Imitação musical segundo o *Kantor* Caspar Ruetz (1754)

Mônica Lucas (USP)

Resumo: O princípio poético de que as artes obedecem a um princípio único (imitação da natureza) foi amplamente difundido na Alemanha setecentista, especialmente pelo *Les Beaux Arts Réduits a un Même Principe* (*As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio*), de Charles Batteux (1746). Contudo, no mundo luterano, esse ideal foi acomodado a um pensamento musical de tradição agostiniana, e a síntese resultante providenciou a base para a concepção musical romântica. Esta fusão de idéias é claramente perceptível nos comentários à obra de Batteux (1754) publicados pelo *Kantor* Caspar Ruetz (1708-1755).

Palavras-chave: poética; retórica; estética; música setecentista; Caspar Ruetz.

Abstract: The poetic principle that all arts are reducible to a unified principle (imitation of nature) was largely spread in 18th Century Germany, especially by the influential *Les Beaux Arts Réduits a un Même Principe* (*The Fine Arts reduced to a same principle*), by Charles Batteux (1746). However, in the Lutheran world, this ideal was accommodated to the Augustinian musical thought, and the resulting synthesis provided the basis for the Romantic music conception. This fusion of ideas is clearly perceptible in the comment to Batteux's work (1754) published by the *Kantor* Caspar Ruetz (1708-1755).

Keywords: poetic; rhetoric; aesthetic; eighteenth-century music; Caspar Ruetz.

LUCAS, Mônica. Imitação segundo o *Kantor* Caspar Ruetz (1754). *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 22-36, dez. 2008.

A segunda metade do século XVIII é geralmente vista como o momento em que a música instrumental desenvolveu um discurso autônomo em relação à linguagem verbal. Esta época é marcada pelo surgimento da Estética, que substituiu a visão poético-retórica como diretriz teórica da música. Tal mudança de paradigma é freqüentemente vista como uma ruptura; no entanto, é possível constatar que para muitos autores da época, música instrumental e poesia ainda se combinam, fundamentadas no princípio aristotélico de imitação. Estas idéias tiveram especial validade no mundo luterano. Para autores reformados, a música, seja vocal ou instrumental, é uma *linguagem* sonora, com premissas análogas às da oratória. Essas idéias são claramente perceptíveis nos comentários publicados por Caspar Ruetz em 1754 ao *Les Beaux Arts Réduits a un Même Principe* [As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio] de Charles Batteux.

Dentre as obras que sustentam o princípio aristotélico de que todas as artes se submetem a um princípio único – a imitação da natureza – o tratado de Batteux, publicado em 1746, foi a que teve maior circulação no mundo setecentista luterano. Nele, o próprio Batteux afirma seu débito às idéias contidas na *Poética* aristotélica. Nesse sentido, é possível ligar o *Beaux Arts* diretamente à tradição representada pelos autores da *Camerata Fiorentina* no século XVII. Entre 1752 e 1802, a obra de Batteux teve pelo menos dez edições distintas em alemão, com traduções de no mínimo quatro autores diferentes.

Entre as traduções germânicas do *Beaux-Arts*, contam-se as elaboradas por Johann Adolf Schlegel, como *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (*Redução das Belas Artes a um único princípio*. Leipzig, 1752, 1759 e 1770); por Philipp Ernst Bertram, como *Die schönen Künste aus einem Grunde hergeleitet* (*As Belas Artes derivadas de um só princípio*. Gotha, 1751); por Christoph Gottsched, como *Auszug aus dem Herrn Batteux ... schönen Künste* (*Resumo das Belas Artes ... do senhor Batteux*. Leipzig, 1754) e por Karl Wilhelm Ramler, como *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (*Introdução às Belas Ciências*. Leipzig, 1756, 1770, 1781, 1786 e 1802). Nestas edições, os tradutores acrescentam diversos comentários à obra de Batteux, que dizem muito sobre a recepção da poética clássica na Alemanha, na época em que começava a surgir no âmbito germânico um enorme volume de música instrumental, além de discussões sobre seu significado.

O *Beaux Arts* também foi amplamente difundido no âmbito alemão na forma de comentários em revistas musicais. Este tipo de publicação surgiu no mundo germânico por volta da metade do século XVIII, correspondendo, portanto, à mesma época em que a obra de Batteux foi editada na França.

A maior parte dos periódicos alemães setecentistas surgiu em uma área

relativamente pequena do norte germânico, concentrando-se nas cidades de Leipzig, Hamburgo e Berlim. (MORROW, 1977 p. 20) Na esfera alemã, um dos mais importantes difusores da obra de Batteux foi Wilhelm Friedrich Marpurg, que, além de ter atuado como compositor, foi editor de diversos manuais sobre harmonia e baixo-contínuo e de um tratado sobre a fuga. Ele foi ainda o autor da primeira análise de que dispomos sobre a *Arte da Fuga* de Johann Sebastian Bach.

Marpurg é um dos principais defensores alemães da idéia aristotélica de imitação e da retórica musical no fim do século XVIII. Em seu *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (*Cartas críticas sobre a arte musical*), ele propõe a noção de música como linguagem, fundamentada na canonização dos afetos em uma teoria codificada. (SERAUKY, 1929, p. 83-84)

Marpurg também teve ampla atuação no campo da crítica musical, tendo editado duas importantes revistas: *Der Kritische Musicus an der Spree* (*O músico crítico às margens do rio Spree*. Berlim, 1750) e *Historische Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (*Colaborações histórico-críticas sobre a recepção musical*. Berlim, 1754-1762). Esta última é a única revista setecentista alemã que inclui comentários musicais a Batteux. Ela contém três artigos que discutem o *Beaux Arts*: *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik* (*Ensaio sobre a imitação da natureza na música*) de autoria de Johann Adam Hiller (1754), *Sendeschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik* (*Carta de um amigo a outro sobre algumas expressões do senhor Batteux a respeito da música*), de Caspar Ruetz (1754) e *Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret* (*Excertos da introdução às Belas Artes a partir do francês, do senhor Batteux, com acréscimos*), de Carl Wilhelm Ramler (1760).[1]

Concentrar-nos-emos, neste artigo, na crítica à tradução de Johann Gottsched (1754) ao *Beaux Arts* publicada pelo *Kantor* Caspar Ruetz na revista de Marpurg. Nela, percebe-se uma síntese paradigmática entre idéias luteranas a respeito da música e o princípio aristotélico da imitação.

***

Ruetz nasceu em 1708. Estudou no orfanato em Wismar, onde seu pai, aluno do organista Dietrich Buxtehude, lecionava música. Após estudar direito em Jena, recebeu o diploma em teologia na universidade de Rostock (cidade em que Joachim Burmeister, cerca de cem anos antes, editara seu *Musica Poetica*, uma das primeiras obras a unir

[1] MARPURG, Carl Wilhelm. *Historische Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 5, 1760

sistematicamente música e retórica). Em 1737, tornou-se *Kantor* do *Katharineum* em Lübeck, ocupando a mesma posição que fora de Buxtehude. Permaneceu neste cargo até sua morte, em 1755. Ruetz não teve contato direto com Buxtehude, que falecera em 1707, mas podemos afirmar com certeza que herdou de seu pai e de sua educação a tradição musical luterana, que continuou a propagar em seu ofício de *Kantor*.

A concepção musical reformada fundamenta-se parcialmente nas idéias propostas pelos integrantes da *Camerata Fiorentina*, músicos e teóricos ligados ao círculo do conde Giovanni Bardi. Estes pensadores foram os primeiros humanistas a propor uma concepção musical baseada na *Poética* aristotélica, obra que se tornou modelar para as artes nos séculos XVII e XVIII. Entre as principais afirmações destes está a idéia de que a música deve imitar a alma humana movida pelos afetos. Essa imitação não é ditada pela individualidade do compositor, mas objetivamente determinada. Com isso, estes autores declaram que o músico deve imitar a fala tipificada de modelos dramáticos, representando os afetos não em seu estado natural, mas codificados por manuais como a *Ética* e a *Retórica* aristotélicas. (DAMMANN, 1995, p. 99)

Pensadores luteranos do século XVII absorveram a concepção musical advinda do pensamento da *Camerata*, e associaram-na à idéia medieval de música como Arte Liberal, inserida, junto com a matemática, a astronomia e a geometria, na categoria de *numerus*. Esta compreensão se baseia nas idéias de pensadores como Santo Agostinho, uma das principais autoridades do pensamento luterano (vale lembrar que Lutero iniciou sua carreira monástica como monge agostiniano). A concepção de música como a arte das proporções numéricas permitiu a estes teóricos considerar certos procedimentos musicais – melódicos, rítmicos e harmônicos – como portadores de um sentido transcendental baseado em sua relação proporcional com a essência numérica divina. Autores luteranos setecentistas, como Johann Mattheson (1681-1764) e Lorenz Mitzler (1711-1778), complementaram esta idéia com o pensamento cartesiano, estabelecendo uma relação mecânica entre a música e os afetos que serviu para corroborar sua visão moral e teológica. (DAMMANN, 1995, p. 216)

Os escritos de Ruetz se inserem nessa tradição musical. A dissertação apresentada em sua admissão no *Katharineum*, intitulada *De efficacia Artis Musicae*, apresenta uma concepção de música como arte numérica, centrada na idéia medieval do *quadrivium*. Além disso, ele é autor de textos como o *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic und klarer Beweis, daß die Gottesdienstliche Music sich auf Gottes Wort gründe, und also göttliches Ursprungs sey* (*Preconceitos sobre a origem da música sacra refutados e prova clara de que a música litúrgica se fundamenta na palavra de Deus e portanto tem origem divina.* Lübeck 1750). Seu artigo *Sendschreiben eines Freundes an einen anderen über einige Ausdrücke des Herren*

Batteux von der Musik (*Carta de um amigo a outro a respeito de algumas expressões do Senhor Batteux sobre a música*), em que comenta idéias do autor francês, vinculando-as à concepção musical luterana, foi publicado na revista *Historische Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (*Colaborações histórico-críticas sobre a recepção musical*), editada por Wilhelm Friedrich Marpurg em Berlim, 1754. Os desdobramentos da síntese entre as idéias de Batteux e a visão musical reformada, que serão explorados nesse artigo, são importantes na constituição da visão musical romântica, e Ruetz é um dos autores setecentistas que se situam na origem dessa concepção.

Ruetz inicia seu comentário a Batteux discorrendo sobre o princípio básico da poética aristotélica, reproduzido no *Beaux-Arts*: a plena possibilidade de redução das artes à imitação da natureza. Ele procura conformar este princípio ao pensamento luterano, que toma a música como reflexo das proporções divinas. Contudo, ele considera essa afirmação excessivamente genérica, o que torna necessário alguns ajustes para que ela se conforme à música: "o senhor Batteux pode sem dúvida ser um bom orador e mestre nas outras Belas Ciências, mas parece faltarem a ele a ciência e experiência, sobretudo na música". (RUETZ, 1754, p. 278)[2] Ruetz, de maneira tipicamente aristotélica, afirma que "para escrever sobre as particularidades de cada arte, [ou seja], sua ciência fundamental (*Grundwissenschaft*), é preciso conhecer as coisas e princípios a partir dos quais se quer alcançar o geral". (p. 277)[3] De outro modo, cair-se-ia em contradição com a experiência empírica. Com isso, ele se propõe a apresentar as propriedades específicas da música, que estariam apenas vagamente esboçadas no tratado de Batteux.

Embora Ruetz aceite o princípio básico da Imitação, ele discorda da opinião de Batteux, de que a música seja uma das Belas Artes. Para ele, a música, por ter como objeto as proporções matemáticas, encaixa-se antes na categoria de *ciência* que na de *arte*. Para essa proposição, ampara-se na tradição luterana, que se liga à noção medieval de que a música, como Arte Liberal, se inclui na categoria do *quadrivium*, que reúne as artes que se referem ao *numerus*. Ele cita o *De Musica* de Santo Agostinho, segundo o qual a música é a "ciência do bem medir". (2009, I,II,2)[4] Entre as fontes mencionadas no artigo, Santo

[2] Der Herr Batteux mag ohne Zweifel ein gutter Redner und ein Meister in anderen schönen Wissenschaften sein, aber es scheint ihm die Wissenschaft und Erfahrung in der Musik am meisten zu mangeln.

[3] Wer eine Grundwissenschaft schreiben will, muss die besonderen Dinge und Sätze kennen, von welchen er zu den Allgemeinen hinaufsteigen will.

[4] Musica est scientia bene modulandi.

Agostinho – a principal autoridade musical no mundo luterano – é a mais freqüentemente utilizada. No entanto, Ruetz distancia-se do pensamento agostiniano em alguns aspectos. Para o autor medieval, a música considerada mais verdadeira e elevada é a música que apela à razão, percebida como proporção, seja entre os movimentos das esferas celestes, seja no reflexo destes movimentos na alma humana. Estes autores medievais não negam que o fundamento da arte musical advenha do sentido da audição, que permite a percepção musical. Contudo, a música resultante dos sons produzidos pelos instrumentos musicais é considerada como uma arte de menor valor: embora o ouvido se antecipe à razão na percepção musical, ele não permite um julgamento seguro e, com isso, não permite a compreensão correta da Verdade. Ruetz também constata que a música é percebida antes pelos sentidos que pela razão. Porém, afirma que a audição musical gera deleite, e que este representa uma maneira alternativa de contemplar a Verdade, não constituindo uma percepção enganosa. Para ele, é possível estabelecer um juízo absoluto a partir de percepções sensoriais, e as percepções sensoriais harmônicas geram a Beleza. Por isso, para ele, a Verdade está contida na Beleza. Para Ruetz, dois aspectos distintos da música – o de ciência racional e o de arte sensorial – passam a ter valor equivalente. Por isso, ele julga necessário corrigir a afirmação de Batteux, de que a música consista em uma *Bela Arte*, afirmando que ela é antes uma *Bela Ciência* (*Schöne Wissenschaft*). Esta proposição de Ruetz faz autores como Bellamy Hosler suporem que ele tenha tido contato com o pensamento inglês de Hutcheson e Shaftesbury, autores que se debruçaram sobre a idéia de Beleza e que circularam amplamente no mundo luterano, embora nenhum destes autores seja especificamente mencionado no *Sendschreiben.* (HOSLER, 1978, p. 239)

Para Ruetz, como para Batteux, a música não imita paixões indiretamente, através da razão (como a palavra), mas apresenta-as tais como elas se manifestam na realidade. Para Ruetz,

> a música não é cópia da natureza, mas o próprio original. Ela é uma linguagem universal da natureza, só compreensível pelas almas harmoniosas. E suas expressões peculiares, que ela não empresta de nenhuma outra coisa, têm uma afinidade secreta com estas almas. Não só as emoções e as paixões, que são assunto da oratória, estão sujeitos à música. As almas que têm o dom da simpatia secreta vivenciam a música com um prazer interior. A alma de Santo Agostinho era assim constituída, por isso ele escreveu por experiência própria que todas as emoções, pela sua variedade agradável, têm sua melodia própria na voz e no canto, e podem ser despertadas por meio de não sei qual tipo de afinidade secreta. (RUETZ, 1754, p. 296).[5]

[5] Die Musik ist keine Copie der Natur, sondern das Original selbsten. Sie ist eine allgemeine Sprache der Natur die nur den harmonischen Seelen verständlich ist. Und ihre eigenthümliche Ausdrücke, welche sie nicht von andern Dingen entlehnet, haben ein geheimes Verständniss mit diesen Seelen. Nicht allein die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, welche zugleich Vorwürfe der Beredsamkeit sind, sind der

Ruetz afirma que a música apresenta as paixões sem intermédio da razão. Batteux também entende a música como a expressão direta das paixões humanas. Porém, para Ruetz, o objeto principal da música são as harmonias divinas evocadas pelas proporções sonoras, e não as paixões humanas. Nesse sentido, o pensamento de Ruetz se afasta do de Batteux, já que este último não considera nenhum tipo de transcendência religiosa na música. Para o autor do *Beaux Arts*, as artes foram criadas "por homens e para homens", e visam apenas o deleite humano.

Tanto Ruetz quanto Batteux reafirmam o princípio poético da música como imitação da natureza. Contudo, dão significados diferentes à noção de *natureza*. Para o autor francês, a natureza imitada pela música pode ser tanto aquela dos ruídos (sons de tempestades, riachos, etc.) quanto a dos "tons animados que derivam dos sentimentos". A segunda classe é considerada mais elevada, pois se refere às próprias paixões humanas. Ruetz pensa de maneira diversa. Para ele, a *natureza* na música vai além da imitação das paixões humanas. Ele combina a idéia platônico-agostiniana de música como reflexo das proporções Divinas com a teoria aristotélica da imitação, e conclui que a música imita as categorias mais elevadas das proporções determinadas pela música: as instâncias cósmica e humana.

> aqui chegamos ao conceito da palavra natureza. Se natureza significar apenas a maneira da expressão natural do afeto, essa acepção será contrária à riqueza da música. [...] Se consideramos a natureza como a essência dos corpos sonantes, sem dúvida haverá muitos exemplos de sons no mundo, dos quais alguns poucos servem para a imitação musical. (RUETZ, 1754, p. 300)[6]

Para Ruetz, a maior parte dos sons existentes na natureza (como aqueles produzidos pelos movimentos planetários) é perceptível apenas para o Ouvido Divino. Para ele, tanto as harmonias sonoras quanto as paixões refletem as proporções cósmicas da

---

Musik unterworfen. Deren Seelen mit solcher geheimen Sympathie begabt sind, die erfahren dieses mit innigstem Vergnügen. Die Seele des H. Augustini war so beschaffen, daher schrieb er aus eigener Erfahrung, "dass alle Gemüthsbewegungen vermöge der angenehm Mannigfaltigkeit ihre eigene Melodien in der Stimme und Gesang haben, durch deren, ich weiss nicht, was für eine geheime Vertraulichkeit der Bekannschaft sie erweckt werden.

[6] Hier kommt es auf den Begriff des Wortes Natur an. Heisst Natur hier soviel nur als die Art des natürlichen Aussprache eines Affektes, so steht diese Meinung dem Reichtum der Musik entgeten […] Nimmt man hier aber die Natur für den ganzen Inbegriff Klingender Körper, so sind ohne Zweifel viele Muster von Tönen in der Welt vorhanden, davon aber die wenigsten der Musik zur Nachahmung dienen können.

Criação. Para Batteux, diferentemente, a música nasce das inflexões vocais da paixão e por isso se relaciona intimamente com o discurso verbal. Ruetz considera essa visão muito limitante. Para ele, a música vai além da linguagem.

> Se a natureza significa aqui apenas a maneira de expressão natural do afeto, esse pensamento é contrário à música, que conta com muito mais tons e combinações do que todos os tipos de inflexão vocal, na qual a paixão é representada por um discurso ordinário. (p. 288)[7]

Dada a relação direta entre a música e as proporções divinas, Ruetz afirma que "o campo da música se estende além das parcas possibilidades da imitação da elocução comovente, e inclui também tudo o que soa e canta; com isso, a música é tão adequada para expressar uma paixão quanto as palavras e a elocução comovente". (p. 292)[8]

Com respeito ao modo como a música imita a natureza, Ruetz afirma que isto pode se dar pela voz ou pelos instrumentos, ambos atualizações da Harmonia Divina. Autores musicais seiscentistas e setecentistas consideram a ausência da palavra como um aspecto limitante da música instrumental, causador de prejuízo em relação à prática vocal. Contudo, esta compreensão teológica permite a Ruetz amenizar a proeminência da música vocal sobre a instrumental.

Ruetz amplifica o trecho em que Batteux apresenta algumas vantagens da música sobre a linguagem, e em sua defesa da música, ressalta o aspecto transcendental das proporções sonoras. Ele diz que

> não apenas os movimentos de alma e paixões, que são assuntos da poesia e da oratória, mas ainda milhares de outras sensações, que por isso não podem ser denominadas nem descritas, pois não são assuntos da oratória, estão sujeitas à música. (p. 297)[9]

[7] Heisst Natur hier so viel nur als die Art der natürlichen Aussprache eines Affects, so stehet diese Meinung dem Reichtum der Musik entgegen, als welche weit mehr Töne und Zusmmenfügungen in sich enthält, als alle Arten der Modulation der Stimme, womit eine Leidenschaft immer in einer ordentlichen Rede mag ausgesprochen werden.

[8] [Das Gebiet der Musik] erstreckt sich nicht allein über die Armseligkeit einer nachgeahmten beweglichen Aussprache sondern auch über alles, was klingt und singt und dabei geschickt ist, eine Leidenschaft so gut auszudrücken als Worte und bewegliche Aussprache.

[9] Nicht allein die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, welche zugleich Vorwürfe der Poesie und Redekunst sind, sondern auch tausend andere Empfindungen, die eben deswegen nicht können genannt und beschrieben warden, weil sie keine Vorwürfe der Beredsamkeit sind, sind der Musik unterworfen.

O autor do *Sendschreiben* é um dos primeiros a admitir que a música em alguns aspectos seja superior à linguagem verbal. Esta idéia tornar-se-á lugar-comum no séc. XIX. Nesta percepção reside um dos maiores interesses do comentário de Ruetz. Isto faz com que autores como Hosler (1978, p. 239) e Goldschmidt (1968, p. 139) atribuam a Ruetz uma posição de destaque entre os escritores musicais setecentistas, como precursor de idéias musicais românticas.

Batteux, quando afirma que a música expressa as emoções humanas, parte do princípio compartilhado por diversos pensadores franceses, de que a música e a linguagem têm uma origem comum, sendo ambas em sua origem expressão das emoções humanas (BRAUNSCHWEIG, 2002, p. 59). Para Ruetz, a origem da música não se encontra na expressão humana, mas na essência Divina. Por isso, para Ruetz, as possibilidades totais da expressão não se resumem apenas àquelas que estão contidas no som das palavras. Ao argumentar contra esta posição de Batteux, Ruetz afirma que o uso exclusivo dos sons contidos na linguagem verbal perfazem uma matéria muito limitada para a representação musical. Ele conclui que este tipo de pensamento limitaria a música apenas ao recitativo.

> Se a declamação do orador fosse a [única] beleza que serve de modelo [para o compositor], ele nunca chegaria mais longe que o recitativo; ele nunca alcançaria a ária. E porque a música deveria se servir apenas de belezas menores, quando ela própria é a maior beleza da natureza em tons e em sons? (RUETZ, 1754, p. 301-302)[10]

Ruetz afirma ainda que os sons das emoções não são necessariamente compreendidos de modo absoluto e unívoco: "o tom do afeto no gênero humano não é tão universal que não varie de um povo para outro na expressão da voz nesse ou naquele afeto". (p. 285)[11] O mesmo não ocorre com os sons musicais, que refletem diretamente a Essência Divina. Nesse aspecto, ele acredita que a música, sendo mais abrangente, supera a oratória. Além disso, a música é passível de maior número de inflexões emocionais: "[ela] causa sentimentos em nós; sua propriedade é a de causar milhares de outros sentimentos,

[10] Soll die Declamation eines Redners diejenige Schönheit seyn, die ihm zum Urbilde dienen soll: so kann er damit nicht weiter kommen, als zum Recitativ; zu einer Arie wirds nimmer zureichen. Und warum soll die Musik sich nur mit geringern Schönheiten behelfen, da sie selbst die grösste Schönheit der Natur in Tönen und im Klange ist?

[11] [Im Rezitativ] ist der Ton dess Affekts unter dem menschlichen Geschlechte nicht so allgemein, dass nicht ein Volk von dem andern in dem Ausdruck der Stime bei diesen oder jenem Affekte sollte in etwas abgehen.

potencialmente existentes no coração, que nenhum orador ou poeta pode gerar em sua declamação comovente." (p. 296)[12]

O fato de a música possuir maior variedade expressiva em relação à linguagem leva Ruetz a negar a possibilidade de tradução total entre música e linguagem verbal. Para Ruetz, o desejo de traduzir sons em sentidos racionalmente inteligíveis destruiria o próprio ato de ouvir música. Ele afirma que o uso da razão destruiria o efeito da audição musical.

> O pior tipo de ouvinte que se pode imaginar é aquele que, ao invés de se render às sensações, quer que tudo seja explicado. O que significa esta frase? O que significa esta passagem, este salto? Que paixão contém esta figura? O que significa este trecho? É indiferente o que esta ou aquela frase significa, para quem não pode ou não quer sentir a boa música. Que se invente então uma linguagem na qual se possa nomear todos os sentimentos e distinguir um dos outros. (p. 276)[13]

É interessante notar que, embora Ruetz negue a idéia de música como imitação do discurso verbal, assim como o uso da razão na audição musical, ele não deixe de defini-la como linguagem. Nesse sentido, ele não rompe com a tradição musical luterana. Os autores reformados que estabeleceram a *musica poetica* foram os primeiros a considerar a música como discurso. Isso se tornou possível pelo empréstimo de sentido simbólico a procedimentos musicais codificados. Na visão desses autores, essa atribuição metafórica tornou possível conceber uma conexão lógica de idéias musicais, permitindo estabelecer relações cada vez mais estreitas entre música e retórica. Essa compreensão permitiu a autores como Mattheson julgarem que a música instrumental constituía um "discurso sonoro". Para Ruetz, isto só é possível porque ele atribui à idéia de linguagem um sentido mais amplo, que permite a ele dizer que "é tão natural *discursar* [itálico meu] por tons harmônicos e cantáveis quanto por palavras, discurso e gestos". (p. 280)[14] Ruetz não se

[12] [Die Musik] macht uns eben das Empfinden; und tausend andere Empfindungen deren ein Herze fähig ist, und die kein Redner, noch Poet durch seine Worte und bewegliche Declamation erwecken kann, sind ihr Eigenthum.

[13] Dies ist die schlechteste Art der Zuhörer, die man nur immer haben kann, welche an statt sich den Empfindungen zu überlassen, alles erkläret haben wollen. Was soll denn dieser Satz bedeuten? Was will dieser Lauf, dieser Harfensprung vorstellen? Was für eine Leidenschaft enthält diese Figur? Was bedeutet dieser Gang? Wer eine gute Musik nicht fühlen kan, noch will, dem kann es gleich viel seyn, was dieser oder jener Satz bedeute. Man erfinde zuvor eine Sprache, dadurch man eine jedwede Empfindung benennen, und von andern unterscheiden kann.

[14]Es ist so wohl gegründet, durch singende und harmonische Töne zu reden als durch Worte, rednerischen Vortrag und Gebärden.

detém mais sistematicamente nessa relação entre música e linguagem, e, com isso, não esclarece para o leitor o que ele entende especificamente por linguagem musical. Idéias semelhantes a Ruetz, de que a música constitui uma linguagem, ainda que não perfeitamente análoga ao discurso verbal, também são encontradas no pensamento de outros autores germânicos do fim do século XVIII, entre eles Johann Georg Sulzer (1720-1779) e Johann Christoph Koch (1749-1816). (BARROS, 2008, p. 239)

Batteux também considera a música como linguagem. Ele não enxerga nela significados simbólicos e carregados de sentido lógico em procedimentos musicais codificados. Contudo, para ele, a música apresenta uma sucessão de emoções que constroem um discurso musical, da mesma forma que os pensamentos geram um discurso verbal. Enquanto as palavras descrevem ações, a música descreve paixões. Batteux, como Ruetz, parte do princípio de que é possível elaborar um raciocínio lógico sobre premissas irracionais. As percepções sensoriais podem ser objeto de um juízo que Batteux denomina *gosto*. De maneira semelhante, as paixões também podem ser objeto de um discurso racional. Para Batteux, as emoções podem se organizar em uma seqüência logicamente compreensível. Ele empresta da oratória as cinco qualidades principais do discurso musical: clareza, correção, adequação, não-artificialidade e novidade. Além disso, ele propõe que o discurso seja concebido segundo os estágios prescritos pela retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. É possível pensar que Ruetz compartilhe dessas idéias de Batteux, embora ele não as apresente claramente.

***

Tanto Ruetz quanto Batteux validam suas idéias fundamentando-se na *Poética* aristotélica. No entanto, é interessante notar que o pensamento reformado representado pelo *Kantor* difere em vários aspectos do propagado por Batteux. Nos comentários de Ruetz ao *Beaux Arts*, é possível notar uma preocupação em acomodar as incompatibilidades do pensamento de Batteux à visão luterana. O meio termo encontrado por autores como Ruetz serviu para fundamentar a concepção que tende a valorizar a música instrumental. Veremos, a seguir, as principais divergências entre a concepção poética de Batteux e a visão tradicional luterana, e quais foram as soluções propostas por Ruetz.

A primeira discrepância entre os dois autores reside na própria noção de arte musical. Tanto para Ruetz quanto para Batteux, o conceito de arte é entendido segundo o modelo aristotélico, como uma disposição que se relaciona com a capacidade de fazer, ou seja, é uma técnica ensinável e fruto de um conhecimento específico. Contudo, existe uma diferença importante entre as duas concepções artísticas. Para Ruetz, a música é uma *Arte*

Liberal, ou seja, um corpo de saber digno de estudo para o homem educado. Nessa visão, a arte traz conhecimento, além de deleite, e por isso a música também é entendida como ciência. Batteux propõe uma concepção artística radicalmente diferente. Para ele, a música é uma das *Belas Artes*, ou seja, é uma percepção prazerosa que, por definição, não tem utilidade prática.

A intenção de harmonizar as idéias de Batteux com o pensamento tradicional luterano fica clara a partir das definições que Ruetz apresenta para a música, como uma Arte Liberal que trata da Beleza, ou seja, um conhecimento técnico baseado na percepção sensorial de critérios como simetria, unidade, harmonia. Esta compreensão se traduz no conceito de "Bela Ciência" (*schöne Wissenschaft*). Nesse aspecto, Ruetz parece ter tido contato com autores ingleses que circularam no mundo luterano, e que partem do princípio de que a percepção pode servir de base a uma construção lógica, definida no século XVIII como *gosto*.

Há uma segunda divergência entre a concepção musical luterana e a de Batteux. Para Lutero, a música é um dom divino que apraz a condição humana, por sua participação na essência numérica divina. Batteux, diferentemente, não propõe uma transcendência religiosa nas artes. Ele afirma que elas são criadas "por homens e para homens", e com isso visam exclusivamente a seu próprio prazer. Assim, enquanto ambas as concepções se fixam na visão aristotélica e enfatizam a noção do prazer gerado pelas artes, a corrente luterana parece deter-se na visão proposta pela *Política* (e pela *República* platônica), de que o prazer gerado pela música se relaciona intimamente com a idéia do Bem Moral. Batteux, diferentemente, parece ater-se mais diretamente à asserção proposta na *Poética*, de que o prazer é causa da imitação. Batteux não atribui conotação moral ao prazer musical. Para ele, a música imita os afetos humanos e o prazer advém unicamente da compreensão destes pelo ouvinte.

A ligação direta entre as harmonias sonoras e a essência divina faz com que Lutero considere a Música como uma das mais elevadas dentre as disciplinas humanas, superada apenas pela Teologia. Vale lembrar que na *Política*, Aristóteles (assim como Platão) também atribui à música uma posição importante na educação, por sua conotação moral. Batteux se pronuncia de maneira diversa: ele repete a asserção da *Poética* aristotélica, na qual a música é vista como uma arte inferior já que carece da determinação conferida pela palavra.

Ruetz procura acomodar essa incompatibilidade entre o pensamento luterano e o exposto pelo *Beaux Arts*, afirmando que a concepção de Batteux é excessivamente generalizada, por tratar de todas as artes, sem dar conta das particularidades da música. Embora ele não descreva quais sejam essas particularidades, ele está certamente se referindo à idéia da harmonia intrínseca entre os sons, os afetos e a essência numérica

divina, que confere à música um potencial moral não encontrado em outras artes.

Com relação ao objeto da imitação musical, tanto Batteux quanto Ruetz propagam a idéia de que a arte imita a natureza, e de que a música imita as paixões. No entanto, as concepções musicais de ambos diferem consideravelmente entre si. Essa divergência é resultante de acepções distintas que estes autores atribuem às idéias de *imitação* e de *natureza*.

Para Batteux, a *natureza*, objeto da imitação musical, pode consistir tanto de sons externos (ruídos) quanto internos (paixões). O segundo objeto é o mais elevado. Para Batteux (assim como para Aristóteles, na *Poética*), a imitação pressupõe escolha, já que a arte deve imitar suprindo os defeitos. Ruetz compartilha da idéia do *Beaux Arts*, de que a música apresenta as paixões de maneira aperfeiçoada. No entanto, sua concepção de paixão baseia-se na visão musical luterana. A concepção de *natureza* (das paixões) proposta por Ruetz é mais ampla que a proposta por Batteux. Para ele, a natureza externa (ruídos), a interna (paixões) e a memória das emoções são manifestações divinas. Ruetz considera os objetos da imitação musical propostos por Batteux excessivamente limitados, face à infinitude divina. Para ele, a *natureza*, objeto da imitação musical, é a "essência dos corpos sonantes", ou seja, as harmonias musicais divinas.

Apesar das divergências, é interessante notar que tanto Batteux quanto Ruetz pressupõem que os sons musicais sejam capazes de constituir uma linguagem baseada na emoção, e não na razão. Para eles, *linguagem* é um conceito amplo, que não pressupõe necessariamente a lógica verbal, e com isso pode incluir também a música instrumental. Ruetz afirma que não há tradutibilidade total entre a linguagem musical e a verbal. Batteux afirma que a música constitui um discurso baseado em emoções, e que por isso, é capaz de dirigir a alma consecutivamente para diferentes estados. Na visão de autores de formação luterana, como Ruetz, esses diferentes estados são reflexo direto da essência infinita de Deus.

A poética musical proposta inicialmente por autores da *Camerata Fiorentina*, considera a música instrumental como uma arte com possibilidades imitativas limitadas, por carecer da palavra. Autores luteranos, levando procedimentos codificados à categoria simbólica, passam a atribuir valor lógico a procedimentos instrumentais, legitimando a linguagem musical. A idéia de que a música possa constituir uma linguagem foi compartilhada no século XVIII por autores como Batteux, que propõem que toda música tem significado. Em uma passagem rápida, ele chega a mencionar que esse significado pode transcender a razão. Batteux não desenvolve o assunto, mas vimos que esse trecho não passou desapercebido por Ruetz, que enxergou essa capacidade como uma característica peculiar dos sons musicais.

Para Ruetz, o objeto da imitação musical são as harmonias da alma. Sua visão de música como *numerus* colabora para diminuir o poder da palavra na compreensão musical. Assim, ele amplia idéias de Batteux, e propõe que a música seja uma linguagem completamente independente das palavras, podendo ou não estar associada a elas. Para Ruetz, os sons musicais têm um valor transcendental próprio e expressam sentimentos não compartilháveis pela palavra. Com isso, a música é vista como um discurso que possui regras próprias. Este pensamento o torna mais benevolente em relação à música instrumental. Contudo, é interessante notar que ele não deixa de lado algumas idéias tradicionais luteranas, como a de que a linguagem musical esteja sujeita aos preceitos que governam a linguagem retórica.

Ao comentar o princípio da imitação exposto por Batteux, Ruetz produz uma síntese interessante entre a poética clássica e idéias luteranas. Ele propõe uma releitura da premissa básica da poética aristotélica, também defendida por Batteux, de que que as artes correspondam entre si por constituírem formas diversas de imitação da natureza. Contudo, os novos sentidos que ele propõe para os conceitos de *natureza* e de *linguagem* musical levam-no a conclusões bastante diversas das de Batteux, acerca do sentido e do significado da música. Com isso, Ruetz abre caminho para novas idéias, que incluem a valorização da música instrumental e a predominância dos sentidos, em detrimento da razão, na compreensão musical. Essas idéias estão na base da concepção romântica de música.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi de musica libri sex.* I, II, 2. Disponível na internet: *Thesaurus Musicarum Latinarum* <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/3rd-5th/AUGDEM1_TEXT.html> Acesso em 13/04/2009.

BARROS, Cassiano. O conceito de estrutura musical de H. C. Koch e sua função no processo de análise da música clássica. *Ictus*, n. 2, 2008, p. 239-257. Disponível na internet: <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/128/128> Acesso em 17/07/2009.

BATTEUX, Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einigen Grundsatz* [Leipzig, 1770]. Trad. Johann Adolf Schlegel. Hildesheim: Georg Olms, 1976.

BRAUNSCHWEIG, Karl. Genealogy and *Musica Poetica* in seventeenth- and eighteenth-century theory. *Acta Musicologica*, n. 2, 2002, p. 45-75.

DAMMANN, ROLF. *Der Musikbegriff im Deutschen Barock.* Laaber: Laaber, 1995.

GOLDSCHMIDT, Hugo. *Geschichte der Musikästhetik im achtzehnten Jahrhundert.* Hildesheim: Georg Olms, 1968.

HOSLER, Bellamy. *Changing aesthetic views of instrumental music in the 18th-century Germany.* Ann Arbor: Michigan University Research Press, 1981.

MORROW, Mary Sue. *German music criticism in the late eighteenth century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

RUETZ, Caspar. Sendschreiben eines Freundes an einen anderen über einige Ausdrücke des Herren Batteux von der Musik In: MARPURG, F. W. (org.). *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* v.1, p. 273-311. Berlin: 1754.

SERAUKY, Walter. *Die Musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850.* Münster: Helios-Verlag, 1929.

Mônica Lucas concluiu a especialização em clarinetes históricos no Conservatório Real de Haia, Holanda (1998), o doutorado em música pela UNICAMP (2005) e o pós-doutorado pela FFLCH-USP (2008). Sua pesquisa está centrada no estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. Como intérprete, dedica-se ao repertório do século XVIII, especialmente ao gênero da *Harmoniemusik*. É professora do Departamento de Música da ECA-USP.