

## Dissonâncias sem preparação: independência e finalidade da música nos argumentos de Artusi

### COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA8 - SUBÁREAS E INTERFACES DA MÚSICA: MUSICOTERAPIA, ESTÉTICA MUSICAL, MÍDIA, SEMIÓTICA

*Matheus Rocha Grain*

*UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina  
matheus\_rocha541@hotmail.com*

*Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*

*UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina  
sergio.freitas@udesc.br*

**Resumo.** A presente comunicação retoma particularidades da querela entre Artusi e Monteverdi destacando a demanda artusiana por um discurso musical racional que se justifique por seus próprios meios, sem emprestar autoridade da palavra. Através da revisão bibliográfica de textos de Artusi e de comentadores recentes, pretende-se um exame crítico de questões como: a qualificação objetiva ou subjetiva dos intervalos musicais; a independência da música em relação ao texto, a ocasião e as finalidades externas; e o valor da essência dos princípios musicais frente à emulação dos afetos. Ecoando disputas que nos cercam ainda hoje, conclui-se que o exercício interpretativo ora proposto nos ajuda avaliar como, a partir da ótica de Artusi, a realização musical não se separa do âmbito moral.

**Palavras-chave.** *Prima e seconda pratica*; Artusi e Monteverdi; Consonância e dissonância; Música e texto; História da teoria musical

**Title.** **Dissonances without preparation: music independence and purpose in Artusi's arguments**

**Abstract.** The present communication discloses particularities about the quarrel between Artusi and Monteverdi, with emphasis on the Artusean demand for a rational musical discourse that can be justified by its own means, without borrowing authority from words. Based on a bibliographic review of Artusi's texts and on recent commentators, the aim of the present study is to be a critical assessment of matters, such as objective or subjective qualification of musical intervals; music independence from the text, occasion and external purposes; and the value of musical-principles' essence given the emulation of affections. Echoing disputes that still surround us, it was possible concluding that the herein proposed interpretive exercise helps us to assess how musical production is not detached from the moral scope, from Artusi's viewpoint.

**Keywords.** *Prima and seconda pratica*; Artusi and Monteverdi; Consonance and dissonance; Music and text; History of music theory

***Prima e seconda pratica: qualidades dos intervalos musicais em debate***

Na conhecida querela entre Artusi e Monteverdi, destaca-se a questão da racionalidade em música. Sem citar nomes, no diálogo *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (1600), Giovanni Artusi critica usos e aproximações das dissonâncias não ancoradas nas regras expostas por Zarlino. Claudio Monteverdi, em *Il quinto libro de madrigali a cinque voci* (1605), nomeando Artusi, replica 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” (MONTEVERDI apud PALISCA, 1994, p. 81).<sup>1</sup>

No diálogo somos apresentados a dois personagens: Luca, diletante culto fascinado pelas inovações dos chamados músicos modernos, e Vario, um músico conservador. Nas falas de Vario, Artusi defende os fundamentos ensinados por Zarlino, seu antigo mestre: por princípio, as dissonâncias devem ser introduzidas seguindo um corpo de regras e expectativas do contraponto. Palisca (1994, p. 58) explica que, na crítica às partituras de Monteverdi, “Artusi não viu razão para imprimir as palavras, pois não reconhecia dois parâmetros de correção contrapontística”. Isso é, Artusi não reconhecia dissonâncias “justificadas apenas em termos das demandas expressivas do texto” (PALISCA, 1994, p. 59). Essa omissão reitera o posicionamento da “música mestra da palavra”, que pressupõe uma logicidade musical própria e irredutível. Ou seja, ainda que a adesão ao texto seja demandada, não se deve comprometer o nexos musical. Com isso, em contrarréplica, Artusi declara em seu *Discorso secondo musicale* (1608): “harmonia e ritmo são ciências que possuem sua essência em si mesmas, e sua cognição não depende da oração. A força e o vigor que [essas ciências] possuem é delas próprias, de sua própria natureza” (ARTUSI apud LITCHFIELD, 1987, p. 12). Se a harmonia e o ritmo são independentes, o uso das consonâncias e dissonâncias não se justifica pelas palavras nem por nada que esteja fora das alturas e do tempo musical.

Sobre os madrigais de Monteverdi, lemos em *L'Artusi* que os novos usos dos intervalos são “deformações da natureza e da propriedade da verdadeira harmonia” (ARTUSI in STRUNK, 1950, p. 394). Em contraposição, Giulio Monteverdi denuncia a incompreensão dos madrigais de seu irmão Claudio Monteverdi:

Neste tipo de música, foi sua [de 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

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são nossas.

se não tivessem nada a ver com a música (MONTEVERDI, G. in STRUNK, 1950, p. 406-407).

Para Giulio, Artusi falhou em perceber que na *seconda pratica* as palavras são mestras da harmonia, e não o contrário. Então, as críticas direcionadas a Claudio não poderiam se apoiar nas regras da *prima pratica*, pois “o roxo deve ser julgado de acordo com o roxo” (MONTEVERDI, G. in STRUNK, 1950, p. 408). Giulio concorda que aquele que melhor articula os pressupostos teóricos da *prima pratica* é “o excelentíssimo Zarlino com suas mais criteriosas regras” (MONTEVERDI, G. in STRUNK, 1950, p. 408), e denuncia outro equívoco de Artusi:

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. [...] 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, G. in STRUNK, 1950, p. 409-410).

Na *Seconda parte dell' Artusi ouero delle imperfettioni* (1603), Artusi criticou também as notas com  $\square$  que descendem e as notas com  $\cong$  que ascendem em resposta às cartas do anônimo *L'Ottuso Accademico*, um pseudônimo que se beneficia da similaridade da palavra obtuso (*ottuso*) e do nome Artusi: “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 opositores, Palisca (1994, p. 73) identifica obras de Monteverdi, tal como a segunda seção da *Anima mia, perdona*, (Fig. 1):

**Figura 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 madrigal à cinque voci* (1603)**



Fonte: Palisca (1994, p. 77)

Na Figura 1a, nota-se o Si $\equiv$  que ascende por grau conjunto. Ainda mais proeminente é o intervalo de sétima que se forma entre *bassus* e *cantus* sem preparação (Figura 1b). Para Artusi, não há demonstração teórica ou exercício especulativo que justifique essa passagem. Argumento que, vale lembrar, decorre da demanda por uma logicidade musical que se justifique por si mesma, sem o artifício textual para explicar suas razões, e por isso a omissão do texto não afeta as premissas de Artusi. *L'Ottuso*, entretanto, defende:

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).

Assim, com a sétima na primeira parte da divisão, a metáfora redundante em um trítone entre *quintus* e *cantus*, e impede a resolução esperada da síncope. Enquanto Artusi defende regras baseadas “na natureza, demonstração e os modelos dos compositores de excelência” (PALISCA, 1984, p. 79), *L'Ottuso* desafia o princípio da imitação: “somente através da invenção a arte musical avança” (PALISCA, 1984, p. 80). E mais, “muito do efeito dessas licenças depende de nuances e ênfases sutis que, na opinião de *L'Ottuso*, composições que se entregam a elas, para serem julgadas com justiça, tinham que ser cantadas por músicos

especialmente talentosos” (PALISCA, 1994, p. 80). Pois “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). Distante das regras transcendentais da arte, o que justifica o uso das dissonâncias está fora dos próprios intervalos. O cantor, outrora visto como destituído de ciência, é agora a alma da música. Respondendo, Artusi denuncia a crença em falsos princípios:

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).

Abordando o assunto, Litchfield (1987, p. 9-10) nota que *L’Ottuso* destaca a necessidade da música de Monteverdi ser diferente para alcançar o novo. Como vimos, *L’Ottuso* compreende que as dissonâncias não possuem qualidades em si mesmas, e por isso podem ser usadas acidentalmente em harmonias convenientes. Com isso, podemos entender a defesa a Monteverdi: “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). Artusi, entretanto, ajuíza que as dissonâncias são substancialmente o que são, e jamais poderão ser tratadas como consonâncias. Por isso, a criação de novas concordâncias é exercício infrutífero que engana a audição, mas não o intelecto, que sabe distinguir essencialmente as coisas e, por isso, é capaz de determinar como utilizá-las na arte musical. Em suma, com Artusi entendemos que: os modernos trocam a essência dos princípios musicais ancorados na natureza pela aparência da emulação dos afetos.

## Preocupação moral da composição musical

As considerações feitas até aqui nos aproximam de Jenkins (2009, p. 76-77) que, menos preocupado com a crítica aos usos modernos das dissonâncias, se concentra nos “fundamentos filosóficos, morais e estéticos” do julgamento de Artusi. Lemos que o tratamento das dissonâncias nas obras de Monteverdi era, para Artusi, “meramente um sintoma de uma doença muito maior” (JENKINS, 2009, p. 77), pois compreendia a *seconda pratica* como “essencialmente imoral” na medida em que rompia com o projeto, representado em textos

zarlinianos, de modernidade musical: se a música “é um ato de comunicação fundado em noções compartilhadas por um discurso particular, então a música de Monteverdi ameaçou produzir uma forma não comunicativa de antimúsica, descarrilhando, assim, o progresso da ciência musical em direção ao seu próprio *telos* [último fim]” (JENKINS, 2009, p. 77). Então, é proveitosa à inteligência da crítica de Artusi considerar a preocupação moral da composição musical.

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). Ambos os tratadistas citam a *Metafísica* ao afirmar que o conhecimento humano é cumulativo, um teórico se ampara na produção antecessora visando elucidar de que maneiras os preceitos derivam dos primeiros princípios. Sendo a música composta de dimensão teórica e prática, a última deve ser feita de tal maneira que manifeste sensivelmente a primeira, ou seja, as composições, idealmente, “são as manifestações físicas, a presença que soa, do pensamento especulativo” (JENKINS, 2009, p. 77).

Distante de necessidades utilitárias, a especulação se justifica pelo desejo 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, 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. Em *L'arte del contraponto ridotte alle tavole* (1586), Artusi retoma a definição zarliniana de *musico perfetto*: é “tanto teórico quanto prático”, pois, através da especulação adquire “a capacidade de julgar não pelos sentidos, mas pela razão”, e através da prática “reduz em ato” aquilo que foi encontrado pelo exercício teórico (ARTUSI apud JENKINS, 2009, p. 82). Se para Artusi e Zarlino a música é compreendida como uma ciência, ambas possuem o mesmo fim, a apreensão da Verdade e do Bem. Ou como sintetiza Jenkins (2009, p. 84): como todas as ciências, a Música “participa da hierarquia dos fins [...]. Há apenas um objetivo final, que é o conhecimento de Deus e o 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”.

Compreende-se que, para Artusi, essa movimentação tem a obrigação moral de se estabelecer a partir de regras inteligíveis, derivadas das primeiras causas, que visam a obtenção do fim apropriado da música. Quanto mais uma ciência for reduzida à perfeição, mais se

aproximará, e idealmente se tornará idêntica, a seus princípios. Um princípio “não é mutável, é perfeito e totalmente formado. Portanto, a ciência da música é (em sua perfeita completude) um todo ao qual nada pode ser acrescentado nem retirado” (JENKINS, 2009, p. 85). A isso soma-se uma questão humana denunciada por Artusi: aqueles que privam a música de seu progresso impossibilitam essa ciência de alcançar seu *telos*. Essa privação é estimulada por desejos individuais, como glória, fama e, sobretudo, amor a si próprio. 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” (JENKINS, 2009, p. 86). A individuação dos fins expõe a torpitude moral e deve ser controlada pelo “estabelecimento de regras nítidas e definitivas” (JENKINS, 2009, p. 86).

Reiterando, Artusi compreende o confronto com o moderno como um problema moral posto pelos músicos que procuravam “corromper, estragar e arruinar essas boas Regras” (ARTUSI apud JENKINS, 2009, p. 87). Um problema moral, pois, tal corrupção impede o progresso humano em direção ao Bem e à Verdade. Dessa perspectiva, Monteverdi seria mais um dos modernos que foram afetados pelo amor-próprio, e sua produção seria validada por uma glória vazia que é ofertada pela equivocada aprovação pública. A renúncia de responsabilidade do compositor frente à ciência musical tem implicações: a música deixa de ser uma forma de comunicação racional e é destituída de seu significado. Em *L'artusi*, pelo viés do *musicista perfeito*, Vario questiona:

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).

Antes de uma disputa geracional entre o reacionário conservador e o revolucionário inovador, Jenkins (2009, p. 91-92) compreende o posicionamento de Artusi como uma tentativa de barrar uma transgressão da essência da música que resulta em algo monstruoso. Pois o rompimento com o *telos* da música em favor da vaidade produz a mencionada “forma não-comunicativa de antimúsica”. Enquanto Giulio Monteverdi sustentava que a música de seu irmão devia ser julgada em sua dimensão prática, Artusi compreendia que o abandono do conhecimento especulativo, inevitavelmente, é acompanhado de incoerência. Objetivamente, Jenkins observa que, para Artusi, o poder comunicativo da música pertence a ela mesma, e cabe

ao compositor produzir realizações sensíveis em conformidade aos primeiros princípios. É o legado da tradição que, com suas regras, garante o aspecto social-comunicativo da música.

Com isso, a música da *seconda pratica*, continua Jenkins (2009, p. 94), é reduzida ao som destituído de significado, algo que pode ser produzido pelos animais irracionais. Se a música se constitui como discurso racional, por isso imbuída de significado não só textual, mas de significado que é próprio ao artifício composicional que segue os bons princípios, as composições da *seconda pratica* são corrupções que se passam por música. As sensações, que primariamente são afetadas pela música, constituem o “máximo em propriedade privada”, pois nem todos os humanos escutam e sentem exatamente da mesma maneira. Mais que isso, as sensações também estão presentes na vida animal. O que singulariza o humano são as capacidades 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).

Com o pressuposto da escolha, uma pergunta se faz necessária: a que fim determinado ato se destina? Ainda que envolva a sensação, a música necessariamente deve se constituir como ato racional, isso é, passível de entendimento e julgamento. A música apropriada, então, é aquela que, sem depender do texto, é “capaz de comunicar”. E é responsabilidade moral do compositor produzir um discurso racional e comunicativo (JENKINS, 2009, p. 95).

Portanto, a qualificação de Artusi da produção da *seconda pratica* como imoral passa pela crítica a uma música apartada de sua essência em favor do prazer sensível, condição que cinde com o entendimento racional que nos singulariza enquanto humanos. Essa subversão moralmente corrupta do fim apropriado da música é prevenida pelo estabelecimento de regras definidas e atemporais. A negação à sensibilidade isolada se justifica, pois, 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 transcendentais. Ainda que os sentidos atuem como exortação para a contemplação da música, não bastam sem a intervenção do intelecto:



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 (ARTUSI, 1987, p. 123).

Contribuindo para o debate, Litchfield (1987, p. 23) afirma que é através do desejo de ascensão que a beleza se estabelece como uma das qualidades, pois “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”. A beleza sensível emana, ainda que imperfeitamente, a beleza das esferas superiores, e por isso é necessária para a ascensão da alma. Com essa ambientação, Litchfield (1987, p. 31-32) compreende que o cerne do argumento de Artusi, manifesto em sua disputa com Monteverdi, está na necessidade do estabelecimento de progressões e usos das razões, ou intervalos, musicais de maneira que satisfaçam o intelecto. Essa satisfação redundava em uma música sensível que emana a beleza do cosmo e, portanto, auxilia na ascensão da alma em direção a Deus. Divergindo, a música de Monteverdi, que para Artusi apenas se justifica pela audição e pela aderência ao texto, ata o humano a sua condição corpórea e mortal.

Recordando o princípio zarliniano de que a música é composta essencialmente por consonâncias e acidentalmente por dissonâncias, Artusi, através de Vario, afirma que as pausas não podem tomar o lugar das consonâncias e nem o movimento adequado pode ser substituído por saltos para as dissonâncias:

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).

Artusi instrui que cada um desses elementos constituintes da composição musical, consonâncias, dissonâncias e pausas, são, essencialmente, diferentes. Sendo assim, as inovações dos modernos que falham em discernir o que é acidental e o que é substancial agridem a música e impedem a realização de seu *telos*. 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. 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 participa da busca por novos efeitos, Artusi dá voz ao seu personagem:

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).

Em suma, Artusi (1987, p. 315-319) considera necessária a ação da audição e da razão no julgamento da harmonia, pois a primeira trata da matéria e a segunda da forma.

## Considerações conclusivas

De modo geral, os ajuizamentos de Artusi implicam que, se a matéria recebe a perfeição da forma, o julgamento necessariamente é faltoso quando desconsidera a razão. A propriedade da audição encontra o objeto da música, o som, mas, por si só, é incapaz de aperfeiçoá-lo. Logo,

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 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 (ARTUSI, 1987, p. 315-319).

Os números, sujeito da razão, revelam a forma dos intervalos musicais através de suas razões (*proportione*). Sendo assim, Artusi considera esse conhecimento indispensável ao compositor, pois evita a confusão da essência dos componentes da arte musical. E é dessa essência que tratam as regras, da particularização dos princípios transcendentais que objetiva orientar a realização da música sensível. Com este fundamento, reforça Artusi (1987, p. 319), “podemos dizer com Aristóteles no segundo livro da *Física*: ‘razões [*proportioni*] são as formas ou causas formais dos intervalos e consonâncias’. Cada intervalo, portanto, tem sua própria forma, e um é diferente do outro, assim como os intervalos são diferentes em tamanho um do

outro”. Com essa exposição, Luca reconhece 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 e não por acidente; assim poderei falar do conhecimento a partir de suas próprias causas, o que satisfaz o intelecto” (ARTUSI, 1987, p. 315).

Compreende-se, com isso, que Artusi não condena, propriamente, a inovação colocada em ato pelos modernos, e sim a quebra de princípios transcendentais, portanto atemporais. A esse respeito, temos a afirmação que, tivessem os modernos lido Boécio e Ptolomeu, “não haveria dúvida que teriam uma opinião diferente” (ARTUSI, 1987, p. 309). Através de Luca, a incorporação do novo é suscitada: “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 in STRUNK, 1950, p. 400). A isso, Vario responde:

Non nego che le dissonanze siancbe impregate come non essenziali ne le compositioni, ma non dico meno che, sendo per natura contrarie a consonanza, esse non possono de modo alcuno concordar de la stessa maniera e non devono ser impregate de la stessa maniera. Consonanze sono usate liberamente in harmonie, per salto ou grau conjunto, senza distinctione, ma le dissonanze, sendo de altra natura, devono ser considerate de altra maniera (ARTUSI in STRUNK, 1950, p. 401).

Ao contrário da música da *seconda pratica*, em que os músicos modernos abandonam a regra universal, aquela que garante a comunicação racional e conduz o humano ao Bem, Artusi deseja renunciar o particular: “abandonamos a nossa [regra] pela Regra Universal, tal como nos Contrapontos Diminuídos 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).

Nesse exercício de compreensão das palavras de Artusi, consideramos os argumentos: se o músico e seus ouvintes não compartilham das mesmas regras e princípios, o ato de comunicação é perdido numa antimúsica que impede a ciência musical de atingir seu *telos*. Posto que as regras emanam dos primeiros princípios, a música sensível se consome como a manifestação audível do pensamento especulativo. E esse é o fim da música: colocar em ato as descobertas da especulação de modo a nos mover em direção ao Bem. Sendo assim, cabe ao músico atender à obrigação moral de seguir regras inteligíveis, derivadas das primeiras causas, que auxiliam na apreensão da Verdade. A posição de Artusi na querela com Monteverdi pode ser lida, então, não do viés de um desejo de imutabilidade das práticas composicionais, mas da

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 e impele a torpitude moral que visa não o bem comum, mas a satisfação narcísica e individual. Na citada leitura de Jenkins (2009), o rompimento com as regras é um problema moral na medida 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. O músico que reúne especulação e prática conhece as formas dos intervalos, isso é, suas razões numéricas, e com isso saberá preservar as propriedades das coisas postas em ato na composição e não impedirá a música de alcançar seu *telos*.

## Referências

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

ARTUSI, Giovanni Maria. *Giovanni Maria Artusi's L'artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (1600): A translation and commentary. Tradução de LITCHFIELD, Malcolm. Tese de doutorado em Música. Departamento de música, Brigham Young University. Provo, 1987.

JENKINS, Chadwick. Giovanni Maria Artusi and the ethics of musical science. *Acta musicologica*, Basel, 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 de doutorado em Música. 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.