DOI 10.20504/opus2026.32.05

CC BY

Do julgamento dos intervalos musicais: ideário de Artusi na querela com Monteverdi

Matheus Rocha **Grain**
https://orcid.org/0000-0002-6231-3593
(Universidade Federal do Maranhão, UFMA/ Centro de Ciências Humanas/
Departamento de música, São Luís/MA, Brasil)

Resumo: O presente artigo revisita pormenores da conhecida querela entre Artusi e Monteverdi salientando a exigência artusiana por um discurso musical racional que se justifique por seus próprios meios, sem dispor da autoridade da palavra. Por meio de revisão bibliográfica de textos de Artusi e de comentadores recentes, objetiva-se uma análise crítica de questões como: a qualificação objetiva ou subjetiva dos intervalos musicais, tomando para estudo de caso os intervalos de trítono; a independência da música em relação ao conteúdo semântico do texto e às finalidades sociais; e a qualidade essencial dos princípios musicais frente à emulação dos afetos. Tocando desacordos que são significativos ainda hoje, conclui-se que a análise aqui proposta ajuda a avaliar como a realização musical, conforme a perspectiva de Artusi, não se desassocia do âmbito moral.

Palavras-chave: *Prima* e *seconda prattica*; trítono; consonância e dissonância; música e texto; história da teoria musical.

On the Judgment of Musical Intervals: Artusi's Ideas in His Dispute with Monteverdi

Abstract: This article revisits key aspects of the well-known quarrel between Artusi and Monteverdi, highlighting Artusi's demand for a rational musical discourse that could be justified on its own terms, without recourse to the authority of words. Drawing on a bibliographical review of Artusi's writings alongside recent scholarship, the study critically analyzes issues such as the objective versus subjective qualification of musical intervals—taking the tritone as a case study—the independence of music from the semantic content of text and its social purposes, and the essential quality of musical principles in contrast to the emulation of affections. By revisiting the disagreements that remain relevant today, we conclude that the analysis put forward here contributes to understanding how, in Artusi's perspective, musical production was inseparable from the moral sphere.

Keywords: *Prima* and *seconda prattica;* tritone; consonance and dissonance; music and text; history of music theory.

GRAIN, Matheus Rocha. Do julgamento dos intervalos musicais: ideário de Artusi na querela com Monteverdi. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263205, p. 1-28, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.05
Recebido em 09/09/2024, aprovado em 19/05/2025, publicado em 30/03/2026.

Aqui se recorda algo da conhecida querela entre Artusi e Monteverdi[1]. Giovanni Maria Artusi (1540-1614), em *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (O Artusi ou as imperfeições da música moderna, 1600), critica, sem citar Monteverdi, os madrigais "modernos" pelos usos e aproximações das dissonâncias não ancoradas nas regras de contraponto expostas por Zarlino[2]. Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643), em Il quinto libro de madrigali a cinque voci (1605), nomeando Artusi em sua réplica, responde à perspectiva de seu antagonista afirmando que é possível imaginar outra prática "além daquela ensinada por Zarlino" a partir da "moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos":

> Alguns se admirarão, sem acreditar que exista outra prática além daquela ensinada por Zerlino [*sic*]. Mas esses podem ter certeza, quanto às consonâncias e dissonâncias, que há uma maneira diferente de considerá-las, em relação àquela já determinada, que defende a maneira moderna de composição com o consentimento da razão e dos sentidos. Eu queria dizer isso tanto para que a expressão *Seconda prattica* não fosse apropriada por outros e para que os homens de intelecto também pudessem considerar outras reflexões sobre a harmonia. E tenha fé que o compositor moderno constrói sobre fundamentos da verdade (Monteverdi *apud* Palisca, 1994, p. 81, tradução nossa)[3].

Em *L'Artusi*, por meio da forma de diálogo, somos apresentados aos personagens Luca, um "diletante culto" fascinado pelas inovações dos novos compositores, e Vario, "músico" que assume o papel do conservador (Palisca, 1994, p. 54). Ainda que Artusi não revele com clareza seu posicionamento, Palisca assume que se aproximaria da autoridade de Vario, a quem Luca deve se submeter. Não se trata, entretanto, de um diálogo entre mestre e discípulo, pois Artusi pretendeu colocar a posição de Monteverdi, que não é nominalmente mencionado, em grau de aparente equidade.

Artusi, por meio de Vario, defende os fundamentos da composição tais como ensinados por Zarlino, seu antigo mestre. Nessa defesa, preserva-se o princípio de que as dissonâncias devem ser articuladas conforme um corpo de regras e expectativas do contraponto e de que a composição deve manter uma unidade modal. Palisca (1994, p. 58) explica que, em sua crítica às obras de Monteverdi, "Artusi não viu razão para imprimir as palavras, pois ele não reconhecia dois parâmetros de correção contrapontística". Isso é, Artusi não reconhecia as dissonâncias que "podiam ser justificadas apenas em termos das demandas expressivas do texto" (Palisca, 1994, p. 59).

[1] Uma versão deste trabalho foi apresentada, em forma de comunicação, e publicada nos anais do XXIII Congresso da ANPPOM: música na sociedade brasileira em tempos de (re)construção (Grain; Freitas, 2023).
[2] Artusi, com o intuito de prevenir que os músicos imitassem "as bagatelas de certos compositores modernos" (Artusi *apud* Chrissochoidis, 2004), cita como referências Merulo e Willaert. O último é, justamente, aquele considerado por Zarlino como modelo a ser emulado pelos estudantes de música.
[3] Original: "Some will wonder at this, not believing that there is any other practice than that taught by Zerlino [sic]. But let them be assured concerning consonances and dissonances that there is a different way of considering them from that already determined which defends the modern manner of composition with the assent of the reason and the senses. I wanted to say this both so that the expression Seconda pratica would not be appropriated by others and so that men of intellect might meanwhile consider other second thoughts concerning harmony. And have faith that the modern composer builds on foundations of truth".

Essa supressão das palavras remete ao posicionamento de Zarlino, que pode ser epitomado como "música mestra da palavra", em que se pressupõe uma coerência da estrutura musical que lhe é própria e irredutível. Conforme Fubini (1999), assume-se nesse posicionamento que, embora a adesão ao significado do texto seja demandada, não se deve comprometer a logicidade musical. Sob o pseudônimo Antonio Braccino da Todi, Artusi escreve em seu *Discorso secondo musicale* (1608): "harmonia e ritmo são ciências que possuem sua essência em si mesmas, e sua cognição [*cognitione*] não depende da oração [*oratione*]. A força e o vigor que [essas ciências] possuem é delas próprias, de sua própria natureza, e não as recebem da oração" (Artusi *apud* Litchfield, 1987, p. 12, tradução nossa)[4]. Posto que a harmonia e o ritmo são independentes da oração, a disposição das consonâncias e das dissonâncias não pode se justificar a partir das palavras ou de outra coisa senão as alturas e o tempo musical. No que diz respeito aos madrigais de Monteverdi, lemos em *L'Artusi* que as novas regras são "deformações da natureza e propriedade da verdadeira harmonia" (Artusi *apud* Strunk, 1950, p. 394). Em contrapartida, Giulio Cesare Monteverdi denuncia uma incompreensão em relação às composições de seu irmão, Claudio Monteverdi:

> Neste tipo de música, foi sua [Claudio Monteverdi] intenção fazer da palavra a mestra da harmonia e não a serva, e porque é desta forma que a sua obra deve ser julgada na composição da melodia. […] Artusi considera certos detalhes, ou, como ele os chama, "passagens", do madrigal "Cruda Amarilli" de meu irmão, sem prestar atenção às palavras, mas negligenciando-as como se não tivessem nada a ver com a música, mostrando depois as ditas "passagens" privadas de suas palavras, de toda sua harmonia e de seu ritmo. Mas se, nas "passagens" apontadas como falsas, ele tivesse mostrado as palavras que as acompanham, então o mundo saberia sem falta onde seu julgamento se desviou, e ele não teria dito que eram quimeras e castelos no ar em total desrespeito às regras da Primeira Prática (G. Monteverdi apud Strunk, 1950, p. 406-407, tradução nossa)[5].

Na crítica de Giulio Monteverdi, em síntese, Artusi falhou em perceber que, nas composições da *seconda prattica*, as palavras são mestras da harmonia, e não o contrário, tal como ocorria na *prima prattica*:

> Em um tipo de composição como a dele [Claudio Monteverdi], a música gira em torno da perfeição da melodia, considerada do ponto de vista em que a harmonia, de mestra, torna-se serva das palavras, e as palavras mestras da harmonia, e esse é o modo de pensar que a Segunda Prática, ou uso moderno,

[4] Original: "Harmony and rhythm are sciences that have their essence within themselves, and an understanding of them does not depend on oration. The strength and vigor that they have they have from themselves, from their own nature; they do not receive it from oration".

[5] Original: "In this kind of music, it has been his intention to make the words the mistress of the harmony and not the servant, and because it is in this manner that his work it to be judged in the composition of the melody. […] Artusi takes certain details, or, as he calls them, "passages," from my brother's madrigal "Cruda Amarilli," paying no attention to the words, but neglecting them as though they had nothing to do with the music, later showing the said "passages" deprived of their words, of all their harmony, and of their rhythm. But if, in the "passages" noted as false, he had shown the words that went with them, then the world would have known without fail where his judgment had gone astray, and he would not have said that they were chimeras and castles in the air from their entire disregard of the rules of the First Practice"

> tende (G. Monteverdi *apud* Strunk, 1950, p. 407, tradução nossa)[6].

Sendo assim, as críticas direcionadas a Claudio Monteverdi são confrontadas por tomarem como subsídio as regras da Primeira Prática: "*for purpura juxta purpuram dijudicanda* [o roxo deve ser julgado de acordo com o roxo]" (G. Monteverdi *apud* Strunk, 1950, p. 408). Para Giulio Monteverdi, aquele que melhor articula os pressupostos teóricos da Primeira Prática é "o excelentíssimo Zarlino com suas mais criteriosas regras" (Monteverdi *apud* Strunk, 1950, p. 408). Através de menção a Zarlino, Giulio aponta que outro equívoco de Artusi é, justamente, desconsiderar que Claudio Monteverdi está instituindo uma segunda prática, e não uma segunda Instituição Musical:

> Por Segunda Prática […] ele [Claudio Monteverdi] entende aquela que ativa a perfeição da melodia, ou seja, aquela que considera a harmonia não comandando, mas comandada, e faz das palavras a mestra da harmonia. Por razões desse tipo, ele a chamou de "segunda", e não de "nova", e a chamou de "prática", e não de "teoria", porque entende que sua explicação gira em torno da maneira de empregar as consonâncias e dissonâncias na composição de fato. Não chamou de "Instituições Musicais", pois confessa que não é ele que irá assumir um empreendimento tão grandioso, e reserva a composição de tão nobres escritos ao *Cavalier* Ercole Bottrigari e ao Reverendo Zarlino. Zarlino usou o título "Instituições Harmônicas" porque desejava ensinar as leis e regras da harmonia; meu irmão usou o título "Segunda Prática", isto é, segundo uso prático, pois desejava fazer uso das considerações desse uso, isto é, das considerações melódicas e suas explicações (Monteverdi *apud* Strunk, 1950, p. 409-410, tradução nossa)[7].

Nota-se aqui o quão arguto Giulio é em sua argumentação, ressaltando que a contraposição entre Zarlino e seu irmão Cláudio não se sustenta, pois os dois personagens não atuam no mesmo âmbito. E, nessa direção, Giulio continua:

> Pela maneira estabelecida de considerar as consonâncias e dissonâncias, que depende do modo de seu emprego, meu irmão entende aquelas regras do Reverendo Zarlino que se encontram no terceiro livro de suas Instituições e que tendem a mostrar a perfeição prática da harmonia, não da melodia, como é claramente revelado pelos exemplos musicais que ele dá; estes mostram na música real o significado de seus preceitos e leis, que são vistos como não tendo

[6] Original: "In a kind of composition such as this of his, music turns on the perfection of the melody, considered from which point of view the harmony, from being the mistress, becomes the servant of the words, and the words the mistress of the harmony, to which way of thinking the Second Practice, or modern usage, tends".

[7] Original: "By Second Practice [...] he understands the one that turns on the perfection of the melody, that is, the one that considers harmony not commanding, but commanded, and makes the words the mistress of the harmony. For reasons of this sort, he has called it "second," and not "new," and he has called it "practice," and not "theory," because he understands its explanation to turn on the manner of employing the consonances and dissonances in actual composition. He has not called it "Musical Institutions" because he confesses that he is not one to undertake so great an enterprise, and he leaves the composition of such noble writings to the Cavalier Ercole Bottrigari and to the Reverend Zarlino. Zarlino used the title "Harmonic Institutions" because he wished to teach the laws and rules of harmony; my brother has used the title "Second Practice," that is, second practical usage, because he wishes to make use of the considerations of that usage, that is, of melodic considerations and their explanations".

> em conta as palavras, pois mostram que a harmonia é a senhora, e não a serva (Monteverdi *apud* Strunk, 1950, p. 409-410, tradução nossa)[8].

Artusi reforçou seu ideário em um segundo diálogo, *Seconda parte dell' Artusi ouero delle imperfettioni* (1603), e aqui respondeu cartas do anônimo *L'Ottuso Accademico*[9]. Nessa obra, Artusi critica as notas com sustenido que descendem e as notas com bemóis que ascendem: "todos os modernos fazem isso [...], principalmente aqueles que adotaram essa nova segunda prática" (Artusi *apud* Palisca, 1994, p. 73). Apesar de Artusi, novamente, não nomear seu opositor, Palisca (1994, p. 73) destaca que são muitas as obras de Monteverdi citadas, entre elas a segunda seção da *Anima mia, perdona*, intitulada *Che se tu se' il cor mio* (Fig. 1).

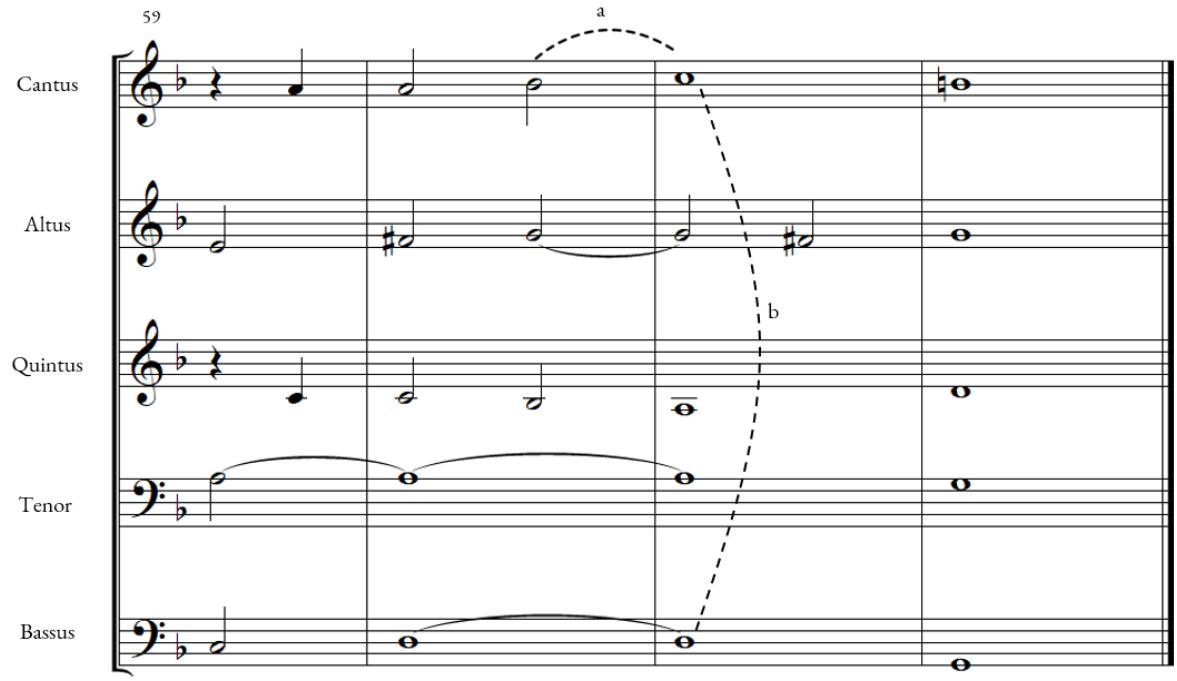


Fig. 1: Compassos 59-62 de *Che se tu se'il cor mio*, segunda seção do madrigal *Anima mia, perdona* de Monteverdi, publicado no *Il quarto libro de madrigali à cinque voci* (1603). Fonte: Palisca (1994, p. 77).

No excerto (Fig. 1a), destaca-se o Si≅ que ascende por grau conjunto (c. 60-61). Ainda mais proeminente, continua Palisca, é o intervalo de sétima que se forma entre *bassus* e *cantus* no compasso 61 sem preparação (Fig. 1b). Para Artusi, não há demonstração teórica ou exercício especulativo que fundamente essa passagem. Essa posição, é válido lembrar, parte da perspectiva da demanda de uma

[8] Original: "By the established way of considering the consonances and dissonances, which turns on the manner of their employment, my brother understands those rules of the Reverend Zarlino that are to be found in the third book of his Institutions and that tend to show the practical perfection of the harmony, not of the melody, as is clearly revealed by the musical examples he gives there; these show in actual music the meaning of his precepts and laws, which are seen to have no regard for the words, for they show the harmony to be the mistress and not the servant".

[9] Para uma investigação da possível identidade do *L'Ottuso Accademico*, cf. Palisca (1994, p. 66-69).

logicidade musical que justifique a si mesma, sem o recurso textual para explicar suas razões, e por esse motivo a omissão do texto do madrigal não constituiria prejuízo para o argumento defendido. *L'Ottuso*, em contraposição, defende que o intervalo pode ser admitido "acidentalmente":

> Mas, acidentalmente (per acidente), ela [a sétima] pode muito bem ser de outra maneira, pois não há um intervalo dissonante em si mesmo que, por circunstância, não possa se tornar bom em referência ao acompanhamento no qual é colocado […]. Como um acento, engano ou mesmo como uma dissonância, embora adoçada pelo acompanhamento das outras partes, [a sétima] sem dúvida não terá apenas um bom efeito, mas, sendo algo novo, dará maior prazer ao ouvido do que a suposta oitava. E, visto que você deseja uma prova, você a extrairá muito facilmente disso: você permite a um excelente poeta a metáfora usada propositalmente; da mesma forma, a sétima é tomada no lugar da oitava (L'Ottuso apud Palisca, 1994, p. 78, tradução nossa)[10].

Ou seja, assim como o poeta metaforicamente substitui uma palavra por outra, o compositor substitui a suposta [*supposta*] oitava pela sétima que é efetivamente escutada (Fig. 1b). Além da dissonância na primeira parte da divisão, essa substituição redunda em um trítono entre *quintus* e *cantus*, assim como impede a resolução esperada da síncope. Palisca destaca que essa passagem de *L'Ottuso*, discutida na obra de Artusi, foi refraseada no *Miscellanea musicale* (1689), de Angelo Berardi: "os modernos usam a sétima nua [*settima nuda*] como engano [*inganno*] e acento [*accento*], ou como dissonância, sim, mas adoçada pelo acompanhamento das outras partes, como algo novo que produz um novo afeto no ouvido" (Berardi *apud* Palisca, 1994, p. 78, tradução nossa)[11].

Enquanto Artusi defende aderência às regras fundamentadas "na natureza, demonstração e os modelos dos compositores de excelência" (Palisca, 1994, p. 79), *L'Ottuso* desafia o princípio da imitação, priorizando a invenção, pois "somente através da invenção a arte musical avança" (Palisca, 1994, p. 80). Mais que isso, "na opinião de *L'Ottuso*, muito do efeito dessas licenças depende de nuances e ênfases sutis que composições que se entregam a elas, para serem julgadas com justiça, tinham que ser cantadas por músicos especialmente talentosos" (Palisca, 1994, p. 80). Sendo assim, deve-se lembrar que "o cantor é a alma da música, e é ele que, em suma, representa para nós a verdadeira intenção do compositor" (L'Ottuso *apud* Palisca, 1994, p. 80). Longe das regras transcendentes da arte, o que legitima o uso dos intervalos dissonantes está fora dos próprios intervalos, e o cantor, outrora visto como desprovido de ciência, é agora a alma da música. Respondendo essa perspectiva, Artusi denuncia a aderência a falsos princípios por parte

[10] Original: "But by circumstance (per accidente) it can well be otherwise, for there is no dissonant interval which is in itself one that by circumstance cannot be made good with reference to the accompaniments among which it is placed... As an accent, as a deception, or indeed as a dissonance, though sweetened by the accompaniment of the other parts, it [a seventh] will undoubtedly not only have a good effect but, being something new, will give greater delight to the ear than would the supposed octave. And since you desire a proof, you will draw it very easily from this: you allow an excellent poet the metaphor purposefully used; similarly the seventh is taken in place of the octave".

[11] Original: "The moderns use the bare seventh (*settima nuda*) as a deception (*inganno*) and accent (*accento*), or as a dissonance, yes, but sweetened by the accompaniment of the other parts, as something new that produces a new affection in the ear".

daqueles que chama de modernos:

> Todas aquelas coisas que os equivocados modernos chamam de suposições, floreios (*fioretti*), enganos, acentos e artifícios, que são contra as boas regras, o estudante sabe por falsas, falsas suposições contra a natureza da coisa, falsas decepções, falsas flores, falsos artifícios, falsos acentos e nunca coisas verdadeiras e suposições verdadeiras (Artusi *apud* Palisca, 1994, p. 80-81, tradução nossa)[12].

Tratando dessa conhecida controvérsia no ensaio que precede a tradução integral do *L'artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica*, Litchfield (1987, p. 9-10) afirma que *L'Ottuso* tem como principal argumento a necessidade da música de Monteverdi ser diferente para, assim, alcançar novos resultados. Por isso, como vimos, *L'Ottuso* defende que, em si mesmos, os intervalos dissonantes não possuem qualidades inerentes a eles associadas. Sendo assim, as dissonâncias podem ser usadas *per accidente*, "adoçando" oportunamente as harmonias. Com isso, podemos entender a defesa à *seconda prattica* elaborada pelo anônimo autor: "ainda que esse movimento recentemente tenha estabelecido o objetivo de encontrar, com sua novidade, novas concordâncias e novos afetos, ele não se distancia da razão, mesmo que de certa maneira se afaste de antigas tradições de alguns músicos excelentes" (L'Ottuso *apud* Litchfield, 1987, p. 9-10, tradução nossa)[13]. Artusi, entretanto, defende que as dissonâncias são substancialmente dissonantes e, por essa razão, jamais poderão ser tratadas como consonâncias. Por conseguinte, a criação de "novas concordâncias" é um exercício infrutífero que engana apenas a audição, mas não o intelecto, que é capaz de distinguir essencialmente as coisas que são e de determinar como utilizar essas coisas na arte musical.

Em seu estudo sobre transformações, rupturas e continuidades da história da música ocidental, Chaves (2014, p. 208) retoma querelas e pondera que, do ponto de vista moderno, o chamado "erro de contraponto" é positivamente conotado como "ampliação da música" e "libertação da dissonância". Em contraposição, para os antigos, na "moderna maneira de compor", que prioriza a representação das paixões humanas, a logicidade da estrutura musical é comprometida pois é em "favor do ouvinte, em busca de sua compreensão emocional do que se está passando em texto e música, que os mais diversos – e mais novos – argumentos musicais são postos em prática, numa busca verdadeiramente estésica" (Chaves, 2014, p. 208). Nota-se que colocações como as de Chaves contribuem para o entendimento da crítica artusiana: os modernos trocam a essência dos princípios musicais ancorados na natureza pela aparência da emulação dos afetos.

As considerações feitas até aqui nos convidam a uma leitura do trabalho de Jenkins (2009, p.

[12] Original: "All those things that the modern confounders call suppositions, flowers (*fioretti*), deceptions, accents, and artifices, which are against the good rules, the student knows for false, false suppositions against the nature of the thing, false deceptions, false flowers, false artifices, false accents, and never true things and true suppositions".

[13] Original: "Although this movement is new in order to find with its novelty new concords44 and new affects, it does not distance itself in any part from reason, even though it distances itself in a certain way from the ancient traditions of some excellent musicians".

76), que, para além da crítica às aplicações não usuais das dissonâncias e ao uso "misturado" dos modos, se concentra nos "fundamentos filosóficos, morais e estéticos" do julgamento de Artusi. Leitura necessária, pois não é incomum a percepção que toma Artusi como aquele que tentou refrear um apogeu de "liberdade composicional e expressão", percepção que nubla o ideário da "música como ciência" defendido por Artusi.

1. Sobre os fundamentos filosóficos, morais e estéticos do julgamento de Artusi

Para Artusi, o tratamento das dissonâncias nos madrigais de Monteverdi era "meramente um sintoma de uma doença muito maior" (Jenkins, 2009, p. 77). Isso porque a *seconda prattica* era compreendida como "essencialmente imoral" na medida em que rompe com o projeto, representado em textos zarlinianos, de modernidade musical: se a música "é um ato de comunicação fundado em noções compartilhadas de um discurso particular, então a música de Monteverdi ameaçou produzir uma forma não comunicativa de antimúsica, descarrilando, assim, o progresso da ciência musical em direção ao seu próprio *telos*" (Jenkins, 2009, p. 77)[14]. Então, é proveitosa à intelecção da crítica de Artusi considerar a "preocupação com a ética da composição musical" (Jenkins, 2009, p. 77).

Assim como Zarlino, Artusi compreende a música como ciência em sentido aristotélico: "um sistema de regras definidas que derivam dos primeiros princípios" (Jenkins, 2009, p. 77). Esses dois tratadistas italianos citam o primeiro livro da *Metafísica*, Aristóteles, ao afirmar que o conhecimento humano é cumulativo. À vista disso, assume-se que um teórico se ampara na produção de teóricos predecessores procurando desvendar de que maneiras os preceitos derivam dos primeiros princípios. E que, sendo a música composta de dimensão teórica e prática, a última deve ser feita de tal maneira que manifeste sensivelmente a primeira. Isso é, as composições, idealmente,

> São as manifestações físicas, a presença que soa, do pensamento especulativo. Uma vez que a ciência atingiu plenamente sua estrutura em que suas regras definidas, derivadas dos primeiros princípios, se estendem para cobrir todos os aspectos pertencentes ao seu estudo, pode-se dizer que a ciência é (no empréstimo de Zarlino e Artusi de uma frase de São Tomás de Aquino) reduzida à perfeição (*ridotta alla perfettione*) (Jenkins, 2009, p. 77-78, tradução nossa)[15].

Chama-se, então, de *musico perfetto* aquele que reúne conhecimento especulativo e prático.

[14] Na definição do termo *telos* proposta por Leão (1992, p. 156), lemos: "a integração de penhor e bem constitui e perfaz o sentido, *tò télos*, do empenho na dinâmica da ação. Costuma-se traduzir *télos* por meta, fim, finalidade. Todavia, *télos* não diz nem a meta a que dirige a ação nem o fim em que a ação finda, nem a finalidade a que serve a ação. *Télos* é o sentido, enquanto sentido implica princípio de desenvolvimento, vigor de vida, plenitude de estruturação. Assim, o *télos*, o sentido de toda ação, é consumar a atitude, é o sumo desenvolvimento do vigor de sua plenitude. Atitude, como a consumação de todos os sentidos das ações, *to teleiotaton*, é, pois, a perfeita integração de penhor e bem".

[15] Original: "Are the physical manifestation, the sounding presence, of speculative thought. Once the science has fully attained its structure wherein its definite rules, following from first principles, extend to cover all aspects pertaining to its study, the science can be said to be (in Zarlino and Artusi's borrowing of a phrase from St. Thomas Aquinas) reduced to perfection (*ridotta alla perfettione*)".

Reverenciado por Zarlino, o *perfetto* Adrian Willaert (1490-1562) não só é exaltado por sua capacidade composicional, mas por sua capacidade de especulação, como expressa a qualificação "novo Pitágoras":

> Verdadeiramente um dos mais raros intelectuais que já perseguiu a música prática, que sob a forma de um novo Pitágoras examinou minuciosamente o que pode ocorrer na [música] e encontrando nela infinitos erros, começou a removê-los e a reduzir [a música] em direção à honra e dignidade que tinha e que legitimamente deveria ter. E ele [Willaert] demonstrou uma ordem racional de compor cada cantilena musical de maneira elegante, e em suas composições deu o exemplo mais brilhante (Zarlino *apud* Jenkins, 2009, p. 78, tradução nossa)[16].

Assim como fez Pitágoras no conhecido episódio da ferraria, Willaert passou da "observação para a consideração" (Jenkins, 2009, p. 78) ao determinar erros cometidos na música de seu tempo. Reduzidos tais erros, a música recupera a justa honra, a dignidade que lhe é devida. As composições de Willaert, portanto, "demonstraram" seu conhecimento sobre música (Jenkins, 2009, p. 78), conhecimento especulativo que, despido de necessidades utilitárias, se legitima pelo anseio ao conhecimento em si mesmo. Nas palavras de Zarlino, "toda arte e toda ciência têm naturalmente a razão pela qual algo é feito como sendo mais nobre do que a própria operação" (Zarlino *apud* Jenkins, 2009, p. 79). Entretanto, continua Zarlino, na música é necessário que o conhecimento especulativo seja reduzido ao seu último fim: a composição que é sensivelmente consumada através dos instrumentos naturais e artificiais.

> E, embora a especulação não tenha necessidade do trabalho em si, o especulativo não pode produzir nada do que descobriu em ato sem a ajuda do artesão ou de um instrumento, porque tal especulação, mesmo que não seja em vão, pareceria infrutífera se não fosse reduzida ao seu último fim, que consiste no exercício [*essercitio*] de instrumentos naturais e artificiais, meios pelos quais [a especulação] chega a atingir [esse fim], pois, além disso, o artesão, sem o auxílio da razão, nunca poderia conduzir seu trabalho a qualquer perfeição. E por isso essas duas partes são muito conjugadas na música (considerando-a em sua perfeição última) (Zarlino *apud* Jenkins, 2009, p. 79, tradução nossa)[17].

Em suma, diz Jenkins (2009, p. 79), "o fim último da música como um todo é que as descobertas da especulação sejam colocadas em ato por meio da prática". Em *L'arte del contraponto ridotta alla tavole* (1586), o discípulo Artusi retoma a definição do *musico perfetto* proposta por seu mestre Zarlino:

[16] Original: "Truly one of the most rare intellectuals that has ever pursued practical music, who in the guise of a new Pythagoras minutely examining that which can occur in [music] and finding infinite errors there, began to remove them and to reduce [music] toward that honor and dignity that it had and that it rightfully should have. And he demonstrated a reasonable order of composing with an elegant manner every musical cantilena and in his compositions he gave the clearest example".

[17] Original: "And although speculation does not have a need for the work per se, all the same the speculative cannot produce anything in act that it newly discovered without the help of the artisan or of an instrument, because such speculation, even if it were not in vain, would seem nonetheless without fruit when it does not reduce to its ultimate end, which consists in the use of natural and artificial instruments with the means of which it comes to achieve [that end], since moreover the artisan without the help of reason could never lead his work to any perfection. And for this reason these two parts are very much conjoined together in music (considering it in its ultimate perfection)".

o *musico perfetto* é "tanto teórico quanto prático", pois, através da especulação, adquire "a capacidade de julgar não pelos sentidos, mas pela razão", e por meio da prática "reduz em ato" aquilo que foi encontrado pelo exercício teórico (Artusi *apud* Jenkins, 2009, p. 82). Visto que, para Artusi e Zarlino, a música é compreendida como uma ciência, ambas, música e ciência, possuem o mesmo fim:

> É algo manifesto a todo estudioso [*studioso*]: não se encontra nenhum agente que, agindo, não se mova para algum fim [*fine*], nem quem não saiba que tal fim só se adquire através do meio de trabalho, quando for aperfeiçoado [*quando è fatta perfetta*]. É bem verdade que, como não há um único fim, mas diversos e quase infinitos, todos os quais se escolhe para um certo bem que todos amam e desejam, também não há uma única operação, mas quase infinitas, diversas; isso se compreende nas artes operativas, cujo fim é a obra perfeita [*opera perfetta*], e nas artes especulativas, que têm por objeto e meta [*elettione*] a apreensão da verdade. Portanto, as ciências e as artes têm necessidade uma da outra, para a aquisição desse fim, que, sendo um dos princípios não subordinados por outra ciência, é mais desejável do que aquele subordinado por outra [ciência]; nós sustentamos que a realização do fim daquela [arte] é feita com a ajuda e por meio desta [ciência], e tal fim nós sustentamos e acreditamos ser o Bem [*Bene*] ou o Bom [*Buono*], como queremos dizer (Zarlino *apud* Jenkins, 2009, p. 84, tradução nossa)[18].

Assim como Artusi fez mais tarde, Zarlino resguardou a existência de uma pluralidade de operações, uma vez que existem diversos fins. Essa pluralidade é organizada pela aplicação da operação que é adequada ao fim desejado, e é na determinação dessa aplicação que a ciência auxilia e se torna necessária à arte, fornecendo à última seu objetivo apropriado. Tal como todas as ciências, a música "participa da hierarquia dos fins […]. Há apenas um objetivo final, que é o conhecimento de Deus e viver em acordo moral com o Ser Dele. À medida que alcançamos cada fim em uma ciência subordinada, participamos de um arco maior que se move em direção ao Bem" (Jenkins, 2009, p. 84, tradução nossa)[19]. A música, então, participa do progresso do conhecimento que se direciona ao Bem, progresso que tem a obrigação moral de se desenvolver segundo regras inteligíveis, provenientes das primeiras causas, que visam à obtenção do *telos* da música.

De acordo com essa perspectiva, continuada por tratadistas como Zarlino e Artusi, quanto

[18] Original: "It is a thing manifest to every scholar: that one does not find any agent that operating, does not move to some end, nor anyone who does not know that such an end is acquired only through the means of work, when it is made perfect. It is quite true that since there is not a single end but diverse and almost infinite [ends], all of which one chooses for a certain good that everyone loves and desires, so also there is not a single operation but almost infinite, diverse [operations]; These are understood within the operative arts, the end of which is the perfect work, and in the speculative [arts], that have for their object and their goal (*elettione*) the apprehension of truth. Therefore the sciences and the arts have a need for each other, for the acquisition of that end, which being one of the principles not subsumed by another science, is more desirable than that which is subsumed by another; we maintain that the achievement of the end of that one [art] is made with the help and by the means of this one [science] and such an end we hold and believe to be the Fine or the Good, as we wish to say".

[19] Original: "Participates in the hierarchy of ends [...]. There is only one ultimate goal and that is knowledge of God and living in moral accordance with His Being. As we achieve each end in a subordinate science we participate in a larger arc that describes a general drift toward the Good".

mais uma ciência for reduzida à perfeição, mais se aproximará – e idealmente se tornará idêntica – aos seus princípios, pois um princípio "não é mutável, é perfeito e totalmente formado. Então, a ciência da música é (em sua perfeita completude) um todo ao qual nada pode ser acrescentado nem retirado" (Jenkins, 2009, p. 85). Entretanto, em meio a tudo isso, há uma questão pertencente ao domínio do espírito humano: aqueles que privam a música de seu progresso ao objetivo final impossibilitam essa ciência de alcançar sua finalidade, seu *telos*. Essa privação é percebida como algo estimulado por desejos particulares, tais como glória, fama e, principalmente, amor a si próprio. E aqueles que "sucumbem a tais tendências narcísicas perdem de vista o 'benefício público' que deriva do trabalho conduzido não para a glória, mas para a busca pela realização do Bem. Músicos caracterizados pelo amor-próprio não compreendem o fim último (*telos*) da música" (Jenkins, 2009, p. 86). Assim, se a música possui um fim definido, então as tentativas que impedem ou a afastam desse fim são tidas como "evidências de torpitude moral e devem ser controladas pelo estabelecimento de regras claras e definitivas" (Jenkins, 2009, p. 86).

Em suma, na leitura de Jenkins, Artusi compreende o embate com o moderno como uma problemática moral, uma vez que os ditos compositores modernos procuravam "corromper, estragar e arruinar essas boas Regras" (Artusi *apud* Jenkins, 2009, p. 87). Uma problemática moral, porque tal corrupção interrompe o progresso humano em direção ao Bem e à Verdade. Nessa ótica, Monteverdi seria outro músico moderno a ser afetado pelo amor-próprio, afetação que redunda no abandono do *telos* da música em favor da glória vazia que é oferecida por uma equivocada aprovação pública. A implicada renúncia de responsabilidade do músico frente à ciência musical tem consequências mais imediatas na crítica de Artusi: a música deixa de ser uma forma de comunicação racional e é destituída de seu significado. Sobre esse propósito, no diálogo *L'artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica*, Vario, o músico, questiona o diletante Luca:

> Você não sabe que todas as ciências e artes foram regulamentadas pelos teóricos e que, em relação a ambas, eles nos deixaram os primeiros elementos, as regras e os preceitos sobre os quais elas [as ciências e as artes] se estabelecem, pois assim, ao não se desviar dos princípios e das boas regras, se pode entender o que o outro diz ou faz? (Artusi *apud* Jenkins, 2009, p. 91, tradução nossa)[20].

Para além de uma disputa geracional entre o conservador reacionário e o inovador transgressor, Jenkins (2009, p. 91-92) entende o posicionamento de Artusi em sua querela com Monteverdi como uma tentativa ampla que, superando a individualidade dos opositores, visa barrar uma transgressão da essência da música, transgressão que tem como resultado a produção de algo percebido como monstruoso. Monstruoso pois a ruptura com o *telos* da música em favor da vaidade individual produz uma forma "não comunicativa" de música, uma "antimúsica". Logo, enquanto Giulio Cesare Monteverdi, em defesa dos

[20] Original: "Do you not know that all of the sciences and arts were regulated by the theorists and that, with regard to both, they left us the first elements, the rules, and the precepts upon which they [the sciences and arts] are established, so that by not deviating from the principles and good rules one can understand what another says or does?".

modernos, sustentava que a música deve ser julgada em sua dimensão prática, Artusi entendia que a renúncia do conhecimento especulativo necessariamente seria acompanhada de incoerência. Para Artusi, o poder comunicativo da música pertence, objetivamente, a ela mesma, e cabe ao compositor produzir realizações sensíveis em conformidade aos primeiros princípios. São as regras, então, que garantem o aspecto social-comunicativo da música.

Em consequência, continua Jenkins (2009, p. 94), a música da *seconda prattica*, na perspectiva de Artusi, é reduzida ao som destituído de significado, condição de um som que poderia ser produzido pelos animais ditos irracionais. Nesse ideário, se a música se constitui como discurso racional, por isso imbuída de significado não só textual, mas também de significado que é próprio ao artifício composicional que segue os bons princípios, as composições da *seconda prattica* são corrupções que se passam por música.

Podemos, então, questionar: seria responsabilidade do compositor justificar os fins de sua obra? Não basta a aprovação do público e que os críticos e teóricos se ocupem das explicações? Jenkins (2009, p. 94-95) interpreta que, no ideário de Artusi, a resposta a essas questões está no compromisso do compositor em saber o que faz. As sensações, que primariamente são afetadas pela música, constituem o "máximo em propriedade privada", porque nem todas as pessoas escutam e sentem exatamente igual. Serve de ilustração a instrução de Artusi, segundo a qual um conjunto instrumental deveria ser afinado por uma só pessoa, reduzindo, assim, a inconstância do sensível. Artusi recorda que as sensações estão igualmente presentes na vida animal, e o que singulariza o humano são as capacidades, garantidas pela qualidade do racional, de compreensão e julgamento. O entendimento

> […] difere da sensação quanto à sua comunicabilidade; é "o máximo em propriedade pública". Entendimento e julgamento se abrem para o mundo de possibilidades. Se compreendo algo, compreendo também a sua negação. Por estar aberto à possibilidade, o ser humano não apenas reage (à maneira dos outros animais), mas também age conscientemente. A ação humana genuína envolve escolha (Jenkins, 2009, p. 95, tradução nossa)[21].

Ambientada entre finais do XVI e inícios do XVII, essa posição assume que todo ato que se diz humano pressupõe racionalidade, na medida em que se distingue da vida animal, e é imperativo que se justifique frente à pergunta: a que fim esse ato se destina? Neste debate está pacificado que a música implica a sensação. Contudo, essa arte obrigatoriamente deve se constituir como ato racional, isto é, passível de entendimento e julgamento. A música apropriada, então, conclui Jenkins (2009, p. 95), é aquela que, sem necessitar do texto, é "capaz de comunicar", e é responsabilidade moral do músico que almeja perfeição produzir um discurso racional. Logo, em toda realização, tal músico deve se responsabilizar em dois níveis:

> Em um primeiro nível, deve moldar uma obra particular de tal maneira que ela

[21] Original: "Differs from sensation with respect to its communicability; it is 'the ultimate in public property'. Understanding and judgment open out onto the world of possibility. If I understand something, I also understand its negation. By being open to possibility, the human being not only reacts (in the manner of the other animals) but also consciously acts. Genuine human action involves choice".

> incorpore os elementos necessários do discurso musical apropriado: isto é, ela deve ser essencialmente composta de consonâncias e apenas acidentalmente [*per acidente*] empregar a dissonância para que (na oportuna frase de Zarlino) as dissonâncias se tornem consonante; e, além disso, [a obra particular] deve revelar-se em um modo específico, pois o modo é a forma substancial de uma composição e, sem forma substancial, a composição simplesmente não é propriamente chamada de música – carece do ser apropriado. Mas a produção adequada de uma composição depende do conhecimento do lado especulativo da ciência musical, na medida em que é a partir desse entendimento teórico que o compositor deve realizar a perfeição apropriada da peça (Jenkins, 2009, p. 95, tradução nossa)[22].

Para maior precisão, Jenkins localiza uma passagem do quarto livro das *Le Istitutioni Harmoniche*, presente no capítulo 35, chamado "O que todo aquele que deseja atingir alguma perfeição na música deve saber" (*Quel che de' aver ciascuno che desidera di venire a qualche perfezione nella musica*), em que Zarlino reitera o ponto de vista que perpassa seu pensamento: "pois dar vida às coisas da música não é nada mais do que levá-las ao seu fim último, ou perfeição, como também acontece em outras artes e ciências (como a medicina) que contêm tanto aspectos especulativos quanto práticos" (Zarlino *apud* Jenkins, 2009, p. 95). A respeito desta passagem, Jenkins comenta:

> Assim, a perfeição de uma composição depende de uma compreensão da ciência musical em seu estado atual de desenvolvimento. Isso implica o segundo nível de compromisso do compositor. O compositor participa do desenvolvimento abrangente da música como ciência. Cada composição é um estágio ao longo do caminho em direção ao *telos* supremo da ciência musical. O desenvolvimento da ciência musical é um processo com um fim. Seu fim ou *telos* deriva de seu substrato natural (o caráter natural do próprio som). […] Ao optar por não completar (aperfeiçoar) o que a natureza não pode terminar, os compositores da *seconda prattica* impediram o desenvolvimento adequado da música. Se a música é essencialmente consonante, então esses compositores deram origem a puro ruído monstruoso (Jenkins, 2009, p. 95-96, tradução nossa)[23].

Em outros termos: se a música é apartada de sua essência, impedindo sua continuidade até o

[22] Original: "On one level, the composer must fashion this particular work in such a way that it embodies the necessary elements of proper musical discourse: that is, it must be essentially composed of consonance and only accidentally employ dissonance so that (in Zarlino's felicitous phrase) the dissonances are made to consonante; and further, it must reveal itself to be in a specific mode since the mode is the substantial form of a composition and without substantial form, the composition is simply not properly called music - it lacks proper being. But the proper rendering of a composition depends upon knowledge of the speculative side of musical science in that it is from this theoretical understanding that the composer should realize the appropriate perfection of the piece".

[23] Original: Thus the perfection of a composition depends upon an understanding of musical science in its current state of development. This entails the second level of commitment for the composer. The composer participates in the overarching development of music as a science. Each composition is a stage along the way toward musical science's ultimate telos. The development of musical science is a process with an end. Its end or telos derives from its natural substrate (the natural character of pitched sound itself). […] By choosing not to complete (perfect) what nature cannot bring to a finish, the seconda prattica composers thwarted the proper development of music. If music is essentially consonant, then these composers have given birth to pure monstrous noise".

seu *telos* em favor do prazer sensível (sensibilidade essa compartilhada com a vida animal), em um ato que desvia do entendimento racional que nos distingue como humanos, Artusi justifica a qualificação da produção da *seconda prattica* como imoral (Jenkins, 2009, p. 96). É no estabelecimento de regras bem definidas e atemporais que se previne a moralmente corrupta subversão do fim apropriado da música. Compreende-se que, "nutrido intelectualmente por uma visão de mundo aristotélica e tomista", para Artusi,

> O futuro apropriado (*telos*) podia ser lido a partir do presente e do passado. Era o fim "natural" das coisas, sua causa final. Ao examinar o progresso do surgimento gradual de uma coisa (sua manifestação em ato), testemunha-se o potencial remanescente dessa coisa; pois o conhecimento requer a percepção de que o potencial da coisa e sua eventual realização estão totalmente vinculados ao próprio ser dessa coisa. Conhecer uma coisa significa conhecê-la em sua perfeição. Colocando de uma maneira que pode ter agradado aos aristotélicos cristãos: entender a potencialidade de uma coisa é captar um vislumbre da mente de Deus, Sua graça e Seu santo plano para o fim dos tempos (Jenkins, 2007, p. 7-8)[24].

Para além da concepção aristotélica que informa o sincrético pensamento de Artusi, visitada aqui a partir do estudo de Jenkins, vale retomar a concepção neoplatônica, sublinhada por Litchfield (1987), de que a matéria corpórea é, por natureza, inferior à alma racional, concepção que, também, é um dos fios condutores do pensamento de Artusi e que amplia nossa compreensão do problema moral da chamada *moderna musica*.

Dada sua posição hierárquica, destaca Litchfield (1987, p. 22), a corporeidade do humano tende a atá-lo às coisas sensíveis e perecíveis, enquanto a alma racional anseia ascender a esferas superiores. A permanência ou ascensão é afetada pela fruição das coisas: a completa dependência nos sentidos impede a contemplação que conduz ao conhecimento de Deus. Isso é, a atenção que se basta na manifestação física das coisas impede a contemplação das formas transcendentes. Ainda que os sentidos atuem como exortação para a contemplação da música, eles não bastam sem a intervenção do intelecto. Ouçamos Artusi pela voz de seu personagem:

> Vario: Concordo com você que a audição é a primeira que goza e se deleita naquela parte que lhe pertence, isto é, o som – que é seu objeto próprio e o material das cantilenas; mas volto a dizer-lhe que os sentidos sem o intelecto nada podem julgar por si mesmos, porque estão subordinados a muitos defeitos e muitas imperfeições; nem recebem as coisas senão de uma certa maneira confusa, embora estejam próximos da verdade. Isso é confirmado por Boécio no primeiro capítulo do quinto livro de seu [*De Institutione*] *musica* e por Ptolomeu

[24] Original: "For Artusi, nurtured intellectually by an Aristotelian and Thomist worldview, the proper future (the telos) could be read off of the present and the past. It was the "natural" end of things, their final cause. By examining the progress of a thing's gradual coming into being (its manifestation in act), one bears witness to the remaining potential of that thing; for knowledge requires the realization that the thing's potential and its eventual actualization are wholly bound up in the very being of that thing. Knowing a thing means knowing it in its perfection. Put in a manner that may have appealed to Christian Aristotelians: to understand the potentiality of a thing is to catch a glimmer of the mind of God, His grace and His holy plan for the end of time".

no primeiro capítulo de seu *Harmonica* (Artusi, 1987, p. 123, tradução nossa)[25].

É por meio de um desejo de ascensão, sintetizando a argumentação de Litchfield (1987, p. 23), que a beleza se consolida como uma das qualidades mais importantes, pois "a busca pela beleza permite ao homem saltar mais facilmente de seu próprio intelecto para as verdades dos reinos superiores. A beleza comunica a verdade ao homem e aumenta o desejo do homem pela verdade". Ainda que imperfeitamente, a beleza sensível emana a beleza das esferas superiores e, por conseguinte, é necessária para a ascensão da alma. Assim situada a questão, o cerne do argumento de Artusi em sua controvérsia com Monteverdi está na necessidade do estabelecimento de progressões e usos das razões, ou intervalos, musicais de maneira que satisfaçam o intelecto. Essa satisfação redunda em uma música sensível que emana a beleza do cosmo, e, portanto, auxilia na ascensão da alma em direção a Deus. Por outro lado, a música de Monteverdi, que para Artusi se justifica pela audição e pela aderência ao sentido do texto, ata o humano à sua condição corpórea e mortal, impedindo a contemplação das coisas que são.

É oportuno recordar que Artusi (1987, p. 133) não considera adequado estabelecer a perfeição dos antigos sobre a imperfeição dos modernos ou o contrário, pois cada qual reclama superioridade quando considerados diferentes aspectos. Argumentando, Artusi (1987, p. 143-147) agrupa passagens de autoridades do passado de modo a afirmar que os antigos não possuíam conhecimento de todas as consonâncias adotadas pelos modernos em suas composições:

> Vario: […] e se você quiser esclarecimento sobre isso, leia Aristóxeno na tradução [latina] de Gogava no fólio 16 do primeiro livro, onde você encontrará estas palavras: "Embora muitos intervalos menores do que a Quarta apareçam na melodia, eles são, sem exceção, discordantes"; e no segundo livro, no fólio 29, ele repete este mesmo tópico: "ainda que possamos produzir vários intervalos menores [do que a quarta], eles são todos discordantes". Ptolomeu diz no primeiro livro, no final do capítulo dez: "o *ditonus* [terça maior] é verdadeiramente estranho ao *melos*, pois está na razão 81 para 64, pois, para os sentidos, os mais comensuráveis são mais facilmente percebidos". Euclides, príncipe dos matemáticos, disse: "o *diatessaron*, *diapente*, *diapason* [quarta, quinta e oitava] e intervalos semelhantes são consonâncias; no entanto, aqueles menores que o *diatessaron* são dissonâncias, como *diesis*, semitom, tom, tom e meio e *ditonus*". A partir dessas autoridades certificadas, será necessário confessar e acreditar que os antigos nunca tiveram como consonantes as consonâncias que chamamos de imperfeitas – como ambas as terças e ambas as sextas, que são o encanto das composições modernas. Embora seja visto por suas palavras que tinham uma compreensão dessas consonâncias, eles as conheciam como dissonâncias e nunca as adotaram porque sustentavam como axioma que eram dissonantes; nem, portanto, eles poderiam cantar muitas linhas simultâneas como nós (Artusi, 1987, p. 143-147, tradução nossa)[26].

[25] Original: "Vario: I agree with you that the hearing is the first that enjoys and delights in that part which belongs to it, that is, the sound - which is its proper object and the material of the cantilenas; but I tell you again that the sense without the intellect cannot judge anything by itself, because it is subordinated to many defects and many imperfections; nor does it receive things except in a certain confused manner, even though it is close to the truth. This is confirmed by Boethius in the first chapter of the fifth book of his [*De institutione*] *musica* and by Ptolemy in the first chapter of his *Harmonica*".

[26] Original: "And if you would like clarification of this, read Aristoxenus in the translation by Gogava on folio

Continuando sua argumentação, Artusi acrescenta: ainda que a música antiga fosse mais pobre (*povera*) e imperfeita (*imperfetta*) do que a moderna pela dita "falta de harmonia e consonâncias", os antigos superam seus sucessores "em atingir seu objetivo de encantar e beneficiar, enquanto o moderno é mais imperfeito no que diz respeito a não atingir outro objetivo senão preencher o sentido da audição com intervalos harmônicos em muitas linhas [simultâneas] e ruídos, dos quais apenas alguns são agradáveis" (Artusi, 1987, p. 149). Isso é, embora a *moderna musica* possua mais perfeição e possibilidades de variedade de consonâncias, a realização artística faltosa, que se afasta das regras transcendentes contempladas pela razão, faz com que a *moderna musica* seja imperfeita em relação à antiga em certos parâmetros: "para concluir, a respeito de coisas diferentes, uma é mais perfeita e também imperfeita que a outra" (Artusi, 1987, p. 149). Artusi ilustra com um caso do mau uso das consonâncias e dissonâncias citando, e omitindo o texto, um excerto de *Cruda amarilli* do quinto livro de madrigais de Monteverdi (Fig. 2):

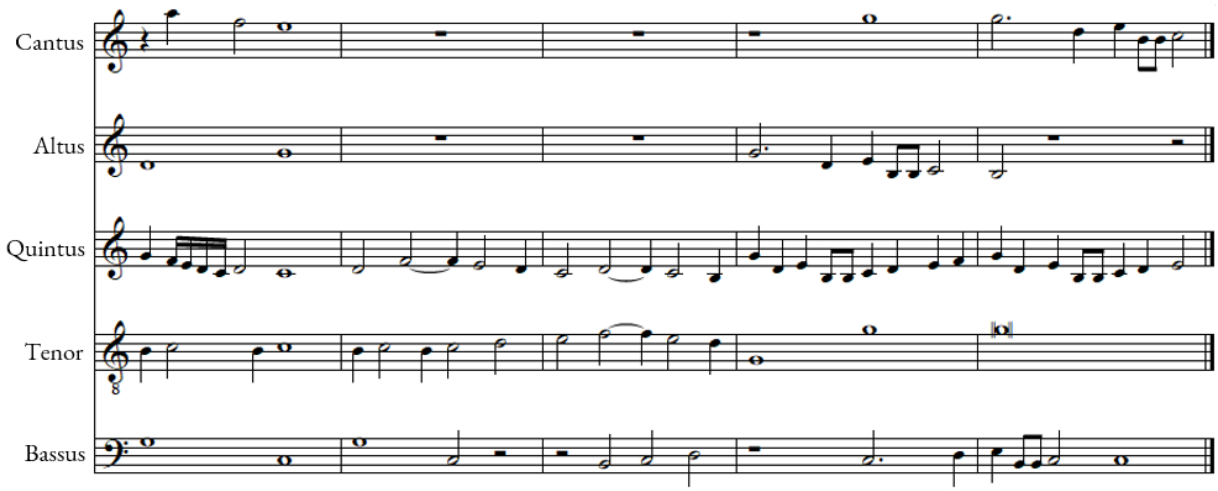


Fig. 2: Ilustração do uso de consonâncias e dissonâncias em *Cruda amarilli*, Monteverdi. Fonte: Artusi (1987, p. 285).

> Luca: [Na Fig. 2], a tessitura não é desagradável, ainda que, como verá Vossa Excelência, introduza novas regras, novos modos e novas frases de fala, portanto

16 of the first book, where you will find these words: '*Modulamur enim minora intervalla, quam diatessaron cum plura quidem tamen omnia dissona*'; and in the second book on folio 29, he repeats this same topic: '*Canimus enim quidem nos cum plura ipso diatessaron minora; Dissona tamen omnia*.' Ptolemy says in the first book at the end of chapter ten: '*Incompositum vero ditonum, a melos alienum, ut quod in ratione 81. ad 64. sensibus autem faciliora percepta sunt, quae comensurabiliora*.' Euclid, prince of mathematicians, said: '*Sunt consone diatessaron Diapente, Diapason, & similia; Dissona autem sunt eaque minora, quam diatessaron, ut diesis. Semitonium, Tonus, Sesquitonus, & Ditonus*.' From these certified authorities, it will be necessary to confess and believe that the ancients never had as consonances the consonances that we call imperfect - like both of the thirds and both of the sixths, which are the charm of modern compositions. Even though it is seen from their words that they had an understanding of these consonances, nevertheless, they knew them as dissonances and never adopted them because they held it as an axiom that they were dissonant; nor, therefore, could they sing many lines together like us".

> pouco agradáveis ao ouvido. Não poderia ser de outra maneira, porque, transgredidas as boas regras (em parte fundadas na experiência – mãe de todas as coisas, em parte especuladas a partir da natureza e em parte confirmadas pela demonstração), é preciso crer que são deformações da natureza e propriedade da harmonia adequada e estão longe do fim da música (que Vossa Senhoria disse ontem ser deleite).
> Vario: Luca, você me traz coisas novas que não me surpreendem, e me agrada ver uma nova maneira de compor em meus dias; mas me agradaria muito mais se visse que essas passagens foram fundadas em alguma razão capaz de satisfazer o intelecto. Castelos no ar e quimeras fundadas na areia não me agradam: essas novidades são dignas de condenação, não de elogios. Mas vejamos as passagens [Fig. 2 e 3] (Artusi, 1987, p. 281-283, tradução nossa)[27].

Sobre o primeiro compasso da Fig. 2, tomando partido da *seconda prattica*, Luca (Artusi, 1987, p. 291) argumenta que os modernos consideram que o Lá do *cantus* seria dissonante mesmo se fosse cantado à maneira convencional, ilustrada na Fig. 3, isto é, tratando o Lá do *cantus* como bordadura superior e o Fá como nota de passagem. Luca continua a exposição das justificativas dos modernos ao afirmar que a nota Sol (c. 1 da Fig. 2), que, na perspectiva do contraponto antigo, está ausente no *cantus*, é ouvida no *quintus*, uma oitava abaixo.

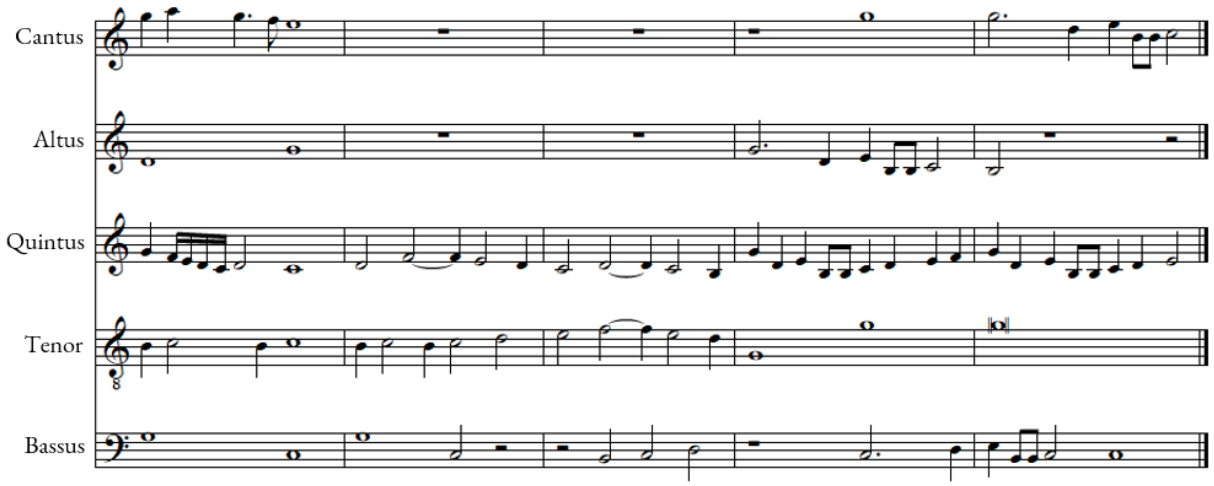


Fig. 3: Ilustração do uso de consonâncias e dissonâncias em *Cruda amarilli*, Monteverdi. Fonte: Artusi (1987, p. 291).

Em contra-argumento, recordando lições de Zarlino segundo as quais a música é composta

[27] Original: "Luca: The tessitura was not displeasing, even though, as Your Lordship will see, it introduces new rules, new modes, and new phrases of speech, which were therefore aspirated and little pleasing to the hearing. They could not be otherwise, because since the good rules (partly founded in experience - mother of all things, partly speculated by nature, and partly demonstrated by demonstration) were transgressed, it is necessary to believe they are deformed from the nature and property of proper harmony and far from the goal of music (which Your Lordship said yesterday was delight). Vario: Luca, you bring me new things that give me no small marvel, and it pleases me to see a new manner of composing in my days; but it would please me much more if I saw that these passages were founded on some reason able to appease the intellect. Castles in the air and chimeras founded on sand do not please me: these novelties are worthy of condemnation, not praise. But let us see the passages".

essencialmente por consonâncias e somente acidentalmente pelas dissonâncias, Artusi, colocando palavras na voz de Vario, responde que o movimento adequado por graus conjuntos não pode ser substituído por saltos para as dissonâncias e que as pausas não podem tomar o lugar das consonâncias, conforme ocorre no cantus no primeiro compasso da Fig. 2. Vejamos:

> Vario: Para os sentidos, uma coisa é ouvir uma dissonância que uma voz faz após a pausa, e outra é quando as semínimas se sucedem por graus conjuntos: essa é ouvida como consonante, e aquela, como dissonante; assim como uma coisa é ouvir duas semimínimas colocadas de acordo com sua natureza, por grau conjunto, e outra coisa é ouvir uma mínima colocada no lugar da semimínima dissonante – e por salto! O segundo ofende, enquanto o primeiro não ofende a audição porque o movimento é por graus conjuntos (Artusi, 1987, p. 291-293, tradução nossa)[28].

Artusi ensina que cada um desses elementos constituintes da composição musical – consonâncias, dissonâncias e pausas – é, em essência, diferente. Consequentemente, os modernos falham em discernir o que é acidental e o que é substancial em suas inovações e, com isso, agridem a música e impedem a realização do *telos* dessa arte. Confrontado com as palavras de Vario, Luca (Artusi, 1987, p. 299) admite que os "novos compositores e inventores" se deixam enganar pela falibilidade dos sentidos na busca por efeitos até então inauditos. E complementa: a voz e os instrumentos, sozinhos, "contam mentiras", pois "uma coisa é buscar com vozes e sons algo pertencente à faculdade harmônica, e outra coisa é encontrar a verdade e a exatidão com a razão acompanhando os sentidos". Se a razão não acompanha a busca por novos efeitos, é Vario que argumenta:

> Vario: Creio que não há nada na cabeça desses compositores a não ser fumaça e que estão tão apaixonados por si mesmos que lhes parece que são capazes de corromper, destruir e arruinar as boas regras que muitos teóricos e os mais exímios músicos deixaram. […] No fim, por serem fabricações feitas sem fundamento, logo são consumidas pelo tempo, jogadas à terra, e os construtores permanecem iludidos e desprezados (Artusi, 1987, p. 299-301, tradução nossa)[29].

Artusi (1987, p. 315-319) considera necessária a ação da audição e da razão no juízo da harmonia, pois a primeira trata da matéria, e a segunda, da forma. Isso implica que, se a matéria recebe a

[28] Original: "Vario: It is one thing for the sense to hear a dissonance that one part makes after the rest, and it is another when semiminims follow one another by step: one is heard to be consonant, one dissonant; just as it is one thing to hear two semiminims placed according to their nature, by step, and it is another thing to hear one minim placed in the dissonant semiminim's place -and by skip! The latter offends while the former do not offend the hearing because the motion is stepwise" (ARTUSI, 1987. p. 291-293). 688 "It is one thing to search with voices and sounds for something belonging to the harmonic faculty, and it is another thing to find truth and exactness with reason accompanying the sense".

[29] Original: "I believe there is nothing in the head of these composers except smoke and that they are so enamored of themselves that it seems to them they are able to corrupt, destroy, and ruin the good rules that many theorists and most excellent musicians have already left. […] At the end, because they are fabrications made without foundation, they are soon consumed by time, thrown to the ground, and the builders remain deluded and scorned".

perfeição da forma, o juízo é necessariamente faltoso quando desconsidera a razão. A propriedade da audição descobre o objeto da música, o som, mas, por si só, é incapaz de aperfeiçoá-lo e conduzi-lo a seu *telos*. Sendo assim,

> Vario: Os sentidos reconhecem com confusão a matéria instável, [e] a razão julga abstratamente e à distância da matéria imediata. […] Portanto, simplesmente considerar o som como o sujeito [*subietto*] da música é um grande erro, pois pertence apenas ao sentido da audição e é seu objeto; e considerar apenas números é um erro, porque eles pertencem apenas à razão. Em vez disso, é necessário que o sujeito da música seja uma terceira coisa formada a partir dessas duas, ou seja: número sonoro[30] (Artusi, 1987, p. 315-319, tradução nossa)[31].

Os números, que são o sujeito da razão, revelam a forma dos intervalos musicais através de suas razões. É por isso que Artusi considera esse conhecimento indispensável ao compositor, pois evita a confusão da essência dos componentes da arte musical – e é disso que tratam as regras, a particularização dos princípios transcendentes que objetiva orientar a realização da música sensível. Com

> […] este fundamento, podemos dizer com Aristóteles, no segundo livro da *Física*: "*Ipse proporciones sunt forme, aut cause formales intervallorum, et consonantiarum*" (razões são as formas ou causas formais dos intervalos e consonâncias)[32]. Cada intervalo, portanto, tem sua própria forma, e um é diferente do outro, assim como os intervalos são diferentes em tamanho um do outro (Artusi, 1987, p. 319, tradução nossa)[33].

Com essa exposição, Luca admite a necessidade de um conhecimento que trate do objeto em si mesmo, um saber que não se basta pela consideração da matéria imediata: "desejo esta demonstração que induz em nós o conhecimento em si [*per se*] e não por acidente; assim poderei falar do conhecimento

[30] Na definição de Zarlino (1983, p. 8), "número sonoro é o número relacionado a tons e sons produzidos artificialmente em um corpo sonoro. Por exemplo, quando uma corda é dividida de acordo com certas razões, isso nos permite determinar as quantidades dos sons produzidos por ela e as quantidades de tons vocais que podem ser comparados aos sons das cordas como pontos de referência. Ao dizer isso, estou considerando esse número [sonoro] em um sentido universal como aplicável a qualquer intervalo. Considerado especificamente, o termo é aplicado apenas aos intervalos que são consonantes".

[31] Original: "The sense recognizes with confusion in the unstable material, reason judges in the abstract and far from the naked material. […] Therefore, simply considering sound as the subject of music is a great error, as it belongs only to the sense of hearing and is its object; and considering only numbers is an error, because they belong only to reason. Rather, it is necessary for the subject of music to be a third thing formed from these two, and that is: sonorous number".

[32] Na *Física* (194b 23-29), Aristóteles, lemos: "assim, de um modo, denomina-se 'causa' o item imanente de que algo provém, por exemplo, o bronze da estátua e a prata da taça, bem como os gêneros dessas coisas; de outro modo, denomina-se 'causa' a forma e o modelo, e isso é a definição do 'aquilo que o ser é' e seus gêneros (por exemplo: da oitava, o 'dois para um' [2:1] e, em geral, a relação numérica), bem como as partes contidas na definição" (Aristóteles, 2009, p. 48).

[33] Original: "This foundation, we can say with Aristotle in the second book of the Physica: '*Ipse proportiones sunt forme, aut cause formales intervallorum, et consonantiarum*' (proportions [*proportioni*] are the forms or formal causes of the intervals and consonances). Each interval, therefore, has its own form, and one is different from another, just as the intervals are different in size one from another".

a partir de suas próprias causas, o que satisfaz o intelecto" (Artusi, 1987, p. 315).

Artusi, então, não condena a inovação como tal, e sim o rompimento de princípios transcendentes, portanto atemporais, posto em ato pelos ditos compositores modernos. A esse respeito, encontramos a afirmação de que, tivessem os modernos lido Boécio e Ptolomeu, "não haveria dúvida que teriam uma opinião diferente" (Artusi, 1987, p. 309). Através de Luca, o problema da incorporação do novo é suscitado: "todos estão ocupados com coisas novas; os músicos também deveriam expandir sua arte, pois compor a partir de uma única maneira adoece e repugna o ouvido" (Artusi *apud* Strunk, 1950, p. 400). Vario responde:

> Não nego que descobrir coisas novas não seja apenas bom, mas necessário. Mas diga-me primeiro por que deseja empregar essas dissonâncias como eles as empregam. […] Mesmo que você queira que a dissonância se torne consonante, ainda é necessário que ela seja contrária à consonância; por natureza, [a dissonância] é sempre dissonante e pode, portanto, tornar-se consonante apenas quando a consonância se torna dissonante; isso nos leva a impossibilidades, embora esses novos compositores talvez se esforcem tanto que, com o passar do tempo, descubram um novo método pelo qual a dissonância se tornará consonância e a consonância dissonância. […] Se o objetivo pode ser alcançado observando os preceitos e as boas regras proferidas pelos teóricos e seguidas por todos os praticantes, que razão há para ir além dos limites e buscar novas extravagâncias? Você não sabe que todas as artes e ciências foram submetidas a regras por estudiosos do passado e que os primeiros elementos, regras e preceitos em que se baseiam nos foram transmitidos para que, enquanto houver nenhum desvio deles, uma pessoa será capaz de entender o que outra diz ou faz? E assim como, para evitar confusão, não é permitido a todo mestre-escola alterar as regras legadas por [Battista] Guarino [1434-1513][34], nem a todo poeta colocar uma sílaba longa em verso no lugar de uma curta, nem a todo aritmético corromper os processos e provas que são próprias dessa arte, por isso não é permitido a todo aquele que encadeia notas depravar e corromper a música, introduzindo novos modos de compor com novos princípios encontrados na areia (Artusi *apud* Strunk, 1950, p. 400-401, tradução nossa)[35].

[34] Em nota, Litchfield (1987, p. 303) informa que "Battista Guarino escreveu o *De ordine docendi et studendi* (1459), que preservou os ideais que seu pai Guarino dei Guarini (1374-1460) – um famoso pedagogo – mantinha para a educação. O trabalho detalha seu método para prover uma educação clássica".

[35] Original: "I do not deny that discovering new things is not merely good but necessary. But do you tell me first why you wish to employ these dissonances as they employ them. [...] Even if you wish dissonance to become consonant, it remains necessary that it be contrary to consonance; by nature it is always dissonant and can hence become consonant only when consonance becomes dissonant; this brings us to impossibilities, although these new composers may perhaps so exert themselves that in the course of time they will discover a new method by which dissonance will become consonance, and consonance dissonance. […] If the purpose can be attained by observing the precepts and good rules handed down by the theorists and followed by all the practitioners, what reason is there to go beyond the bounds to seek out new extravagances? Do you not know that all the arts and sciences have been brought under rules by scholars of the past and that the first elements, rules, and precepts on which they are founded have been handed down to us in order that, so long as there is no deviation from them, one person shall be able to understand what another says or does? And just as, to avoid confusion, it is not permitted to every schoolmaster to change the rules bequeathed by Guarino,10 nor to every poet to put a long syllable in verse in place of a short one, nor to every arithmetician to corrupt the processes and proofs which are proper to that art, so it is not permitted to everyone who strings notes together to deprave and corrupt music, introducing new modes of composing with new principles founded on sand".

Luca reconhece a premissa de que, para o bem público, todas as artes e ciências são sujeitas a regras, mas insiste ao afirmar que as dissonâncias, quando empregadas de maneira "não essencial", devem ser toleradas. Vario, novamente, resgata a distinção irredutivelmente natural entre consonância e dissonância:

> Não nego que as dissonâncias sejam empregadas como não essenciais nas composições, mas não digo menos que, sendo por natureza contrárias à consonância, elas não podem de modo algum concordar da mesma maneira e não devem ser empregadas da mesma maneira. Consonâncias são usadas livremente em harmonias, por salto ou grau conjunto, sem distinção, mas as dissonâncias, sendo de outra natureza, devem ser consideradas de outra maneira (Artusi *apud* Strunk, 1950, p. 401, tradução nossa)[36].

Ao contrário da música da Segunda Prática, em que os músicos modernos abandonam a regra universal que garante a comunicação racional e dirige o gênero humano ao Bem, Artusi deseja abandonar justamente o particular: "abandonamos a nossa [regra] pela Regra Universal, tal como nos Contrapontos Diminuídos [*Contraponti diminuti*] as Consonâncias foram colocadas em seus lugares constituídos a elas pela natureza, que colocou ordem não só nas coisas animadas, mas também nas coisas inanimadas" (Artusi, 1589, p. 28). Visando ilustrar esse debate acerca das propriedades essenciais dos elementos da composição, destacam-se a seguir aspectos de duas vigorosas dissonâncias: a quinta diminuta e a quarta aumentada, intervalos de três tons que, como se sabe, guardam implicações sintáticas e conotações de ordens diversas. Para tanto, recordamos passagens do *L'Arte del Contraponto* (Artusi, 1586) e do *Seconda parte dell'arte del contraponto* (Artusi, 1589).

2. A boa prática no emprego de intervalos de três tons

Valendo-se da imagem reproduzida na Fig. 4, Artusi (1586, p. 21) avalia que a quinta diminuta não é problemática se, considerando relações de subordinação e de ordem, for precedida e sucedida por consonâncias. Assim, insinuando um gesto cadencial (que se torna mais nítido no caso a três vozes da Fig. 6c), Artusi enfatiza: "não se proíbe, mas se elogia a boa prática de passar da sexta para a quinta diminuta sem um semitom [movimento oblíquo], desde que as partes após esta quinta [diminuta] se encontrem na terça maior".

[36] Original: I do not deny that dissonances are employed as nonessentials in compositions, but I say none the less that, being by nature contrary to consonance, they can by no means agree in the same way and should not be employed in the same way. Consonances are used freely in harmonies, by leap or by step, without distinction, but dissonances, being of another nature, must be considered in another way".

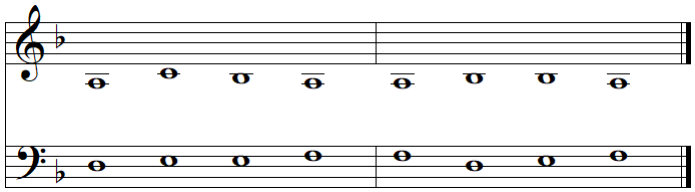


Fig. 4: A boa prática na preparação e resolução da quinta diminuta. Fonte: Artusi (1586, p. 21).

No tratado de Artusi (1589) *Seconda parte dell'arte del contraponto nella quale si tratta dell'utile & uso delle Dissonanze. Divisa in due libri* (*Segunda parte da arte do contraponto no qual se trata da utilidade e uso das dissonâncias. Dividido em dois livros*), temos a seguinte afirmação sobre a quarta supérflua natural, que hoje chamamos de quarta aumentada:

> Entre todos esses intervalos, que são dissonantes, não há nenhum que seja mais abominado pelos compositores práticos [que a quarta supérflua], pela sua deformidade[37] e sua aspereza: no entanto, empregada em composições com os meios corretos e regularmente, não apenas não dissuade, mas agrada a audição, e como é lícito usá-la, será visto na Parte Dois deste Tratado (Artusi, 1589, p. 21, tradução nossa)[38].

Na mencionada Parte Dois deste Tratado, o *Libro Secondo Nel Quale Si Tratta dell'Uso Delle Dissonanze* (*Livro Segundo*, *No Qual se Trata do Uso da Dissonância*), encontram-se os capítulos sete, *Della Quinta Diminuta*, e onze, *Della Quarta Superflua, Naturale et Accidentale*. Se é lícito usar o intervalo conotado como o "mais abominado pelos compositores", desde que utilizado por "meios corretos", Artusi (1589, p. 34) elabora no sétimo capítulo um conjunto de resoluções adequadas da quinta diminuta: a *quinta diminuta naturale* (sem inflexão) resolvendo na terça maior (Fig. 5a e 5b) e a *quinta diminuta accidentale* (com inflexão) resolvendo na terça maior (Fig. 5c e 5d). Nesses excertos, que visam à formação do músico, vale notar a ausência de textos, um pormenor que realça a defesa da citada posição artusiana: a música é "mestra da palavra", isso é, possui logicidade que é própria e irredutível ao artifício musical, sem depender do nexo das palavras.

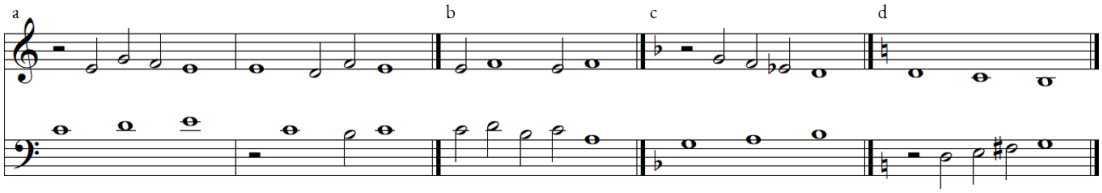


Fig. 5: Usos regrados da quinta diminuta. Fonte: Artusi (1589, p. 34).

[37] Para uma reflexão sobre a associação entre deformidade e os intervalos de três tons, ver Grain (2023, p. 179-181).

[38] Original: "Fra tutti quelli intervalli, che dissonanti sono, non vè nè ritrovo alcuno, che più dà compositori pratici, sia abhorrito, p er la deformita, e crudezza sua di questo: tuttavia adoprato nelle compositioni con i debiti mezi, e regolatamente, non solo, non dissuona ma dà piacere all'udito, & in qual modo sia lecito adoprarlo, si vedrà nella Seconda Parte di questo Trattato".

No mencionado capítulo 13, Artusi (1589, p. 39) afirma que a quarta supérflua, chamada pelos práticos de trítono, "por sua natureza tão insuportável aos ouvidos, conforme disse na Primeira Parte deste tratado, é evitada e abominada pelos compositores". Sendo tão grande sua "aspereza" (*asprezza*), os compositores utilizavam o ♮ *molle*, removendo assim um semitom, para tornar o trítono "suave" (*soave*) e "suportável" (*sopportabile*). No entanto, "porque a natureza nunca fez nada em vão nem por acaso, o Músico Compositor acomoda [o trítono] em suas composições, ora com a parte grave, ora com a intermediária, com tanta graça que o ouvido se contenta" (Artusi, 1589, p. 39). Novamente sem recorrer ao estímulo das palavras em seus exemplos, Artusi ilustra esses usos que contentam o ouvido com o trítono entre as partes intermediárias (Fig. 6a), entre a parte aguda e grave (Fig. 6b) e entre a parte aguda e a parte grave (Fig. 6c). Nota-se que, nesses casos, o trítono é adequadamente preparado e resolvido, isso é, uma consonância o precede, e, através de movimento contrário, outra consonância o sucede. Artusi (1589, p. 40) comenta ainda a possibilidade em que o *cantus firmus* permanece estático e a quarta aumentada pode ser utilizada como nota de passagem que resolve em uma terça maior (Fig. 7).

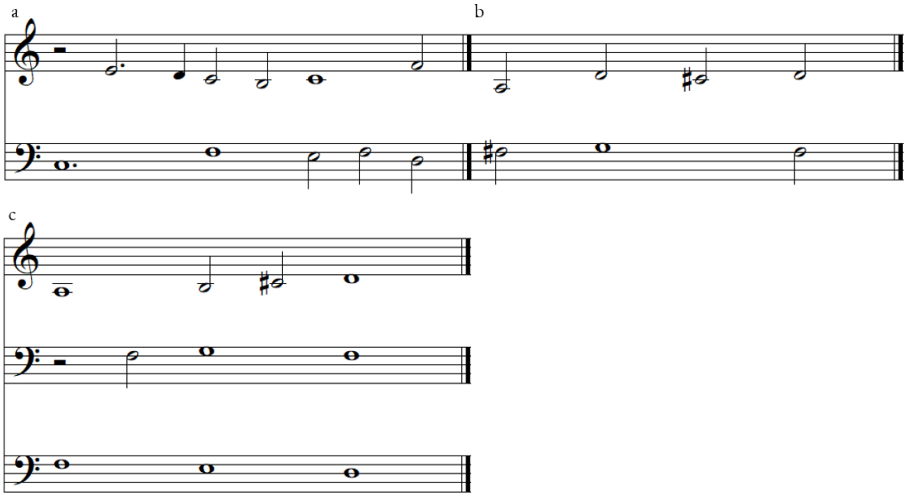


Fig. 6: A boa prática na preparação e resolução da quarta supérflua. Fonte: Artusi (1589, p. 40).

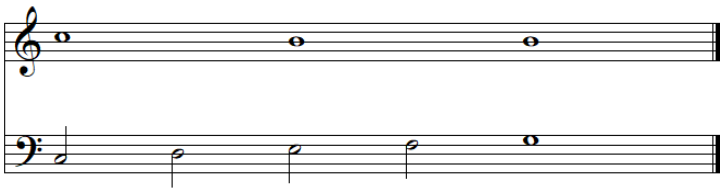


Fig. 7: Quarta supérflua resolvendo na terça maior por movimento oblíquo. Fonte: Artusi (1589, p. 40).

Com esse breve revisitar aos manuais de contraponto de Artusi, que datam de 1586 e 1589, voltamos ao *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (1600), com a seguinte passagem:

> Vario: observe como é difícil e rudimentar esta passagem [Fig. 8, um excerto do madrigal *Cruda Amarilli*, de Monteverdi], que para eles [músicos modernos] é primorosa. No terceiro compasso, após a pausa de mínima, o baixo se choca com o tenor em uma quinta diminuta, fazendo com que o cantor duvide se está equivocado ou cantando corretamente. Todos os compositores fizeram uso desse intervalo, mas de maneiras distintas. Digo "de maneira distinta" porque, embora o empreguem na primeira e na segunda parte do compasso, chamados *arsis* e *thesis*, não o usam em nenhuma dessas duas maneiras depois de uma "privação" de som; como Artusi demonstra em sua *Arte del Contraponto*, que uma sexta ou outra consonância deve precedê-lo […], eles atribuem o valor de consonância à pausa de mínima (Artusi *apud* Claro, 1965, p. 90, tradução nossa)[39].

Compreende-se que o problema da quinta diminuta não está em sua forma, sua razão matemática, aquilo que o intervalo é, mas no uso desapropriado do contraponto, que reclama sua razão de ser a partir do texto que, por isso mesmo, foi omitido por Artusi: o intervalo Si-Fá na segunda parte do terceiro compasso não é precedido por uma consonância em graus conjuntos como dita o tratamento, na perspectiva de Artusi, racional da composição musical[40].

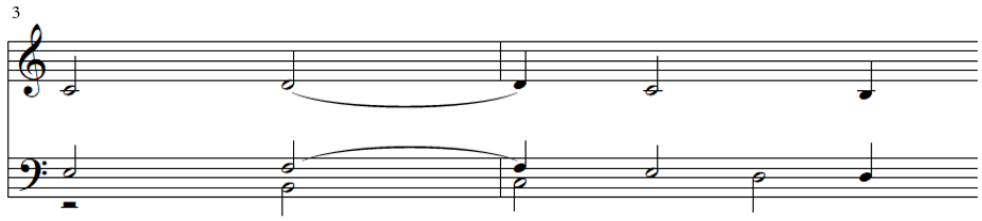


Fig. 8: Pausa tomando o lugar da consonância no madrigal *Cruda Amarilli*, de Monteverdi. Fonte: Claro (1965, p. 93).

Se nos abrirmos ao exercício de compreender essa passagem (Fig. 8) como "irracional", assim como as demais imperfeições acusadas nos excertos de Monteverdi recortados por Artusi (Fig. 1, 2 e 3), podemos retomar algo do intencionado exame crítico de Artusi à *moderna musica*.

Considerações finais

No ideário compartilhado por Artusi, o âmbito coletivo se destaca: se o compositor não

[39] Original: "Observad cuán duro y rudimentario es este pasaje que para ellos es exquisito. En el tercer compás [ver ejemplos 3 y 12], después de la pausa de blanca, el bajo choca con el tenor en una quinta disminuida, lo cual produce en el cantante la duda de si estáequivocado o está cantando correctamente. Todos los compositores han hecho uso de este intervalo, pero de manera distinta. Digo 'de manera distinta', porque aunque lo emplean en la primera y segunda parte del compás, llamado arsis y thesis, no lo usan de ninguna de estas dos maneras después de una 'privación' de sonido; como lo demuestra Artusi en su Arte del Contraponto, que una sexta u otra consonancia debe precederlo [...] ellos atribuyen a la pausa de mínima el valor de consonancia".

[40] Sobre o entendimento do termo "razão" na tratadística musical e sobre o alcance da expressão "aquilo que o intervalo é", ver Grain (2023, p. 90-159).

compartilha das mesmas regras e princípios que seus ouvintes, o ato de comunicação é perdido em uma forma de antimúsica que impede a ciência musical de atingir seu último fim (*telos*). Uma vez que as regras da composição emanam dos primeiros princípios, a música sensível deverá, idealmente, consubstanciar o pensamento especulativo em uma manifestação audível. E esse é o fim da música: colocar em ato as descobertas da especulação de modo a nos mover em direção ao Bem (*Bene*). Sendo assim, a particularidade dos intervalos de três tons, tomada aqui como exemplo ilustrativo do funcionamento da boa prática, não difere das demais combinações artísticas entre consonâncias e dissonâncias: em toda combinação de intervalos, cabe ao músico atender à obrigação moral de seguir regras claras derivadas das primeiras causas, regras que garantem o movimento em direção à Verdade. Essa posição de Artusi na querela, representada pelo nome de Monteverdi e por seus influentes madrigais, pode ser lida, então, não pelo viés de um desejo de imutabilidade das práticas composicionais, senão pela conservação de princípios, pois, como vimos, "um princípio não é mutável; é perfeito e totalmente formado" (Jenkins, 2009, p. 85). Em outros termos: o descompromisso com a conservação de coisas perenes decorre da torpitude moral que visa não ao bem público, mas à satisfação narcísica e individual. Na citada leitura de Jenkins (2009), o rompimento com as regras é um problema moral, na medida em que afasta o humano do Bem e da Verdade, e é assim que a música deixa de ser uma forma de comunicação racional e é destituída de seu significado. A comentada interpelação feita ao músico prático, interpelação que demanda a capacidade de justificar as coisas que faz, passa pelo conhecimento da essência dos componentes da música mencionados na presente oportunidade, isso é, consonâncias, dissonâncias e pausas. Do efetivo domínio dessa capacidade, decorre o saber distinguir as propriedades das coisas postas em ato na composição, de modo a não corromper a essência de cada um desses elementos, garantindo a consecução da obra musical coerente e comunicativa. Ainda aqui, vale retomar o diálogo:

> Vario: Na investigação das paixões próprias [*proprie passioni*] dos intervalos, necessitamos de suas formas, que são as razões, por meio das quais muitas coisas são conhecidas e sem as quais os músicos vagariam na escuridão. […] O conhecimento das razões foi útil aos primeiros inventores, que mais tarde nos deixaram regras tão belas e fáceis que todo aquele que não é demasiado insensato entra nesta escola para ser chamado de músico. Foi útil para o conhecimento de como conhecer a natureza, propriedades e paixão dos intervalos, e em que lugar particular eles devem ser colocados e dispersos para que tenham um efeito melhor do que fariam de outra maneira (como são agora, na maioria das vezes, colocados ao acaso nas cantilenas pelos músicos práticos – e é suficiente para [esses músicos práticos] fazer barulho de acordo com seus desejos). O conhecimento das razões é útil para saber dar conta das coisas que funcionam, pois todo artesão tem a obrigação de dar conta das coisas que faz em sua arte (Artusi, 1987, p. 255, tradução nossa)[41].

[41] Original: "Vario: In the investigation of the proper passions of the intervals, we have need of their forms, which are proportions, by means of which many things are known and without which the musicians would wander into darkness. […] The knowledge of proportions was useful to the first inventors, who later left us such beautiful and easy rules that everyone who is not foolish beyond measure enters into this school to be called a musician. It was useful for the knowledge of how to know the nature, properties, and passion of the intervals, and in what particular place they must be collocated and dispersed so they make a better effect than they would otherwise make (as they are now for the most part placed haphazardly in cantilenas

Para Artusi, as dissonâncias **parecem** perder a aspereza quando utilizadas acidentalmente na composição, mas, em essência, cada intervalo conserva sua propriedade imutável:

> Luca: Eu nunca vi ou ouvi esse intervalo [o trítono] usado como fazem [os modernos compositores]: eles supõem que a pausa de mínima passe como uma consonância, mas, como você disse, o sentido não julga o que não ouve. Cipriano usou esse intervalo no madrigal *Non Geme, non fin'oro*, mas de outra maneira; Morales o usou no verso *Sicut locutus est* do *Magnificat* no quinto tom; e muitos outros excelentes compositores o usaram, mas da maneira ensinada por nossos anciãos, que nos deixaram milhares de exemplos. É realmente uma coisa maravilhosa que os mais velhos, com muito trabalho e diligência, não tenham ensinado um método pelo qual esses intervalos [de três tons], criados dissonantes pela própria natureza [*che dalla natura stessa sono stati creati dissonanti*], se tornem consonantes, mas um método pelo qual [esses intervalos] são usados de tal maneira que propriamente parecem perder a aspereza e adquirir doçura [*propriamente pare che perdano di quella asprezzza, e acquistino dolcezza*]. Mas usados e colocados abertamente, distanciando-se do método ensinado pelos anciões, não são capazes de fazer um bom efeito (Artusi, 1987, p. 313, tradução nossa)[42].

Reitera-se que Artusi não visa a proibições sumárias das dissonâncias, como no caso dos intervalos de três tons escolhidos aqui como representativos, e sim chamar atenção para maneiras de adequar essas dissonâncias às regras e expectativas da arte do contraponto. Ao que se observa, o que se evita não é um intervalo em si mesmo, mas usos não informados do intervalo. A questão faltosa, então, era a ausência de juízo, e não a presença das dissonâncias. Voltamos a dar voz a Artusi em sua passagem: "porque a natureza nunca fez nada em vão nem por acaso, o Músico Compositor acomoda [o trítono] em suas composições, ora com a parte grave ora com a intermediária, com tanta graça que o ouvido se contenta" (Artusi, 1589, p. 39). Passagem essa que dá continuidade a outra ainda mais elucidativa:

> Na divisão que o especulativo faz do Monocórdio diastematicamente, isto é, por tons e semitons, considerando números puros, descobre-se claramente o quanto a Quinta diminuta e a Quarta aumentada foram favorecidas pela Mãe Natureza; considerando esses intervalos assim chamados, os Artífices disseram que, embora sejam dissonantes em si mesmos, não poderiam, portanto, produzir

by the practical musicians--and it is enough for them to make noise according to their wishes). The knowledge of proportions is useful for knowing how to account for things that work, as every artisan is under obligation to account for the things he does in his art".

[42] Original: Luca: I have never seen or heard this interval used in the manner they do: they suppose the minim rest serves as another consonance, but as you have said, the sense does not judge what it does not hear. Cipriano used this interval in the madrigal "Non Geme, non fin'oro," but in another manner; Morales used it in the verset "Sicut locutus est" of the Magnificat on the fifth tone; and many other excellent composers used it, but in the manner taught by our elders, who left us thousands of examples of it. It is truly a marvelous thing that the elders, with much work and diligence, did not teach a method by which these intervals, created dissonant by nature herself [che dalla natura stessa sono stati creati dissonanti], become consonant, but rather a method by which they are used in such a manner that they properly seem to lose their harshness and acquire sweetness [propriamente pare che perdano di quella asprezjza, e acquistino dolcezza]. But used and placed openly, distancing themselves from the method taught by the elders, they are not able to make a good effect".

> nada além de um bom efeito nas Cantinelas, desde que empregados com os devidos métodos e regularmente; e se aqueles [intervalos] que são consonantes fossem colocados sem ordem e sem respeito, não teriam um bom efeito, ofenderiam ainda mais que esses que são dissonantes; mas colocadas [as consonâncias e dissonâncias] de acordo com as boas regras dos teóricos, especuladores e professores, não há dúvida de que irão dar prazer (Artusi, 1589, p. 33, tradução nossa)[43].

Indo mais longe, ainda com Artusi, compreende-se que todas as dissonâncias são igualadas ao trítono pelo rude martírio causado aos ouvidos quando utilizadas de maneira torpe: "as dissonâncias são, por sua natureza, todas ásperas e insuportáveis para a audição" (Artusi, 1586, p. 11). Em vista disso, o que se refreia não é um intervalo em si mesmo, seja qual for, mas usos que, afastados das boas regras que advêm das primeiras causas, impedem a realização do *telos* da música e impedem a comunicação racional entre humanos.

Referências

ARISTÓTELES. *Aristóteles, Física I-II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del contraponto ridotta in tavole*. Venezia: Vincentini, 1586.

ARTUSI, Giovanni Maria. *Seconda parte dell'arte del contraponto*. Venezia: Vincentini, 1589.

ARTUSI, Giovanni Maria. *Giovanni Maria Artusi's L'artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica (1600)*: A Translation and Commentary. Trad. Malcolm Litchfield. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de música, Brigham Young University, Provo, 1987.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 200-221, 2014.

CHRISSOCHOIDIS, Ilias. The "Artusi-Monteverdi" Controversy: Background, Content and Modern Interpretations. *British Postgraduate Musicology*, London, v. 6, 2004.

CLARO, Samuel. Claudio Monteverdi-Giovanni María Artusi: una controversia musical. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 19, n. 93, p. 86-94, 1965.

FUBINI, Enrico. Zarlino, Veneza e a música instrumental. *Ad Hominem* - Revista de Filosofia, Política e Ciência da História, São Paulo, v. 1, tomo 2, p. 201-211, 1999.

GRAIN, Matheus Rocha. *Das memórias que cercam os intervalos de três tons*: entre sons e conotações. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

GRAIN, Matheus Rocha; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Dissonâncias sem preparação: independência e

[43] Original: "Nella divisione, che lo speculativo fa, del Monocordo diastematicamente, cioè, per tuoni, è Semituoni, ne puri numeri considerati, si scuopre chiaramente quanto dalla Madre natura sia stato favorita, la Quinta diminuta, & la Quarta superflua; considerando però questi cosi fatti intervalli gl'Artefici, dissero, che se bene per se stessi erano dissonanti, non poteano, perciò fare se non buono effetto nelle Cantilene, essendo adoprati con debiti modi, è regolatamente; & se quelli che sono consonanti posti senza ordine, e rispetto alcuno, fanno effetto non troppo buono, maggiormente questi che sono dissonanti offenderebbono; ma posti secondo le buone regole da Theorici speculate; & insegante non è dubio, che darano piacere".

finalidade da música nos argumentos de Artusi. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM: MÚSICA NA SOCIEDADE BRASILEIRA EM TEMPOS DE (RE)CONSTRUÇÃO, 23., 2023, São João del-Rei. *Anais* [...]. São João del-Rei: ANPPOM, 2023

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1992.

JENKINS, Chadwick. Giovanni Maria Artusi and the Ethics of Musical Science. *Acta musicologica*, Basiléia, v. 81, n. 1, p. 75-97, 2009.

LITCHFIELD, Malcolm. *Giovanni Maria Artusi's L'artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica (1600)*: A Translation and Commentary. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Brigham Young University, Provo, 1987.

PALISCA, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History from Classical Antiquity Through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton, 1950.

ZARLINO, Gioseffo. *On the Modes*: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558. Trad. Vered Cohen. New Haven: Yale University Press, 1983.

Matheus Rocha Grain é Licenciado em Música pela UNESPAR, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2015), Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2018) e Doutor em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2023). matheus_rocha541@hotmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.