:

> Outra coisa: a audição também provém de um fluxo emanado de algo que pode ser uma voz, um som, um ruído, ou que produza de qualquer modo uma afecção auditiva. Esse fluxo divide-se em partículas constituídas de forma semelhante que mantêm entre si certa simpatia e uma unidade característica, que permite que nos remetamos ao objeto emissor, produzindo, o mais frequentemente, a sensação que corresponde ao objeto ou, senão, ao menos

> evidencia a existência de algo exterior a nós. Portanto, sem certa simpatia resultante do objeto e que remete a ele, tal sensação representativa não poderia suceder[8] (ÉPICURE, 2009, p 99-101).

A "sensação representativa" ou "assimilação" relaciona-se com certa imagem, que deve, por sua vez, ser posta num lugar. Segundo Epicuro, a unidade das partículas constituídas de forma semelhante e que guardam entre si certa simpatia ao menos "evidencia a existência de algo exterior a nós". A memória auditiva, *a priori*, também evidencia a existência de algo exterior a nós – o som – mas, uma vez gravado no espírito o resultado deste "algo exterior", ele é dispensado. Por outro lado, exige-se o elemento "visual": a partitura, através da qual os "sons", já "assimilados e incorporados à memória", são evocados.

Chegamos a uma questão que, certamente, mais contribui para a perpetuação de um conflito do que para sua solução: o que seria mais importante para a memória musical, a visão ou a audição? Talvez não seja possível hierarquizar os órgãos de sentido para a memória musical. Todavia, se levarmos em conta que, para a memória, tudo se transforma em imagens, a visão seja mais importante. Ocorre que as imagens produzidas na memória – no caso da memorização de uma peça musical – embora se deem mais comumente através da "leitura" de uma partitura, só é possível a partir da produção "interna" de sons na mente do intérprete-leitor, e suas imagens, se não são elas propriamente acústicas, são predominantemente formadas a partir dos sons, e não da visão. Assim vemos que o embate não parece passível de solução: tudo se forma a partir da audição, mas não é possível, ao intérprete – depois do advento da notação musical e, principalmente, nos séculos da Idade Moderna – imaginar o som da composição alheia, pela primeira vez, sem sua "representação gráfica", ou seja, sem a partitura, que requer a visão, ou seja, há aí simultaneidade de habilidades que envolvem os dois sentidos.

Vimos que a *ars memorativa*, com suas especificidades, permite ao intérprete assimilar e memorizar os sons, formando imagens nos lugares da memória, que, por conseguinte, possibilitarão a ele a performance de música instrumental: em público ou não, embora a execução em público seja mais frequentemente objetivo dos intérpretes.

8. "Autre chose: l'audition aussi provient d'un flux émanant de ce qui fait entendre une voix, un son, un bruit, ou produit de quelque manière une affection auditive. Ce flux se répand divise em petites masses formées de parties semblables, qui maintiennent à la fois une certaine sympathie entre elles et une unité caractéristique, lesquelles permettent de remonter à l'objet émetteur, em produisant, le plus souvent, la sensation qui correspond à l'objet, ou, sinon, en redant simplement manifeste son existence hors de nous. Car, sans une certaine sympathie issue de l'objet et renvoyant à lui, une telle sensation representative ne pourrait avoir lieu". Nossa tradução

ESCUTA E MEMÓRIA

Passaremos neste momento a investigar o processo de escuta do intérprete. Partimos do pressuposto de que os fatores que influenciam a leitura mental de uma partitura influenciarão também a performance: a partir do que se planeja é que se define como se vai executar a peça.

Em primeiro lugar, cabe observar que, ao ler a partitura, o intérprete deve conhecer, dentre outras coisas, a estrutura da peça que executará (gênero), o estilo do compositor, seus traços individuais e as características gerais advindas do movimento estético em que está abrigado. Esses são alguns fatores externos que influenciam diretamente as escolhas criativas do intérprete e fazem parte do todo que, mesmo involuntariamente, será parcial ou inteiramente memorizado.

Chueke, ao discutir os estágios de escuta durante a preparação e a execução pianística, divide-os em três. Em resumo, "o primeiro envolve a escuta interior ou a 'escuta da partitura', o segundo consiste no trabalho técnico conscientemente guiado pela escuta anterior e o terceiro aborda a execução propriamente dita" (CHUEKE, 2015, p. 112). Para nós, é de fundamental interesse o primeiro, a escuta da partitura, estágio no qual, segundo a autora, "o pianista constrói uma imagem da obra, **definindo um objetivo musical que lhe serve de guia durante a preparação**" (p. 112, grifo meu). A primeira pergunta dirigida a pianistas entrevistados contém trechos de Arnold Schönberg e Robert Schumann, afirmando que o primeiro "ensinava seus alunos a nunca tocarem uma peça que estivessem estudando pela primeira vez antes de lê-la cuidadosamente em silêncio, **construindo uma imagem sonora**" (apud CHUEKE, 2015, p. 113, grifo meu) e que o segundo "costumava dizer que os músicos deveriam ser capazes de **'escutar a partitura**'." (apud CHUEKE, 2015, p. 32).

A autora apresenta os estágios de escuta numa ordem determinada, mas não acreditamos que o terceiro – um nível mais elevado, em que certas construções já foram definidas – ocorra sem o auxílio dos outros dois. Ao mesmo tempo em que são enumerados numa ordem distinta, parecem poder coexistir, pois o terceiro deles somente se poderá realizar com o auxílio dos outros dois, através da memória.

Se a imagem da obra não for mantida na memória do intérprete, então o terceiro estágio – quando se comprova se o intérprete conseguiu escutar a obra, de fato, cai por terra. Trata-se, assim, de uma escuta durante a performance, e que pressupõe dois estágios anteriores, necessariamente MEMORIZADOS. Caso contrário, o objetivo musical que lhe serviu de preparação não é alcançado.

Ao se falar de preparação musical, ou seja, um estágio de escuta que prioriza a preparação musical, lidamos com a disposição de ideias (*dispositio*), atrelada à memória, já que parece haver aí, de fato, uma organização das imagens em seus *loci* específicos: um processo ocorrido mesmo inconscientemente. Ilustra esse caso, por exemplo, um trecho da segunda pergunta de Chueke, em relação ao segundo estágio de escuta, em que ela cita Ewen (1943 apud CHUEKE, 2015, p.120) compositor, contrabaixista e regente Kossevitzky "costumava aprender uma obra lendo-a primeiro do começo ao fim, como um romance, e depois, relendo-a, fazia anotações sobre os efeitos que desejava obter". A releitura com anotações de efeitos a serem obtidos assemelha-se ao um trabalho de *dispositio*, ou seja, organização de ideias e afetos da peça a ser executada.

Nas entrevistas feitas por Chueke, o pianista Rudolf Buchbinder responde à primeira pergunta – o que se busca ao explorar pela primeira vez a partitura de uma obra que pretende incluir no repertório – que um dos princípios primordiais para se aprender uma peça é não somente ler, mas ouvir (CHUEKE, 2015, p. 113). Em resposta à mesma pergunta, o pianista Alfons Kontarsky diz que um dos métodos que utiliza para aprender uma peça "consiste na leitura da partitura, do começo ao fim, fora do piano, aprendendo a música 'de ouvido' e **decidindo exatamente o que quer da obra**. Talvez nem todos os detalhes, mas a grande linha fica registrada em minha mente" (KONTARSKY, p. 116, grifo meu).

Conforme observamos a partir das respostas de Buchbinder e Kontarsky, é possível a formação de uma memória auditiva e, além disso, é possível guardar na memória imagens que se formam através dos sons, o que fica bastante claro, por exemplo, quando Kontarsky afirma ficar registrada em sua mente a grande linha (musical).

Kontarsky afirma ainda, em relação à primeira pergunta da entrevista, que decide na primeira leitura o que deseja de

uma obra e logo começa a trabalhar os detalhes técnicos. Uma vez que estes estão dominados, ele tenta combiná-los com o material sonoro **armazenado em sua imaginação** (1998, p. 124, grifo meu). Armazenado em sua imaginação talvez signifique, de fato, armazenado na memória. Todavia, é interessante notar como um termo pode ser substituído por outro, ou seja, o termo "memória" caberia igualmente em sua resposta, o que serve para reforçar a relação entre memória e imaginação ou ainda, memória e imagens, já que "imaginação" tem sua raiz em "imagem". O termo (em inglês) usado na entrevista de Kontarsky é "imagination", definido, segundo o *Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary* (2008), na primeira acepção, como "a habilidade de imaginar coisas que não são reais; a habilidade de formar uma imagem na mente de algo que não se viu ou não se vivenciou"[9]. Isto nos leva a pensar que o material sonoro presente em sua imaginação é, na verdade, um material sonoro já criado através da habilidade de formar imagens que, por sua vez, ocupam um lugar na memória, o que mais uma vez reforça a relação entre memória e performance de música instrumental.

9. The ability to imagine things that are not real; the ability to form a picture in your mind of something that you have not seen or experienced.

András Schiff, em sua resposta à escuta durante o ato performático, diz que o pianista, tanto quanto o regente, deve criar um "terceiro par de ouvidos" (apud SCHUEKE, 2015 p. 127). Aqui, o intérprete ativa a memória musical do primeiro e segundo estágios de escuta para controlar o resultado durante a execução. Para ouvir a si mesmo, é necessário que o intérprete saia de si mesmo – mas não totalmente – e talvez esse seja, de todos os estágios, o mais difícil, pois o distanciamento deve ser equilibrado e consciente: o intérprete deve poder ouvir a si mesmo para controlar suas decisões com o intuito de atingir o objetivo desejado durante a execução e, ao mesmo tempo, deve ouvir com neutralidade, para saber se o que ele está ouvindo está sendo ouvido por outros de mesma forma ou, pelo menos, de forma semelhante.

O distanciamento, contudo, não pode ser tal que a execução se torne um protocolo de decisões, pois dessa forma o intérprete perde em emoção e a música, consequentemente, perde o interesse para a audiência.

O pianista Ivan Davis, em resposta à segunda pergunta da entrevista – adequação do objetivo planejado na primeira escuta – faz uma analogia com o tipo de estudo de Maria

Callas, e afirma: "a cantora costumava trabalhar partindo de uma ideia geral da peça e depois cantando cada nota no lugar exato, no tempo preciso, articulando bem as palavras para chegar finalmente à inflexão apropriada para cada uma. Ela estudava sem nenhuma emoção, até se sentir segura" (apud CHUEKE, p. 122).

AFETOS, MEMÓRIA E PERFORMANCE

Considerando a última citação da seção anterior, chegamos a outro ponto relacionado a nosso trabalho: a emoção ou os afetos. Para iniciarmos nossa discussão, perguntamo-nos se, durante o estudo e consequente memorização de uma peça, o intérprete deveria esforçar-se para memorizar também os afetos expressos naquela peça, e se deveria, também, buscar (re)produzir os afetos ali contidos durante sua performance.

Werckmeister (apud BARTEL 1998, p. 29) afirmava que "a música devia despertar, alterar e acalmar as paixões[10]". A discussão dos afetos remonta à Antiguidade clássica. No âmbito da música, eles passam a ter uma definição mais específica do que "emoções".

Concordamos com essa visão, de que a música deva despertar afetos ou emoções. Os afetos são discutidos desde a Antiguidade e têm um papel fundamental na música de séculos XVII e XVIII.

A discussão sobre os afetos em música, com base na retórica clássica, destaca-se principalmente nos estudos musicais dos séculos XVI e XVII, por meio das inovações no currículo das *Lateinschulen* idealizadas por Lutero, quando se procurou dar à música o mesmo tratamento dado ao texto: é de onde vem o conceito *musica poetica*, que se distingue da *musica theoretica* e da *musica practica*.

O termo afeto é a tradução latina de *pathos*. O vocábulo *paixão*, advindo também de *pathos*, adquiriu, ao longo do tempo, um significado mais religioso (por exemplo, *Paixão de Cristo*), mas ainda se fala de paixões para se referir a afetos. O sentido patológico (palavra também oriunda de *pathos*) dos "afetos" fica claramente expresso na interpretação latina deste vocábulo por Cícero, que o reproduz (ou traduz) por *perturbatio animi*, ou seja, perturbação da alma.

10. "Werckmeister asserted that music "is ordered to arouse, correct, alter, and calm the passions, p. 29. In: Andreas Werckmeister, *Musicalisches Send-Schreiben* (Quedlinburg, 1700, p. 11)". Nossa tradução.

No prefácio à *Retórica das Paixões* – nome dado ao segundo livro da Retórica de Aristóteles, numa edição especial –, Meyer, no prefácio, define do seguinte modo a paixão:

> A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como ela se exprime na relação incessante com outrem (MEYER, 2000, p. XXXIX).

Temos que levar em conta que, no âmbito da música, e aqui nos referimos de forma especial àquela composta entre os séculos XVI e XVII, a teoria dos afetos ou, ainda, o seu "ensino", remetia à teoria médica grega antiga, como, por exemplo, os escritos sobre as enfermidades sagradas de Hipócrates. De acordo com as teorias antigas, há quatro temperamentos humanos distintos: o melancólico, o sanguíneo, o colérico e o fleumático, cada um com suas peculiaridades, como, por exemplo, elementos, atributos, estação do ano, afetos etc.

Em relação aos expedientes afetivos musicais, Bartel afirma:

> Os expedientes afetivos musicais podiam ser ensinados e aprendidos, analogamente aos aspectos matemáticos e retórico-linguísticos da teoria musical. Com o intuito de ter acesso ao poder afetivo da música e tirar proveito deles, considerava-se possível empreender-se uma análise racional da música e a identificar objetivamente o seu poder dado por Deus. O compositor alemão do Barroco considerava o ato de compor mais como uma arte do que como uma tarefa estética[11] (BARTEL, 1998, p. 34).

Desta citação interessa-nos o termo análise racional. Com isso, quer se dizer que a construção musical era objetiva. À época não predominava a concepção de inspiração para compor, algo mais próprio ao Romantismo: através do programa de preceito, exemplo e imitação, a arte de composição no Barroco alemão é um processo mais objetivo que subjetivo, assim como se torna mais objetiva e racional a inclusão de afetos na composição. Resta saber se a objetividade predominava também no campo da performance.

Não diríamos que há uma oposição entre a música renascentista e a música barroca. Não podemos apontar as diferen-

11. "The Baroque affective musical devices were considered learnable and teachable, analogous to the mathematical and rhetorical-linguistic aspects of music theory. In order to have access to and take advantage of music's affective power, it was considered possible to undertake a rational analysis of music and to objectively identify its God-given power. The German Baroque composer still viewed the act of composition as a craft rather than an aesthetic undertaking". Nossa tradução.

ças ou, ao menos, uma diferença que seja importante para nossa discussão, sem levarmos em conta o contexto de cada um dos períodos: no Barroco, a música instrumental ganha terreno, e assim começam a surgir os primeiros concertos para instrumentos, algo que continuaria até o Romantismo. A diferença nas composições da Renascença para o Barroco que queremos apontar aqui diz respeito aos afetos. Bartel diz:

> Embora o papel afetivo da música tenha se mantido fundamental na Renascença quanto no Barroco, o entusiasmado espírito do Barroco exigia uma expressividade intensificada. O equilíbrio entre texto e música – próprio da Renascença – foi incomodado, resultando num maneirismo musical que exagerava a função da expressão do texto para além dos limites do ideal artístico renascentista. Enquanto a Renascença buscava representar uma visão equilibrada dos afetos, o Barroco pretendia despertar e mover o espírito humano a esses extremos passionais. A música devia criar ativamente os afetos pretendidos, e não refleti-los de forma passiva. As composições deviam tanto representar quanto despertar os afetos no ouvinte. Ao objetivo *affectus exprimere*, da Renascença, o Barroco acrescentou o de *affectus movere*[12] (BARTEL, 1998, p. 32).

Vemos, assim, que o papel do compositor barroco se diferencia do papel do compositor renascentista principalmente com relação a seu ponto de chegada: o ouvinte, e não mais o texto em si, pois é sua função, através dos afetos contidos na música, levar o ouvinte a sentir as mesmas emoções.

No entanto, tratar um afeto de forma tão racional a ponto de acreditar que possa levar ao mesmo estado emocional todos os ouvintes seria senso comum – embora isto seja de fato esperado –, pois a recepção musical depende, inclusive, de quanto o ouvinte consegue escutar e de todas as suas outras referências, pessoais e musicais. Além disso, devemos considerar que existem, segundo os gregos antigos, quatro tipos de temperamentos diferentes, que indicamos acima. De acordo com o seu temperamento, cada um receberá de forma diferente o afeto expresso na música. A esse respeito, Bartel diz:

> As diferentes reações dos ouvintes ao ouvirem a mesma música também era racionalmente explicada. Os temperamentos oscilantes de indivíduos diferentes os predisporiam a reações mais fortes em relação a diferentes afetos. Por exemplo, uma pes-

12. "Although the affective role of music remained fundamental throughout both the Renaissance and the Baroque eras, the exhilarated spirit of the Baroque called for a heightened expressiveness. The Renaissance balance between text and music was disturbed, resulting in a musical mannerism which exaggerated the role of text expression beyond the limits of the Renaissance artistic ideal. While the Renaissance sought to portray a balanced view of the affections, the Baroque wanted to arouse and move the human spirit to this passionate extremes. Music was actively to create the intended affections, not just passively reflect them. Compositions were to both portray and arouse the affections in the listener. To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*". Nossa tradução.

> soa melancólica reagiria muito mais pronta e veementemente à música melancólica do que alguém com um caráter colérico[13] (BARTEL, 1998, p. 39).

Em consonância com o que se apresenta na citação anterior, Lima, ao discutir a *Retórica* de Aristóteles, aponta-nos que:

> o Estagirita observa a importância de o orador saber despertar em cada auditório a paixão que melhor sirva aos interesses de seu discurso, pois os mesmos fatos podem ser assimilados em diferentes sentidos, dependendo da situação e conforme possíveis disposições distintas de sentimentos do ouvinte (LIMA, 2011, p. 101).

Basta compararmos a figura do intérprete musical à do orador para percebermos que também ele deve se preocupar com o tipo de público (cada auditório). Acreditamos que as "possíveis disposições distintas de sentimentos do ouvinte" remetem-nos aos "temperamentos oscilantes de indivíduos diferentes" e, no caso da música, não lidamos com o interesse do discurso (musical), mas, de modo direto, com sua própria essência.

Questionamo-nos, aqui, se o intérprete, possuidor – tanto quanto seu público – de um caráter, de uma personalidade e de um temperamento específico, deve programar suas emoções, no ato da performance, para (re)produzir ou (re)criar a sequência de afetos presente na peça a ser executada. Essa programação de sua emoção pode se referir a uma "memorização" de um quadro de emoções que ocorrerá em determinada sequência. Assim, é possível falarmos aqui de "memorização de afetos" com vistas à performance musical. Se considerarmos que o princípio da música, principalmente da música renascentista e barroca, é despertar e mover os afetos, parece não restar outra opção ao intérprete: terá, realmente, de planejar, em seus estágios de escuta e memorização, como esses "afetos" serão despertados através de sua performance.

Ao buscar o planejamento dos afetos a serem despertados, movidos, o intérprete deve, em primeiro lugar, ater-se ao "tipo" de composição ou material composicional: vemos aí outro elemento de ligação entre a música e a retórica, a saber, o gênero do discurso, definido pelos elementos que o compõem. Sobressai aqui o princípio da adequação, ou seja, o intérprete deve despertar determinados afetos e de certo modo que

13. "Listeners' different reactions to hearing the same music was also rationally explained. The varying temperaments of different individuals would predispose them to stronger reactions to different affections. For example, a melancholic person would react much more readily and vehemently to melancholic music than would someone of a choleric character". Nossa tradução.

não seja divergente do tipo de composição que tem em mãos. Ele não apenas deve controlar como despertará os afetos, mas também suas próprias paixões, para "atingir" a audiência. Veja a possibilidade da comparação com o que diz Lima:

> Por outro lado, o retor também precisa ter domínio de si mesmo a fim de não sentir paixões que não estejam condizentes com o discurso por ele proferido. Diante de tal importância que a paixão assume, Aristóteles propõe que ela seja racionalmente identificada e orientada pelo retor, e que os sentimentos do auditório sejam colocados em sintonia com as ideias que ele (o retor) defende (LIMA, 2011, p. 102).

O terceiro estágio de escuta – o ato performático – exige do intérprete a memória da sequência de afetos que quer despertar, em consonância com a natureza da peça e com os seus objetivos dos estágios anteriores de escuta. Ao que parece, é possível haver uma "relativização" dos afetos pelo filtro de suas próprias emoções ou paixões: do estado emocional do intérprete no início de sua performance depende de que modo e com que intensidade os outros afetos serão despertados durante a execução. Assim, parece não ser prudente que o intérprete inicie num estado emocional alterado; antes, parece ser necessário, no processo de "relativização", o uso da razão. Vejamos como isso é indicado por Lima:

> Sobre a importância da razão na orientação das paixões, Aristóteles (Ret. III, VII, 10), após dizer que o orador deve antecipar-se, prevendo a censura dos outros, propõe alguns remédios para evitar excessos e inconvenientes estilísticos. [...] O filósofo deixa clara a importância de um autocontrole emocional, podendo este reverberar na disposição do corpo e da voz, que só é possível naqueles cuja racionalidade é preponderante, pois é preciso ter a razão sempre atenta e pronta para evitar inconvenientes que possam desvirtuar as práticas discursivas. Ocorrendo assim, harmonizando a relação entre intelecto e paixões, o ser humano tende a sentir que essas duas instâncias são complementares entre si na busca pela felicidade. Em outras palavras, é preciso manter as paixões em equilíbrio para pensar com lucidez; é fundamental pensar com lucidez para manter as paixões em equilíbrio (LIMA, 2011, p. 110-111).

E como o mesmo procedimento se reflete na arte musical, segundo Carl Philipp Emanuel Bach em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*:

> §13.Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor. Em trechos doces e tristes, ele deve ficar doce e triste. Deve-se ver e ouvir isso. Deve-se tomar muito cuidado aqui para não retardar e arrastar demais. Facilmente se incorre nesse erro, através de muito afeto e melancolia. O mesmo ocorre com trechos animados, alegres, ou de outros tipos, em que o músico deve se colocar nesses afetos. Logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra e, assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões (BACH, 2009 [1753], p. 137).

Como percebemos do final da citação, "logo que ele exprimiu uma ideia, surge outra e, assim, sem cessar, ele deve transformar suas paixões", o intérprete, no ato da performance, precisa ativar a memória musical – que inclui os afetos memorizados –, devendo estar num estágio intermediário entre a emoção e a razão, preparado para "transformar suas paixões", conforme exigido pela composição que executa.

Ainda que alguns sejam tentados a sustentar o pensamento de que o intérprete – assim como o orador e assim como o ator – simula uma sequência de afetos (emoções) de forma planejada, sem se envolver de fato com o que faz, outros afirmam que, sem se emocionar, o intérprete não consegue transmitir a "verdade" da música que executa. Parece-se exigir do intérprete que conduza os ouvintes pelos mesmos caminhos trilhados com o auxílio de suas emoções, ou seja, auxílio das emoções que desperta em seus ouvintes, e que devem, ao que parece, ser as mesmas do próprio intérprete. Lima, ao discorrer sobre características específicas da narração de acontecimentos, indica que a audiência deve sentir as mesmas emoções que o orador, como vemos abaixo:

> Isto (narrar acontecimentos passados como se estivessem presentes) implica em um conhecimento acerca das paixões e de como elas podem ser movidas pelo discurso. Esse conhecimento não é mero coadjuvante entre os elementos da tríade aris, pois a sua sábia aplicação pode ocasionar a aproximação entre os sentimentos dos vários participantes de um auditório, estreitando também

> a distância entre o retor e os seus ouvintes. Nessa perspectiva, o objetivo do retor é fazer com que todos os presentes sintam-se imbuídos da mesma paixão que por ele (orador) é sentida. [...] Assim, o ideal é que a retórica desperte e conduza a paixão que se harmoniza ao discurso e, ao mesmo tempo, quanto mais presente se faz a paixão, mais ela inspira o próprio discurso que a despertou (LIMA, 2011, p. 102).

No âmbito musical, Carl Ph. E. Bach (2009) demonstra sua exigência para com o intérprete – em relação a despertar nos ouvintes afetos semelhantes aos seus – no seguinte trecho:

> §14 Da quantidade de afetos que a música pode evocar, percebem-se os dons especiais que um músico perfeito deve possuir e a grande sensibilidade com que ele os deve empregar se quiser levar em conta os ouvintes, a percepção que eles terão do verdadeiro caráter de sua execução, o lugar e outros fatores. A natureza deu tal diversidade à música, que todos podem participar dela; portanto, todo músico deve, tanto quanto possível, satisfazer todo tipo de ouvinte (BACH, 2009 [1753], p. 137).

ALGUMAS PALAVRAS

O objetivo principal deste trabalho foi, como vimos, traçar uma relação entre memória, afetos e a performance musical. Para tanto, lançamos mão de investigações acerca da memória, predominantemente na *Rh. ad Herennium*, de autoria anônima, obra mais importante para esta quarta parte da Retórica (de acordo com sua divisão clássica), conforme apontado por Yates (2007), porém buscamos apoio também na filosofia antiga, com base principalmente no Livro I da *Metafísica* de Aristóteles e no que estudiosos dizem acerca da teoria da reminiscência em Platão e neste último filósofo.

Uma vez tendo discorrido sobre a memória, deixando transparecer ainda um princípio de discussão sobre a importância dos órgãos de sentido, passamos a investigar os estágios de escuta, com base em Chueke (2015), cujo trabalho nos trouxe comentários de aclamados pianistas sobre os estágios de escuta.

Acreditamos que, na música poética, os afetos são mais perceptíveis, já que essa música sempre é "acompanhada" de um texto e, desse modo, reflete os afetos dos poemas ou

textos que lhes servem de base. Fomos um pouco além em nossas investigações e extrapolamos, por essa razão, o período específico da música poética. Todavia, com isso pudemos demonstrar que acreditamos que a música, mesmo a partir do século XVIII, ainda que considerada por grandes estudiosos um objeto "exclusivo" da Estética, não está vazia de elementos que podem ser concebidos ou percebidos como retóricos, principalmente no tocante às expressivas figuras.

Assim, com as respostas dos pianistas entrevistados por Chueke (2015), introduzimos paulatinamente a discussão sobre os afetos, ao que parece, "planejados" nos estágios de escuta e, por conseguinte, "memorizados". A grande pergunta de nossa investigação foi se o intérprete, no ato performático, (re) produz um sequência de afetos "memorizada", chegando a um ponto, para nós, crucial: reunir na discussão as considerações acerca de memória e afetos (e memorização de afetos) no ato performático, tendo-nos apoiado, para isso, principalmente em Bartel (1998), Lima (2011) e Carl Ph. E. Bach (2009).

Se podemos apontar alguma conclusão, é a de que o intérprete memoriza, naturalmente, a sequência de afetos presente na obra que executará, e que deve buscar um meio termo entre emoção e razão para, conscientemente, transmitir os afetos da peça que executa durante sua performance.

A "performance" é resultado de um processo anterior ao "ato performático": remonta a um planejamento de que fazem parte a memória e os afetos: a memória, na medida em que o próprio ato de leitura de uma partitura remete a imagens (acústicas ou formadas a partir do som) para a produção de novas imagens em lugares específicos nessa mesma memória. Ou seja, a memória pode se reorganizar ou se dilatar durante a leitura de uma partitura. No caso de uma leitura longe do instrumento, o elemento primordial é a memória, onde estão armazenados os sons e as imagens acústicas ou produzidas a partir de sons (internalizados).

Existe uma relação estreita entre a criação de imagens na memória e os afetos, pois os afetos condicionam a criação das imagens: é a partir deles, principalmente, que o intérprete, no ato de leitura, define seus critérios de interpretação da peça a ser executada. E os afetos do intérprete, que interferem no planejamento de seu objetivo para a peça, condicionam-se,

por sua vez, aos afetos próprios a este intérprete, que possui certo temperamento.

As escolhas do intérprete, de tipos de toque para trechos isolados ao tipo de construção frasal, devem estar em consonância com os afetos da peça a ser executada, se se pretende, através deles, mover aquele que ouve.

Essas escolhas, dependentes dos afetos, remetem à memória do intérprete, que terá de evocar imagens acústicas ou provenientes do som para que os afetos da peça sejam devidamente produzidos.

Assim, no ato performático de música instrumental, a memória – incluindo-se aí a memória das imagens criadas para a sequência de afetos da peça em execução – é imediatamente acessada. Parece-nos que, para que se execute com certa distinção uma peça, é necessário que se busque um ponto de equilíbrio entre razão e emoção: este ponto conduzirá a realização ([re]criação) dos afetos presentes na música executada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Metafísica (Livro I e Livro II).* São Paulo: Abril Cultural, 1984. Trad.Vincenzo Coceo e notas de Joaquim de Carvalho (col. Os Pensadores).

_____. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (trad. Isis Borges B. da Fonseca).

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Berlim, 1753-1762. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas [Berlin]: Ed. da Unicamp [Christian Friedrich Henning], 2009 [1753].

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

BERNS, J.J., NEUBER, W. (ed.): Bibliogr. der Quellenschr. zur Mnemonik bis 1700. In: UEDING, Gert (ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer, 2001 (v. 5).

CHUEKE, Zelia. Estágios de Escuta Durante a Preparação e a Execução Pianística na Visão de Seis Pianistas de Nosso Tempo. In: RAY, Sonia (org.) *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2015, p.111-138.

ÉPICURE. *Lettres et Maximes.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009 [1977]. Trad. Marcel Conche.
EWEN, David. *Dictators of the Baton*. Chicago: Zift-Davis Publishing Company, 1943.
FIGUEIREDO, Maria José. Aristóteles e a teoria da reminiscência. *Philosophia,* Lisboa, v. 2, p. 43-52, 1993. Disponível em: < http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/43-52.pdf >. Acesso em: 7 jan. 2016.
KONTARSKY, Alfons. Programmnoten. *Internationale Sommerakademie Mozarteum.* Salzburg, 13 de jul. 1998.
LIMA, Marcos Aurélio de. *A Retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia.* Natal: IFRN, 2011.
LONG, A. A.; SEDLEY, D. N. *Die hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000 (trad. Karlheinz Hülser).
MERRIAM-WEBSTER'S. Advanced Learner's English Dictionary. United States of America, 2008.
RETÓRICA A HERÊNIO [*Rhetorica ad Herennium*]. São Paulo: Hedra, 2005 (trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra).
SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
SCHUMANN, Robert. *Music and Musicians*. New York: Pantheon Books, 1952 [1946].
SOUZA, José Cavalcante de. A reminiscência em Platão. *Discurso*, São Paulo, v. 1, n. 2 p. 51-67, 1971. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37720 >. Acesso em: 5 jan. 2016.
UEDING, Gert, J.J.Berns e W.Neuber (eds.): Bibliografie der Quellenschrift zur Mnemonik. Drücke bis 1700 (2002). In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001 (v. 5).
YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas [London]: Ed. da Unicamp [Warburg Institute], 2007 (trad. Flavia Bancher).

ELABORAÇÃO MENSURAL E MOTIVICIDADE NO *AGNUS DEI* DA *MISSA L'HOMME ARMÉ SUPER VOCES MUSICALES* DE JOSQUIN DESPREZ

Carlos C. Iafelice[1]

1. Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Grupo de Pesquisa Teorias da Música (CNPq). Email: iafelice86@gmail.com

RESUMO:

Este trabalho consiste na análise das elaborações mensurais e aspectos da periodicidade motívica presentes no *Agnus Dei* da *Missa L'homme Armé Super Voces Musicales* de Josquin Desprez. A análise é fundamentada a partir dos apontamentos sobre cânones mensurais realizados por Glareanus (*Dodechocordon*, 1547), Bellermann (*Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1906), Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1949) e por meio dos conceitos da 'Motivicidade' de Joshua Rifkin e 'Agrupamentos Sonoros Plenos' de Marcos Pupo Nogueira, elucidando características das estratégias composicionais utilizadas pelo compositor.

PALAVRAS-CHAVE:

elaboração mensural; motivicidade; cânone, Josquin Desprez; Missa L'homme armé.

ABSTRACT:

This work consists in analysis of the mensural elaborations and aspects of motivic periodicity present in the *Agnus Dei* from the *Missa L'homme Armé Super Voces Musicales* by Josquin Desprez. The analysis is based from the appointments on mensuration-canons made by Glareanus (*Dodechocordon*, 1547), Bellermann (*Mensuralnoten Taktzeichen und des XV. Und XVI. Jahrhunderts*, 1906), Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1949) through of concepts of 'Motivicity' by Joshua Rifkin and 'Agrupamentos Sonoros Plenos' by Marcos Pupo Nogueira, elucidating characteristics of compositional strategies used by the composer.

KEYWORDS:

mensural elaboration; motivicity; canon; Josquin Desprez; Missa L'homme armé.

CONTEXTO: A TRADIÇÃO DA MISSA L'HOMME ARMÉ

A utilização da canção francesa ou "*chanson rustique*"[2] *L'homme armé,* por cerca de quarenta Missas ao longo de 1450 a 1600, consolida-a como a mais significativa fonte para o *cantus firmus* para esta forma. A popularidade do uso desta melodia, consequentemente, atraiu muitas teorias sobre a sua aplicação recorrente à Missa, podendo estas ser sintetizadas em duas questões principais, conforme aponta Lewis Lockwood: (1) sua origem e possíveis ressignificâncias da melodia e texto em um contexto religioso; (2) identificação e agrupamento de sua utilização em elaborações polifônicas a partir do sec. XV (LOCKWOOD, 1974, p. 99).

A atribuição da monofônica *L'homme armé* ao cancioneiro popular é apoiada principalmente pelo caráter textual e estrutura rítmica simples, em cuja declamação silábica é baseada, manifestando "uma possível variação das *formes fixes* que dominaram a *chanson* cortesã do século XV" (LOCKWOOD, 1974, p. 99). O texto que exalta o sentido do 'temor ao homem armado que tem sido proclamado', possibilita também uma recontextualização religiosa como encontrada em *Dum sacrum mysterium/Missa l'homme armé,* de Johannes Regis; através dos *tropi* textuais e adições ao *cantus firmus* em honra a São Miguel Arcanjo Nesta, Regis o denota como o próprio "homem armado".[3] A possibilidade de um duplo contexto também pode ser observada pelo caráter do contorno melódico, em semelhança às típicas quintas e oitavas dos instrumentos naturais da família dos metais de conotação tanto bíblica quanto militar, facilitando possíveis interpolações entre os dois sentidos.

De acordo com Fallows, a melodia e o texto sobreviveram integralmente somente no manuscrito de Nápoles (I-Nn VI E 40), apesar do material ser expresso na utilização de um *quodlibet* ou '*chanson* combinativa', *Il sera pour vous conbatu/ L'homme armé*, de 1463, atribuído a Robert Morton.[4] Por outro lado, Pietro Aron em seu tratado, *Thoscanello* (1523), atribui a composição da melodia à Antoine Busnoys, ainda que não haja outros documentos conhecidos que concordem neste aspecto.

Agravadas pelas dificuldades na datação documental no século XV, há controvérsias na atribuição da primeira *Missa* a

2. Termo cunhado por Howard Mayer Brown (*Music in the French Secular Theater*, 1963, p.105-113), que denota "uma ramificação da música popular monofônica que reflete a vida cotidiana urbana e rústica, ainda que não haja nenhuma implicação que tais composições tenham circulado exclusiva ou principalmente em área rurais, seguindo supostamente padrões (ritmo e texto) de canções folclóricas.

3. Para mais informações, cf. DISNEY (2008).

4. No entanto, o *quodlibet* anônimo citado por Tinctoris em *Proportionale* (escrito antes de 1476), *O rosa belle/L'homme armé*, (incompleto no manuscrito E-E Iv.a.24, de c.1460), é frequentemente considerado o uso mais antigo da melodia em um contexto polifônico (FALLOWS, 2001, p. 627). Outros dois *quodlibets* **são citados: com** *D'ung aultre amer*, de Basiron, e com *Il est de bonne heure* **né**, de Japart (FALLOWS, 2001, p.628)

utilizar a melodia *L'homme armé*. Entre os possíveis usos iniciais, entre cerca de 1450 a 1475, constam: Du Fay, Ockghem (como apontado por Cerone em *El melopeo,* 1613, II, p. 756), Busnoys (como afirmado por Aron em *Thoscanello*, 1523), Regis, Faugues. Caron, Tinctoris e as seis missas anônimas encontradas em Nápoles (I-Nn VI E 40). De 1475 a 1500, aponta-se: Baziron, Obrecht, Josquin (com duas *Missas*), Brumel, Compère, Vaqueras, Faffurius (perdido) e De Orto. Uma vez que não há a recorrência precisa da melodia em duas missas, assume-se que "possua origem não escrita e monofônica" (FALLOWS, 2001, p.627).

No artigo, *Imitation Canons on L'homme Armé* (1950), Wili Apel traça um panorama e particularidades do uso do cânone nas Missas *L'homme armé*, pontuadamente até Pierre de la Rue (c.1518). Com ordem cronológica aproximada, o autor entende que Guillaume Faugues, da escola de composição de Du Fay, fora o primeiro compositor a utilizar o procedimento do cânone em uma missa *L'homme*. Como aponta Apel: "todas as seções da missa [de Faugues] têm um cânone do *cantus firmus* entre o *tenor* e o *altus*, exceto em certas partes do *Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*", que são notadas somente no tenor - deixando a realização da segunda voz (em cânone) a cargo do executante (1950, p.369). Apel também cita o compositor Johannes Regis, que, embora empregue o tratamento canônico uma quinta abaixo, realiza-o com pequenas variantes de pausas e algumas notas inflexionadas; logo, o compositor não emprega a notação de "duas vozes em uma" como Faugues. No caso de Ockghem, apesar de extensamente conhecido pela utilização de cânones, não o utiliza de fato, aplica apenas segmentos da melodia que são realizadas em imitação ao próprio tenor.[5]

Embora Apel cite outros autores e alguns dos seus respectivos procedimentos canônicos na Missa *L'homme Armé*, particularmente Mabrianus de Orto, nota que ele possui relação "muito próxima a Josquin", [6] tendo ingressado no mesmo coro que este (*Capella Sistina*) em junho de 1489 (RODIN, 2007, p. 312). Além disso, como afirma Rodin, um exame mais detalhado das composições de Josquin, com relação às de De Orto, revela uma série de "empréstimos" composicionais (RODIN, 2007, p. 319). Se comparado aos outros compositores da Missa *L'homme armé*, De Orto incorpora no

5. Procedimento que será denominado de "imitação canônica" em incidências no *Agnus Dei* de Josquin, analisado neste trabalho, já que tais incidências implicam em uma "breve imitação estrita".

cânone estágios mais avançados em sofisticação mensural do que aqueles empregados até então. Posteriormente, Josquin aplica muitos artifícios semelhantes aos usados por De Orto, principalmente em sua *Missa L'homme Armé super voces musicales* (1492-1495); Rodin considera, entre os mais relevantes, particularmente dois aspectos: (1) o uso da melodia *L'homme armé* cantada em notas "erradas" do modo – apresentando a melodia em múltiplas alturas; (2) a utilização de sinais para alteração métrica, para o aumento ou diminuição da proporção, sem o uso de instruções verbais – De Orto utiliza dez sinais de mensura ao longo da missa, enquanto que Josquin utiliza oito (RODIN, 2007, p. 322-323).

Portanto, a partir dos aspectos da técnica e estrutura composicional encontradas na versão de De Orto, sugere-se que Josquin se utiliza das mesmas estratégias no intuito de intensificar ou expandir mecanismos e procedimentos utilizados por compositores em versões anteriores da *Missa*.[7]

GLAREANUS, BELLERMANN E APEL: TRÊS POSICIONAMENTOS SOBRE A ELABORAÇÃO MENSURAL NO AGNUS DEI II

A *Missa L'homme armé super voces musicales* é a primeira obra na coletânea (*Missarum*) da publicação das missas de Josquin por Petrucci (1502). Apesar da grande popularidade gerada por esta publicação, o primeiro manuscrito, da *Biblioteca Apostolica Vaticana* (VatS 197), é de 1492-1495. O grande sucesso desta obra pode ser medido no grande número de publicações e manuscritos,[8] bem como as frequentes citações em trabalhos teóricos, inclusive no sec. XVI.

Dividido em três partes, o *Agnus Dei* exerce particular interesse com relação a elaboração mensural. Especificamente na segunda parte, Josquin escreve um cânone-mensural:[9] a partir de uma linha escrita, derivam-se as outras duas por uma relação proporcional especificada somente através dos símbolos de mensura. Embora não seja indicada nenhuma inscrição poética ou regra (cânone, no sentido literal), no manuscrito mais antigo encontra-se o termo "*Trinitas*" - uma clara menção à Trindade cristã, que, no entanto, também se refere à expansão para as três vozes (fig.2). Outras fontes também utilizam algum termo para indicar o mesmo processo; ainda que diferentes,

6. Rodin aponta ao menos três importantes associações: (1) em fevereiro de 1489, Josquin nomeia De Orto como seu procurador na concessão do benefício concedido pela igreja parisiense de Saint-Aubin. Como membro da curia, De Orto "ajudou a Josquin a navegar pelo labirinto burocrático que constituía o sistema de benefícios"; (2) Ambos reescreveram os motetos no manuscrito VatS 15, do início de 1490, indicando uma colaboração mútua na adição de versos; e (3) evidência que o assim denominado Escriba B (VatS 35, VatS 41 e de maneira exclusive em VatS 197) realizava cópias apenas de ambos os compositores (RODIN, 2008, p. 319).

7. No caso específico desta Missa, como premissa técnica, o autor se incube da realização da melodia *L'homme Armé* em todas as notas do hexacorde natural, dando origem a complemento no título, *super voces musicales* – característica estrutural exclusivas da versão de Josquin, embora De Orto apresenta a melodia em quatro das seis alturas do hexacorde – mais um indicio significativo da ligação entre ambos os compositores (RODIN, 2007, p. 324)

8. De acordo com a pesquisa de Anne-Emmanuelle Ceulemans, duas listas são realizadas, sendo estas divididas em fontes manuscritas e publicadas. De acordo com o *Census-Catalogue of Manuscript Sources of*

todas possuem a mesma alusão à Trindade, como a evidente, '*Sancta trinitas, salva me*' (Basel F.IX.25), e outras que denotam o aspecto técnico do cânone como, '*Tria in unum*', por Petrucci (1502) e "*Tres in unum*', por Cerone (*El Melopeo*, 1613, p.22).

No entendimento de Apel, a voz intermediária do cânone do *Agnus Dei* II assegura o valor integral (*integer valor*) ou a referência do *tactus* representada pela *semibreve* (*S*) (1950, p. 180). A voz inferior é escrita em *proportio dupla* (*S* = *minima*) e a voz superior em *diminutio tripla*, o qual três '*S*' são iguais a uma de *integer valor* (fig. 1). Uma possível resolução a partir deste princípio é apresentada na fig. 3, optando-se pela permanência dos sinais mensurais e proporção originais – ao contrário de Apel que padroniza todas as vozes sob apenas uma única fórmula de compasso (fig.6).

Polyphonic Music 1400-1550 (American Institute of Musicology, 1979 – 1988), dezoito manuscritos até 1550 contêm a *Missa L'homme Armé super voces musicales,* em alguns casos de maneira parcial. De acordo com o RISM (*Répertoire international des Sources musicales*), até 1600, oito fontes foram publicadas (CEULEMANS, 2000, p. 31-32).

9. De acordo com Rodin, é o 'primeiro' antes de 1500 (RODIN, 2012, p.247).

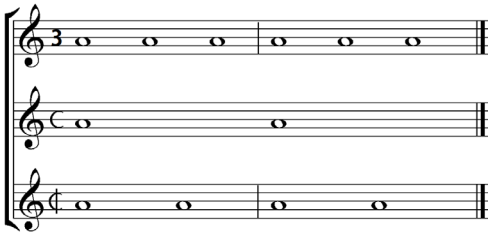


Fig. 1. Relação de proporção entre as vozes de acordo com os sinais.

Fig. 2. *Agnus Dei* II (VatS 197, f. 9v). Biblioteca Apostolica Vaticana.

Fig. 3. Possível resolução do *Agnus Dei* II, conforme editado por A. Smijers (1957).

Além do cânone mensural contido na segunda partição, a elaboração da escritura do *tenor* ou *cantus firmus* na primeira e terceira partição do *Agnus Dei* também possuem relações de proporção, se comparadas às outras vozes. Presume-se que a escolha do uso deste procedimento esteja ligada ao processo de 'aumentação' rítmica que fornece uma ampliação dos valores rítmicos característicos do tenor, sem que haja o emprego de valores longos na notação rítmica. Na tabela 1, observa-se a proporção entre o tenor e as demais vozes em todo o *Agnus Dei*: 2:1 no *Agnus Dei I*, e 4:1 no *Agnus Dei* III. Na primeira partição, ressalta-se a escolha do tenor em *prolatio perfecta,* e, posteriormente, a mudança para *o tempus imperfectum* com *prolatio perfecta,* em contrapartida à *prolatio imperfecta (tempus perfectum)* das outras vozes - ainda que, em todos os movimentos da *Missa*, o tenor receba sinais com proporções distintas das outras vozes, em sua maior parte, na razão 2:1.

Seção	Nota inicial	Segmento do *c.f.*	Mens. Prevalecente	Mens. Tenor	Relação
Angus Dei I	*g*	AB	☉	☉, ☾	2:1
Angus Dei II (a 3)	-	-	[𝅜]3/☾/𝅜	-	-
Angus Dei III	*a*	ABA'	𝅜	☉, ☾, ☉	4:1

Tab. 1. Tratamento do *cantus firmus* e o uso mensural no *Agnus Dei* (RODIN, 2012, p. 237).

Glareanus, em *Dodecachordon* (1547), especificamente no terceiro livro no capítulo *De Symphonetarum ingenio,*[10] realiza um compêndio de exemplos de obras que se utilizam de artifícios elaborativos e obscuros para a sua construção, incluindo entre eles a elaboração mensural ou cânone por proporção do *Agnus Dei* II desta *Missa*' (fig. 4). Como humanista, critica o posicionamento "obscuro" dos compositores que utilizam elaborações canônicas (as inscrições em si) ou qualquer outro artifício demasiado complexo para esconder sua realização ou desafiar o executante, gerando uma atitude arrogante para com os cantores e o público (SCHILTZ, 2015, p. 238). Neste caso, apresenta um posicionamento crítico na leitura da música de seu tempo, indicado pela aversão ao 'deleite' das habilidades do compositor, *versus* o "prazer que refresca a audição" – atitude que denomina "*ostentatio ingenii"* ou "ostentação da engenhosidade" (2015, p.237). Sobre a riqueza na variação proporcional, o autor descreve: "parece que eles têm

10. Eggebrecht (1996, p. 23) descreve a acepção da terminologia utilizada por Glareanus como "Betonung des Ingeniums" ou a "ênfase na engenhosidade". De maneira similar, SCHILZ (2015, p. 237) traduz: "sobre a engenhosidade dos compositores da música polifônica".

inventado mais para a ostentação do engenho do que para a nobre prática da música" [11] (GLAREANUS, 1547, p. 227). Ao mesmo tempo que possui um posicionamento rígido com relação aos aspectos da obscuridade na música, como músico, Glareanus se utiliza de cânones a duas vozes para apoiar a sua teoria dos doze modos. Assim, é possível supor que talvez a principal crítica seja o uso exacerbado das "obscuridades" do cânone, conforme é entendido na afirmação no capítulo 8 do mesmo livro (III): "Além disso, a aumentação e diminuição podem ocorrer também no cânone através de uma inscrição ou regra, que os músicos dos nossos tempos utilizam *imoderadamente*, geralmente também com enigmas ineptos e obscuros da Esfinge, que ninguém exceto Édipo, pode entender" [12] (GLAREANUS, 1547, p. 207).

11. "Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad Magnum musices usum inventa, videantur".

12. "Porro augmentatio diminutioque etiam canone praescriptio fieri possunt, quo immodice musici huius aetatis utuntur, saepe etiam ineptis atque obscuris Sphingos aenigmatis, quae praeter oedipum praeter oedipum intelliget nemo." Itálico nosso.

Fig. 4. "Três a partir de uma só voz, do mesmo Josquin – *Missa L'homme arme super voces musicales*". Cânone proporcional em *Agnus Dei* II por Glareanus em *Dodecachordon* (1547: 442).

Apesar do posicionamento contrário **à** estética demasiadamente obscura dos cânones, *De Symphonetarum ingenio* fornece uma importante coletânea de exemplos com avançadas técnicas composicionais do uso da elaboração canônica. Heinrich Bellermann, em *Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (1906), apoia suas explanações principalmente nas obras de elaboração mensural expostas por Glareanus (*Dodec.*, livro III) e Sebald Heyden[13] (*De arte canendi*, 1540). Bellermann explica de maneira breve as proporções ou elaboração por meios "artificiais" (*künstlich*),

13. Significativo teórico sobre a mensura no sec. XVI, propondo em sua obra que "todos os sinais de mensura e proporção deveriam ser governados por um único e uniforme tactus, [...] contrariando a visão prevalecente dos três tipos de tactus (maior, menor e proporcional)". (DEFORD, 2009, p.3).

limitando-se a explicar, próximo ao exemplo dado, o posicionamento de cada voz na trama polifônica, já que o *Agnus Dei* é apresentado como um exemplo do repertório sobre o *tempum perfectum*. Antecedendo os exemplos musicais (cânone e resolução), o autor indica o posicionamento das vozes, que de fato, é igual ao proposto por Glareanus: "a mais aguda (*diskant*), canta o que está escrito; a voz intermediária ou Tenor, canta uma quarta abaixo, que se refere **à** "dominante", *Lá*; e a voz mais grave ou Baixo, canta uma oitava abaixo, referindo-se à tônica" (BELLERMANN, 1906, p. 65)[14]; conforme mostram as figuras 5a e 5b. Ainda que, nos manuscritos e até mesmo na publicação de Petrucci em 1502, o tenor não participe desta seção, resultando na combinação *superius*, *altus* e *bassus*, Bellermann substitui o *Tenor* pelo *Altus*, posicionamento que reforça a ligação do autor com a versão de Glareanus, o qual utiliza da mesma disposição divergente dos primeiros registros.

14. "der Diskant singt in der angegebenen Tonhöhe, der Tenor setzt eine Quart tiefer mit der Dominante, a, ein und der Baß eine Oktave tiefer wieder mit der Tonika."

Fig. 5a. *Agnus Dei* II segundo BELLERMANN (1906, p. 65); concordância com Glareanus.

Fig. 5b. Reprodução do início do *Agnus Dei* II segundo BELLERMANN (1906, p. 66), também em concordância com Glareanus.

Mesmo com influência da sistematização e estrutura da obra de Bellermann, Wili Apel, em *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (1949), expande a discussão sobre a mensura e corrobora a uma das referências mais significativas do assun-

to no séc. XX. Especificamente no capítulo IV, sobre proporções, ele introduz um subcapitulo relacionando aos cânones com elaborações mensurais, que denomina "*mensuration-canon*", definindo-a como o procedimento que ocorre quando "a [mesma] melodia é executada por vários cantores simultaneamente sob diferentes mensuras" (APEL, 1950, p. 180). Apesar do autor denotá-los como "simples manifestação", estes cânones possuem um interesse particular, do ponto de vista da notação. Além da incidência do procedimento em Josquin, Apel também cita o método que ocorre na *Missa L'homme armé* de Pierre de la Rue (apenas entre o tenor e o baixo), e ainda em *Et in terra* de Ockeghem – ambos exemplos também constam em Bellermann. Como descrito anteriormente, Apel compreende o cânone do *Agnus Dei* II como uma relação 1:2 e 1:3, sendo a referência a *semibreve* (*tactus)*[15] da voz intermediária. Uma vez que a referência musical/visual adotada por Apel seja o exemplo de Glareanus (fig. 2), o autor esclarece, acerca do *signum congruentiae*, que este indica os pontos de início e finalização **das duas vozes mais graves**, pois, uma vez que estão sendo realizadas em uma proporção mais lenta, a voz mais aguda **é a única que cantará toda a linha m**elódica. Fechando a explanação (assim como Bellermann), Apel indica a mesma relação entre tônica/dominante, providenciando um exemplo de resolução no ap**êndice** (fig.6). De maneira a facilitar a leitura, Apel realiza a resolução do cânone com a mesma **fórmula de compasso** em todas vozes, alterando apenas a proporção entre as notas.

Fig. 6. Resolução segundo APEL (1950, apêndice, exemplo n.26)

Diferentemente de Apel, Virginia Newes estabelece aos cânones-mensurais ou a derivação plena através da elaboração mensural, uma terminologia especial: cânones 'não-fugais'.

15. Ruth I. De Ford em *Tactus, Mensuration and Rhythm in Rennaissance Music* (2015, p. 6) define três possíveis significados para o *tactus*: (1) *tactus* para a execução (performance), a unidade de tempo que a música é mensurada na performance; (2) *tactus* composicional, a unidade de tempo que governa os princípios composicionais assim como o tratamento da dissonância; e (3) *tactus* teórico, a unidade de tempo tradicionalmente associada com o símbolo de mensura na música teórica. No texto, o termo refere-se à última acepção.

Uma vez que não ocorre o processo 'fugal' ou perseguição entre as vozes, este processo se opõe a tradição oral e improvisatória, estabelecendo um novo processo através da tecnicidade mensural (NEWES, 2007, p. 19). Logo, este processo tem início juntamente com o desenvolvimento da mensura individual da notação franconiana do séc. XIV.

Assim, a partir das discussões do eixo Glareanus-Ballermann-Apel, percebe-se um amplo espectro de ideias conexas a partir das elaborações mensurais do *Agnus Dei* II da *Missa* '*cum' super voces musicales.* A opinião humanista, contrária à obscuridade dos cânones mensurais de Glareanus teria uma contrapartida negativa, principalmente nos teóricos italianos como Zacconi, implicitamente refletida na obra *Canoni musicali proprii e di diversi autori*, (1627) e Cerone, que dedica o livro XXII de sua enorme obra, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613), aos cânones chamados 'enigmáticos', sendo estes, segundo o autor, 'detentores de maior arte', justamente por sua obscuridade e dificuldade.

FERRAMENTAS E CONCEITOS: AGRUPAMENTOS SONOROS PLENOS, MOTIVICIDADE E ANÁLISE MODULAR

O processo composicional de Josquin é intimamente ligado aos aspectos de periodicidade motívica e suas variações, de acordo com Milsom: "em muitas obras, Josquin faz uso livre de células motívicas que passam de uma voz para ao longo da textura polifônica; a economia melódica deste procedimento é um componente fundamental da polifonia do sec. XVI, sendo Josquin um dos primeiros grandes expoentes deste modo de compor" (MILSOM, 2001, p. 435). Deste modo, para a elucidação destes processos no *Agnus Dei*, propõe-se a utilização da ferramenta analítica denominada "Agrupamentos Sonoros Plenos", desenvolvida pelo Prof. Marcos Pupo Nogueira (2015) em seu trabalho "Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI". Esta ferramenta consiste na compreensão da obra pela intersecção de dois fatores: o *sonoro*, que constitui a "materialidade da simultaneidade polifônica"; e o *relacional*, "estudo e classificação das inter-relações

motívicas nos componentes polifônicos e sua relação de identidade pela repetição e variação" (NOGUEIRA, 2015, p. 1).

Ambos os fatores são subdivididos em categorias distintas. Os fatores sonoros apresentam cinco classes: (1) *intervalo vertical*, relação de ataque simultâneo; (2) *intervalo obliquo*, relação de ataque defasado; (3) *tensão polifônica*, diferenciação rítmica e proporção de dissonâncias e consonâncias entre os componentes; (4) *densidade*, dividida em densidade-número e densidade-compreensão; e (5) *movimentação rítmica*, relação não somente das durações, mas também do grau de movimentação entre as vozes e das diferentes possibilidades de combinação dos acentos duracionais, de altura e registro (2015, p. 3). De maneira similar, com relação o fator relacional, divide-se em seis categorias: "*linear*, quando a relação ocorre no mesmo componente ou voz; *diagonal*, quando ela acontece em componentes ou vozes diferentes; *paralela*, se é simultânea; *imbricada*, se os motivos estiverem parcialmente sobrepostos; *cont*ígua, quando houver proximidade temporal num mesmo agrupamento; *distantes*, se a inter-relação motívica ocorrer em agrupamentos e pontos de imitação diferentes" (NOGUEIRA, 2015, p. 5). Neste trabalho uma sétima categoria denominada "derivativa" é acrescentada, de modo a contemplar a relação estabelecida pelo cânone-mensural no *Agnus Dei* II, especificamente. Em ambos os fatores apresentados por Nogueira, o conceito de "motivicidade" fundamenta a construção da ferramenta analítica, sendo essencial o esclarecimento do conceito por pelo menos dois pontos de vista: - o de Rifkin, que originalmente cunhou o termo, e por Milsom, pela contribuição à expansão do conceito em dois níveis distintos.

Referindo-se essencialmente às características composicionais de Josquin, Joshua Rifkin, em *Miracles, Motivicity, and Mannerism* (1997), define "*motivicity*" como "a máxima permeação do complexo polifônico por um único denominador linear ou por um conjunto de denominadores" (RIFKIN, 1997, p. 244). No sentido prático, a noção de motivicidade diferencia-se do conceito de "motivo", pela sua constituição que não provém do inciso - no sentido de evolução e transformação -, pois os motivos tendem a ser mais fixos, além da validação da identidade motívica através das relações entre as partes. No entanto, o conceito é comentado e ampliado por

John Milsom em *Crecquillon, Clemens, and Four-voice "Fuga"* (2006). De modo geral, 'motivicidade' é definida como "o processo que abrange todos os aspectos da recorrência audível de ideias melódicas, especificamente quando dão origem a efeitos de repetição motívica" (MILSOM, 2006, p. 303). Como expansão, o autor propõe ainda uma categoria denominada como "motivicidade secundária", que se refere especificamente aos "pequenos fragmentos de recorrência melódica que co-existem com a fuga (e que não entram na categoria sujeito/contra-sujeito); [...] recorrências que tipicamente passam entre as vozes, no curso de linhas livres ou continuadas, e que raramente possuem textos – ao menos, não de maneira declamatória. " (MILSOM, 2006, p. 303).

Com Peter Schubert (*Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets,* 2007), a atividade motívica relatada pelo conceito de motivicidade ganha uma ordenação e categorização de acordo com os chamados 'eventos contrapontísticos' ou com a divisão dos pontos de imitação em unidades menores.[16] Neste caso, ele se refere à periodicidade motívica existente nos eventos contrapontísticos a duas ou três vozes (mesmo quando uma voz é adicionada como contraponto livre), que formam os chamados 'módulos'. Estas unidades estruturais revelam padrões que podem permear toda a obra. Schubert aponta dois aspectos principais dos padrões que são revelados pela repetição contida nos módulos: (1) o tipo mais tradicional, representado por letras, em que cada uma se refere a uma repetição do módulo; (2) o tipo mais dinâmico, em que o modulo sofre variação quando repetido (SCHUBERT, 2007, p. 486).

Vale lembrar que no contexto apresentado por Schubert, a ferramenta é aplicada na obra de Palestrina. Ainda que o autor categorize detalhadamente a análise modular através das características imitativas, tais categorias não serão utilizadas neste estudo, pois entende-se que a regularidade motívica encontrada na obra de Palestrina é, em Josquin, uma fase de transição entre aspetos da polifonia Medieval e Renascentista. A partir da tradição da canonicidade medieval em Ockeghem, e de maneira mais flexível na 'imitação pervasiva' na obra de Dufay, Josquin aplica as reiterações motívicas e modulares de maneira menos estável, sendo, por isto, necessária uma adaptação do conceito de Schubert. Neste caso, considera-se a aná-

16. Apesar do uso fundamental no conceito de Schubert, as nomenclaturas são apropriadas da elaboração a partir de OWENS (2007, p. 484).

lise modular também nos aspetos linear e oblíquo, diferentemente da proposta original do autor. Como pode ser visto nas análises a seguir, a reiteração justaposta na mesma linha vocal - de certa maneira um '*ostinato*' - é combinada com imitações inter-relacionadas com as outras vozes, tecendo uma trama polifônica cuja identidade motívica se revela como um dos aspectos mais significativos na construção composicional do *Agnus Dei*.

ANÁLISE[17]

Devido às limitações de extensão, concentramo-nos, neste trabalho, nos aspectos relativos à motivicidade, que são discutidos em apenas três excertos da primeira e terceira partição do *Agnus Dei*. No primeiro, é possível estudar dois pontos de imitação; além das cadências, cada um dos pontos é articulado a partir dos chamados 'agrupamentos expositivos' (com procedimento imitativo mais esquemático) seguidos pelos 'agrupamentos digressivos' (menos esquemáticos). Na fig. 7, observa-se o excerto até o final do primeiro ponto de imitação (c.13). O grupo expositivo contempla a apresentação do sujeito (S) e contra-sujeito (CS), pois nele, eles são expostos de maneira mais sistemática. No compasso 8, o *cantus firmus* é transmutado para o *bassus* como consequência da cadência *simplex* – enfatizada pelo movimento do baixo V-I (*basizans*). No entanto, ela ainda não é considerada uma articulação de um novo ponto de imitação, pois o sujeito é imitado no tenor, proporcionando uma maior articulação vertical na cadência – mesmo que com menor força – no compasso 10-11. Logo, pelo caráter imitativo menos esquemático, considera-se que a partir deste ponto (c.11), com o início do motivo *c1* - como possível derivação ou apenas encurtamento do motivo *b1* – ocorra o primeiro agrupamento digressivo, pelas recorrências motívicas menos esquemáticas com porções melódicas menores. Embora haja uma articulação vertical (cadencial) entre os c. 12-13, considera-se que o início da reiteração (e variação) do material 'A-a' ocorra apenas no compasso 18.

17. Na análise gráfica deste trabalho, as letras que catalogam as reiterações motívicas **são organizadas em três categorias**: (1) *S* e *CS*, denotam o sujeito e contra-sujeito, respectivamente, com a adição de número e letra caso haja variação; (2) *módulos*, que são caracterizados pelas letras maiúsculas, com a adição de letras minúsculas para indicar a variação; (3) *motivos breves*, representados por letras minúsculas com a adição de número referindo a variações (mesmo que de altura), podendo ser adicionada uma sequência de letras minúsculas, caso haja a variação da variação.

Fig. 7. Análise do excerto do início *Agnus Dei III* (c. 1-17).

No segundo excerto, início do *Agnus Dei* I (fig.8), observa-se elevada incidência de reiterações motívicas logo na primeira apresentação, com permutações e variações do sujeito e contrassujeito, principalmente entre o *superius* e o *altus*. Neste caso, diferentemente do excerto anterior, entende-se que há dois grupos expositivos, mesmo a despeito da primeira importante cadência entre os compassos 7 e 8. O material 'A', é frequentemente reiterado em sequências, ainda que o material 'B', apresentado no compasso 11, logo após a segunda cadência, seja entendido como o início do primeiro agrupamento digressivo.

Fig. 8. Análise do excerto do início do *Agnus Dei I* (c. 1-20).

No terceiro e último excerto - início do sexto ponto de imitação (fig. 9) -, observa-se talvez o mais expositivo dos agrupamentos encontrados no *Agnus Dei*; o rigor e a frequência das reiterações motívicas é tal, que apenas poucas notas são compostas fora da 'malha motívica', como ocorre nos compassos 146-148-151 (*altus*), que em si, formam uma nova estrutura em sequência (como demonstra o gráfico); nos compassos 154-155, entre o *altus* e *tenor*, também se observa uma similaridade, mesmo que apenas no gesto motívico.

Fig. 9. Análise do excerto do *Agnus Dei III* (c. 144-161).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta analítica do *Agnus Dei* realizada pelos agrupamentos sonoros em conjunto com ambos níveis de motivicidade (primária e secundária), revela aspectos da organização da trama polifônica aplicada por Josquin. A estruturação e as elaborações mensurais utilizadas na *Missa Super voces musicales,* como o cânone a três vozes do *Agnus Dei II*, contribuíram para o desenvolvimento do sec. XVI. Embora criticadas por Glareanus, as engenhosidades canônicas constituíram importantes artifícios composicionais ligados à periodicidade motívica, permitindo um alto nível de manipulação de material.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949.

BELLERMANN, Heinrich. *Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Berlim: Georg Reimer Verlag, 1906.

BROWN, Howard Mayer. *Music in the French Secular Theater*. Boston: Harvard University Press, 1963.

CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Napoli: Ivan B. Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. Les messes L'Homme armé de Josquin des Prez. *Musurgia*. Paris, v. 7, n. 1, p.29-43, 2000.

DEFORD, Ruth I. De. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Rennaissance Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

_____. Sebald Heyden (1499-1561): The first historical musicologist?. In: BLAŽEKOVIĆ, Zdravko e Barbara Dobbs Mackenzie (eds.). *Music's Intellectual History*. New York: Répertoire International de la Littérature Musicale, 2009, p.3-15.

DISNEY, Kenneth Dale Lee. *The Missa L'homme arme of Johannes Regis and Franco-Flemish Perceptions of St. Michael the Archangel*. 125 p.. .Dissertação (Mestrado em Música), University of Tennessee, Knoxville, 2008.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Terminologie der musikalischen Komposition*. Berlin: Fraz Steiner Verlag, 1996.

FALLOWS, David. L'homme armé. In: SADIE, Stanley e John Tyrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.

GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: Heinrich Petri, 1547.

HAMM, Charles e Herbert Kellman (eds.). *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550.* University of Illinois: Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, American Institute of Musicology, 1979-1988 (5 volumes).

LOCKWOOD, Lewis. 'L'Homme armé' Tradition. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Manchester, v. 100, p. 97-122, 1973-1974.
MILSON, John. Crecquillon, Clemens, and four-voice fuga. In: JAS, Eric (ed.). *Beyond Contemporary Fame Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon.* Brepols: Epitome Musical, 2006.
_____. Analysing Josquin. In: SHERR, Richard. *The Josquin Companion*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 431-484.
NEWES, Virginia. Mensural Virtusoity in Non-Fugal Canons c. 1350 to 1450. In: SCHILTZ, K. e Bonnie J. Blackburn. *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven: Peeters, 2007, p. 20-46.
NOGUEIRA, Marcos Pupo. Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica. para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI. In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, Vitória, 2015. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3411/1130. Acesso em 03 mai. 2016.
OWENS, Jesse Ann. *Composers at Work*: the craft of musical composition, 1450-1600. New York: Oxford University Press, 1997.
RIFKIN, Joshua. Miracles, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert's 'Videns Dominus flentes sorores Lazari'. In: PESCE, Dolores. *Hearing the Motet*. New York: Oxford University Press, 1997, p 243-299.
RODIN, Jesse. *Josquin and the Polyphonic Mass in the Sistine Chapel.* Harvard University. 434f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes e Ciências, Harvard University, Cambridge, 2007.
_____. "When in Rome...": What Josquin Learned in the Sistine Chapel. *Journal of the American Musicological Society*. California, v. 61, n. 2, p. 307-372.
SCHILTZ, Katelijine. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
SCHUBERT, Peter. Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets: In *Journal of the American Musicological Society*. California, v. 60, n. 3, p. 483-556. 2007.

SMIJERS A. *Missa L'Homme Armé*. Amsterdam: Prostat Apud G. Alsbach & Co., 1957.
VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

MUSICA FICTA E *RECTA EM MAGNUM HAEREDITATIS MYSTERIUM*: ANÁLISE DO MOTETO DE WILLAERT POR HEXACORDES

Fernando Luiz Cardoso Pereira[1]

1. Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual Paulista UNESP). Grupo de Pesquisa Teorias da Música (CNPq)Email: fcperera@gmail.com

RESUMO:

Como extensão de um trabalho anterior, a análise de inflexões *ficta* e *recta* em *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert foi realizada com base em convenções de *clausulae* cadenciais, *causa necessitatis* e *causa pulchritudines* sobre publicações de época em manuscritos e impressos editados em livros de parte e de côro e em tablatura, além de uma edição moderna por Zenck. Tanto a natureza das ocorrências de inflexões *ficta* e *recta* bem como as discrepâncias de atribuição entre a tablatura de Gintzler e a edição de Zenck foram esclarecidas, porém em oposição ***à*** idéia geral de que tablaturas sejam fontes seguras para a interpretaç***ão*** por *deductio*, uma vez observados hexacordes *molle* e *durum* concomitantes no exemplar estudado.

PALAVRAS-CHAVE:

moteto; tablatura; Adrian Willaert; análise; cláusula.

ABSTRACT:

As extension of a previous work, analysis of *ficta* e *recta* inflections on Willaert´s *Magnum haereditatis mysterium* was held with basis on early conventions of cadential *clausulae*, *causa necessitatis* and *causa pulchritudines* over early publications in manuscript and printed books edited in part-books, choir-books and a tablature, alongside with a modern edition by Zenck. Both the nature of *ficta* and *recta* inflections occurrences, as the discrepancies on assignment between Gintzler´s tablature and Zenck´s edition have been clarified, but in opposition to the general idea about tablatures as reliable sources for *deductio* interpretation, once observed concomitant *molle* and *durum* hexachords in the studied sample.

KEYWORDS:
Motet; tablature; Adrian Willaert; analysis; clausula.

Em trabalho precedente, impressões de época do moteto *Magnum haereditatis mysterium* a quatro vozes de Willaert foram submetidas a uma análise comparativa visando compreender discrepâncias gráficas relativas ao emprego arbitrário de ligaduras de escrita mensural, disposição silábico-textual e acidentes de inflexão. Além das fontes impressas em livros de partes e em *intavolatura* para alaúde, também foi analisado um dos quatro conhecidos manuscritos deste moteto, datado como o mais antigo entre as fontes primárias, no qual a presença significativa de ligaduras reforçou a idéia de sua aplicação crescente em impressos (visando incorporar tantas ligaduras quanto as dispostas em manuscrito) como consequência da melhoria técnica da imprensa, na medida em que a disposição silábico-textual nos impressos estaria atrelada ao uso combinado de regras de Lanfranco e de Stocker. O estudo detalhado de acidentes de inflexão, entretanto, só foi possível à luz de outros três manuscritos obtidos mais recentemente, analisados no presente trabalho.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A ocorrência de acidentes na música antiga tem sua origem no *gamut* medieval, que consistia inicialmente em uma série de notas representadas pelas letras *A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa* representando o sistema perfeito maior (*systema teleion meizon*)[2]. Este, conjugado ao sistema perfeito menor (*systema teleion elation*), forma o sistema perfeito imutável (*systema teleion ametabolon*) onde tetracordes *diezeugmenon* e *synemmenon*, frutos de conjunção ou disjunção ao tetracorde *meson*, geram as ambivalentes notas *b* e $b_\flat$ (Fig. 1). A disjunção entre os tetracordes *meson* e *diezeugmenon* viabiliza a formação de um intervalo de quarta aumentada (*F-G-a-b*) contraposto ao padrão *diatessarum* dos tetracordes do sistema perfeito imutável; a estrutura dicotomal do sistema, no entanto, permite a leitura com ou sem inflexão cromática de *b* (porém não do *B* grave do sistema), evitando este trítono por uso do

2. "Dialogus", *ca.* ano 1000, atribuído ao Abade Odo.

b molle; já o *b durum* (natural) se estabelece evitando-se *F* em seu âmbito melódico.

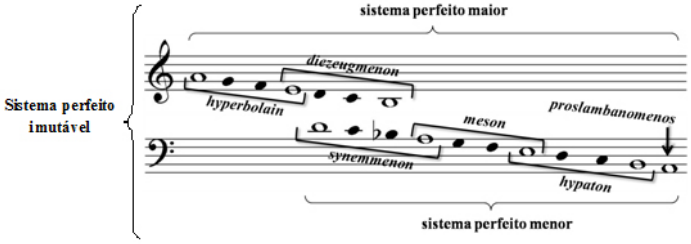


Fig. 1. Constituição do sistema perfeito imutável

Tais observações levaram Guido D´Arezzo a sugerir um sistema de solmização baseado nas sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, formando hexacordes por *deductio* sempre que o conjunto *mi-fa* encontrasse um intervalo de meio tom dentro do *gamut*, restando relações de tom inteiro para as outras sílabas vizinhas. Desta forma, a dedução de hexacordes *natural* (*C--D-E-F-G-a, c-d-e-f-g-aa*), *molle* (*F-G-a-b♭-c-d*) e *durum* (*G-a--b♮-c-d-e*) implicaria ou não no uso de *b molle* ou *b durum* (o que não implica, entretanto, no uso de acidentes de inflexão). Com o acréscimo de uma nota Γ (*gamma*) – provendo ao *gamut* prototípico um hexacorde *durum* (Γ-A-B-C-D-E) grave[3] – e com a ampliação do *gamut* até *ee*, um total de sete hexacordes (Fig. 2) determinaria o domínio "real", "verdadeiro" da música (*musica recta*, ou *musica vera*). Para além das notas deste domínio ainda caberiam notas *ficta* - em hexacordes *ficta* – nos domínios da *musica ficta* (exemplo na Figura 2). Inflexões melódicas seriam, portanto, *recta* ou *ficta*, estando sempre atreladas às silabas *mi* ou *fa* e remetendo sempre a um *b♮ durum* ou a um *b♭ molle,* seja qual for o hexacorde. Sua correta leitura na escrita polifônica (ou mesmo na do cantochão) depende primeiramente da dedução do hexacorde em função de seu *ambitus*, o que permite subentender a inflexão na melodia; de outro modo, acidentes explícitos também podem ser adicionados à escrita, garantindo uma atribuição inequívoca. Relações de contraponto e sobretudo convenções cadenciais polifônicas levam também à dedução, especialmente a possível elevação de meio tom (*sustentatio*) do sétimo grau na cláusula *cantizans* implicitando em uma inflexão *ficta*; já as

3. Tal procedimento não seria viável para a formação de outro hexacorde *molle* mais grave, uma vez que a inflexão de *B* não é possível.

inflexões *recta* ocorrem comumente explícitos na escrita, seja no ato da composição ou em sua edição impressa, e ainda *a posteriori*, como anotação por precaução de leitura.

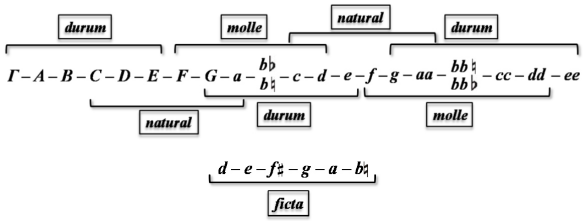


Fig. 2. Estrutura de sete hexacordes da *musica recta* (ou *vera*); exemplo de hexacorde *ficta*.

A utilização de modos transpostos em obras polifônicas implica na transposição do sistema *recta*; o Modo 2 em particular, comumente transposto para evitar uma tessitura muito grave para o *bassus*, ocorre elevado de uma quarta, sob armadura de Si bemol, situação na qual *e*♭ torna-se uma nota *recta* (*fa* no hexacorde *molle*, ocupando o lugar do *b molle* do sistema) enquanto *b*♯ torna-se *ficta* pelo sistema iniciar-se em *C*, em vez de Γ (Figura 3). O moteto em estudo é um desses casos; sua transposição tem ainda paralelo à observada no estudo de seu cantochão (PEREIRA, NOGUEIRA, 2014, pg. 214-215).

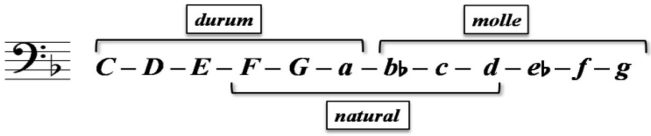


Fig. 3. Transposição do *gamut* (segmento)

FONTES PRIMÁRIAS E A EDIÇÃO MODERNA DE ZENCK

O moteto *Magnum haereditatis mysterium* a quatro vozes de Willaert foi analisado a partir de dez fontes primárias, entre elas quatro coletâneas manuscritas (duas em livros de partes e outras duas em livros de côro), quatro edições impressas em

livros de partes (duas dedicadas exclusivamente à Willaert e outras duas como coletâneas) e mais duas impressas em coletâneas de *intavolature* para alaúde (Tab. 1). Parte destas fontes históricas apresenta-se incompleta, devido ao desaparecimento ou má conservação dos livros de partes; de outra sorte, livros de côro mantém as vozes agrupadas, sendo mais provável seu resgate integral.

data	cidade	editor/copista	tipo de edição	formato	cantus	altus	tenor	bassus
1527-33	Ferrara	(?)	**MS**, coletânea	livro de partes	x	(?)	(?)	x
1536	Roma	Parvus	**MS**, coletânea	livro de côro	x	x	x	x
1537-44	Königsberg	Krüger	**MS**, coletânea	livro de partes	x	(?)	x	x
1538	Ferrara	De Buglhat	***impr.***, coletânea	livro de partes	x	x	x	x
1539	Veneza	Scotto	***impr.***, exclusiva	livro de partes	x	x	x	x
1540	Augsburg	Kriesstein	***impr.***, coletânea	livro de partes	x	(?)	(?)	(?)
1541	Heilsbronn	Hartung	**MS**, coletânea	livro de côro	x	x	x	x
1545	Veneza	Gardano	***impr.***, exclusiva	livro de partes	x	x	x	x
1547	Veneza	Gintzler	***impr.***, coletânea	*intavolatura*	-	-	-	-
1552	Lovaina	Phalesius	***impr.***, coletânea	*intavolatura*	-	-	-	-

Tabela 1. Cronologia de *Magnum haereditatis mysterium* (Willaert) em manuscritos (**MS**) ou impressos (***impr.***)

Um estudo preliminar destas fontes logo indicou a edição de Heilsbronn (1541) como uma possível cópia manuscrita da edição de Augsburg, impressa um ano antes por Kriesstein. Seu autor, Johannes Hartung, teria copiado um grande repertório de motetos e peças luteranas a partir de fontes impressas de Rhau, Petreius, Formschneider e outros, visando ao treinamento vocal de alunos na abadia cistercience de Heilsbronn entre 1538 e 1548 (HAMM, CALL, 1980, p. 924). Semelhanças do *cantus* nas edições de Hartung e Kriesstein – inclusive a idêntica inscrição de pausas, um dos aspectos mais variáveis entre as fontes – reforçariam a hipótese de que as outras vozes disponíveis da edição de Heilsbronn representariam, da mesma forma, cópias das partes desaparecidas de Augsburg, validando assim as considerações sobre a edição de 1541 também para sua suposta precursora, de 1540. Já a intavolatura de Phalesius revelou-se perfeita cópia daquela de Gintzler, apenas adaptada da tablatura italiana para a francesa. Por consequente, as edições do moteto em 1540 (Kriesstein) e 1552 (Phalesius) não foram tratadas nesta análise. Por fim, uma edição moderna (ZENCK, 1950, p. 32) baseada nas publicações de 1539 e de 1545 foi utilizada como plataforma

para as análises (Apêndice I), sendo sua única versão consolidada em partitura até onde se sabe.

INFLEXÕES RECTA POR ACIDENTES, DEDUCTIO E INTABULAÇÃO

A ocorrência de acidentes inscritos nas diversas fontes de *Magnum haereditatis mysterium* foi registrada em associação a palavras cuja localização é indicada pelo número de compasso da transcrição moderna de Zenck. Já as *intavolature* foram analisadas por outro procedimento, devido à incorporação de notas com inflexão à sua escrita. Nenhuma das edições do moteto apresenta inscrições de acidentes *ficta*, sendo *e*♭ o único acidente *recta* ocorrente (devido à transposição do sistema, como visto anteriormente). A voz do *cantus* não apresenta inscrição de acidente, em doze ocorrências da nota *e*; já o *tenor* apresenta inscrição de acidente em uma das quatro notas *e* ocorrentes, junto à palavra *pollutus* (Tabela 2). Para o *altus* pode haver até três inscrições dentre trinta e três notas *e* ocorrentes, junto às palavras *uterus, pollutus* e *tibi*, como em *impr*. Ferrara e MS Roma, outras edições apresentando menor índice. Por fim a voz do *bassus* apresenta, ao longo de vinte e quatro ocorrências da nota *e*, até dez acidentes inscritos como em MS Königsberg, onde não figuram cinco diferentes inscrições ocorrentes em outras fontes; a inflexão destas se dará, no caso, por repercussão de acidentes precedentes no mesmo *ambitus* (salvo um único caso, associado à palavra *nesciens*).

compasso (Zenck)	***impr.*** **Ferrara** 1538	***impr.*** **Veneza** 1539	***impr.*** **Veneza** 1545	**MS Ferrara** 1527-33	**MS Roma** 1536	**MS Königsberg** 1537-44	**MS Heilsbronn** 1541
tenor, c.43	***pollutus***	***pollutus***	***pollutus***	(?)	***pollutus***	***pollutus***	***pollutus***
altus, c.23	***uterus***	***uterus***	***uterus***	(?)	***uterus***	(?)	---
" , c.40	***pollutus***	***pollutus***	***pollutus***	(?)	***pollutus***	(?)	---
" , c.74	***tibi***	---	---	(?)	***tibi***	(?)	***tibi***
bassus, c.14	---	---	---	---	---	***misterium***	---
" , c.15	---	***misterium***	***misterium***	***misterium***	***misterium***	repercussão	---
" , c.25	---	---	---	---	---	***uterus***	---
" , c.27	---	---	---	---	---	***virum***	---
" , c.28	***uterus***	***uterus***	***uterus***	***uterus***	***uterus***	repercussão	---
" , c.31	---	---	***nesciens***	***nesciens***	***nesciens***	---	---
" , c.37	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***
" , c.41	---	***est***	***est***	---	***est***	***est***	---
" , c.43	---	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***	***ex ea***
" , c.53	---	---	---	---	---	***assumens***	---
" , c.57	---	---	---	---	---	***gentes***	***gentes***
" , c.71	---	---	---	---	---	***tibi***	---
" , c.74	---	***domine***	***domine***	---	***domine***	repercussão	---
" , c.81	***gloria***	***gloria***	***gloria***	***gloria***	***gloria***	***gloria***	***gloria***
" , c.84	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	repercussão	***domine***

Tabela 2. Palavras associadas a um *e*♭ inscrito no *tenor* de *Magnum haereditatis mysterium* (a 4) de Willaert. O símbolo (?) indica que não há remanescente histórico deste livro de partes, nem nesta nem nas próximas tabelas.

Já a *intavolatura* para alaúde, com suas notas definidas por digitação *in loco* na tablatura, permitiu comparar inflexões *e*♭ desta fonte (exceto diminuições) com as inscrições de acidentes já computadas, além daquelas indicadas em edição moderna (Tab 3); para isto, foi necessária a transcrição da *intavolatura* (Apêndice 1), por aproximação à *ed.*Zenck.

inflexões para *e*♭ ocorrentes			***cantus***	***altus***	***tenor***	***bassus***
por acidentes inscritos	1527	MS Ferrara	0	(?)	(?)	6
	1536	MS Roma	0	3	1	8
	1537	MS Königsberg	0	(?)	1	10
	1538	*impr.* Ferrara	0	3	1	3
	1539	*impr.* Veneza	0	2	1	7
	1541	MS Heilsbronn	0	1	1	5
	1545	*impr.* Veneza	0	2	1	8
por acidentes + (*deductio*)	1950	*ed.* Zenck	0 + (4)	2 + (14)	1 + (1)	8 + (7)
em tablatura	1547	*Intavolatura*	0	4	2	17
total de notas *e* ocorrentes			12	39	3	24

Tabela 3. Inflexões ocorrentes por acidentes inscritos, *deductio* ou em tablatura, e total de notas *e* ocorrentes.

Intabulações refletem não só os acidentes inscritos em fontes históricas[4] mas também aqueles interpretados por repercussão e *deductio*[5]. Como exemplo, o acidente avulso inscrito no *tenor* em diversas edições, repercutindo em uma nota *e* localizada no mesmo *ambitus* (c. 43, *ed*. Zenck), é representado em duplicidade na tablatura (bem como em c. 28 do *bassus*) em uma correta leitura da fonte (ver "repercussão" na Tabela 4). As correspondências entre as fontes históricas mais recentes e a edição de Zenck explicitam o ônus da intabulação de S. Gintlzer em julgar entre *e*♭ e *e*♯, por vezes opostas às atribuições de H.Zenck.

4. Não foi possível estabelecer filiação direta de *intav*. Veneza com nenhuma das fontes.

5. A*deductio* vale para qualquer inflexão, seja *recta* ou *ficta*, estando necessariamente associada a um hexacorde.

voz *vs.* inflexão por:	***deductio* (*intav.* Veneza *vs. ed.* Zenck)**			**repercussão**	**reprodução**
tenor			**c. 55**	**c. 43**	**c. 65** (somente *e*♮)
bassus	**c. 60, 61**	**c. 25, 27, 53, 57, 83**	**c. 36, 77**	**c. 28**	**c. 15, 31, 37, 41, 42, 74, 81**
impr. Veneza, 1545	*e*	*e*	*e*	*e*♭, *e*	*e*♭
intav. Veneza, 1547	*e*♭*	*e*♭	*e*♮*	*e*♭, *e*♭	*e*♭
ed. Zenck, 1950	*e*♮	*e*(♭)	*e*(♭)	*e*♭, *e*	*e*♭

Tabela 4. Inflexões de *e* relativas ao *tenor* e ao *bassus*, por *deductio* entre *e*♭ e *e*♮, repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

As atribuições de Zenck em outras vozes geram ainda mais discrepâncias. No *cantus,* ela apresenta quatro inflexões por *deductio*, nenhuma delas indicada em outras fontes e sem correspondência com a tablatura; para o *altus* o ***número se eleva a quatorze inflexões,*** uma em correspondência à tablatura (c. 74) e outras treze (incluindo repercussões em dois compassos) em oposição ***à mesma*** (Tab. 5). Já na tablatura só ocorre ***in-***

flexão no *altus*: duas por *deductio* (uma em oposição a Zenck) e duas por reprodução (com alteração adicional). A partir destes dados, foi realizada uma análise detalhada do moteto com base em convenções de polifonia.

voz *vs.* inflexão por:	***deductio* (*intav.* Veneza *vs. ed.* Zenck)**			**repercussão**	**reprodução**	
cantus			**c. 41, 42, 54, 79**			
altus	**c. 59**	**c. 74**	**c. 3, 7, 26, 30, 36, 48, 52, 81, 82**	**c. 17, 44**	**c. 23**	**c. 40**
impr. Veneza, 1545	*e*	*e*	*e*	*e*, *e*	*e*♭	*e*♭
intav. Veneza, 1547	*e*♭*	*e*♭	*e*♮*	*e*♮, *e*♮*	(*e*♮), *e*♭	*e*♭
ed. Zenck, 1950	*e*♮	*e*(♭)	*e*(♭)	*e*(♭), *e*(♭)	*e*♭	*e*♭

Tabela 5. Inflexões de *e* relativas ao *cantus* e ao *altus*, por *deductio* entre *e*♭ e *e*♮, repercussão de acidente no mesmo *ambitus* (compasso) e reprodução de acidentes inscritos (*tablatura em oposição à H. Zenck).

CONVENÇÕES POLIFÔNICAS DE INFLEXÃO CROMÁTICA

Ao longo da Idade Média e do Renascimento, convenções de inflexão cromática diversas em natureza, aplicação e concordância são ocorrentes em textos originais ou debates críticos, não sendo poucas as querelas entre teóricos registradas em cartas e tratados (BERGER, 1984, 415). Uma compilação de convenções (ROUTLEY, 1984, pg. 60) é sumarizada na Tabela 6.

	Convenções gerais
Solmização	Estabelece relações entre notas e sílabas do hexacorde compatível com um dado segmento melódico. A solmização de hexacordes pode influenciar o *deductio* em vozes concorrentes.
Mutação	Permite o trânsito entre hexacordes (*ficta* inclusive) desde que em coerência com as vozes concorrentes. Ocorre em nota comum a dois hexacordes (evitando *mi* contra *fa*) quando a melodia adquire âmbito para além de seis notas ou quando há inflexão *recta* regendo a mutação entre hexacordes *molle* e *durum*. Não havendo nota comum entre os hexacordes, a escolha se dá por adequação ao novo hexacorde; pausas podem ser um indicativo de mutação.
Cláusula cromática	Semitons consecutivos em linha melódica (ex. E♭-D-C♯) são proibidos pela prescrição de não mutar entre *mi* e *fa*, mas poderiam ocorrer em passagens onde não há outra solução.
Imitação	Serve à solmização similar em passagens imitativas, desde que em obediência às convenções polifônicas, influenciando o *deductio* de hexacordes.
	Convenções por *causa necessitatis*
Mi contra fa	A regra *mi contra fa* vale para notas harmônicas no *tactus*, não se aplica a figurações melódicas. Deve se evitar tal relação em favor da manutenção de quintas e oitavas perfeitas. Falsas relações simultâneas são proibidas, mas falsas relações sucessivas não. O trítono é aceito se um sustenido *ficta* for requerido (cláusula *subsemitonum modi*).
Fa super la	Se uma linha melódica ascende além de um hexacorde por um grau apenas e então retorna, esta nota é sempre cantada como *fa*, sem a necessidade de realizar uma mutação.
	Convenções por *causa pulchritudines*
Cadentia	Consonâncias perfeitas devem ser alcançadas pela consonância imperfeita mais próxima; em geral ambas as partes se movem por um grau. Se uma das vozes se move por salto, a que se move por grau conjunto é que sofre inflexão. Cadência terminando em 8ª ou uníssono é *perfetta*, senão é *fuggita*. Segundo Zarlino, cadência terminando em 5ª é *sfuggita*.

Subsemitonum modi	Em bordaduras (seja em cadências ou em outros pontos), a nota inferior pode ser elevada, especialmente se abaixo da final do modo.
Tierce de picardie	Este recurso, desenvolvido no séc. XV, era usado sempre que possível para adicionar uma 3ª a harmonias simples de 5ª e 8ª com as quais seções ou a obra toda normalmente acabavam.

Tabela 6. Compilação de convenções para inflexões em polifonia, segundo Routley.

Dentre as convenções, *causa pulchritudines* relaciona-se à estrutura contrapontística e polifônica da composição, em especial a *cadentia* ou *clausula*, cuja tipologia, segundo MEIER (1988, p. 89-101) e CASTILHO (2010, p. 1-16), **é descrita na forma de cláusulas,** como a seguir.

Cláusulas melódicas podem ser classificadas por **fórmulas estereotípicas de movimento por graus:** *cantizans* (I-VII-I), *altizans* (IV-V), *tenorizans* (II-I) e *basizans* (V-I). As relações entre duas destas vozes, *cantizans e tenorizans*, é historicamente o ponto de partida para as classificações. Alterações nestes quatro movimentos (por nota ou por pausa) podem ser categorizadas como cadência *fuggita*, em semelhança ao padrão adotado por Meier.

Cláusulas polifônicas estruturam-se em arquiteturas discretas: cláusula *simplex* ocorre sem suspensão no movimento de sexta para oitava; *quasi simplex* (*quasi sp*) apresenta a clausula *cantizans* diluída em um movimento melódico. Já a cláusula *formalis* requer três elementos em sua componente *cantizans*, o primeiro gerando uma suspensão (em sétima com o *tenorizans*) que antecipa o intervalo de sexta envolvido na resolução; a clausula *diminuta* seria um padrão ornamentado no *cantizans*, por diminuição.

A resolução de sexta para oitava, principal finalidade da cadência, também segue uma tipologia baseada em sua ocorrência histórica: a cláusula *vera* é aquela onde eleva-se em meio tom o sétimo grau (*sustentatio*), garantindo a resolução por sexta maior, e a cláusula *frígia*, o contrário, ao diminuir em meio tom o segundo grau (cláusula *remissa*). Suas ocorrências têm ligação direta com as inflexões *ficta* e *recta*. O envolvimento de uma voz grave em adição à cláusula *vera* realizando o movimento *basizans* V-I a caracteriza ainda como cláusula *perfeita*; sem o movimento *basizans*, as cláusulas são *semiperfeitas*[6] (MEIER, 1988, p. 93-94).A cláusula *plagal*, representada pelo movimento IV-I do bassus e com menor compromisso com fórmulas melódicas, não propicia a dedução, por si só.

6. Dressler, Gallus. "*Aliquot Psalmilatini et germanici…*".Heilbronn, Gymnasial-bibliothek. MS, 1560.

As cláusulas ainda podem ser incompletas, quando o *tenorizans* ou o *basizans* se encerram por evasão em pausa, e invertidas, quando o *cantizans* se posiciona em voz mais grave que aquela do *tenorizans*. Nas tabelas, as deduções entre $e\flat$ e $e\sharp$ estão explicitamente associadas à voz e cláusula em que ocorrem, e ainda em negrito caso se trate de um acidente inscrito. O símbolo †, se associado a uma nota na tabela (ex. †-$e\sharp$), revela sua posição no movimento de evasão. Resoluções sem o esteriótipo sonoro do movimento de semitom não foram tratadas aqui como cadenciais.

ANÁLISE DE INFLEXÕES *FICTA E RECTA* POR *CAUSA PULCHRITUDINES*

A análise apontou um total de 39 inflexões cadenciais, das quais 18 *ficta* e outras 21 *recta*. A cadência é perfeita se *cantizans*, *tenorizans* e *basizans* forem presentes; semiperfeita, na ausência do *basizans;* incompleta ou *fuggita*, se o *tenorizans* ou o *basizans* alterarem suas fórmulas, respectivamente. A cadência é de engano se o *basizans* se elevar em grau conjunto.

Inflexões $f\sharp$ *ficta* em cláusula *vera* têm resolução em *g* (Modo 2 plagal transposto), ocorrendo sob fórmula *cantizans* – condição exclusiva para a convenção *subsemitonum modi* – livres de intervenção *mi contra fa* e majoritariamente no cantus, exceto por uma cadência no altus (semiperfeita) e uma outra no tenor (incompleta e invertida). Apenas uma nota *f#* em terça de picardia *é ocorrente,* representando cláusula frígia (Tabela 7).

Uma única cláusula *simplex ficta* seria possível para $f\sharp$, em cadência de engano, mas que é deduzida como *recta* tanto por Zenck como por Gintzler (c. 73). Já em oposição a este, Zenck ignora a formação da terça de picardia (c. 31)[7]. Ambos os casos ocorrem em relação oblíqua com notas $e\flat$ de outras vozes; tal situação não impede a Zenck, contudo, realizar uma dedução *ficta* se o *sustentatio* for provido por uma convenção *subsemitonum modi* (c. 40).

7. A terça de picardia é também preservada em uma importante gravação deste moteto (Boston Camerata Motet Choir, dir. Joshua Rifkin, Nonesuck H-71336, 1977).

cc.	cláusula	C	A	T	B		resolução
15-16	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→)	tenorizans	basizans	*g*	perfeita
83-84	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→)	tenorizans	basizans	*g*	perfeita
45-46	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→*♮*)	tenorizans	basizans	*g*	perfeita
49-50	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→*♮*)	tenorizans	---	*g*	semiperfeita
19-20	*formalis*	altizans (†)	cantizans (*f♯*)	tenorizans	---	*g*	semiperfeita
53-54	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→)	tenorizans (°-*♮*)	basizans	*g*	incompleta
77-78	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→)	tenorizans (°-*♮*)	basizans	*g*	incompleta
32-33	*formalis*	---	tenorizans (°-*b♭*)	cantizans (*f♯*)*	basizans	*g*	incompleta
27-28	*formalis*	cantizans (*f♯*)	tenorizans	altizans (→*♮*)	basizans (†-*♮*)	*g*	*fuggita*
40-41	*formalis*	cantizans (*f♯*)	altizans (→)	tenorizans	basizans (†)	*g*	engano (*e♭*)
73-74	*simplex*	cantizans (*f♯*)	altizans (→†)	tenorizans	basizans (†)	*g*	engano (*e♭*)
30-31	*formalis*	3ª picardia (*f♯*)	cantizans	altizans (†)	tenorizans (*e♭*)	*d*	frígia

Tabela 7. Ocorrências de *f♯ ficta* para *Magnum haereditatis mysterium (a 4)* de Willaert. Cadências: † *fuggita*; ° incompleta; * invertida. Quinta sustentada: (→). O negrito indica bemóis inscritos em Zenck.

Inflexões *c# ficta* por sua vez sofrem resolução em *d*, em cadência perfeita no cantus (porém *fuggita*, por pausa na resolução do *basizans*) e semiperfeita no altus. Para inflexões *b♯ ficta* as resoluções ocorrem em *c*, por cadência perfeita incompleta, com o *cantizans* invertido no altus ou no tenor, e em cadência semiperfeita no tenor, sob cláusula *diminuta* (Tabela 8). Cadências com *cantizans* em *ficta* podem agregar inflexões *recta* em fórmulas concorrentes: *basizans* em engano (*d*-*e♭*, cc. 41 e 74, Tab. 9) e *tenorizans* em resolução regular (*e♯*-*d*, cc. 65 e 71) ou incompleta (*d*-*e♭*, c. 42) e *altizans* em resolução *fuggita* (*f*-*e♯*, cc. 10 e 70), Tabela 8.

cc.	Cláusula	C	A	T	B		resolução
65-66	*formalis*	cantizans (*c♯*)	altizans (→)	tenorizans (*e♯*)	basizans (†-*♮*)	*d*	*fuggita*
71-72	*formalis*	---	cantizans (*c♯*)	altizans	tenorizans (*e♯*)	*d*	semiperfeita
41-**42**	*formalis*	tenorizans (°-*e♭*)	cantizans (*b♯*)*	---	basizans	*c*	incompleta
21-**22**	*formalis*	altizans (→)	tenorizans (°-*♮*)	cantizans (*b♯*)*	basizans	*c*	incompleta
9-10	*diminuta*	altizans	altizans (†-*e♯*)	cantizans (*b♯*)	tenorizans	*c*	semiperfeita
69-70	*diminuta*	---	altizans (†-*e♯*)	cantizans (*b♯*)	tenorizans	*c*	semiperfeita

Tabela 8. Ocorrências de *c♯* e *b♯ ficta* para *Magnum haereditatis mysterium*. Cadências: † *fuggita*; * invertida; ° incompleta;. Quinta sustentada: (→). O negrito nos compassos indica que a atribuição é contrária na tablatura.

Inflexões *recta* sob cláusula *formalis* ou *diminuta* semiperfeita podem atuar como *cantizans* na resolução *e♯*-*f* ou como *altizans fuggito* em cadências para *b♭*,como na Tabela 9.

cc.	cláusula	C	A	T	B		resolução
20-21	*formalis*	altizans (†)	cantizans (*e♯*)	tenorizans	basizans	*F*	perfeita
56-57	*formalis*	cantizans (*e♯*)	basizans (†)	tenorizans	basizans (†-*d*)	*F*	engano (*d*)
11-12	*diminuta*	altizans (†)	cantizans (*e♯*, *e♯*)	altizans	tenorizans	*F*	semiperfeita
75-76	*diminuta*	altizans (†)	cantizans (*e♯*, *e♯*)	altizans	tenorizans	*F*	semiperfeita
58-**59**	*formalis*	cantizans	altizans (*f*- *e♯*)°	tenorizans	basizans (†-*♮*)	*b♭*	*fuggita*
81-82	*formalis*	cantizans	altizans (*e♭*-†)	tenorizans	basizans (†-*g*)	*b♭*	engano (*g*) ‡
55-56	*formalis*	tenorizans (†)	Cantizans	altizans (*e♭*-†)	tenorizans	*b♭*	semiperfeita‡
79-80	*diminuta*	altizans (*e♭*, †-*♮*)	tenorizans (†)	cantizans	tenorizans	*b♭*	semiperfeita‡

Tabela 9. Ocorrências *recta* no cantizans e no altizans de *Magnum haereditatis mysterium*. † cadência *fuggita*; ° abstenção do *f* do altus na tablatura; ‡ sem ornamentação ou cláusula *diminuta* na tablatura.

Inflexões $e_{\flat}$ em cadência frígia ou plagal ocorrem no altus e no tenor como *tenorizans* (sob cláusula *simplex* invertida) ou no bassus como *tenorizans* ou *basizans* (Tabela 10).

cc.	cláusula	C	A	T	B	resolução	
3-4	*simplex*	altizans (†)	tenorizans ($e_{\flat}$) ‡	cantizans (†)	cantizans	*d*	frígia*
44-45	*simplex*	altizans (†)	tenorizans ($e_{\flat}$)°	altizans (†)	cantizans	*d*	frígia*
17-18	*simplex*	altizans (†-ɾ)	tenorizans ($e_{\flat}$) ‡	cantizans (†)	basizans (IV-I)	*g*	plagal*
74-75	*simplex*	altizans (†)	tenorizans ($e_{\flat}$)	cantizans (†)	basizans (IV-I)	*g*	plagal*
7-8	*simplex*	altizans (→)	tenorizans ($e_{\flat}$)	cantizans (†)	basizans (IV-I) ‡	*g*	plagal*
43	*simplex*	altizans (†)	altizans (→)	tenorizans ($e_{\flat}$)	cantizans (IV-I)	*g*	plagal*
83-84	*formalis*	altizans (†)	cantizans ‡	altizans	tenorizans ($e_{\flat}$)	*d*	frígia
24-25	*formalis*	altizans (†)	cantizans ‡	altizans (†)	tenorizans ($e_{\flat}$)	*d*	frígia
52-53	*formalis*	altizans (†)	cantizans	altizans	tenorizans ($e_{\flat}$)	*d*	frígia
77	*quasi sp*	altizans (†)	cantizans	altizans	tenorizans ($e_{\flat}$)°	*d*	frígia
15	*quasi sp*	altizans (†)	altizans	cantizans ‡	tenorizans ($e_{\flat}$)	*d*	frígia
27	*simplex*	altizans (†)	altizans	cantizans ‡	tenorizans ($e_{\flat}$)	*d*	frígia
57-58	*formalis*	altizans (†)	cantizans	altizans (†)	basizans ($e_{\flat}$ - $b_{\flat}$)	$b_{\flat}$	plagal

Tabela 10. Ocorrências *recta* no tenorizans e no basizans de *Magnum haereditatis mysterium*. Cadências: † *fuggita*; * invertida; ‡ com ornamentação na tablatura; ° já ornamentado no moteto. Quinta sustentada: (→).

Nas tabelas 8 a 10, números de compasso em negrito indicam que a atribuição *recta* de Zenck é oposta à de Gintzler, cujas ornamentações no *tenorizans* envolvendo *e* (ou no *basizans*, influenciando o *tenorizans* sem ornamentação, c. 7) em cadências frígias e plagais inviabilizam correspondências de *deductio molle* com Zenck uma vez que notas de curta duração não se sujeitam a inflexão cromática. Em tais cadências, correspondências ocorrerão quando $e_{\flat}$ estiver desvinculado de ornamentação, mas regido por restrição *mi contra fa*, convenção *fa super la* (c. 53) ou acidente inscrito (c. 15 e 43); ornamentações em tablatura podem ainda ocorrer no *cantizans* de cadências frígias ou *vera* (com *ficta* ou $e_{\sharp}$ *recta*, exceto *simplex*, c. 76), além da resolução *fuggita* em $b_{\flat}$ (c. 58-59) seguida de atribuição *molle* contrária à Zenck, no altus. Ocorrências não-cadenciais de $e_{\sharp}$ na tablatura devem-se a ornamentações (c. 3, 7,36, 41, 44,54, 77, 81), ou à associação direta com a nota dó grave (c.17, 23, 26,30, 42,44, 48, 52, 55, 79, 82), enquanto $e_{\sharp}$ é preterido por $e_{\flat}$ em ocorrências anômalas por associação direta com a nota sol grave (cc. 23 e 59), e em uma diminuição do *cantizans* no que seria uma cadência em Dó, para Zenck (c. 22). Já este leva em consideração a interpretação direta do moteto, a partir das edições de Veneza, sendo mais fiel às convenções de inflexão cromática de época, especialmente a concordância de hexacordes.

ANÁLISE DE INFLEXÕES RECTA POR OUTRAS CONVENÇÕES

Mi contra fa. Relações harmônicas regidas por esta convenção ocorrem de forma direta (mesmo tempo) ou obl*íqua (por* prolongamento de uma das notas), com influência variável na dirigência por *e*♯ (frente a Lá ou Mi♯) ou por *e*♭ (contra Si♭ ou Mi♭), formando intervalos de quinta ou oitava. Inflex*ões e*♯ nesta convenção ocorrem no altus por relação direta com o bassus (c. 5) e por relação oblíqua com o bassus (cc. 5 e 50), tenor (cc. 4 e 13) e cantus (c. 47, talvez c. 30). Outras relações diretas para *e*♯ ocorrem no bassus (com o altus, c. 14) e no tenor (com o bassus, c. 65). Um relação oblíqua para *e*♯ ocorre no cantus (com o tenor, c. 63). Inflex*ões e*♭ regidas por *mi contra fa* são marcadas por inscrição de bemol no bassus em relações com o tenor (cc. 28, 42, além de c. 28, sem inscrição), cantus (cc. 31 e 81, este último em relação direta) e altus (c. 74); no altus a inscrição ocorre uma única vez, com o cantus (c. 23). O altus apresenta ainda uma relação direta com o bassus (c. 36) e uma relação oblíqua com o tenor (c. 26); já o tenor apresenta uma relação oblíqua com o cantus (c. 43).

Fa super la. A atuação desta convenção é exclusiva ao hexacorde natural, com ocorrências no altus, sempre em relação de 3ª menor com uma nota Dó grave (cc. 3, 26, 30, 48 e 52), além de uma possível ocorrência no *bassus* (c. 53). Na tablatura de Gintzler, apenas esta última é ocorrente; atribuições para *e*♯ impedem que o altus adote *fa super la*, e sem recorrer à figuração (exceto na primeira delas).

Figuração melódica. J*á se mostrou importante* nas tablaturas de Gintzler, permitindo a inflexão para *e*♯ mesmo em ambiente de hexacorde *molle.* Além das ocorrências cadenciais, outras quatorze figurações podem influenciar deduções por *e*♯ exceto no tenor, sempre em posição submétrica (com uma exceção no *tactus*, c. 19).

Concordância hexacordal. Entre vozes, pode determinar inflexões cromáticas para *e*♭ (cc. 23, 44, 74, 81 e 82) ou para *e*♯ (c. 7, 12, 59 e 70) do altus em concord*ância com* o bassus; relações do cantus com o bassus também são comuns (cc. 41,

42, $e_{\flat}$; cc. 73, 61, $e_{\sharp}$, dentre outras). O hexacorde também influencia inflexões em seu próprio *ambitus*, como uma espécie de convenção *mi contra fa* melódica (cc. 17, 36, 43, $e_{\flat}$; cc. 61 e 63, $e_{\sharp}$).

Os diversos aspectos relacionados podem atuar conjuntamente a favor de uma dedução, como em cadências apoiadas por *fa super la* (cc. 3, 30, 53), *mi contra fa* (cc. 12, 31, 65) e concordância hexacordal (cc. 7, 12, 31, 43, 55). Também podem gerar dúvidas de atribuição, como observado no altus (cc. 7, 12, 19, 30), cantus (c. 54) e bassus (c. 77).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na medida em que seria mais acurada a análise de *Magnum haereditatis mysterium* de Willaert a partir do conjunto completo de suas edições, deparou-se com a questão de partes sem remanescentes históricos em alguns casos, impossibilitando um parecer conclusivo sobre a ligação entre manuscritos e edições impressas com base no perfil de acidentes inscritos. Das partes com mais remanescentes, pouco se extrai do cantus por não apresentar nenhuma inscrição de acidente; já para o bassus (faltante apenas na edição de 1540), a ocorrência de acidentes inscritos nas palavras "*misterium*","*est*", "*exea*" (segunda vez) e "*domine*" distancia os impressos de Veneza (1539 e 1545) daquele de Ferrara (1538), ao mesmo tempo que os aproxima do manuscrito de Roma (1536). A questão da filiação estemática destas edições será retomada em próximos estudos, levando em consideração padrões de disposição silábica e de ocorrência de ligaduras mensurais.

O estudo de inflexões cromáticas por *deductio* relevou a íntima ligação das inflexões *ficta* com cadências de diferentes categorias. Eventualmente, cadências envolverão notas do sistema *recta* em inflexões *molle* e *durum*, atuando ao longo da peça segundo diversas convenções de época aqui tratadas, permitindo um estilo de interpretação "teoricamente informado" como o da edição de Zenck, onde a opção por um amplo uso de inflexões para $e_{\flat}$ sugere que consonâncias melódicas se estabeleçam em uma ou mais vozes. Já a tablatura de Gintzler sugere uma prática que evita inflexões para $e_{\flat}$ pelo uso sistemático de diminuições, porém fazendo uso de deduções menos convencionais ou antagônicas àquelas de Zenck em diversos

casos. Chamam a atenção as deduções de Gintzler para $e_{\sharp}$ ou $e_{\flat}$ em relação harmônica direta a Dó ou Sol graves respectivamente, mesmo em ambiente envolvendo $b_{\flat}$, o que se alinharia a uma visão harmônica em desenvolvimento na metade do século XVI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BERGER, Karol. The Expanding Universe of Musica ficta in Theory from 1300 to 1550. *The Journal of Musicology*, California, v. 4, n. 4, p. 410-430, 1985.

CASTILHO, Maria Luísa Correia. A pontuação métrica e semântica na música polifónica: cláusula e plano cadencial. 2010. Disponível em: <http://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/399?mode=full&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+completo>. Acesso em: 31 mar 2015.

GINTZLER, Simon. Magnum hereditatis. In: GARDANO, A. (ed.). *Intabolatura de lauto di Simon Gintzler… Libro Primo*. Veneza: Antonio Gardano 1547.

HAMM, Charles e Jerry Call. Sources, MS, (§IX, 20): 16th-Century German Sources of Lutheran Music. In: SADIE, Stanley, e John Tyrrell (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, p. 923-925 (v. 23).

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Polyphony*. New York: Broude Brothers Limited, 1988 (trad. Ellen Beebe).

PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso and Marcos Pupo Nogueira. Estudo comparativo de publicações de época dos motetos 'Magnum haereditatis mysterium' de Willaert. *Revista Musica*, São Paulo, v. 14 n.1, p. 211-24, mai 2015.

ROUTLEY, Nicholas. A Practical Guide to 'musica ficta'. *Early Music*, London, v. 13, n. 1, p. 59-71, fev. 1985.

WILLAERT, Adrian. *Magnum hereditatis misterium (LonRC2037)*. Ferrara: 1527-1534 (livros de partes incompleto, A e T ausentes).

_____. *Magnum hereditatis misterium templum (VatG XII.4)*. Roma: Johannes Parvus, 1636 (livro de coro C, A, T e B)

_____. *Magnum haereditatis mysterium (BerlGS 7)*. Konigsberg: Matthias Krüger, 1537-1544 (livros de partes incompleto, A, T e B ausentes).

_____. Magnum haereditatis mysterium. In: *Triginta novem motetos habet*. Ferrara: Buglhat, Hucher & Campis, 1538.
_____. Magnum haereditatis mysterium. In: *Famosissimi Adriani... Liber primus*. Venetia: Girolamo & Ottaviano Scotto, 1539.
_____. Magnum mysterium. In: *Selectissimae necnum familiarissimi canciones....* Augsburg: Melchior Kriesstein, 1540.
_____ *Magnum haereditatis mysterium templum (ErlU473/1 [olim 792])*. Heilsbronn: Johannes Hartung, 1541 (livro de côro C, A, T e B).
_____. Magnum hereditatis. In: *Adriani... mvsici celeberrimi... liber secvndvs*. Venetia: Antonio Gardano, 1545.
ZENCK, Hermann. *Adrian Willaert Opera Omnia. 2. Motetta IV Vocum, Liber secundus, 1539 et 1545*. Roma: American Institute of Musicology in Rome, 1950, p. 32-35.

APÊNDICE I

Magnum haereditatis mysterium

inflexões e disposição silábica como em Zenck, 1950; transcrição da tablatura de Gintzler, 1547

A. Willaert (1490-1562)

45
non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -
ex e - a car - nem as - su - mens,
est pol - lu - tus ex e - a car - nem as -
e - a, ex e - a
50
55
mens, car - nem as - su - mens o - mnes gen -
car - nem as - su - mens: o - mnes gen -
mens, car - nem as - su - mens, as - su - mens: o -
car - nem, as - su - mens: o - mnes -
60
- tes ve - ni - ent, di - cen - tes, di -
- tes ve - ni - ent, di - cen - tes, di - ce -
mnes gen - tes ve - ni - ent,
gen - tes ve - ni ent, di - cen - tes, ve - ni - ent, di -
65
70
cen - tes:
- tes: glo - ri - a ti - bi - do - mi -
di - cen - tes, di - cen - tes: glo - ri - a ti - bi do - mi -
cen - tes: glo - ri - a ti - bi do - mi ne, glo - ri - a ti -
75
glo - ri - a ti - bi do - mi - ne, do -
ne, glo - ri - a ti - bi do - mi - ne, glo -
- ne, do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - mi - ne, glo - ri - a
bi do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - mi - ne, glo -
80
- mi - ne, glo - ri - a ti - bi do - mi - ne.
ti - a ti - bi do - mi - ne.
ti - bi, glo - ri - a ti - bi do - mi - ne.
ri - a ti - bi glo - ri - a ti - bi do - mi - ne.

SOLMIZAÇÃO: REGRAS PARA A NOMEAÇÃO DAS NOTAS DE ACORDO COM AUTORES INGLESES NO SÉCULO XVII

Nathália Domingos[1]

1. Departamento de Música (CMU), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2010/24030-3). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP. Email: *nathaliadomingos@yahoo.com.br.*

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo evidenciar as regras propostas pelos autores ingleses para a correta nomeação das notas durante a solmização por meio de três tratados seiscentistas representativos: *A nevv vvay of making fowre parts* (c. 1613) de Thomas Campion; *An Introduction to the skill of musick in two books* (1655) de John Playford e *A compendium of practical musick* (1667) de Christopher Simpson.

PALAVRAS-CHAVE:

teoria musical inglesa; solmização; século XVII.

ABSTRACT:

The present paper aims to show the rules proposed by English authors to the correct naming of notes during the solmization by means of three representative treatises seventeenth century: The Nevv vvay of making fowre parts (1613 c.) by Thomas Campion; An Introduction to the skill of musick in two books (1655) by John Playford and A compendium of practical musick (1667) by Christopher Simpson.

KEYWORDS:

English music theory; solmization; seventeenth century.

Sabe-se que o desenvolvimento de métodos de solmização, a partir do século XI, amenizou a dificuldade do ensino e da aprendizagem de canções. Ao contrário do solfejo atual no qual cada uma das sete notas musicais possui a sua respectiva sílaba (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si), a solmização utiliza apenas seis

(*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) organizadas em três diferentes Deduções (ou hexacordes) com início em C, G e F.

As Deduções, cujo padrão intervalar consiste em Tom--Tom-Semitom-Tom-Tom, eram classificadas em *naturalis* (início em C), *b durum* (início em G), *b molle* (início em F).

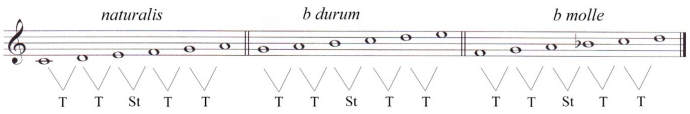


Fig. 1. Classificação das Deduções (hexacordes).

Em geral, as melodias ultrapassavam o intervalo de uma sexta e o cantor deveria fazer a mutação para prosseguir solmizando acima do *lá* ou abaixo do *ut.*

A mutação é o processo de abandonar uma Voz (sílaba) de uma determinada Dedução e adotar outra com a mesma altura sonora, mas pertencente a outra Dedução. Isto é possível porque cada nota, ou seja, cada altura sonora possui duas ou mais Vozes associadas a ela, como pode ser visualizado na Figura 2.

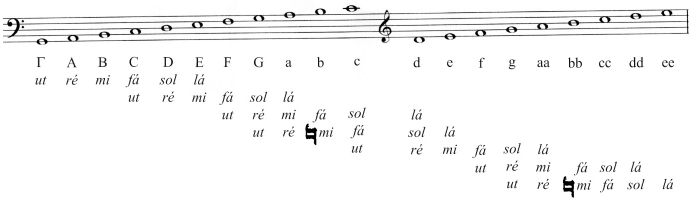


Fig. 2. Altura real das notas e suas respectivas sílabas de solmização.

As letras determinam a altura real da nota, enquanto as sílabas são ferramentas que permitem a correta relação intervalar durante a solmização, visto que os semitons recaem entre as Vozes *mi-fá*.

De forma geral, no continente, a mutação ocorria na sílaba *ré* nas melodias ascendentes e na Voz *lá* nas melodias descendentes. Por outro lado, no século XVII na Inglaterra, a solmização difere daquela praticada no continente europeu. Em primeiro lugar, os ingleses utilizavam um sistema que continha apenas quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*) que não estava baseado nas Deduções (hexacordes). Sendo assim, as mutações não eram requisitadas e outros procedimentos eram utilizados

para que o aprendiz nomeasse corretamente as notas durante a solmização.

A seguir, serão evidenciadas as regras propostas pelos autores ingleses durante o século XVII para a correta nomeação das notas a partir de três autores representativos: Campion, Playford e Simpson.

THOMAS CAMPION (C. 1613)

Para Campion (c. 1613, *f* B4 a), o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação do semitom que é expressado por *mi-fá* ou *lá-fá.* Ao identificar os semitons, as demais Vozes são acomodadas sequencialmente em seus devidos lugares.

Segundo Campion (c. 1613, *f* B5 a), "acima de fá sempre cante *sol*; e sempre cante *sol* abaixo de *lá*".

sol*-lá-mi-fá-****sol****-lá-fá - ****sol****-lá-mi-fá-****sol****-lá-fá - etc.*

Para explicar a solmização, Campion (c. 1613, *f* B4 a) apresenta três escalas que começam no Signo Γ *ut* (Figura 3). A primeira não possui alteração no início da clave; a segunda escala contém um bemol no Signo ♭*fá* ♮*mi*, ao passo que a última tem dois bemois: um deles no Signo ♭*fá* ♮*mi* e o outro em E *lá mi*. Observe que a sequência das sílabas muda de acordo com os sinais dispostos no início do pentagrama devido ao posicionamento dos semitons.

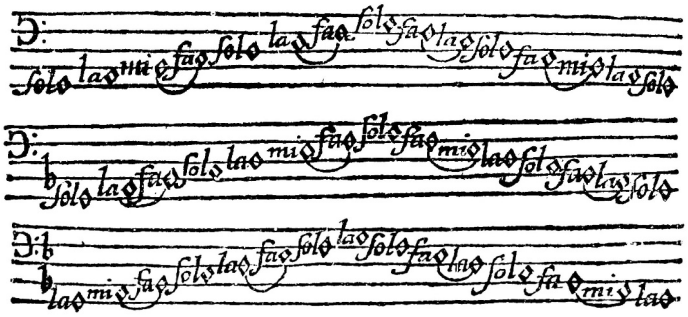


Fig. 3. Solmização de escalas com diferentes armaduras (CAMPION, c. 1613, *f* B4 v - *f* B5 a).

Como pode ser observado no exemplo acima, as sílabas *ut* e *ré* não são requisitadas. Além disto, se o semitom inferior for *mi-fá*, o semitom superior será lá-fá e vice-versa.

Em suma, para Campion, o importante é observar as localizações dos semitons que estão marcados pelos semicírculos em seus exemplos.

JOHN PLAYFORD (1665)

Playford, por outro lado, estabelece regras para a localização da Voz *mi*:

> Em primeiro lugar, observa que o *mi* é a Voz mestre ou a mais importante que te leva a conhecer todas as outras Vozes. Tendo descoberto o *mi*, as outras Vozes seguem um percurso. Este *mi* tem sua existência em quatro lugares diferentes, mas está em apenas um destes lugares a cada vez. Seu local característico é em B*mi*, mas se um B*fá*, assim como um bemol [...] estiver colocado naquele lugar, o *mi* é posicionado em E *lá mi*, que é o segundo lugar. Entretanto, se um bemol também estiver colocado ali, o *mi* estará em seu terceiro local que é A *lá mi ré*. Se um bemol aparecer também ali, então o *mi* é transferido para sua quarta posição que é D *lá sol ré*, de modo que em qualquer um destes lugares que o *mi* estiver, as próximas Vozes ascendentes acima dele são *fá-sol-lá*, *fá-sol-lá* até encontrar teu *mi* novamente, pois ele aparece apenas uma vez no intervalo de oito notas. Da mesma forma, as próximas Vozes abaixo dele são *lá-sol-fá*, *lá-sol-fá* até encontrar novamente teu *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 11-12).

Portanto, a sílaba *mi* pode ser acomodada em quatro locais:

* Signo ♭ *fá* ♮ *mi* (sem sinal na armadura de clave);
* Signos E *lá mi,* e *lá mi,* ee *lá* (um bemol);
* Signos A *ré*, a *lá mi ré*, aa *lá mi ré* (dois bemois);
* Signos D *sol ré*, d *lá sol ré*, dd *lá sol* (três bemois).

Fig. 4. Posicionamento do mi (PLAYFORD, 1655, p. 11-12).

O correto posicionamento da sílaba *mi* permite, consequentemente, o conhecimento das demais Vozes, visto que acima dele temos duas vezes a sequência *fá-sol-lá*, enquanto abaixo dele, duas vezes *lá-sol-fá*, assim:

*fá-sol-lá-fá-sol-lá-**MI**-fá-sol-lá- fá-sol-lá-**MI**- etc.*

Como consequência, as sílabas pronunciadas no intervalo de uma oitava são idênticas, uma vez que não há a utilização das sílabas *ut* e *ré*.

CHRISTOPHER SIMPSON (1667)

Assim como os autores precedentes, Simpson também adota apenas quatro sílabas para o ensino da solmização:

Quatro destas [sílabas], *mi, fá, sol, lá* (compreendidas em sua plenitude), são auxiliares indispensáveis para a correta afinação dos graus sonoros, como será visto em breve. As outras duas, *ut* e *ré*, são supérfluas e, portanto, ignoradas pela maioria dos professores contemporâneos. Usaremos, portanto, apenas *mi, fá, sol, lá* nas sete letras que representam os graus sonoros. Para isto, primeiramente precisamos descobrir onde o *mi* deve ser colocado. Uma vez descoberto, os lugares das outras três [sílabas] são consequentemente conhecidos, já que *mi* tem sempre *fá, sol, lá* acima e abaixo dele [...] (SIMPSON, 1667, p. 5).

Para Simpson, a sílaba *mi* pode ser acomodada em 3 locais:

* Signo ♭*fá* ♮*mi* (*Mi* in *B*) quando não há alteração na armadura de clave;

* Signo E *lá mi* (*Mi* in *E*) quando há um bemol na clave;

* Signo A *ré* (*Mi* in *A*) quando há dois bemois.

Fig. 5. Posicionamento do mi (1667, p. 11).

Além disto, Simpson (1667, p. 6) menciona a existência de canções que apresentam três bemois na armadura de clave. De acordo com o autor,

> Já vi canções com bemois localizados em A, B, e E simultaneamente; desta forma o *mi* é deslocado de seus três locais, mas tais canções são irregulares [...] sendo designadas para instrumentos ao invés de vozes. No entanto, se alguma de tais canções for apresentada, posicione teu *mi* em D com *fá, sol, lá* acima e abaixo dele [...] (SIMPSON, 1667, p. 6).

Apesar de mencionar a existência de canções com três bemois, Simpson não exibe em seu tratado nenhum exemplo para a solmização. Entretanto, caso o aprendiz se depare com uma melodia com estas características, o autor elucida que o *mi* deve ser posicionado em d *lá sol ré* para que não haja problemas na solmização (Figura 6).

Fig. 6. Mi em D – três bemois na armadura de clave.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da solmização permite entender a teoria e a prática musicais daquele período, uma vez que as composições eram baseadas neste sistema.

Apesar de ter o mesmo fundamento no método que se difundiu por toda Europa a partir do século XI, os ingleses, durante o século XVII, ensinavam a solmização por meio de regras peculiares. Para Campion (c. 1613), o importante é conhecer a localização do semitom expresso pelas sílabas *mi-fá* ou *lá-fá*. Já Playford (1655) e Simpson (1667) ensinam os estudantes a posicionarem corretamente a Voz *mi* e, como consequência, as demais sílabas são acomodadas automaticamente.

Apesar destes autores exibirem métodos diferentes para o seu ensino, as sílabas empregadas durante a solmização recaem nas mesmas notas, como pode ser visualizado a seguir:

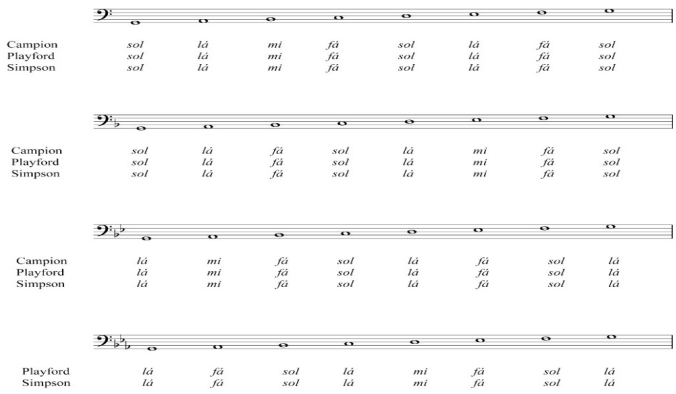


Fig. 7. Quadro comparativo da solmização nos diferentes autores ingleses.

Conclui-se que apesar dos teóricos exibirem uma didática para o ensino de solmização que apresenta características distintas (localização do semitom e o posicionamento da Voz *mi*), o resultado observado após a comparação da solmização nos três tratados é idêntico.

Isto se deve principalmente porque os ingleses, diferentemente dos autores continentais, utilizam apenas quatro sílabas: *mi, fá, sol, lá*. Com isto, a sílaba de solmização que qualquer nota recebe é a mesma uma oitava acima ou abaixo e os semitons ocorrem entre as Vozes *mi-fá* e *lá-fá* no intervalo de uma oitava.

Em suma, este sistema desenvolvido e adotado pelos ingleses durante o século XVII facilita o aprendizado da solmização, uma vez que não é exigido do jovem aprendiz o processo de mutação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPION, Thomas. *A nevv vvay of making fowre parts in Counter-point, by a most Familiar, and infallible Rule. Secondly, a necessary discourse of Keyes and their proper Closes. Thirdly, the allowed passages of all Concords perfect, or imperfect, are declared. Also by way of Preface, the nature of the Scale is expressed, with a briefe Method teaching to Sing*. London: T[homas] S[nodham], c. 1613. (14f).

PLAYFORD, John. *An Introduction to the Skill of Musick in two books.* London: John Playford, 1655 (129f.).

SIMPSON, Christopher. *A compendium of practical musick in five parts: teaching, by a New, and easie Method, 1. The Rudiments of Song. 2. The Principles of Composition. 3. The Use of Discords. 4. The Form of Figurate Descant. 5. The Contrivance of Canon.* London: William Godbid for Henry Brome, 1667 (176p.).

PRONUNTIATIO NA OBRA DE SILVESTRO GANASSI (1492-c.1557)

Giulia da Rocha Tettamanti[1]

1. Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Email: tettamantigiulia@gmail.com

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo apontar na obra de Silvestro Ganassi a presença de conceitos da oratória clássica amplamente cultivados no ambiente veneziano entre as décadas de 1530 e 1540. A influência destes elementos na obra do autor se nota pelo alto grau de sofisticação dos conteúdos e pela constante comparação entre as duas artes, principalmente no que diz respeito às partes do discurso que tratam da pronúncia que, neste caso, está diretamente relacionada à execução musical. Levando em consideração o ambiente político veneziano e as ideias humanistas que circulavam dentro das academias literárias desta cidade no século XVI, pretende-se fazer um recorte das diversas passagens na obra de Ganassi que fazem referência direta ou indireta à arte da oratória, para que, ao relacioná-las com as suas respectivas fontes, possamos ter uma maior compreensão do significado que a execução musical adquiriu neste ambiente.

PALAVRAS-CHAVE:

renascimento; retórica musical; Silvestro Ganassi.

ABSTRACT:

This paper aims to point out in Silvestro Ganassi's work the presence of classical oratory concepts widely cultivated in the Venetian environment between the 1530s and 1540s. The influence of these elements in the author's work is noted for the high degree of sophistication of content and the constant comparison between the two arts, especially with regard to the parts of speech dealing with the pronunciation, which in this case is directly related to musical performance. Taking into account the Venetian political environment and the humanistic ideas circulating within the literary academies

of the city in the sixteenth century, we intend to make selection of several passages in the work of Ganassi who make direct or indirect reference to the art of oratory, so that, to relate them to their respective sources, we have a greater understanding of the meaning that the musical performance acquired in this environment.

KEYWORDS:
Renaissance; musical rhetoric; Silvestro Ganassi.

É comum em textos acadêmicos definirmos a música eloquente, na qual a clareza e o significado do texto têm papel determinante na construção e execução musical de acordo com os objetivos ciceronianos de *docere, movere et delectare,* como principal característica do período Barroco, inaugurado com a publicação de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini em 1602. Há uma tendência em assumir que a compreensão do texto na música do século XVI é menos importante que nos séculos sucessores, baseada na suposta confusão sonora causada pela sobreposição de vozes independentes da polifonia, relatada como um sério problema nas atas do Concílio de Trento, assim como em importantes polêmicas que defendem o uso da monodia acompanhada, documentadas a partir do final do século XVI.[2] Entretanto, sabe-se que a prática de cantar histórias antigas e modernas a solo com acompanhamento de alaúde ou *vihuela* existe desde o tempo dos *improvvisatori* e *oracioneros* do século XV;[3] assim como referências a episódios da tradição clássica e às obras de Aristóteles, Platão, Cícero, Quintiliano, Horácio, entre outros, preenchem cada vez mais os tratados de música teórica e prática no século XVI.[4] Muitos dos textos destes autores clássicos tinham sido recentemente redescobertos e traduzidos para o latim pelos humanistas que, segundo Kristeller (1990, p. 5), dominavam de uma maneira geral o ensino secundário na Itália, influenciando inteiras gerações de pessoas educadas como nobres, homens de estado, do clero, de negócios, assim como artistas, poetas, filósofos, teólogos, juristas, etc.

Veneza, na época, era um dos maiores centros europeus de impressão, sendo, portanto, responsável pela disseminação de uma quantidade expressiva de traduções e comentários das diversas obras gregas e latinas. Além disso, a partir dos anos

2. Cf. WILSON (1995, p. 341-342); SMITH (2011, p. 102); PALISCA (2006, p. 179). Existiram duas importantes discussões entre o que chamamos de prática antiga e moderna no final do século XVI, a primeira delas, representada pelo *Dialogo della musica antica, et della moderna* de Vicenzo Galilei (Florença, 1581), no qual o autor afronta a tradição questionando a obra de seu professor Gioseffo Zarlino e a segunda, um pouco posterior, mas derivada desta, entre Giovanni Maria Artusi, também aluno de Zarlino e defensor do estilo antigo, e o compositor Claudio Monteverdi.

de 1530, a cidade acolheu um grande número de intelectuais e artistas exilados após o saque de Roma, em 1527 e o fim da república em Florença, em 1532. Com a finalidade de aproveitar este rico material humano presente na cidade e incorporar as novas tendências cientificistas advindas da inclusão do repertório clássico nos diversos setores da sociedade, o doge Andrea Gritti, no governo desde 1523, implementou uma política de renovação cultural e arquitetônica que tinha como principal objetivo reerguer o esplendor da república após a perda de grande parte do território nas guerras contra a Liga de Cambrai, no princípio do século XVI.[5] Tal reestruturação, conhecida como *Renovatio Urbis,* tinha como lema demonstrar a grandeza e a imortalidade da república através da exaltação do mito de Veneza, isto é, a celebração da paz interna e da perenidade resultantes de uma singular harmonia presente na cidade e inerente à sua forma única de governo. A música, como sinônimo de harmonia, teve papel simbólico fundamental na construção do mito, sendo muitas vezes utilizada como eficiente meio de propaganda da *Renovatio*.[6]

Dentro desta política, uma das principais ações em prol da música foi a contratação, por insistência do próprio doge, do renomado músico franco-flamengo Adrian Willaert para o cargo de mestre de capela de São Marcos em 1527. Willaert é considerado peça indispensável para a consolidação do estilo musical veneziano, tendo sido reconhecido em todo o continente por sua característica habilidade de animar a música de acordo com as palavras (PALISCA, 2006, p. 179). Do mesmo modo, Silvestro Ganassi, instrumentista da Ilustríssima Senhoria de Veneza desde 1517, dedica em 1535 a sua primeira obra, *Opera Intitulata Fontegara,* ao doge Andrea Gritti. A importância histórica da *Fontegara* reside no fato desta ser o primeiro tutor instrumental publicado sobre um só instrumento[7] e a primeira tentativa de codificar a prática da diminuição, uma forma de ornamentação improvisada que subdivide as figuras brancas de uma peça polifônica em figuras de menor valor para criar notas de passagem a fim de florir o contraponto. A obra impressiona também pelo alto nível de detalhamento das informações técnicas, por tratar de aspectos muito refinados, nunca antes abordados, do ato de tocar, assim como a inserção de alguns conceitos próprios da política empregada por Gritti nos anos da *Renovatio,* tornando a obra

3. Cf. WILSON (1995, p. 342); GRIFFTHS (2010, p. 27-28).

4. Cf. KRISTELLER (1990, p. 142-162); WILSON (1995, p.341-365); SMITH (2011, p.102-130).

5. Cf. TAFURI (1984, p. 26-27).

6. Cf. ROSAND (1984, p. 167-186); TETTAMANTI (2010, p.30-57).

7. Até então, os tutores instrumentais continham explicações breves, com tabelas de dedilhados, de todos os instrumentos divididos em famílias como o *Musica getutscht aus gesogen* de Sebastian Virdung (Basel, 1511) e o *Musica instrumentalis deudch* de Martin Agricola (Wittenberg, 1528), ou então eram manuscritos muito breves como o *Introductio Gescriben uf Pfifen* (Basel, 1510).

em um exitoso meio de propaganda da excelência dos músicos residentes na cidade.[8]

Depois da morte do doge em 1538, Ganassi publicou outros dois volumes, desta vez destinados ao ensino da viola da gamba: *Regola Rubertina* (Veneza, 1542) e *Lettione Seconda* (Veneza, 1543). As obras são dedicadas a dois gentis-homens florentinos, Ruberto Strozzi e Neri Capponi, que se fixaram em Veneza a partir de 1538, assim como muitos homens da alta aristocracia florentina, os *fuorusciti*, exilados após o fim da república. Strozzi e Capponi foram grandes mecenas musicais nas décadas de 1530 e 1540 e principais responsáveis pela consolidação do madrigal da primeira metade do século XVI. Em sua residência em Veneza, Neri Capponi, mantinha uma academia literária onde realizavam-se concertos regulares, com obras de alto nível, compostas exclusivamente para a ocasião e executadas por um corpo de cantores e instrumentistas profissionais, a maioria deles da capela ducal de São Marcos.[9] Também da capela ducal era o diretor musical dessas reuniões, o compositor e mestre de capela Adrian Willaert, que antes de ser contratado pela *Serenissima*, já trabalhava como compositor para Capponi.

Levando em consideração as dedicatórias, podemos deduzir que é possível que Ganassi fizesse parte do corpo musical dos concertos da academia ou tivesse um papel importante no círculo Strozzi-Capponi como professor de viola da gamba,[10] assim como também é provável que o músico circulasse em outras academias venezianas de letras e artes, como podemos notar pela singela autodenominação de *desideroso nella pictura*, estudioso da pintura, que aparece no frontispício da *Lettione Seconda* e a citação de seu nome em dois tratados venezianos desta arte, publicados em 1548, *Dialogo di pittura* de Paolo Pino, e em 1557, *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino* de Ludovico Dolce.[11] De qualquer forma, é evidente que o ambiente político e cultural veneziano exerceu uma influência determinante no pensamento de Ganassi e de fato, os três tratados estão repletos dos mais variados paralelos com a preceptiva clássica.

8. Cf. TETTAMANTI (2010, p. 30-57).

9. Cf. FELDMAN (1995, p. 37).

10. No prefácio da *Regola Rubertina,* Ganassi afirma que Ruberto Strozzi foi seu discípulo (GANASSI, 1542, p. 1).

11. Ludovico Dolce era conhecido membro da academia veneziana de Domenico Venier. (FELDMAN, 1995, p. 86.)

MÚSICA E PRONÚNCIA NAS OBRAS DE GANASSI.

No capítulo I da *Fontegara,* Ganassi afirma que o modelo a ser imitado pelo flautista durante a sua execução é a voz humana. Uma das razões de tal afirmação é a origem vocal de quase a totalidade da música escrita e executada por instrumentos no século XVI, dividida em diferentes gêneros como a *chanson*, o moteto, o madrigal, a *frottola*, a missa, etc. No entanto, embora mais adiante no texto o autor também tenha indicado o hábil e perito cantor como modelo, neste capítulo Ganassi parece estar se referindo apenas à fala comum, que profere e pronuncia um discurso:

> Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la. E poderás dizer: "Como será possível, visto que essa profere todo o falar? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à voz humana." E eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. [...] Sobre isso, fiz experiência, e, ouvindo outros tocadores capazes de fazer-se entender com o seu tocar as palavras dessa coisa, poder-se-ia dizer que àquele instrumento não falta nada além da forma do corpo humano. Assim como se diz que à pintura bem feita não falta nada além da respiração. Portanto, deveis estar certos do seu propósito de poder imitar o falar (GANASSI, 1535, cap. I).

O paralelo com a fala no decorrer do texto das três obras é bem evidente, uma vez que o autor sempre se refere ao ato de tocar utilizando os verbos "proferir" e "pronunciar":

> E advirto que as notas comuns dessa flauta são treze, das quais nove se denominam graves, desde a primeira inferior ascendendo até [que estejam] todos [os furos] abertos. As quatro seguintes se denominam agudas e se pronunciam com o sopro agudo (GANASSI, 1535, cap. 3).

> Nota que o movimento da língua provoca vários efeitos por causa do proferir com várias sílabas (GANASSI, 1535, cap. 5).

> [...] e movendo o dedo do terceiro traste logo após o dedilhar, o seu efeito produz um discurso que se pronuncia com as vozes sol lá fá sol lá [...] (GANASSI, 1543, cap. 13).

> Nota que por meio dos espaços e das linhas se conhece o discurso que pronuncia o nome das notas e consonâncias (GANASSI, 1543, cap. 18).

Nota-se também na *Fontegara* o uso da palavra "voz" com três significados diferentes: a voz humana propriamente dita, as sílabas de solmização ut ré mi fá sol lá e os furos da flauta que quando abertos produzem determinada nota, quase como se estes fossem por si só capazes de falar. Além disso, no capítulo II da *Regola Rubertina,* Ganassi ensina que ao tocar devemos imitar a natureza das palavras do mesmo modo como faz o orador ao imitar o riso ou o choro consoante ao assunto.

A imitação é, segundo Ganassi, o primeiro item do tocar artificioso, descrito pelo autor nos capítulos 23 a 25 da *Fontegara*, seguido da prontidão – domínio da técnica – e da galanteria – ornamento. A definição do termo "artificioso" nos é dada pelo autor no capítulo X da *Regola Rubertina* ao afirmar que a voz humana, por ser instrumento natural é mais digna do que os demais instrumentos, acidentais ou artificiosos. Isto significa, portanto, que o tocar artificioso corresponde à toda e qualquer execução musical feita através dos vários instrumentos de cordas, sopro, teclas e percussão. Observamos que, de uma maneira geral, este tocar descrito pelo autor segue o modelo bipartido de Quintiliano, no qual a pronúncia do discurso está dividida em *vox* e *gestus*.

Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria*, escreve a respeito da música no capítulo X do livro I, no qual, nos chama a atenção para a importância de se incluir na educação do jovem orador o aprendizado de outras artes, inclusive a música, uma vez que estas são capazes de auxiliar o seu aperfeiçoamento. Após fazer um elogio à música repleto de todas as tópicas comuns nos tratados de música, o autor explica de que maneira a música pode auxiliar o orador:

> 22. A música tem dois modos de expressão: na voz e no corpo. Ambas devem ser controladas por regras apropriadas. Aristoxenus divide a música, no que diz respeito à voz, em ritmo e melodia, o primeiro consiste em medida, o último em som e canto.

> Agora eu te pergunto se não é absolutamente necessário ao orador estar familiarizado com todos esses métodos de expressão que estão preocupados primeiro com o gesto, segundo com a disposição das palavras e em terceiro com as inflexões da voz, das quais uma grande variedade é requerida no discursar? [...]
>
> 24. Porém a eloquência varia o tom e o ritmo, expressando pensamentos sublimes com elevação, pensamentos agradáveis com doçura e o ordinário com moderada dicção e em cada uma delas, a arte está em simpatia com os seus respectivos afetos.
>
> 25. É pela elevação, abaixamento ou inflexão da voz que o orador move os afetos dos seus ouvintes, e a medida, se posso repetir o termo, da voz ou frase difere de acordo com o desejo de despertar a indignação ou a piedade no juiz. Como sabemos, diferentes afetos são despertados até pelos vários instrumentos musicais, os quais são incapazes de reproduzir a fala.
>
> 26. Também o movimento do corpo, que os gregos chamam de eurítmica, deve ser adequado e conveniente, e isso só pode ser garantido pelo estudo da música. (QUINTILIANO, 1920, p. 171-173, nossa tradução).

Mais adiante, no mesmo capítulo, Quintiliano cita a anedota do famoso orador Caio Graco que, durante seus discursos, contava com um músico atrás dele indicando, por meio de uma flauta, os tons com os quais ele deveria discursar. Ganassi, em suas obras, recupera esta ligação entre as duas artes, evidenciando o caminho contrário, isto é, mostrando a importância do conhecimento da oratória no aperfeiçoamento do músico. É importante lembrar que os livros de Ganassi são destinados ao público amador, cortesão, cuja educação humanista garantia repertório suficiente para a compreensão e uso deste paralelo.

Deste modo, o uso das inflexões da voz de acordo com a matéria do texto vem descrito com detalhes nos capítulos 2 e 24 da *Fontegara,* uma vez que a natureza da flauta permite um paralelo bastante claro com a voz humana:

> Este instrumento, denominado flauta, requer três coisas: a primeira, o sopro; a segunda, a mão; e a terceira, a língua. Quanto ao sopro, a voz humana como mestra nos ensina que deve ser produzido medianamente; porque quando o cantor canta alguma composição com palavras placáveis, faz a pronúncia placável;

> se [canta uma composição] jocunda, [faz] com o modo jocundo. Porém, querendo imitar tal efeito, produzir-se-á o sopro mediano, de modo que se possa crescer e diminuir no momento certo (GANASSI, 1535, cap. 2).
>
> A imitação, portanto, deve imitar a voz humana, isto é, às vezes cresce e diminui para imitar a natureza das palavras, como declarei no segundo capítulo, o qual ensina a maneira de proceder com o sopro. A imitação que fazes em uma mesma nota, com artifício, tem os vários efeitos, suaves e vivazes, assim como faz a voz humana. necessário também, como foi dito acima, que tal imitação deva ser acompanhada da prontidão e da galanteria, porque a prontidão deriva do sopro. Portanto, se a imitação é suave ou placável, ou ainda vivaz, a mesma coisa será a prontidão e a galanteria (GANASSI, 1535, cap. 24).

Encontramos semelhante instrução no capítulo III do livro XI das *Institutio Oratoria* de Quintiliano: o orador irá, por isso, empregar as notas intermediárias, que devem ser elevadas quando falamos com energia e reduzidas quando adotamos um tom mais suave (QUINTILIANO, 1920, p. 265, nossa tradução). Este capítulo é inteiramente dedicado à explicação da *Pronuntiatio* retórica, a quinta e última parte da preparação de um discurso.[12] Segundo o autor:

> 1. A pronúncia é muitas vezes denominada ação. Mas o primeiro nome é derivado da voz, o segundo do gesto. Cícero, em uma passagem, fala de ação como sendo uma forma de expressão, e em uma outra passagem, como sendo uma espécie de eloquência física. No entanto, ele divide a ação em dois elementos, que são os mesmos elementos da pronúncia, isto é, voz e movimento. Portanto, não importa qual dos dois termos empregamos (QUINTILIANO, 1920, p. 244, nossa tradução).

12. O discurso retórico está dividido em seis partes: *Inventio* (invenção, procura das matérias), *dispositio* (disposição, organização dos argumentos), *elocutio* (elocução, embelezamento do discurso através de figuras e ornamentos), *memoria* (memorização) e *pronuntiatio* ou *actio* (momento em que se pronuncia o discurso).

Através destas citações observamos que Ganassi faz uma relação direta da *Pronuntiatio* com a execução musical. Assim, como vimos anteriormente, o autor abordou o tema das inflexões da voz na *Fontegara,* graças ao paralelo direto que este instrumento pode fazer com a voz humana. No entanto, a flauta doce não é um "bom" instrumento para uma instrução sobre o gesto. Embora seja possível construir um gestual corporal tocando a flauta doce, os instrumentos de sopro por sua natureza impedem o uso completo das expressões faciais.

Tal argumento foi inclusive muito utilizado pela tradição para indicar a supremacia dos instrumentos de cordas perante os instrumentos de sopro, que deformam a face. Deste modo, é na *Regola Rubertina*, um tutor de viola da gamba, que Ganassi nos mostra como adequar o movimento do corpo e a expressão da face ao caráter alegre ou triste da música bem composta sobre palavras:

> **Do movimento da pessoa.**
> No capitulo precedente foi ensinado a segurar a viola e ajustar o corpo para que sejas sucinto ao mover o braço e a mão. E é necessário mover-se com o corpo por duas razões: uma, para não parecer ser de pedra, a outra, por causa da música bem composta sobre as palavras. Assim, o seu movimento estará proporcionado de acordo com a música bem formada sobre as palavras, na qual, se a música for triste nas palavras, também os membros farão o seu movimento em conformidade. E os olhos, para justificar tal movimento, será acompanhado do peito, da boca, do queixo, da cara e o pescoço deverá se aproximar dos ombros mais ou menos segundo a necessidade de tal sujeito formado por tal palavra. Assim, nas palavras ou músicas alegres, como nas palavras e músicas tristes, deverás friccionar o arco forte e fraco e as vezes nem forte nem fraco, isto é medianamente, de acordo com as palavras. [...] deste modo deverás fazer o movimento, dando espírito ao instrumento com proporção, de acordo com qualquer tipo de música. [...] este meu raciocínio vem tão a propósito e é necessário quanto é para o orador a audácia, a exclamação, os gestos, os movimentos e às vezes imitar o rir e o chorar de acordo com a conformidade da matéria e outras coisas convenientes. E se tu pores a razão em ordem não encontrarás que o orador ria pelas palavras do choro. Semelhantemente, o tocador, na música alegre, não praticará o arco leve, nem movimentos semelhantes e conformes à música triste, porque [desta forma] a arte não imitará a natureza e [o tocador] denegriria o verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza.

Aqui, da mesma forma que no item anterior, o autor segue exatamente os preceitos de Quintiliano, descritos no capítulo III do livro XI das *Institutio Oratoria*:

> 66. Podemos indicar a nossa vontade não apenas por um gesto das mãos, mas também com um aceno da cabeça: os sinais tomam o lugar da linguagem na mímica [?], os movimentos da dança são frequentemente cheios de significado, e apelam para

> as emoções sem qualquer ajuda de palavras. O temperamento da mente pode ser inferido a partir do olhar e do passo; mesmo os animais, que não falam, são capazes de demonstrar raiva, alegria, ou o desejo de agradar por meio dos olhos e de outras indicações físicas.
>
> 67. Não é maravilhoso que o gesto, que depende das diversas formas de movimento, tenha esse poder, quando as imagens, que são silenciosas e imóveis, penetram em nossos sentimentos mais íntimos com tal poder que às vezes eles parecem mais eloquentes do que a própria linguagem? Por outro lado, se o gesto e a expressão do rosto estão fora de sintonia com o discurso, se olharmos alegre quando as nossas palavras são tristes, ou balançar a cabeça ao fazer uma afirmação positiva, nossas palavras não só carecem de peso, mas deixam de ter convicção (QUINTILIANO, 1920, p. 280-281).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, vimos que o conhecimento do contexto sociocultural veneziano da primeira metade do século XVI, bem como da erudição dos gentis-homens e músicos amadores à quem as obras de Ganassi foram dedicadas são essenciais para uma completa leitura, compreensão e prática dos conceitos ali contidos. A contextualização nos permite uma aproximação maior ao repertório musical desta época, dada a distância entre as mentalidades do gentil-homem veneziano quinhentista e do homem moderno do século XXI. Notamos também a importância de recuperarmos a leitura das fontes clássicas da retórica inclusive no estudo da execução do repertório polifônico anterior à *Seconda Prattica.* Além disso, foi constatado, na leitura de diversos estudos a respeito das obras de Ganassi, um certo preconceito em relação ao tipo de escrita, ao italiano utilizado, aparentemente inferior se comparado a outros tratados coevos como as *Institutio Harmoniche* de Zarlino (Veneza, 1558). No entanto, acreditamos que o ineditismo das três obras, assim como a profundidade de seus conteúdos, não refletem a imagem de um músico profissional de baixo status social e inculto. Pelo contrário, evidencia a erudição de um homem que é considerado e respeitado por doges, gentis-homens e artistas de seu tempo e cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOLCE, Lodovico. *Dialogo della Pittura Intitolato L' Aretino*. In: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bari [Venetia]: Laterza, 1960 [1557].

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GANASSI, Silvestro. *Lettione Seconda*. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1978 [1543].

_____. *Opera Intitulata Fontegara.* Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 2002 [1535].

_____. *Regola Rubertina*. Bolonha [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1984 [1542].

GRIFFTHS, John. Las vihuelas em la época de Isabel la Católica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid, v. 20, p. 27-28, 2010.

KRISTELLER, Paul Oskar. Humanist Learning in the Italian Renaissance. In: *Renaissance Thought and the arts: Collected Essays.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 1-19.

_____. Music and Learning in the Early Italian Renaissance. In: *Renaissance Thought and the arts: Collected Essays.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 142-162.

PALISCA, Claude. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura (Veneza, 1548). Cadernos de Tradução*. São Paulo, n.8, 2002 (trad. Rejane Bernal Ventura).

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Insititutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1920-1922 (Loeb Classical Library).

ROSAND, Ellen. La musica nel mito di Venezia. In: TAFURI, Manfredo (ed.). *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984, p. 167-186.

SMITH, Anne. *The Performance of 16-th Century Music. Learning from Theorists.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

TAFURI, Manfredo. Renovatio urbis Venetiarum: il problema storiografico. In: *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Oficina Einaudi, 1984, p. 9-56.
TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI.* Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.
WILSON, Blake McDowell. 'Ut oratoria musica' in the Writings of Renaissance Music Theorists. In: MATHIESEN, Thomas J. e Benito. V. Rivera (eds.). *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*. Styvesant, NY: Pendragon Press, 1995, p. 341-368.

AS ÁRIAS DE MEMÓRIA DAS VELHAS AMAS DE LEITE DA ÓPERA VENEZIANA DO SÉCULO XVII

Ligiana Costa

RESUMO:

Entre os importante destaque. Durante um século de sua presença nos palcos venezianos foram 114 personagens. Umas das marcantes características desta tipologia de personagens é a nostalgia do passado que se concretiza no que chamamos aqui de árias de memória. Ao se lembrar de sua juventude a ama de leite provoca em sua jovem protegida o desejo pelo carpe diem, apoiada pelo conceito de memento mori, colaborando indiretamente para os desenlaces dramatúrgicos. Este artigo faz um percurso por algumas destas árias e das diferentes tipologias internas deste topos.topoi do nascente teatro de ópera veneziano o personagem da velha ama de leite cômica aparece com

PALAVRAS-CHAVE:

ária de memória; ama de leite; ópera veneziana; século XVII.

ABSTRACT:

Among the topoi of the emerging Venetian opera the character of the old comic wet nurse appears with important highlight. During a century in Venetian stages we have listed 114 characters. One of the striking features of this dramatic type is the nostalgia summed up in what we call here the memory arias. By remembering her youth the wet nurse influence on her protected young lady desire for carpe diem, rooted on the concept of memento mori, contributing indirectly to the dramaturgical outcomes. This article is a journey through some of these arias and different types of these internal topoi.

KEYWORDS:
memory airs, wet nurse, venetian opera, seventeenth century.

Este artigo tem como origem a tese de doutorado defendida pela autora em 2008 pelas universidades François Rabelais de Tours e Statale de Milão sobre o corpus de personagens de velhas amas de leite cômicas da ópera veneziana do século XVII. Ao se estabelecer os eventos fundamentais para o nascimento da ópera, costuma-se elencar as experiências florentinas, as mantuanas, as romanas e a posterior chegada da ópera comercial em Veneza em 1637. Neste trabalho defendemos a existência de mais um pilar para a concretização da ópera como gênero definitivo: a inserção de personagens baixos nas tramas dos libretos. São pajens, servas, mensageiros e outros personagens ditos "baixos" que passam a compor, ao lado de semideuses, pastores e heróis, as novas tramas operísticas. O primeiro destes personagens a ter uma aparição em cena, já na segunda ópera encenada em Veneza, é a velha governanta Scarabea da ópera La Maga Fulminata da dupla Francesco Manelli e Benedetto Ferrari.

Durante o século XVII esta tipologia de personagens ganha tamanha importância, que se torna raríssimo um libreto veneziano sem a presença de uma velha ama de leite, que ao longo do século somam 114. Estas velhas amas de leite cômicas, sempre representadas en travesti, são descendentes tanto de máscaras cômicas da Commedia dell`Arte (como é o caso da máscara Franceschina) quanto das velhas amas de leite em função de duplo dos heróis trágicos clássicos. Algumas características quase fixas podem ser encontradas neste grupo de personagens, como um inesgotável desejo sexual que contrasta com suas realidades decrépitas (o que proporcionava às tramas um comic relief de origem grotesca), a relação de intimidade e confidencialidade com os personagens centrais das tramas, entre outros. Neste artigo trataremos de um topos específico destes personagens: as árias de memória. Em cena, as velhas se recordam da juventude e usam deste recurso para reforçar o discurso do carpe diem e do memento mori, reconhecendo a brevidade e a caducidade da vida, mas, diferentemente do repertório madrigalístico e monódico que trata este tema, estes personagens tentam oferecer soluções e alívio a esta realidade

imutável. A noção de Vanitas se combina então com o horaciano Carpe Diem, chegando-se à conclusão: a única saída para a certeza da finitude é aproveitar do momento presente, sendo o momento presente a juventude (no caso das árias endereçadas às jovens protegidas) ou a própria velhice (em forma de tentativas de conquistas amorosas ou de imersão nas memórias do passado).

"LA MEMORIA È FLAGELLO"

Um caso que pode nos dar, de forma imediata, uma noção da complexidade destes personagens é o casal de "vecchie abitanti in capanna" do libretto L'Helena rapita da Theseo (1653) de Giacomo Badoaro, com musica perdida de Francesco Cavalli. Na primeira cena em que aparecem os dois personagens o autor qualifica as duas velhas: "Nisa vecchia cadente, e Riffea manco vecchia" . O diálogo entre as duas velhas em versos sciolti se constrói em torno da contraposição das teses sustentadas por elas. As duas são conscientes da decrepitude que lhes aguarda, mas Nisa tem uma visão puramente negativa e por isso mais estritamente ligada ao conceito de vanitas em relação a Riffea que tenta gozar do presente graças às lembranças do passado, um carpe diem baseado na memória, "aproveite o momento presente para se lembrar". Riffea diz: "Hor dei passati dì / pur godo allhor che penso" enquanto Nisa sustenta que a "memoria è flagello". O diálogo inteiro é elucidativo destes dois modelos filosóficos:

[I/2]
NISA
Stanca son di portar ceneri, et ossa
Riffea sorella amara
questa machina antica,
che poco basta a sostener natura
tremante, e mal sicuta
varca tombe, e sepolcri,
e con si picciol legno
disperdo l'hore in misurar la fossa.
Stanca son di portar ceneri, et ossa.

RIFFEA
Corronsi dietro ò Nisa

la tua cadente, e la mia vecchia etade;
ma tu vivi dolente
ogn'hora mesta sei
io rubbo dolcemente
al tempo, et alla morte i giorni miei.
Fuggiamo sorella
la noia, e 'l martir;
È mal esser vecchia
ma peggio è morir.

NISA
A questa mia decrepità cadente
assai maggior fatica
è 'l viver del morire.
Con mille affanni, e doglie
compro quest'hore corte
e con un sol sospir pago la morte.

RIFFEA
Col cangiarsi dei dì non che degl'anni
si cangiano i diletti
scorre l'humana voglia
variabile, e mista
se si perde un piacer un sen s'acquista.
Ogni età seco porta il suo goder
pur, che lieto si viva
ogni cosa è piacer.
Le delizie del cor mutano tempre,
e quel, ch'oggi gradì non piace sempre.
Giovine, e bella sì
hebbi diletti al senso,
hor dei passati dì
pur godo all'hor, che penso.
Così l'età cangiata ha doppia gloria
gode pria le bellezza hor la memoria.

NISA
Mal discorri sorella
ciò, che di ben passò resta in affanno
se l'utile rammenti hor trovi il danno;
che del goduto bene,
e del perduto bello
i pensieri son pene
la memoria è flagello.

RIFFEA
O che gioia il pensar
nei trionfi passati
l'amoroso pennar
di mille innamorati

NISA
O che duolo il soffrir
dietro le cose andare
un sempre van desir
delle gioie passate

RIFFEA
Non mi torrà
la fredda età
con i rigori sui
ch'al fin non possa dir io bella fui

NISA
Stolta Riffea sei tu;
se fosti fresca, e bella, hor non sei più
è vano pregio in cominciar da su.

[TRADUÇÃO]

[I/2]
NISA
Cansada estou de carregar cinzas, e ossos
Riffea, irmã amarga
Esta máquina antiga,
que mal consegue sustentar a natureza
trêmula, e insegura
atravessa tombas, e sepulcros,
e com pequenissima vara
passo horas medindo o fosso.
Cansada estou de carregar cinzas, e ossos.

RIFFEA
Elas correm atrás uma da outra, oh Nisa
A tua decadente, e a minha velha idade;
mas tu vives dolente
estás sempre triste
eu roubo docemente
ao tempo, e à morte os meus dias.
Fujamos irmã

Do tédio, e do martírio;
Ruim ser velha
Mas pior é morrer.

NISA
A esta minha decrepitude decadente
Assaz maior fadiga
é viver que morrer.
Com mil angústias, e dores
compro estas horas curtas
e com um único suspiro pago a morte.

RIFFEA
Com o mudar dos dias e dos anos
Se modificam os prazeres
A vontade humana segue
Variável e mista
Ao se perder um prazer, outro se conquista.
Cada idade traz consigo o seu gozo
Desde que se viva feliz
Tudo è prazeroso.
As delícias do coração mutam tempras,
e o que hoje agrada, não sempre agradou.
Jovem, e bela sim
Tive prazeres nos sentidos,
agora gozo
ao pensar nos dias passados.
Assim a idade transformada tem glória dupla
Gozou primeiro a beleza, agora a memória.

NISA
Mal discorres, irmã
Aquilo que de bom passou fica na angústia
se a lembrança útil agora encontra o dano ;
pois do bem desfrutado,
e da beleza perdida
os pensamentos são pesares
a memória é flagelo.

RIFFEA
Oh que alegria pensar
Nos triunfos passados
O amoroso penar
De mil apaixonados

NISA
Oh que dor sofrer
Atrás das coisas andar
Um sempre vão desejo
Das alegrias passadas

RIFFEA
Não me terá
A fria idade
Com seus rigores
Que ao final não possa dizer 'eu fui bela'

NISA
Éres boba, Riffea;
se fostes fresca, e bela, agora não o és mais
é uma qualidade vã começar pelo alto.

Tab. 1: BADOARO/CAVALLI, 1653, cena I,2, Veneza, Michiel Miloco.

A constatação da decrepitude é normalmente acompanhada pela lembrança de uma juventude feliz e sexualmente ativa; a grande parte deste corpus se aproxima mais de Riffea que de Nisa. Estes dois momentos convivem nas árias que aqui denominamos "árias de memória". São numerosos os exemplos de árias estruturadas desta maneira: um primeiro momento (A) em modo de lamento sério e um segundo momento (B) de lembranças da juventude e dos amores passados. Esta forma poética pode ter seus desdobramentos musicais – nos casos de árias bipartidas -, mas pode ser usada em árias estróficas, sem mudanças da estrutura musical. Este é o caso da aria de Delfa, ama de leite na ópera Giasone de Cicognini/Cavalli, encenada pela primeira vez no teatro San Cassiano em 1648. No caso desta ária, a estrutura se faz um pouco mais complexa pois as duas estrofes possuem já internamente um momento contrastante poeticamente bem claro e explicitado pela conjunção adversativa "ma", que musicalmente se explicita com uma passagem em três antecipada por um pequeno recitativo. Ou seja: o passar do tempo (como o personagem chama "o mar eterno de memória") não é tão ruim, mas o presente e a atual possibilidade de amar é ainda melhor. Vejamos como isto se dá na partitura :

Fig. 1: CICOGNINI/CAVALLI, Giasone, I/8, Contarini It. IV, 363 (=9887), C. 39V - C. 42V.

O modo mais comum de aceitar a própria velhice e suportar suas consequências é através das lembranças do passado e a constante atividade da memória. As imagens do passado se tornam fonte principal de vida e, do ponto de vista dramatúrgico, representam a possibilidade de jogar com diversos tempos em uma mesma ação e aprofundar a noção de "ridículo" graças ao contraste entre os luxuriosos acontecimentos narrados e a realidade grotesca da ação presente. Se as tentativas de sedução amorosa – em muitos casos inclusive com tentativas constrangedoras de suborno financeiro – são quase sempre frustradas o apagamento ocorre através da evocação de um passado pleno de muitos amantes e apaixonados. A primeira velha desta sequência de personagens que é o nosso corpus, a velha Scarabea da ópera La maga fulminata , na terceira estrofe de sua ária já coloca a questão da memoria, nos mostrando a origem musical deste topos.

3
Possa morir, se settant'anni fa,
preda, e diletto
mezz'il mondo non fù di mia beltà;
hor l'ingrataccio
mi dà di calcio, come fossi un straccio.
Al suo dispetto,
se ben mi par decrepità sorella,
io son pur tra le vecchie la più bella.

[TRADUÇÃO]

3.
Que eu possa morrer, se setenta anos atrás,
Presa e desejo
Meio mundo não foi de minha beleza;
Agora o ingratíssimo
Me dá chutes, como se eu fosse um trapo.
Para seu governo,
Se a decrepitude parece ser minha irmã,
Eu sou, entre as velhas, a mais bela.

Tabela 2: FERRARI/MANELLI, La Maga Fulminata in Poesie drammatiche di Benedetto Ferrari della Tiorba, Milano, Ramellatti Gio.Piero, 1644.

O passado como algo digno de ser lembrado em contraste com o presente decrepito é claramente representado na ária da velha Erisbe na ópera Artemisia de Nicoló Minato e Francesco Cavalli, na cena I/11, por uma descida melódica, uma catabasis:

Fig. 2: MINATO/ CAVALLI, Erisbe, I/11, Contarini It. IV, 352 (=9876), I/11, C. 23V- C.24R

CONSELHOS

A função dramática destas árias nas tramas operísticas é a de persuadir as jovens a viverem experiências amorosas com a urgência de quem sabe os limites do tempo. A lembrança do passado combinada com a concretização viva da passagem do tempo (a presença das velhas) serve como fórmula retóri-

ca para o doutrinamento às jovens tuteladas pelas velhas. A fórmula é clara: eu me lembro de meu passado, eu te mostro meu presente, eu te convenço a aproveitar suas possibilidades.

Em diversos casos, as velhas chegam a sugerir que, frente à dificuldade da escolha entre os vários possíveis amantes, as jovens tenham vários. Assim sugere uma das mais notáveis amas de leite do nosso corpus, Arnalta, a nutrice de Poppea em um recitativo (I/11), que, por mais moralista que pareça ser durante a ação, confessa em um diálogo com Ottone ter vivido um passado pleno de amantes:

Infelice ragazzo!
Mi move a compassion il miserello;
Poppea non ha cervello
a non gl'aver pietà,
quand'ero in altra età
non volevo gl'amanti
in lacrime distrutti,
per compassion gli contentavo tutti.

[TRADUÇÃO]

Rapaz infeliz!
Me move à compaixão o pobrezinho; Poppea não tem cérebro
Não lhe tendo piedade,
quando eu tinha outra idade
não queria deixar os amantes
chorarem destruídos
por compaixão contentava todos.

Tabela 3 BUSENELLO/MONTEVERDI, I/11, L'Incoronatione di Poppea, A. Giuliani, Veneza, 1656.

É a compaixão pelos amantes em sofrimento que move também Birena da ópera Marcello in Siracusa de Noris e Boretti na ária cantada na cena III/6. Birena utiliza uma alusão aos olhos lacrimosos dos homens que a desejavam quando ela, jovem, tinha ainda os lábios "vermelhos" (vermiglie) e desloca o adjetivo "umidozinho" (humidetto) ao sujeito "lábios" (labbra), proporciando assim um duplo sentido extremamente erótico que faz referência direta ao desejo feminino:

Fig. 3: NORIS/BORETTI, Marcello in Siracusa, III/6, Contarini It. IV, 434 (=9958) C.96 V – C. 97 R.

No Orfeo de Aureli e Sartori a velha ama de leite Erinda fica sozinha em cena depois de ter tentado, sem muito sucesso, explicitar para Euridice as intenções amorosas de Aristeo para com ela ("EURIDICE: Io non t'indendo a fè / ERINDA: Molto semplice sei") . Uma vez que Euridice parte, a velha faz uma espécie de resumo da situação dramática em um recitativo e prossegue com a ária (I/4) na qual se arrepende de não ter desfrutado de muitos amantes na juventude:

Fig. 4: AURELI/SARTORI, Orfeo, I/4, Contarini It.IV,443 (9967)

Em contraponto à posição das velhas, observando a passagem do tempo como uma conquista e não um suplício, estão os jovens pajens. Assim como o futuro Cherubino, os pajens louvam a passagem do tempo e de suas consequências físicas, como a possibilidade do gozo físico. Eudemo, da ópera La Caduta di Elio Seiano de Nicolò Minato e Sartorio de 1667, pede que o tempo passe rapidamente para que chegue logo a idade em que poderá gozar dos frutos do amor. Na mesma cena (III/14), que acaba por se tornar icônica desde topos, a velha Plancina (depois de adormentado Eudemo) faz a resposta ao discurso do jovem, lamentando sua velha idade:

EUDEMO
Hore volate, fuggite o dì,
sì che grande anch'io diventi,
e contenti
poi colei ch'ho nel pensiero
perch'io son, a dir il vero
troppo picciolo così.
Hore ecc.

Anni correte, deh vieni età,
sarò forse all'hor gradito,
nel schernito
qual fanciul vano, e leggiero,
perch'io sono, a dir il vero
troppo picciolo così.
Hore ecc.

Germanico non viene,
et io di sonno moro.
E che sarebbe se cedessi alquanto
a dolce oblio profondo?
Non caderebbe il mondo.
sede e s'addormenta

PLANCINA
Crin d'argento,
senso lento
è gran martir.
Stan con gl'anni
solo affanni
e non gioir.

[TRADUÇÃO]

EUDEMO
Horas voem, fujam dias,
para que grande eu também me torne
e contente,
então, aquela que tenho no pensamento
porque eu sou, na realidade,
pequeno demais assim.
Horas etc.

Anos corram, venha idade,
serei talvez então aceito,
e não zombado
como criança vã e leviana
porque eu sou, na realidade,
pequeno demais assim.
Horas etc

Germanico não vem,
e eu de sono morro.
E o que aconteria se eu cedesse
Um pouco
Ao doce esquecimento profundo?
Não cairia o mundo.
Senta e se adormenta

PLANCINA
Cabelos de prata,
sentido lento,
è grande martírio
Estão com os anos
Somente as angústias
E não o gozo.

Tabela 4 MINATO/SARTORIO, III/14, La Caduta di Elio Seiano. Veneza: Heredi Leni, 1667

As velhas amas de leite cômicas do repertório seiscentesco veneziano prenunciam toda uma série de personagens secundários com funções muito claras dentro das tramas operísticas. Da conexão entre personagens altos (através, por exemplo, do rufianismo ou simplesmente da entrega de cartas) ao desenlace de nós dramáticos ou ainda com a função de comic

relief, estas velhas se demonstram, após uma análise profunda do corpus, personagens ainda mais complexos. Tanatos e Eros em um só corpo, o travestimento e o desejo latente, a sabedoria ancestral e a loucura. A memória, então, tem neste corpus uma função clara: gozar do presente através das lembranças ou (no caso das velhas mais moralistas) somente se entregar ao sofrimento causado pela passagem do tempo e das atuais impossibilidades de deleite. Como constata Rolanda Barthes em seu Fragmentos de um discurso amoroso: "je me souviens pour être malheureux/heureux – non pour comprendre" . Do ponto de vista dramatúrgico a anamnese da velha é o disparador do carpe diem e de toda pulsão vital, Eros se confronta com Thanatos e, pelo menos nas tramas libretísticas do século XVII veneziano, sai triunfante (e de gôndola).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Fragments d`un discours amoureux. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BIANCONI, Lorenzo e Thomas Walker. Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici. Rivista Italiana di Musicologia, Milano, v. 10, p. 380-454, 1975.

_____. L'Ercole in Rialto. Venezia e il melodramma nel Seicento. In: MURARO,
Maria Teresa, Firenze: Olschki, 1976, p. 259-272.

CAPOMACCHIA, Anna Maria. L'eroica nutrice. Sui personaggi 'minori' della scena tragica greca. Roma: Aracne, 1999.

COSTA, Ligiana. 'Non per tutto l'età m'aggrinza': Le vecchie comiche nell'opera veneziana del Seicento. 313 p. Doutorado em Musicologia e Bens Culturais. Universidade François Rabelais de Tours e Universidade degli Studi di Torino, Tours, 2008.

FABBRI, Paolo. Diffusione dell'opera. Musica in scena I: Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento, Torino: Utet, p. 105-127 (v. 8).

WALKER, Thomas. Gli errori di Minerva al tavolino; osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane. In MURARO, Maria Teresa. Venezia e il melodramma nel Seicento, Firenze: Olschki, 1976, p. 7-20.

UMA SUÍTE, SUA ENTABULAÇÃO E A POÉTICA DO ALAÚDE BARROCO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A *SUÍTE EM SOL MENOR, BWV 995*, DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Renato de Carvalho Cardoso[1]

1. Mestre em Música pelo Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Email: cardosore@hotmail.com

RESUMO:

Este trabalho trata da contraposição entre a *Suite em Sol menor* para alaúde barroco*, BWV 995*, de Johann Sebastian Bach, com o manuscrito de época feito por um entabulador anônimo, conforme documentada no chamado *Manuscrito de Leipzig* (Coleção Becker III. 11. 3). Parte-se da ideia de que há um desalinhamento entre a obra concebida pelo compositor e a tradição instrumental na qual ela seria executada. Através de um procedimento comparativo de fontes, essa diferença será analisada em três tópicos: alteração do texto para fins de exequibilidade ao alaúde (supressão de notas, transposição de oitava, deslocamento rítmico); ornamentação (uníssonos alaudísticos, adição substanciosa de ornamentos, ornamentação do sujeito na fuga); articulação (ligados técnicos, de textura e fraseológicos, *overlegato,* articulação assimétrica). Dada a qualidade da adaptação à tablatura, é de conjectura entre musicólogos que o autor dessa entabulação seja um alaudista de alto nível profissional, do calibre de compositores como Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) ou Adam Falkenhagen (1697 – 1761), o que faz dessa fonte documental um marco qualitativo da prática interpretativa do barroco tardio. A reflexão empreendida busca valorizar a poética interpretativa da tradição alaudística no barroco, considerando sua particularidade criativa de se conceber a prática musical. Argumenta-se que fontes primárias como esta sejam de grande relevância para se entender mais de uma tradição instrumental, fruto da vida social dos músicos da época, e que elas devem ter um *status* privilegiado na abordagem da *performance* historicamente orientada.

PALAVRAS-CHAVE:

alaúde barroco; tablatura; transcrição; fontes primárias.

ABSTRACT:

This paper deals with the contraposition between the *Suite in G minor* for baroque lute, *BWV 995*, by Johann Sebastian Bach, and the period manuscript written by an anonymous intabulator, as documented in the so-called *Leipzig Manuscript* (Becker Collection III. 11. 3). It starts with the idea that there is a disparity between the work conceived by the composer and the instrumental tradition in which it would be executed. Through a comparative procedure of primary sources, this difference will be analyzed in three topics: text alteration for playing purposes (note suppression, octave transposition, rhythmic displacement); ornamentation (lute unisons, substantial addition of ornaments, ornamentation of the subject of the fugue) articulation (technical, textural and phraseological slurs, overlegato, asymmetric articulation). Given the quality of the tablature adaptation, it is a conjecture among musicologists that the author of this intabulations had to be a high-level professional lutenist, at the level such as Silvius Leopold Weiss (1687 - 1750) or Adam Falkenhagen (1697 - 1761), which put this primary source as a qualitative landmark of the performance practice of the late baroque. The reflection undertaken seeks to value the interpretative poetics of the baroque lute tradition, considering its creative particularity of conceiving musical practice. It is argued that primary sources such as this are of great importance to understand more of an instrument tradition, outcome of the social life of such musicians, and that is should have a privileged status in historically oriented approach to performance.

KEYWORDS:

baroque lute; tablature; transcription; primary sources.

A *Suite em Sol Menor* para alaúde barroco, BWV 995, de J. S. Bach, figura como uma das principais obras para instrumento solista do compositor fora do domínio das teclas. Tal reputação se corrobora pelo fato da obra apresentar-se no catálogo do compositor também como a *Suite em Dó menor*, BWV 1011, para violoncelo solo. A obra admite, portanto, um olhar comparativo sobre a escrita solista para esses dois instrumentos. Do século XVIII, chegaram até hoje quatro fontes principais dessa peça na versão para violoncelo, mas apenas a versão de alaúde é autógrafa do compositor. Soma-se a essas fontes uma versão em tablatura da peça, tipicamente preparada com indicações

de execução e com todas as alterações necessárias para a obra funcionar ao alaúde. Neste trabalho, serão abordadas as duas versões para o alaúde comparativamente, com o foco nas indicações do texto musical que dão pistas sobre a então corrente prática interpretativa desse instrumento. Os dados técnicos das fontes são apresentados a seguir:

- Versão autógrafa de Bach, cerca de 1727-1731 (*Bibliothèque Royale, Bruxelles, II. 4065*).

- Versão em tablatura de um copista anônimo, s/d. (*Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker, III.11.3*).

À primeira vista, é evidente existir uma hierarquia entre essas duas fontes no âmbito da prática historicamente orientada, já que um documento é autógrafo do próprio compositor e o outro é feito por um editor anônimo, sem datação precisa, no formato de tablatura.

O argumento deste artigo se volta para o fato de que essa segunda fonte apresenta uma série de indicações precisas sobre o modo como essa peça de fato foi tocada em sua época, enquanto a versão autógrafa do compositor parece, em comparação, uma partitura conceitual. Assim sendo, julga-se necessário o estabelecimento de uma relação mais horizontal entre as fontes, pois a partitura de Bach é impossível de ser realizada ao alaúde barroco conforme o conhecemos hoje, enquanto a tablatura editada é em si a realização interpretada de sua obra.

A título de legitimação da versão em tablatura, parte-se aqui de alguns pressupostos: primeiro, esta é uma edição de qualidade, feita por um músico anônimo do calibre de Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) ou Adam Falkenhagen (1697 – 1761); segundo, está de acordo com o estilo e a prática interpretativas dos alaudistas do período; terceiro, é uma edição para *performance*, ou seja, tem elementos e características típicos da prática musical, que nem sempre eram anotados na tablatura ou partitura. Essas indicações fazem parte da edição, pois estão sistematizadas; quarto, é a fonte documental mais próxima possível de como essa música foi tocada em determinado contexto.

O procedimento comparativo é uma forma de elucidar melhor as disparidades das fontes e compreender os caminhos que o editor anônimo trilhou para a adaptação real da peça ao seu instrumento. Serão analisadas a seguir alterações do tex-

to (supressão de notas, transposição de oitava, deslocamento rítmico); ornamentação (uníssonos alaudísticos, adição substanciosa de ornamentos, ornamentação do sujeito na fuga); e articulação (ligados técnicos, de textura e fraseológicos, *overlegato*, articulação assimétrica).

ALTERAÇÕES DO TEXTO

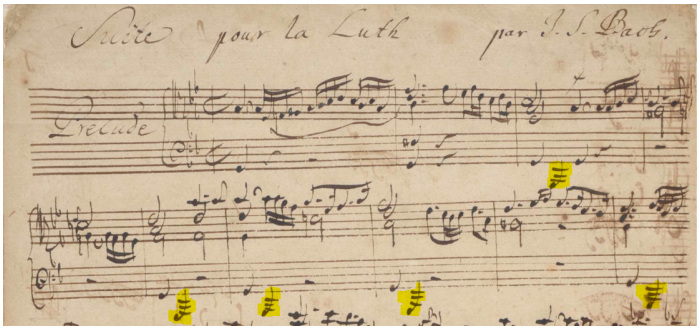


Fig. 1. *Prelude*, c. 1-9, versão autógrafa: notas fora da tessitura.

Na fig. 1, é possível verificar que nos primeiros nove compassos da peça, há cinco repetições da nota Sol em seu registro mais grave, conforme destacado na imagem. Essa nota está além do registro grave do alaúde barroco, sendo impossível sua execução. A alteração de afinação do instrumento para que estas notas sejam acomodadas implicariam na supressão de outras notas no decorrer do movimento.

Fig. 2. *Prelude*, c. 1-9, entabulação anônima: alteração do texto musical

Na Fig. 2, retirada da edição em tablatura, foi destacada a forma como o entabulador lidou com a impossibilidade de executar aquelas notas Sol em seu instrumento. Na primeira ocorrência, ele substitui a nota por um ornamento longo, mantendo o efeito de ressonância que a nota pedal grave daria. Na segunda e quarta ocorrência, ele omite a nota Sol do acorde, para adicioná-la apenas no tempo seguinte. Na terceira ocorrência, ele omite completamente a nota grave, substituindo-a com uma pausa. Na quinta ocorrência, ele traz a segunda nota Sol uma oitava acima e adiciona um ornamento longo para o efeito de ressonância. Note que essas alterações não seguem um padrão simétrico, mesmo acontecendo em proximidade no trecho musical. A maior preocupação do editor neste caso é manter um efeito equivalente que a nota pedal mais grave teria, notadamente em possibilitar uma maior ressonância para o instrumento. Grande parte da técnica alaudística consiste em artifícios para a maior ressonância no instrumento e esse caso não é uma exceção.

ORNAMENTAÇÃO

Fig. 3. Prelude, c. 1-9, entabulação anônima: ornamentação.

A partir do mesmo recorte dos exemplos anteriores, pode-se ver uma outra camada de alteração no texto musical, agora com o foco na ornamentação. A fig. 3 destaca os ornamentos em forma de *agréments*. No *Prélude*, há 24 ornamentos adi-

cionados em 26 compassos, mais cinco indicações de arpejo (conforme vemos no c.5 do Ex. 3). Tal abundância de embelezamento encontra fundamento no tratado de Ernst Gottlieb Baron (1727) assim como na extensa obra de S. L. Weiss.

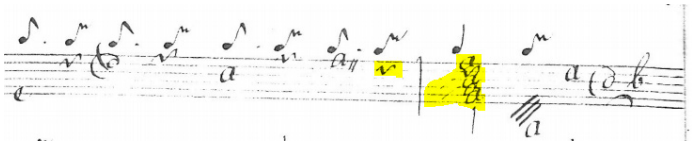


Fig. 4. *Prelude, c. 20-21: Acciaccatura com acorde.*

No *Prélude* também é possível encontrar ornamentos típicos para o alaúde barroco, como os uníssonos de alaúde (c.13, 18 e 19) e as *acciaccaturas* (c.13 e 26). A Fig. 4 traz um acorde com arpejamento indicado e *acciaccatura*.

Fig. 5. *Très Viste* (*fugato*), c.1-17: ornamentação do sujeito.

A Fig. 5 traz um trecho importante na estrutura da peça, que é o início do *fugato*, a segunda sessão rápida do *Prélude*. A primeira delimitação em azul corresponde à apresentação do sujeito (c. 1-5), que vem adicionada de quatro ornamentos. A segunda entrada do sujeito (c. 9-13) não acompanha ornamento. Essa irregularidade na aparição dos ornamentos faz parte desse movimento. A edição contradiz uma ideia atual de se entender a ornamentação em fugas, em que uma vez ornamentado o sujeito, ele deve ser sempre reapresentado com ornamentações. Aqui, novamente, não há intenções de simetria ou de manter padrões, uma consequência da típica mentalidade barroca de pôr o bom gosto ou bom julgamento como principal norte na utilização de recursos expressivos.

Fig. 6. Très Viste, c. 1-17: cordas soltas.

A notação em tablatura permite ao editor estipular, a partir de recursos idiomáticos, uma série de articulações para a peça. Na Fig. 6, estão em destaque todas as notas tocadas a partir de cordas soltas no instrumento, o que confere uma articulação de maior ressonância e *legato*. Em azul, estão sublinhados os legatos causados por essa digitação que prioriza as cordas soltas. As cordas soltas juntamente com os ornamentos adicionados (Fig. 5) garantem a ressonância típica esperada do instrumento. Outros fatores para o *overlegato* são os ligados com corda solta e a digitação de mão esquerda para além da duração escrita da nota.

Fig. 7. *Prelude*, c.1, edição comparada: ligados.

Em edição comparada, Tilman Hoppstock (1998) compilou em partitura as três versões principais dessa *Suite*, transpostas para uma mesma tonalidade (Lá

menor). A Fig. 7 mostra como a escrita das articulações variam entre as fontes. Nesse caso, o ligado fraseológico indicado no autógrafo de Bach é transformado em indicações de ligados técnicos pelo editor anônimo, traduzindo uma intenção musical em um gesto de execução. Aqui, a articulação é assimétrica, o que contraria um modo de articulação mais derivado do cravo, por exemplo.

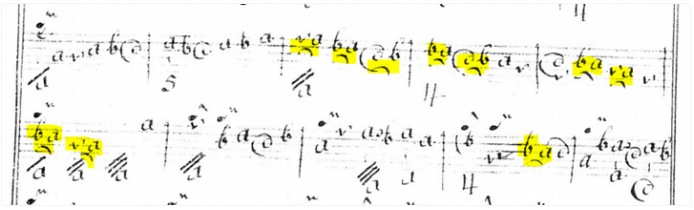


Fig. 8. Très Viste, c. 40-49: variação na articulação.

Os movimentos todos da *Suite* variam entre essas articulações assimétricas e outras consideradas mais dentro do padrão cravístico, como de dois em dois, ou as duas primeiras em um grupo de semicolcheia, etc. Na Fig. 8, há um motivo descendente no c. 42 que primeiro é articulado de dois em dois, mantendo o padrão no c. 43 e alterando ricamente no c. 44, em uma assimetria no compasso, em que a primeira nota não se liga com nenhuma, a segunda se liga com a terceira, a quarta liga-se com a quinta e a sexta nota não se liga. No c. 45, o editor volta a uma articulação simétrica mais tradicional. No c. 48, pode-se ver ainda uma articulação assimétrica independente no meio do compasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foi dado um primeiro passo no processo comparativo entre duas importantes fontes primárias da *Suite em Sol menor* para alaúde barroco de J. S. Bach. Por um lado, uma versão conceitual do compositor, por outro, uma versão de *performance* do entabulador. Essas distinções de função do texto musical e de circunstância de sua elaboração oferecem um rico material sobre o qual refletir. A colaboração principal deste artigo foi mostrar como uma apropriação do texto musical pelo intérprete se faz mister de acordo com determinadas condicionantes. Desde adaptar o texto musical para os limites

físicos do seu instrumento até preparar as sutilezas interpretativas de articulação e ornamentação, as atribuições dos intérpretes dificilmente encontram uma documentação tão clara em fontes primárias como a edição anônima em tablatura analisada neste trabalho. Defende-se aqui que a investigação sobre práticas interpretativas devem se atentar mais a esse tipo de edição, pois colocam o intérprete pesquisador em uma situação privilegiada de poder provar através mesmo da execução dos diferentes textos as nuances que seu trabalho poético tem acumulado há séculos.

A análise da entabulação revela que uma obra para determinado instrumento é tocada dentro das convenções estilísticas da tradição interpretativa desse instrumento. Bach, por não ser um alaudistas, não traz em sua escrita aspectos básicos da tradição instrumental das cordas dedilhadas. Curiosamente, este é um aspecto já conhecido quando o assunto é transcrição no período barroco, mas quando se trata puramente de interpretação, se torna algo menos palpável, devido à menor quantidade de edições específicas para *performance* (manuscritos e anotações de intérpretes). Como grande parte da música solista do período é escrita por compositores/intérpretes, esse tipo de especificidade costuma acompanhar a própria elaboração da obra, assim como sua edição de referência, e chega até a atualidade sem uma distinção tão nítida quanto à apresentada nas fontes comparadas deste trabalho.

O método comparativo iluminou a utilização de alguns recursos típicos de ressonância ao alaúde, assim como as alterações coerentes com a tradição alaudística e com as obras de compositores/intérpretes.

Dentre os recursos de ressonância disponíveis nessa edição e que podem ser mais profundamente analisados estão os *overlegato,* uníssonos, *acciaccatura,* modos de execução de arpejos, acorde com ornamentos, profusão de ornamentos, numerosos ornamentos ascendentes, uso de cordas soltas, bordão como pedal, manutenção das notas soando com a pressão da mão esquerda. Dentre os recursos formais e estilísticos, pode-se mencionar as notas *inégales*, ligados de mão esquerda, notação não específica dos ornamentos, utilização de recursos de maneira não padronizada (ornamentação do sujeito, bordões), articulação não simétrica, notação única para duração das notas.

Atualmente, o que se ensina, se aprende e se faz é geralmente baseado em uma coleção específica de fontes documentais. Essas fontes têm como ponto focal a atividade do compositor. A mudança das fontes ou de hierarquia entre fontes pode mudar drasticamente a maneira como recriamos nossas práticas. Espera-se que um passo seja dado na valorização dos aspectos interpretativos de fontes primárias de qualidade reconhecida, de forma que seja cada vez mais acessível uma visão social e cultural das práticas interpretativas do período, em que obra e prática cultural se encontram e dialogam na atividade da *performance*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Johann Sebastian. *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischertabulatur (BWV 995, 997, 1000).* Leipzig: Zentral antiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1979 (facsimile).

BARON, Ernst G. *Study of the lute* [Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten]. Redondo Beach [Nürnberg]: Instrumenta Antiqua Publications [Rüdiger], 1976 [1727].

HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Sebastian Bach, Suite a-moll Urtextfassung*. Darmstadt: PRIM Musikverlag, 1998.

O DILETANTISMO INGLÊS: O VIOLINO NA CULTURA BRITÂNICA NO SÉCULO XVII

Marcus Held[1]

RESUMO:

A música para violino é tema recorrente em diversas pesquisas da musicologia histórica. No entanto, uma abordagem mais detalhada sobre os primeiros passos de seu repertório carece de atenção. Desde seu aparecimento na renascença tardia, a música para violino esteve ligada à música de dança. Seja nas tavernas, nas casas, ou nas ruas, a posição que esse instrumento conquistou na sociedade levou-o a um papel de destaque nas cortes europeias. Na Inglaterra, foco deste artigo, o violino serviu, primeiramente, como instrumento integrante das *English Masques* e dos *consorts* reais. Isto deu ao violino e sua família maior autonomia de repertório, de modo que este passou a atuar em gêneros essencialmente instrumentais, como a fantasia-suíte, a sonata e o trio-sonata. Neste estudo, observaremos como o instrumento em questão influenciou o panorama da dança na Inglaterra do século XVII, utilizando-se de obras de compositores representativos daquele período: John Playford (1623-1687) e Peter Prelleur (1705-1741). Em seguida, estudaremos, com mais detalhes, os gêneros citados previamente, a fim de esclarecer a relação do violino para com o estilo italiano em ascensão, bem como sua execução pelos músicos amadores, fundamentais para o desenvolvimento da popularidade e reputação desse instrumento além de sua perpetuação na cultura britânica

PALAVRAS-CHAVE:

violino; música Instrumental; Inglaterra; século XVII.

ABSTRACT:

Violin music is a common theme on many historical musicology surveys. However, a more detailed approach about the first steps of its repetoire lacks attention. Since its appearance in late Renais-

1. Departamento de Música (CMU), Escola de Comunicações e Artes (ECA),Universidade de São Paulo (USP). Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2015/06668-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP. Email: mvheld@usp.br.

sance, violin music had been related to dance music. Be it in taverns, homes or streets, the position wich this instrument acquired took him to a leading role in european courts. In England, the focus of this work, the violin served, firstly, as an instrument of the English Masques and of the royal consorts. This gave the violin and its family greater autonomy in its repertoire, acting on essencially instrumental genres as the fantasy-suite, the sonata and the trio-sonata. In this research, therefore, we will observe how the instrument in question influenced the dance panorama in 17th century England, using works of representative composers of that period: John Playford (1623-1687) and Peter Prelleur (1705-1741). Secondly, we will study, with more details, the previouly cited instrumental genres for the sake of clarification of the relation between the violin and the ascending italian style, as well as the performance by the amateur musician, wich were fundamental to the development of the popularity and the reputation of that instrument., besides its perpetuation in British culture.

KEYWORDS:
violin; instrumental music; England; seventeenth century.

O violino, nos estudos de musicologia histórica, é sempre lembrado como um instrumento genuinamente italiano. De fato, ao considerarmos construtores emblemáticos como Amati, Stradivari e Guarneri, bem como os compositores de sonatas e concertos, como Corelli, Vivaldi e Geminiani, não restam dúvidas sobre a relação que o violino possui com seu país de origem. No entanto, em países como a Inglaterra, a música instrumental apoiou-se, ao longo do século XVII e início do século XVIII, na escrita para a música de câmara, cujo protagonista foi, também, o violino.

Embora seja o foco de poucos pesquisadores, a Inglaterra foi o berço de uma profusão cultural singular, cuja diversidade artística pode ser evidenciada nos inúmeros manuais, métodos e tratados destinados ao estudo autodidata desse instrumento que foram publicados por lá. Essas obras

> São extremamente interessantes de um ponto de vista social e histórico. Elas oferecem uma boa indicação do gosto musical de um dado período, mostram claramente o desenvolvimento da técnica instrumental ao longo dos anos e as mudanças nas for-

> mas dos instrumentos, bem como oferecem muita informação valiosa sobre a performance[2]. (SIMPSON, 1966, p. 25)

Deste modo, o primeiro passo deste artigo, tendo em vista exuberância editorial que a Inglaterra ofereceu ao púbico ao longo dos setecentos, serão observados os manuais de John Playford (1623-1687), *The Dancing Master* (1651) e *The Appolo's Banquet* (1669), e de Peter Prelleur (1705-174), *The Modern-Musick Master* (1731). Neles, é evidente o papel fundamental que a dança exerceu na cultura britânica daquele período. Em seguida, será estudado o desenvolvimento da linguagem instrumental que se sucedeu a partir desse fenômeno da música popular, que chegou às cortes por meio da *English Masque* e das formações de *consort*. Ainda no ramo da música de câmara, o estilo italiano, encabeçado por um dos maiores músicos daquele tempo, Arcangelo Corelli (1653-1713), passou a atuar, pouco a pouco, no panorama musical inglês. Os primeiros passos nesta direção foram dados, principalmente, por Henry Purcell (1659-1685), que introduziu de maneira definitiva na Inglaterra o modelo italiano de composição.

O VIOLINO E SUA RELAÇÃO COM A DANÇA NO SÉCULO XVII

A história do violino na Inglaterra está, desde o seu princípio, relacionada com a França: em ambos os países, esse instrumento exerceu papel fundamental na música de dança (BOYDEN, 1990, p. 138). Com efeito, foram diversas as obras e coletâneas que relacionavam o violino à dança publicadas na Inglaterra ao longo dos séculos XVII e XVIII; entre elas, destacam-se *The Dancing Master* (1651) e *The Appolo's Banquet* (1669), de John Playford (1623-1687), bem como *The Modern-Musick Master* (1731), de Peter Prelleur (1705-1741).

Playford é uma das personalidades mais importantes e presentes do século XVII na Inglaterra. Violinista, compositor e, principalmente, editor, publicou, a partir dos anos 1650 até sua morte, dezenas de obras, compêndios e tratados dedicados à música popular, cujo instrumento protagonista era, na maioria dos casos, o violino. Embora seja pouco lembrado nos dias atuais, a obra desse músico é o ponto de partida para

2. "[these tutors] are extremely interesting from a social and historical point of view. They provide a good indication of the musical taste of any given period, show clearly the development in instrumental technique through the years and the changing fashions in instruments, and provide much valuable information about performance practise". Nossa tradução.

o estudo da música de dança em seu país de origem (CALDWELL, 1991, p. 554). Uma de suas primeiras obras, *The English Dancing Master*, é um importante documento para a cultura britânica, uma vez que descreve, detalhadamente, todas as danças comuns daquela época, além de escrever em partitura uma a uma, contabilizando mais de uma centena de exemplos. Em *The Appolo's Banquet* "contendo as melodias usuais de danças francesas executadas na corte e nas escolas de dança" (HOLMAN, 1993, p. 314), Playford dedica as primeiras páginas a ensinar o iniciante a tocar violino, descrevendo como segurar o instrumento, o arco, como direcionar este último em relação às cordas, bem como a ensinar o leitor a ler partitura. O segundo estágio é onde reside, porém, a maior importância dessa obra: os exemplos musicais, exclusivamente de danças populares, para que o aprendiz possa praticar. A obra representa um dos maiores acervos da música de dança na Inglaterra, visto que contém 121 exemplos. Já a obra citada de Peter Prelleur, apesar de publicada muitos anos depois que as de Playford, contém a mesma estrutura: as primeiras páginas são dedicadas ao ensino do instrumento, seguindo os mesmos passos que o anterior, mas com mais detalhes na explicação e exemplificação. Ao fim do tratado, dezenas de danças populares são oferecidas para o aprendiz praticar. Tal obra deve ser mencionada, uma vez que, como Boyden sabiamente demonstrou (1960, p. 44), as informações contidas na seção V de *The Modern Musick Master*, isto é, *The Art of Playing on the Violin* é, na verdade, a cópia de um material de autor anônimo de 1695, intitulado *Nolens Volens*, demonstrando que sua atuação nesse gênero teve duração prolongada.

Além do sempre mencionado papel importante que a dança exerceu na vida burguesa, desde a Antiguidade, vale ressaltar que o violino, justamente por seu uso popular, ganhou paulatinamente apreço na corte inglesa seiscentista. Assim, no reino de James I, de 1603 a 1625, o músico Thomas Lupo foi contratado para servir como "compositor para o violino", e suas músicas deveriam oferecer para a banda real maior variedade, para o deleite do monarca (BOYDEN, 1990, p. 138). Anos mais tarde, durante o domínio de Charles I, de 1625 a 1649, esta orquestra já contabilizava catorze integrantes, uma grande quantidade para aquele tempo. Nesse ambiente, o papel do violino esteve, muitas vezes, ligado ao teatro, exe-

cutando música incidental (os primeiros registros datam de 1561). Além disso, outro evento social importante no âmbito aristocrático, cujo retorno foi testemunhado no reinado de James I, foi a *English Masque* (HOLMAN, 1993, p. 179), notável por unir dança e atuação. Sobre o gênero, Boyden (1990, p. 138) comenta que, "tais *Masques* desfrutaram de grande popularidade, e, já que a dança e a representação teatral ocuparam posição central em suas apresentações, o violino fora um instrumento favorecido". Vale lembrar que outras atrações, como vestimentas elaboradas e acessórios luxuosos, chamavam a atenção da aristocracia britânica. Embora essas formações instrumentais fossem, em sua maioria, integradas por músicos profissionais, o âmbito diletante era muito influente na Inglaterra, e o violino, antes tocado por camponeses e músicos de rua, passou a ser também o instrumento da nobreza, o que justifica a publicação de dezenas de manuais.

GÊNEROS INSTRUMENTAIS

Embora o papel do violino na música de dança seja claramente observado na grande quantidade de material publicado no próprio século XVII, gêneros instrumentais como a fantasia-suíte, a sonata e o trio-sonata devem ser observados individualmente, pois canalizaram o curso da música instrumental para o estilo italiano, cujo ponto culminante iria acontecer no século XVIII, com a figura de Francesco Geminiani (1687-1762). Antes de mencioná-los, debrucemo-nos, primeiramente, sobre a música para *consort*, uma formação instrumental que, desde o período elisabetano, teve papel fundamental para a construção do gosto musical daquele país.

Prática recorrente em diversos países da cultura ocidental, a música para conjunto de instrumentos, ou *consort* esteve em voga na Inglaterra de 1580 até o início do século XVII, tendo exercido um papel crucial nessa cultura durante o reinado de Elizabeth I. De fato, Buelow (2004, p. 293) explica:

> A música inglesa, em toda a sua diversidade, começou a desenvolver um caráter nacional antes do período elisabetano, mas a segunda metade do século XVI solidificou os aspectos estilísticos elusivos daquelas qualidades "inglesas", com uma grande explosão de música. Foi um período especialmente de música secular. O madrigal importado da Itália foi recriado dentro de

> um conceito inglês, e formas vocais como canções em *consort* e outras canções polifônicas floresceram. Música instrumental para alaúde, cistre, pandora, para *consort* de cordas, virginais, todas foram compostas em grande número, e essas formas continuaram a existir, sem interrupção,no século XVII.[3]

Existiam dois tipos de *consor*t: *Whole Consort:* gênero mais importante da música instrumental do período, constituía-se de instrumentos de diversos tamanhos de uma mesma família. Eram muito comuns *consorts* de cornetos e sacabuxas (instrumentos fortes), ou de flautas doces, violinos e violas da gamba (instrumentos fracos). Esse último, em peculiar, era muito apreciado pela nobreza, sendo digno de obras dos compositores mais respeitados de toda a Europa. Já o *Broken Consort* era constituído, basicamente, de instrumentos de famílias diferentes. Embora bastasse que quaisquer instrumentos não pertencentes à mesma família se unissem em qualquer quantidade para constituírem um *broken consort*, uma formação em particular popularizou-se no território inglês, sendo esta formada por um traverso (ou uma flauta doce), uma viola da gamba soprano (ou um violino), um cistre, um alaúde, uma pandora e uma viola da gamba baixo (ATLAS, 1998, p. 687. Compositores como Phillip Rosseter e Thomas Morley contribuíram muito para o repertório dessa formação instrumental tipicamente inglesa, também conhecida como *six severall instruments* (ZWILLING, 2003, p. 49). De acordo com a extensa pesquisa de Zwilling sobre a música na época de Shakespeare, o *Broken consort* "teve uma atuação proeminente, principalmente como grupo instrumental acompanhante das danças, festividades, além das mascaradas tão caras ao gosto do público" (ZWILLING, 2003, p. 50).

No século XVII, surgiu a fantasia-suíte, um gênero de música para *consort* que, com formação instrumental tipicamente inglesa, representa o amálgama da tradição polifônica, estabelecida na fantasia para *consort*, e da dança, cujo destaque na cultura britânica foi discorrido anteriormente. Em geral, era escrita para um ou dois violinos, viola da gamba baixo e órgão, e seus movimentos consistiam de uma "fantazya" inicial, seguida de dois ou três movimentos de dança. Entre seus diversos compositores, destacam-se John Coperario (1570-1626) que, tendo estudado na Itália, foi pioneiro ao introduzir o violino no gosto musical inglês, inspirando os músicos de gerações

3. "English music in all its diversity began to develop a national character even before the Elizabethan period, but the second half of the sixteenth century solidified the elusive stylistic aspects of those "English" qualities in a great outburst of music. It was a period especially of secular music. The madrigal imported from Italy was recreated into an English concept, and vocal forms such as consort songs and other polyphonic songs flourished. Instrumental music for lute, cittern, bandora, for consort of strings, virginals, all were composed in great numbers and those forms continued without interruption into the seventeenth century." Nossa tradução.

seguintes, e William Lawes (1602-1645). Em suas composições, é possível testemunhar o início da linguagem violinística em ascensão, uma vez que exploram as capacidades técnicas do instrumento cuja linguagem era nova no país.

Embora a instrumentação da fantasia-suite assemelhe-se ao da sonata italiana, deve-se ter em mente que são dois gêneros instrumentais distintos, que ocorreram paralelamente nos dois países. A primeira desenvolve uma linguagem característica da Inglaterra. Neste sentido, se as considerássemos análogas às sonatas italianas, estaríamos negando o desenvolvimento do gosto musical daquele país. No entanto, não há como negar uma forte influência italiana, uma vez que a sonata, assim como o estilo italiano como um todo, chegou à Inglaterra de maneira definitiva nos anos 1650, com a obra de William Young (d. 1662) e de Henry Purcell (1659-1685). Embora o primeiro tenha sido um dos primeiros autores de sonatas daquele país, toda sua obra fora publicada na Áustria, país onde viveu a maior parte de sua vida. Purcell, no entanto, representa um rompimento genuíno com o passado. Em suas sonatas em três partes de 1683, o compositor elabora uma harmonia inglesa peculiar, mas a linguagem instrumental, a elaboração técnica e, principalmente, o gosto, são italianos, visto que suas referências foram peças de Cazzati, Vitali, Lelio Colista, Matteis, Bononcini e Corelli (BOYDEN, 1990, pp. 237-238). Tanto esse *opus* de trio-sonatas quanto o de 1697 abarcam o conhecimento do compositor enquanto autor de fantasias polifônicas ao estilo da antiga tradição. No entanto mesmo quando utiliza um idioma inglês em sua música para violino, o modelo e a inspiração são italianas. Esse procedimento será copiado nas próximas gerações de compositores daquele país, e culminará com a imigração de violinistas italianos na primeira metade do século XVIII, como Francesco Maria Veracini e Francesco Geminiani. O gosto musical dominante será aquele de Arcangelo Corelli, que, ainda em vida, viu seu estilo propagado por todo o continente europeu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como objeto de estudo a música instrumental para violino durante o século XVII. Nesse contexto, vale notar que a contribuição que sua participação

em expressões populares como a dança colaborou para sua inserção nas cortes aristocráticas. De fato, como afirma Holman (1993), o apreço que o violino obteve nas cortes inglesas fica evidente em sua participação nos diversos conjuntos instrumentais que atuaram por lá, que executando peças de dança, em especial aquelas protagonizadas na *English Masque*, gênero tipicamente inglês. As obras de John Playford e de Peter Prelleur observadas neste trabalho representam uma rica fonte de informação para o estudo da música britânica do século XVII, pautada pela influência da corte de Luis XIV.

Vimos, ainda, que a chegada do gosto italiano, modelado em Corelli, proporcionou alterações substanciais na música inglesa, com o advento do trio-sonata, fato especialmente notável na obra de Young e de Purcell. A escrita italiana somou-se, em solo inglês, ao estilo britânico contrapontístico, oriundo da fantasia-suite e da música para *consort*. Neste artigo, mostramos que, na música de Purcell, a harmonia é inglesa, mas a roupagem, a escrita e a técnica instrumental, são italianas. Ficou evidenciado também, que a migração de diversos violinistas-compositores italianos para a Ilha na primeira metade do século XVIII, foi essencial para consolidar essas alterações estilísticas.

Vale lembrar que o enorme sucesso que o violino obteve na Inglaterra deve-se, antes de tudo, ao ambiente propício para seu florescimento: o âmbito diletante. Hábito próprio daquele país, as inúmeras publicações de manuais para aprendizado autodidata em música proporcionaram aos instrumentos, ainda que lentamente, seu desenvolvimento técnico. Assim, cumpre notar que, diferentemente de outros centros musicais, como a França e a Itália, as formas musicais inglesas referenciadas neste artigo foram, sempre, executadas por músicos amadores, sendo eles burgueses ou aristocratas. Assim, a Inglaterra testemunhou, ao longo do século XVII, a ascensão de um instrumento que, antes coadjuvante nas classes sociais mais baixas, passou a protagonista nas cortes britânicas, além da expansão do estilo italiano, que passou a predominar em quase toda a Europa, sobre o gosto francês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATLAS, Allan N. *Renaissance Music: Music in Western Europe.* New York/London: W. W. Norton Company, 1998.

BOYDEN, David. *The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

_____. *A Postscript to the first Violin Tutor*. Acta Musicologica, 32, p. 40-47. Basel: International Musicological Society, 1960.

BUELOW, George J. *A History of Baroque Music: Music in the seventeenth and the first half of the eighteenth centuries.* Bloomington: Indiana University Press, 2004.

CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music: volume I: From the Beginnings to c. 1715*. Oxford: Oxford University Press. 1991.

HOLMAN, Peter. *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court (1540-1690)*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

SIMPSON, Adrienne. A Short-Title of Printed English Instrumental Tutors up to 1800, Held in British Libraries. In: *R. M. A Research Chronicle*. New York, Taylor & Francis Ltd, 1966, p. 24-50 (v.6).

ZWILLING, Carin, *As Canções de Cena de William Shakespeare - resgate das canções originais, transcrição e indicações para tradução*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003.