

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

**Um universo de pensamentos musicais na
escrivadinha de um sociólogo: Max Weber e
“Os fundamentos racionais e sociológicos da
música”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Sociologia

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

Orientadora: Profa. Dra. Élide Rugai Bastos

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432**

L628 **Lima Rezende, Gabriel Sampaio Souza**
Um universo de pensamentos musicais na escrivaninha de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos da música” / Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.

Orientador: Élide Rugai Bastos
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Weber, Max, 1864-1920. 2. Música e sociedade. 3. Musicologia. I. Bastos, Élide Rugai. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: A universe of studies in the desk of a sociologist: Max Weber and “The rational and sociological foundations of music”

**Palavras chaves em inglês (keywords): Society and music
Musicology**

Área de Concentração: Cultura

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora: Élide Rugai Bastos, Leopoldo Waizbort, José Roberto Zan, Fernando Lourenço, André Botelho

Data da defesa: 14-06-2010

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

GABRIEL SAMPAIO SOUZA LIMA REZENDE

***Um universo de pensamentos musicais na escrivainha de um
sociólogo: Max Weber e 'Os fundamentos racionais e
sociológicos da música'***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação da Profa.
Dra. Elide Rugai Bastos.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
14/06/2010

BANCA

Profa. Dra. Elide Rugai Bastos (Orientadora)

Prof. Dr. José Roberto Zan (titular interno)

Prof. Dr. Leopoldo Garcia Pinto Waizbort (titular externo)

Prof. Dr. Fernando Antonio Lourenço (suplente interno)

Prof. Dr. André Pereira Botelho (suplente externo)

JUNHO / 2010

AGRADECIMENTOS

CNPq, pelos meses de bolsa.

Camila, Pedro, Ilara e Nina, pelo carinho e apoio incondicionais.

Élide, pela confiança e pela liberdade.

Sergio Silva e Zan, pela amizade, pelo estímulo e pelos sábios conselhos.

Sérgio Freitas, pelo incentivo e pelas observações atentas.

André Alcmann, pelos debates intensos e pela valiosa sugestão.

Flora, pela bela amizade.

Fernando Lourenço, por ter acolhido o meu projeto e pelo apoio nos momentos cruciais.

Leopoldo Waizbort, pela argüição enriquecedora, pelas correções atentas e pelas inestimáveis sugestões.

Analía, por me manter unido e com os pés no ar.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de um estudo sobre o papel que a música cumpre dentro da obra de Max Weber, centrado essencialmente em uma interpretação de seu texto *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tomando-o como um ponto de intersecção entre os “universos” das ciências humanas e dos estudos sobre música, buscamos verificar como Weber se apropriou das análises e reflexões apresentadas nas obras que lhe serviram de base para a construção de sua narrativa sobre o processo de racionalização da música ocidental; ou seja, tentamos compreender como o estudioso, a partir das bases teóricas e epistemológicas que sustentavam a sua teoria sociológica, se aventurou no universo de estudos sobre música que o circundava. Nossa análise se desenvolveu em três partes. Primeiramente, discutimos os pressupostos teórico-metodológicos sobre os quais estaria assentado o estudo weberiano. Em seguida, acompanhamos as principais etapas da narrativa que o sociólogo constrói sobre a racionalização da música ocidental, para, finalmente, traçarmos as linhas de uma possível interpretação dos significados dessa narrativa dentro do contexto mais amplo de sua obra.

Palavras-chave: Max Weber, sociologia da música, racionalização da música

ABSTRACT

This work is the result of a study on the role that music plays in the work of Max Weber, focused in an interpretation of his text *The rational and sociological foundations of music*. Assuming it as an intersection point between the “universes” of the human sciences and of the music studies, we tried to verify how Weber appropriated himself of the analyses and reflections presented in the works that served him as a basis for the construction of his narrative about the rationalization process of the Western music; in other words, we tried understand how the author, from the theoretical and epistemological bases that underlies his sociological theory, ventured himself in the universe of studies about music that surrounded him. Our analysis is developed in three parts. Firstly, we discuss the theoretical and methodological tenets that underlies Weber’s study. In following, we investigate the main steps of the narrative that he builds about the rationalization of the Western music and, finally, we draw the lines of a possible interpretation of the meanings of this narrative in the wider context of his work.

Keywords: Max Weber, sociology of music, rationalization of music

ÍNDICE

Introdução	3
Capítulo 1 – O ponto de partida: definição do problema e métodos de abordagem	23
1. A pergunta que não quer calar: “Por que só no ocidente?”	23
2. As bases empíricas	28
3. O conceito de história da arte	30
4. A “volição artística”	36
5. Os problemas fundamentais de toda a racionalização da música	49
6. Helmholtz e Weber: dissonâncias	55
Capítulo 2 – Tema e desenvolvimento	73
Parte 1 – Os “fatos fundamentais” e o sistema sonoro ocidental	73
1.1. O sistema musical ocidental moderno: aparência, contradições, conflito e limites	77
1.1.1. O sistema tonal como “totalidade orgânica”: aparência	78
1.1.2. A posição da sétima (“sensível”)	85
1.1.3. <i>Ratio</i> melódica <i>versus ratio</i> harmônica	89
1.1.4. Os “sons limites”	96
Parte 2 – A origem dos “fatos fundamentais” e os sistemas sonoros não ocidentais	102
2.1. O processo “primordial” de racionalização ou a origem dos “fatos fundamentais”	103
2.2. As escalas pentatônicas	126
2.3. O sistema musical grego	129
2.4. O sistema musical pérsico-árabe	136
Parte 3 – A formação do sistema sonoro ocidental	143
3.1. Os primórdios da música ocidental	143
3.2. Harmonia	146
3.3. Notação	162
3.4. Piano/Temperamento	171
Parte 4 – Lógica musical, <i>ratio</i> tonal e tonalidade	186
4.1. Lógica musical	186
4.2. <i>Ratio</i> tonal e tonalidade	198
Capítulo 3 (Coda) – Música e racionalização, qual é a “moral” da história?	217
1. Música harmônica: o patrimônio do Ocidente	221
2. Ouvidos sutis	223
3. Culturas musicais intensas	228
4. O monacato: música e <i>ethos</i>	234
Conclusões finais	245
Apêndice	249
Bibliografia	251
Epílogo	263

A grandeza da arte só começa a aparecer no ocaso da vida

– Guy Debord, tese 188 de *A sociedade do espetáculo*

INTRODUÇÃO

Esta dissertação está essencialmente voltada para a compreensão de um pequeno texto sobre música escrito por Max Weber. E, no entanto, sua epígrafe principal foi extraída de uma obra de Guy Debord. O primeiro, um sociólogo cujos posicionamentos políticos lhe renderam, por parte de determinados setores da intelectualidade, o rótulo de conservador; o segundo, filósofo marxista “radical”. Em ambos, uma aguda compreensão do mundo moderno. Esperamos que, ao final deste texto, as palavras de Debord justifiquem a sua presença.

Os estudos que abordam o pensamento científico-filosófico alemão do período de transição entre os séculos XIX e XX dificilmente deixam de esbarrar na música em algum momento de seus percursos. Se não esbarram, pelo menos a tangenciam. À primeira vista, temos a impressão de que a música esbarrou na obra de um importante autor daquele período; ou melhor, nos parece que os estudos de Max Weber esbarraram “acidentalmente” na música. As marcas visíveis desse aparente “raspão” se transformaram em uma publicação póstuma, a cargo de Theodor Kroyer e Marianne Weber. Desde 1921, elas carregam o título de *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*¹ – que, de aqui em diante, será referido apenas como *Os fundamentos...* Uma primeira leitura é suficiente para nos questionarmos sobre a casualidade desse encontro. Aos poucos, as páginas que se seguem não deixam dúvidas: aquelas marcas escondem muito mais do que um simples esbarrão. Embora pareça uma série de apontamentos organizados, esse texto nos apresenta uma densa análise das singularidades que marcam o processo de formação da música ocidental. Mais do que isso. Tentaremos mostrar que *Os fundamentos...* constitui uma peça fundamental na grande reflexão weberiana sobre a modernidade.

Esse estudo sobre música surgiu no momento em que a perspectiva de Weber sobre o racionalismo ocidental se ampliava. Datado entre os anos de 1911 e 1913², ele é

¹ WEBER, Max. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Munique: Drei Masken Verlag, 1921.

² Segundo Marianne Weber, o texto *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* foi escrito por volta do ano 1911, mas, pelas referências bibliográficas utilizadas por Max Weber, a fase de redação pode ter se estendido até 1913. Cf. WEBER, Marianne. *Biografia de Max Weber*. Distrito Federal (México): Fondo de

contemporâneo das análises weberianas sobre as religiões e o direito. Nesse momento de ampliação temática, a música surge aos olhos do sociólogo como uma das dimensões do mundo ocidental moderno que se constituiu através de um longo e intenso movimento de racionalização.

Ao longo de sua análise sobre o desenvolvimento da música ocidental, o sociólogo aborda as distintas dimensões que compõem o fenômeno musical, combinando argumentos de tipo acústico, fisiológico, material, teórico-musical, sociológico e histórico. Esta abordagem holística, em comparação com a análise estritamente sociológica, favorece um entendimento mais aprofundado da natureza musical, que compreende tanto uma dimensão social e histórica, como uma dimensão física, fisiológica e material.

Essa mistura de princípios explicativos responde diretamente ao contexto em que surgiu o texto *Os fundamentos...* O ponto de partida das análises weberianas estava fortemente enraizado em uma série de princípios metodológicos e epistemológicos pertencentes ao campo das investigações das chamadas “ciências do espírito”. Entretanto, para aventurar-se no universo dos estudos sobre música de seu tempo, Weber buscou situar-se em relação às problemáticas teórico-metodológicas que permeavam os campos das investigações sobre os fenômenos musicais. As freqüentes referências à dimensão “natural” da música podem ser explicadas, em parte, pelo fato de que Weber dialogava principalmente com os autores – como Riemann e Helmholtz – e os tipos de investigação sobre música que se destacavam em sua época. Ainda não havia se consolidado uma tradição de estudos que ressaltasse as relações entre música e sociedade. E, além dos trabalhos de estética (que entravam em choque com o princípio da “neutralidade” do conhecimento científico tal como era defendido por Weber³), restavam os estudos psicofísicos, psicológicos, acústicos, tratados de harmonia, teoria musical e um grande

Cultura Económica, 1995. Desde um ponto de vista conjuntural, notamos que o deslocamento do eixo das análises sócio-econômicas para a esfera mais ampla da cultura, entendida do ponto de vista antropológico como o produto do conjunto de práticas sociais de determinada sociedade e materializada em crenças, valores, instituições, regras morais etc., reflete uma tendência que passou a orientar uma parte significativa das análises sociológicas a partir da primeira década do século XX. Um bom exemplo disso é o debate inaugural da Sociedade Alemã de Sociologia (fundada em 1909), centrado no tema das relações entre técnica e cultura. Essas relações podem ser consideradas um dos problemas centrais que orientaram a análise weberiana sobre o desenvolvimento da música ocidental.

³ Conferir, por exemplo, WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

número dos mais variados tipos de história da música. Por outro lado, os princípios de sua sociologia se impõem de maneira clara, por exemplo, nos momentos em que Weber desconfia de toda tentativa de explicar o desenvolvimento musical a partir de argumentos exclusivamente naturalistas, especialmente aqueles que fundamentam a formação dos mais diversos sistemas sonoros somente a partir da *série harmônica* do som. Essa “pluralidade” metodológica, que imprime uma característica marcante em *Os fundamentos...*, demonstra a variedade de abordagens que Weber inclui na análise de um fenômeno social, constituindo assim, um importante indicativo do quão ampla e rica em possibilidades poderia ser, para ele, a sociologia.

A terminologia empregada por Weber também revela claramente o seu envolvimento com as discussões sobre música predominantes em sua época. A oposição entre termos como “música popular” e “música artística” estava na “ordem do dia”, tanto no âmbito das investigações musicológicas, como também no da crítica musical⁴.

Weber e as ciências humanas

Nas últimas décadas do século XIX, no campo das ciências humanas, havia algumas questões que estavam na base dos conflitos entre as variadas correntes de pensamento. A "escola histórica" criou, em oposição ao racionalismo ilustrado da filosofia da história – exemplificada especialmente pela obra de Hegel –, a base para o desenvolvimento de um pensamento historicista "irracionalista". Suas críticas à filosofia da história tinham um ponto em comum, que podemos resumir na rejeição do que se entendia por “concepções metafísicas da realidade”. Para intelectuais como Ranke – cujas idéias influenciaram amplamente a geração de Weber –, o conhecimento da realidade não poderia ser obtido através de uma substancialização conceitual da própria realidade que permitisse uma leitura orgânica do passado histórico, de modo que fosse possível determinar o sentido do devir da humanidade. Para os historicistas, a história se desenvolve como uma sucessão de fatos empiricamente verificáveis que não podem ser explicados, em termos hegelianos, como manifestações do “progresso do espírito”. Segundo Mannheim,

⁴ Divisão que permanece até hoje, ainda que com grandes diferenças.

"A oposição fundamental entre os 'Hegelianos' e a 'escola histórica' [...] é demonstrada de forma mais imediata nos tratamentos que dão ao conceito. Enquanto que para o Hegeliano, o lógico, a essência do mundo processa ela mesma um conceito e, portanto, o movimento fundamental do próprio espírito é rastreável no movimento dialético do conceito, para o pensador irracionalista e intuitivo o movimento fundamental da vida só poderia ser captado nas suas manifestações pela assimilação intuitiva do fenômeno concreto [...]"⁵.

Entretanto, a crescente especialização do conhecimento e a formação de novas disciplinas ao longo da segunda metade do século XIX engendraram a crítica ao próprio historicismo. O relativismo histórico – característica fundamental do pensamento historista, que, como afirma Mannheim através de Troeltsch, emerge "como resultado de demandas por um padrão supra-temporal em cujos termos a realidade histórica deveria ser julgada ['tudo é relativo']"⁶ – foi combatido em nome da necessidade de afirmação de novos campos do conhecimento que reivindicavam a legitimidade do saber que produziam sobre a realidade, cada qual dispendo de objetos e métodos próprios.

Entretanto, para Weber, a crítica à filosofia da história não havia sido levada às últimas conseqüências. As diversas correntes de pensamento (positivista, historista, naturalista etc.) ainda não estavam totalmente livres das representações metafísicas, de modo que continuavam misturando conceitos e realidade em suas análises. Frente a essa situação, Weber reivindicava que "a idéia fundamental da moderna teoria do conhecimento, baseada em Kant, segundo a qual os conceitos são e só podem ser meios intelectuais para o domínio espiritual do empiricamente dado" fosse explorada em todas as suas conseqüências⁷. Neste sentido, a metodologia desenvolvida pelo sociólogo – que tem no

⁵ MANNHEIM, Karl. "Historicism". Em MANNHEIM, Karl. *Essays on the sociology of knowledge*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1952, p. 107. No texto da tradução inglesa: "The fundamental opposition between the 'Hegelians' and the 'historical school' [...] is most readily demonstrated in their treatment of the concept. Whereas for the Hegelian, the logician, the essence of the world process is itself a concept and hence the fundamental movement of spirit itself is traceable in the dialectical movement of the concept, for the irrationalist and intuitive thinker the fundamental movement of life can only be grasped in its manifestations by the intuitive assimilation of the concrete phenomenon [...]"

⁶ *Ibid*, p. 128. No texto da tradução inglesa: "[...] as a result of demands for an absolutely supra-temporal standard in terms of which historical reality was to be judged."

⁷ WEBER, Max. "La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales". Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 83. No texto da tradução espanhola: "[...] la idea fundamental de la moderna teoría del conocimiento, basada en Kant, según la cual los conceptos son y sólo pueden ser unos medios intelectuales para el dominio espiritual de lo empíricamente dado [...]". Segundo Merquior, o kantismo "radical" de Weber é um dos pontos-chave que separam a sua perspectiva epistemológica da sustentada por Rickert. Conferir MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990, p. 167.

uso de "tipos ideais" um de seus pilares principais⁸ – representava uma forma de enfrentamento contra a objetivação de conceitos coletivos na análise da realidade social⁹. Weber não negava a necessidade do estudo das condutas coletivas, pois, como Tönnies, entendia que era justamente o caráter desses estudos o que diferenciava a sociologia da história¹⁰. Mas essas condutas coletivas não deveriam possuir um caráter autônomo ou uma existência objetiva. Elas seriam apenas condutas regulares de indivíduos que agem significativamente de maneira análoga; por trás de toda estrutura aparentemente objetiva, existem os indivíduos que a mantêm. Portanto, o centro da sociologia weberiana é o indivíduo, que representa a única força capaz de dotar de sentido o mundo empírico. E é a partir dele que o sociólogo constrói uma tipologia das ações que o auxilia em suas investigações; seu objetivo é *compreender* o *sentido*¹¹ da ação social partindo do microcosmos individual¹².

Seja contra historicistas, positivistas ou naturalistas, a crítica de Weber tocava numa questão fundamental: a "relação com os valores" (*Wertbeziehung*)¹³. Para ele, os

⁸ Para Weber, as investigações sociológicas trabalham, inevitavelmente, com “tipos ideais”, ou seja, desenvolvimentos tipicamente ideais de determinados agentes ou processos históricos. A partir das características puramente racionais do objeto de estudo, o investigador constrói uma “utopia racional” que, devido à sua clara inteligibilidade e à ausência de ambigüidade racional, serve como uma ferramenta de grande valor heurístico na análise da realidade empírica. Nesse sentido, o adjetivo “ideal” se refere exclusivamente ao sentido puramente lógico de tais construções. Conferir, por exemplo, WEBER, Max. “La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales”. Ob. cit.; e WEBER, Max. *Conceitos Básicos de Sociologia*. São Paulo: Centauro, 2002.

⁹ Cohn lembra, através de Mommsen, a famosa declaração de Weber a Robert Liefmann na qual afirmava que, se havia se tornado oficialmente sociólogo, era “essencialmente para pôr fim nesse negócio de trabalhar com conceitos coletivos”. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., p. 102.

¹⁰ Cf. RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000.

¹¹ A despeito das muitas interpretações que buscam filiar o pensamento de Weber à hermenêutica de Wilhelm Dilthey, através da noção de *compreensão*, Gabriel Cohn afirma que a realização das idéias de Dilthey implica em uma convergência entre as noções de *sistema* e *sentido* que é completamente estranha ao pensamento weberiano. Ou seja, para além das aparências, existem poucos elementos que podem aproximar os pensamentos destes dois autores. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., pp. 15-34.

¹² É importante notar que, como afirma o filósofo Karl Jaspers, o método individualista de Weber “[...] não significa uma valoração individualista, assim como o caráter racionalista da sua formação de conceitos não implica a crença na primazia de motivos racionais na atividade humana”. Cf. JASPERS, Karl. “Método e visão do mundo em Weber”. Em COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 132.

¹³ A relação com os valores está no âmago não apenas de toda a metodologia weberiana, mas também de suas análises substantivas, além de iluminar os principais aspectos de sua crítica ao positivismo e ao historicismo. Para uma análise detalhada desse tema, conferir COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit.

valores estavam tanto no ápice como na base de qualquer conhecimento racional da realidade empírica. Quando um investigador se inclina sobre determinado objeto, todo tipo de referências valorativas que compõem seu ser-no-mundo atua na determinação das características desse objeto e na eleição dos elementos que serão utilizados para explicá-lo. Se por um lado, os valores atuam no processo de formação do objeto de investigação, por outro, o investigador não pode se situar acima de seus próprios valores e dos valores de sua época para contemplar seu objeto, seja parcial ou plenamente¹⁴. Dessa maneira não existe, para Weber, um conhecimento puramente objetivo da realidade, no sentido de um conhecimento isento de premissas, “desligado de todos os valores, e ao mesmo tempo absolutamente racional.”¹⁵.

Se, por um lado, a questão da "relação com os valores" marca claramente a inserção de Weber no terreno do historicismo, mais especificamente da sua formulação na obra de Rickert, Merquior esclarece que, ao contrário deste último autor, o sociólogo entendia que

"A 'objetividade' não é uma coisa placidamente garantida por universais kantianos apriorísticos; pelo contrário, tem que ser conquistada pela pesquisa e só se manifesta depois que uma escolha de valores irremediavelmente irracional tenha precedido à seleção de seu conteúdo. A 'objetividade' tem que ser uma pausa precária e árdua no infinito processo da polivalente valoração."¹⁶.

Nesse sentido, "o cerne de sua idéia de *Wertbeziehung* [relação com valores] não se compõe de valores, mas sim de *valorações*"¹⁷, o que desloca a ênfase de um referencial objetivo dado por uma "totalidade cultural" – em relação ao qual estaria atrelada a própria objetividade do conhecimento histórico –, para a atividade de valorar referida ao plano do indivíduo, e, portanto, constitutiva também da própria prática científica¹⁸. Em suma, para Weber, a “objetividade científica” é em si mesma um ideal, historicamente

¹⁴ Como esclarece Cohn, Weber opõe esse tipo de postura contemplativa a uma postura participante, na qual o papel ativo do pesquisador na gênese dos conceitos e na definição dos fenômenos com os quais trabalha é levado às últimas consequências. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit.

¹⁵ WEBER, Max. “La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales”. Ob. cit., p. 54.

¹⁶ MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Ob. cit., pp. 164-165.

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁸ “Em Weber, a ênfase jamais recai sobre a cultura como o mundo objetificado, mas sobre os *homens*, concreta origem dos valores mutantes, contraditórios”, esclarece Merquior. MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Ob. cit., p. 165.

condicionado, que reflete a influência das teorias positivistas/naturalistas e historicistas nos campos do saber, ao mesmo tempo em que também reflete, mas apenas indiretamente, a tendência à progressiva intelectualização em todos os campos das atividades humanas no seio da civilização ocidental moderna.

É importante destacar que, apesar de se distanciar em muitos aspectos do pensamento historicista – se é que podemos tratá-lo como unidade –, Weber também é um grande devedor desse pensamento. Essa dívida está explícita na centralidade de seu interesse pela "significação cultural" dos fenômenos históricos, e, mais especificamente, na ênfase que coloca sobre a noção de *desenvolvimento* (*Entwicklung*), o fio que alinhava a formação das *individualidades históricas*¹⁹.

A historiografia da música e as ciências musicais

A historiografia da música, em sentido estrito, aparece de forma notável no último quarto do século XVIII, com as obras de John Hawkins (1719 - 1789), Charles Burney (1726 - 1814), e Johann Nicolaus Forkel (1749 - 1818)²⁰. Seu florescimento esteve intimamente relacionado ao surgimento do conceito de *composição* e às transformações na concepção do *tempo* musical, ao abandono do “paradigma teórico e historiográfico, centrado na origem perfeita da música (sublimada no ideal, alheia a toda *praxis* real, da *mousiké* grega), e à concepção da história como recuperação e não como desenvolvimento histórico”²¹.

Na prática, este modelo ilustrado mantinha a idéia da existência de um progresso contínuo, que utilizava como parâmetro o desenvolvimento da razão humana

¹⁹ Segundo Merquior, "*Weber era um historicista diferente*, que combinava um agudo interesse pela significação cultural e pela unicidade do histórico e um nítido compromisso com padrões científicos e com a análise causal dos fenômenos sociais". Conferir MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Ob. cit.

²⁰ Cf. CARRERAS, Juan José. "La Historiografía Artística: la Música". Em AULLÓN de HARO, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante, 1994, n. 1, p. 277. Sobre a importância que as obras de Burney e Hawkins exerceram em seu tempo, Allen afirma que "[...] no começo do século dezanove Burney e Hawkins intimidaram tanto que a história da música pareceu ser um tema esgotado.". Cf. ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962, p. 85. No texto original: "[...] at the beginning of the century Burney and Hawkins loomed so large that the history of music seemed to be a subject that had been exhausted."

²¹ CARRERAS, Juan José. "La Historiografía Artística: la Música". Ob. cit., p. 286.

para explicar toda a pluralidade e heterogeneidade dos diversos momentos históricos como etapas evolutivas na totalidade de um movimento universal.

A reanimação das teorias eclesiásticas no começo do século XIX influenciou direta e indiretamente a historiografia da música²². Durante a primeira metade desse século, diversos autores cultivaram a teoria do “grande homem”²³, dentre os quais, a máxima referência é o alemão Raphael Georg Kiesewetter (1773 - 1850)²⁴, um dos autores utilizados por Weber em *Os fundamentos...*. Se os racionalistas setecentistas viam os músicos do passado recente como grandes inventores, possuidores de uma alta capacidade dedutiva, no século XIX, os historiadores passaram a vê-los como entidades “transcendentais”. Allen esclarece que,

“[...] com a reanimação da crença na palavra revelada, mais que na inventada, historiadores começaram a retornar às explicações sobrenaturais [...] e a história da música começou a ser escrita cada vez mais em termos de grandes nomes, aqueles dos líderes no pensamento musical sobre os quais os deuses ou as musas sorriram ao nascer.”²⁵

²² Warren Dwight Allen nota que a “Evolução foi uma teoria oitocentista formulada na poesia assim como na ciência, enquanto algumas histórias da música continuavam assumindo origens cósmicas”. Este autor afirma que a tradição eclesiástica que mantinha a teoria da origem divina da música persistiu em histórias da música do século XIX: “Nos começos do século [XIX], a maioria das histórias gerais esta[va] influenciada por esta teoria; nenhuma podia ignorá-la completamente [...]. [...] em histórias da música que foram inspiradas puramente por interesses seculares, a teoria da origem divina sobreviveu como uma explicação da origem do gênio.” Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., pp. 83 e 86. No texto original: “Evolution was an eighteenth-century theory formulated in poetry as well as in science, while some histories of music were still assuming cosmic origins.”; “In the early part of the century, most of the general histories are influenced by this theory; none could ignore it entirely [...] In music histories which were inspired by purely secular interests, the divine-origin theory survived as an explanation of the origins of genius.”

²³ Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 87.

²⁴ Allen afirma que “Para Kiesewetter, o grande homem dita a época. Ele [Kiesewetter] se opôs a velhos esquemas de divisão histórica, e se negou a aceitar que a história da arte musical tinha algo a ver com a história de qualquer outra coisa [...]”. Allen acrescenta que, para Kiesewetter, a “[...] música que se formou na adoração do deus cristão estava destinada a progressar até a perfeição, com a ajuda do gênio divinamente inspirado [...]”. Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., pp. 87-88. No texto original: “For Kiesewetter, the great man dictated the epoch. He took issue with older schemes of historical division, and refused to allow that the history of musical art had anything to do with the history of anything else [...]”; “[...] music which formed itself in the worship of the Christian God was destined to progress to perfection, with the aid of divinely inspired genius [...]”.

²⁵ Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., pp. 86-87. No texto original: “[...] men who had advanced the art and science of music because of their reasoning powers, and as a result of their conscious efforts. But with the revival of belief in a revealed, rather than an invented, word, historians began to return to supernatural explanations [...] the history of music began to be written more and more in terms of great names, those of the leaders in musical thought upon whom the gods or the muse had smiled at birth.”.

Até então, e de distintas maneiras, a crença no progresso da música influenciava a construção de uma historiografia musical que tratava de legitimar historicamente determinadas tradições musicais. Ou seja: a história da música servia como um instrumento de justificação empírica do *gosto* musical.

A crítica historista ao racionalismo ilustrado e à teoria do “grande homem” gerou correntes de pensamento que puseram o peso das individualidades históricas no foco principal das suas investigações, alegando que tanto a “produção, quanto a recepção de trabalhos musicais dependem essencialmente das condições correspondentes a cada época, e que não existem valores gerais válidos”²⁶.

Ao abandonar a noção de progresso *per se*, a perspectiva historista, na historiografia das artes,

“[...] promoveu o abandono de um padrão absoluto de beleza e de uma consciência de validade de estilos e formas artísticas altamente divergentes sobre o curso da história. Desse modo, o relativismo estético se desenvolveu simultaneamente ao historicismo, e um e outro apoiaram a crescente ênfase positivista-empírica da historiografia musical que coincidiu com o estabelecimento gradual da história da música como uma disciplina acadêmica.”²⁷.

Os novos paradigmas das investigações históricas ameaçavam o fundamento normativo e histórico do *gosto*. Essas teorias criavam uma nova e fundamental dimensão crítica do “fazer” história da música. O belga François-Joseph Fétis, um dos autores mais relevantes para a historiografia da música durante a primeira metade do século XIX, acreditava que cada sociedade e cada período histórico criavam suas próprias convenções artísticas. Este autor trouxe grandes contribuições aos campos da epistemologia e da metodologia, quando propôs uma separação radical entre técnica – que poderia ser avaliada

²⁶ BOISTIS, Barbara. “Historismus und Musikwissenschaft um 1900 – Guido Adlers Begründe der Musikwissenschaft im Zeichem des Historismus”. Em *Archiv für Kulturgeschichte*. Köln: Bohlau, 2000, p. 377. No texto original: “[...] Production wie Rezeption musicalischer Werke wesentlich abhängig von den Gegebenheiten der jeweiligen Zeit sind [...]”.

²⁷ STANLEY, Glenn. Verbete “Historiography”. Em SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001, p. 549. No texto original: “[...] promoted the abandonment of an absolute standard of beauty and a consciousness of the validity of sharply divergent artistic forms and styles over the course of history. Thus aesthetic relativism developed concurrently with historicism, and both tendencies supported the growing positivistic-empirical emphases of music historiography that coincided with gradual establishment of music history as an academic discipline.”.

através de parâmetros técnico-científicos – e emoção – que não estaria sujeita ao paradigma do progresso²⁸. À dicotomia técnica/emoção, como explica Carreras,

“[...] corresponderão assim dois gêneros historiográficos idealmente diferenciados, por um lado a história, que terá como objeto o relato dos progressos técnicos, conservando em linhas gerais a concepção ilustrada, ainda que com a importante ressalva de considerar o progresso ‘somente enquanto transformação’ e, por outro lado, os homens, quer dizer o reino do individual e da emoção, que será recolhido pela biografia.”²⁹.

Neste momento também se fortalece a idéia – já vigente, embora com diferentes contornos, nos escritos de Kiesewetter – de que a música possui um desenvolvimento autônomo em relação às outras esferas da atividade humana, supostamente impulsionado pelas transformações internas de seu próprio material sonoro, como procuram mostrar os trabalhos de Parry³⁰ e do próprio Fétis³¹. Duckles acrescenta que a separação entre música e

²⁸ Segundo Carreras, Fétis fez a ponte entre o modelo iluminista e estes novos questionamentos. Este estudioso afirma que Fétis “[...] representa por sua parte a realização destas novas preocupações, ao mesmo tempo em que viria a ser igualmente a continuação e revisão de uma historiografia [...]” de caráter iluminista, como a representada por Forkel. CARRERAS, Juan José. “La Historiografía Artística: la Música”. Ob. cit., p. 291. No texto original: “[...] representa por su parte la realización de estas nuevas preocupaciones, a la vez que viene a ser igualmente la continuación y revisión de una historiografía [...]”. Allen acrescenta que Fétis deu o primeiro impulso à formação da moderna musicologia francesa. Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 66.

²⁹ CARRERAS, Juan José. “La Historiografía Artística: la Música”. Ob. cit., pp. 292-293. No texto original: “[...] corresponderán así dos géneros historiográficos idealmente diferenciados, por un lado la historia, que tendrá como objeto el relato de los progresos técnicos, manteniéndose a grandes rasgos la concepción ilustrada, aunque con la importante salvedad de considerar el progreso ‘sólo en tanto que transformación’, y por otro lado, los hombres, es decir el reino de lo individual y de la emoción, que recogerá la biografía.”

³⁰ Assim como Fétis, Parry deslocou a ênfase da evolução do “gênio” para a evolução da arte como um todo. Segundo Allen, “O método de Parry foi traçar a evolução de formas musicais como manifestações objetivas da atividade espiritual.” Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., pp. 112-113. No texto original: “Parry’s method was to trace the evolution of musical forms as objective manifestations of spiritual activity.”

³¹ Allen afirma que por volta de 1873, Fétis já “[...] havia absorvido suficientemente as doutrinas evolucionistas correntes para poder explicar, para a sua própria satisfação, a mudança progressiva na história da música [...]”. Allen nota que a noção de que a “Arte tende a modificar a si mesma”, repetida em seu fundamento por muitos autores, também está presente nos escritos de Fétis e Parry. Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 266. No texto original: “[...] had absorbed current evolutionary doctrines sufficiently to enable him to explain, to his own satisfaction, progressive change in music history [...]”. Para este estudioso, as categorias de Fétis – história/técnica e biografia/cultura – definem, de modo geral, o conjunto de preocupações que marcarão a historiografia da música, inclusive até as primeiras décadas do século XX. Vale ainda destacar que, devido às particularidades do material sonoro, a música era tratada como uma arte distinta das demais por uma parte significativa dos pensadores oitocentistas, entre os quais podemos citar Hegel, por um lado, e Nietzsche e Schopenhauer, por outro. Entre os qualificativos utilizados para diferenciá-la estavam o de “mais subjetiva”, “mais emotiva”, “mais abstrata”, etc. Ao mesmo tempo, devido à dificuldade de relacioná-la diretamente com o desenvolvimento da sociedade, acreditava-se que a música evoluía em função de um desenvolvimento interno de seu próprio material, que era independente (ou apenas muito indiretamente relacionado) do desenvolvimento geral da sociedade. A luta pela legitimação de um desenvolvimento autônomo no campo das artes plásticas, por exemplo, ganha impulso somente na última década do século XIX

contexto social na obra do belga testifica a interação de duas tendências diferentes que, no final do século XIX, representavam abordagens bem contrastantes para o problema da historiografia musical: a formalista-estrutural e a sociológico-cultural³².

A progressiva separação entre estética musical e história da música manifesta de modo exemplar as tensões vividas no mundo das reflexões musicais do período; tensões que, por sua vez, participavam das grandes transformações que ocorriam dentro dos mais diversos campos do conhecimento na Europa ocidental. Dessas tensões resultou o nascimento da musicologia como disciplina independente.

Em paralelo ao processo de revisão dos paradigmas do conhecimento sobre o mundo e a realidade, a música como objeto de investigação sofreu importantes transformações. A especialização do conhecimento alcançou também o campo dos estudos sobre música. Fugir da “prisão histórica” do historicismo possibilitou, em meados do século XIX, o surgimento da chamada *Musikwissenschaft*, termo alemão que designa uma especialidade equivalente à musicologia francesa³³. Entre os autores que são reconhecidos por haver lutado deliberadamente pela formação e afirmação da musicologia como uma ciência autônoma se destaca o nome de Guido Adler. Este estudioso é reconhecido por ter sido o primeiro a estabelecer a diferença entre os âmbitos histórico e sistemático do estudo da música, e a tabular as respectivas substâncias e métodos próprios a cada um desses domínios³⁴.

com o fortalecimento das correntes formalistas, representadas, entre outras, pela obra de Alois Riegl. Cf., por exemplo, RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madri: Visor, 1992.

³² Cf. DUCKLES, Vincent. “Patterns in the Historiography of 19-Century Music”. Em *Acta Musicologica*. Tours: International Musicological Society, v. 42, n. 1/2, Número spécial. Actes préliminaires du Colloque de Saint-Germain-en-Laye, 1970, p. 81.

³³ É importante ressaltar que, na Alemanha desse período, o termo *musicologia* se referia a um ramo de estudos dentro da *Musikwissenschaft* que era bastante próximo à etnomusicologia. Cf. DUCKLES, Vincent e PASLER, Jann. Verbete “Musicology - 1. The nature of musicology”. Em SADIE, Stanley (org.). Ob. cit., p. 489.

³⁴ Em poucas palavras, a divisão da musicologia em dois campos distintos era guiada pelos seguintes princípios: a musicologia histórica, como o próprio nome indica, se dedicaria à dimensão propriamente histórica do fenômeno musical, enquanto a musicologia sistemática se dedicaria ao estudo da matéria sonora propriamente dita. Na musicologia sistemática também se inseriam disciplinas como a pedagogia musical, a etnomusicologia, a estética e a psicologia da música. Duckles e Pasler alertam que a musicologia sistemática “[...] não é uma mera extensão da musicologia, mas uma reorientação completa da disciplina a questões fundamentais que são de natureza não-histórica. Conferir DUCKLES, Vincent e PASLER, Jann. Verbete “Musicology - 1. The nature of musicology”. Em SADIE, Stanley (org.). Ob. cit., pp. 490-491. No texto original: [...] is not a mere extension of musicology but a complete reorientation of the discipline to fundamental questions which are non-historical in nature.”.

Entretanto, antes mesmo de Adler, a música já havia sido incorporada como objeto de estudo no domínio de outras ciências. A psicologia, uma disciplina que se fortaleceu rapidamente durante a segunda metade do século XIX (especialmente entre as décadas de 1850 e 1890), adotou a música como objeto de interesse científico³⁵. Hermann von Helmholtz, um dos antecessores da psicologia como ciência autônoma, dedicou-se a estudar as relações entre a acústica sonora e a percepção humana desde uma perspectiva psicofísica. Sua obra intitulada *Tratado das sensações sonoras como fundamento fisiológico da teoria musical* – que, de agora em diante, será referida apenas como *Tratado das sensações...* – exerceu muita influência em seu tempo³⁶. Para autores como Leopoldo Waizbort, ela se tornou a principal referência do texto weberiano sobre música, em termos de informação e análise³⁷. Entretanto, para autores como Antonio Serravezza, a dívida de Weber com a obra de Helmholtz alcançaria pontos nodais de seu pensamento sobre música, tanto em relação à questão da racionalização, quanto em relação à própria concepção de história da música³⁸. Carl Stumpf (um dos líderes da psicologia, por volta de 1890), Erich Moritz von Hornbostel e Otto Abraham pertencem a uma geração de autores contemporâneos a Weber que também se dedicou a estudar a música no âmbito das pesquisas no campo da psicologia³⁹.

Tanto na obra de Adler quanto nos estudos psicológicos sobre música, o “jactancioso esquema de uma única música natural ameaçava desmoronar”⁴⁰. Na prática,

³⁵ Em um momento de ascensão das correntes positivistas no universo intelectual e científico, a psicologia exerceu uma forte influência nas investigações dentro das ciências humanas.

³⁶ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn: 1896, 5a. ed. Segundo Antonio Serravezza, no início do século XX, a obra de Helmholtz constituía o ponto fundamental de confronto “para todo discurso sobre o material sonoro da música”. Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Em *Musica e Storia*. Venezia-Bologna: Il Mulino, 1993, p. 187. No texto original: “[...] per ogni discorso sul materiale sonoro della musica.”.

³⁷ Cf. WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Em WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 52.

³⁸ Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. cit., p. 188.

³⁹ Segundo Braun, embora Weber pouco se interesse pela “psicologia das sensações” de Wundt, “os trabalhos sobre psicologia do som de Hermann von Helmholtz e Carl Stumpf lhe são centrais”. Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Em WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Band I/14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Tübingen: Mohr, 1998, p. 38. No texto original “[...] werden die Arbeiten zur Tonpsychologie von Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf für ihn zentral [...]”.

⁴⁰ BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música (introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales)*. Madri: Ed. Real Musical, 1988, p. 15.

essas pesquisas já não tratavam a música tonal como o ápice do desenvolvimento musical “universal”. Pressentindo o perigo, estudiosos como Hugo Riemann se declararam deliberadamente em contra do “novo espírito”. Em seus estudos, Riemann abordou muitos dos campos definidos pela metodologia de Adler, mas seus objetivos eram distintos. Ele buscava explicar a audição e a experiência da música a partir da noção de “lógica musical” (*musikalische Logik*), o que lhe fez recorrer a teorias acústicas (Helmholtz, Hauptmann etc.), psicológicas (Stumpf) etc., e lhe custou quase a totalidade de sua vida acadêmica. Duckles esclarece que, para este autor, “o fator constante na experiência musical era a capacidade inata do homem para perceber forma e estrutura.”⁴¹ Riemann acreditava que a principal preocupação da investigação histórica deveria ser delinear o desenvolvimento da forma e do estilo, e demonstrar “suas conexões com a lógica interna da percepção tonal.”⁴² Embora muitas de suas teorias tenham sido refutadas ainda enquanto este autor vivia, muitas de suas contribuições à musicologia – especialmente a sua concepção de função harmônica e suas teorias sobre a métrica musical – se tornaram bem conhecidas e, de certo modo, continuam vigentes até a atualidade⁴³.

O ponto de intersecção

Para desenvolver a argumentação apresentada em *Os fundamentos...* Weber utilizou-se amplamente dos estudos sobre música que havia em sua época, demonstrando possuir um conhecimento profundo sobre essa bibliografia. Ao mesmo tempo, podemos notar que existia certa distância entre os princípios da sociologia weberiana e as idéias fundamentais que norteavam as investigações sobre música. Tanto as idéias sobre a origem divina, quanto as que tratavam da evolução “natural” da música, tanto a teoria do “grande-homem”, quanto a do desenvolvimento autônomo da música, tanto a crença historista do “todo orgânico”, quanto a crença na existência de uma lógica musical inerente que

⁴¹ Cf. DUCKLES, Vincent. “Patterns in the Historiography of 19-Century Music”. Em *Acta Musicologica*. Ob. cit., p. 82. No texto original: “[...] the one constant factor in the music experience was man’s innate capacity to perceive form and structure.”

⁴² *Ibid.*, p. 82. No texto original: “[...] their connections with the inner logic of tonal perception.”

⁴³ Segundo Braun, a obra de Riemann estaria, junto com a de outros autores, em um segundo nível em termos de importância para *Os fundamentos...* No primeiro estaria a obra de Helmholtz. Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 41. Podemos destacar também que Riemann é citado diversas vezes por Weber em *Os fundamentos...*

determina a evolução da música, tanto a perspectiva psicofísica, quanto a psicológica, são todas idéias que se afastam, em maior ou menor grau, dos pressupostos teóricos e meta-teóricos do pensamento weberiano e, ao mesmo tempo, de suas preocupações em relação à música.

A partir dessa constatação surgem algumas perguntas: como, então, Weber se utilizou das idéias presentes nessa bibliografia? Como tentou equacionar os possíveis conflitos existentes entre a sua concepção da realidade empírica e da história e as principais teorias sobre música de sua época? O abandono de seu estudo sobre música pode ser explicado, em parte, por um desconforto em relação a um campo de estudos que não era o seu, apesar de seu “saber enciclopédico” sobre o assunto? O que Weber quis dizer com seu estudo sobre música?

A dissertação

Perguntas como essas foram o ponto de partida para esta dissertação. Seu objetivo principal é construir uma interpretação de *Os fundamentos...* a partir do universo de estudos que Weber tinha a sua disposição para desenvolver suas reflexões, revelando como as mais distintas questões em torno ao fenômeno musical foram incorporadas em sua narrativa sobre a racionalização da música ocidental. Nos centramos principalmente, mas não exclusivamente, nas fontes citadas por Weber ao longo de seu estudo. Devido ao reconhecimento que as obras de autores como Parry e Hanslick atingiram em seu próprio tempo, bem como à pertinência de determinadas idéias por eles apresentadas para o esclarecimento da perspectiva weberiana, acreditamos que foi bastante proveitoso para esta dissertação incluí-las no repertório das obras consultadas. Os textos selecionados foram utilizados, portanto, na medida em que eram capazes de auxiliar a nossa compreensão. Sendo assim, as relações entre eles e o pensamento de Weber foram enfocadas, basicamente, de três maneiras distintas: negativamente, por oposição de idéias; positivamente, por afinidade de idéias; ilustrativamente, para ajudar na compreensão de alguns trechos especialmente difíceis de *Os fundamentos...* através do acréscimo de informações complementares.

Formalmente, preferimos apresentá-la como uma composição musical; e, já que o objeto central do estudo de Weber é a música tonal moderna, a estrutura desta dissertação será análoga à da forma musical tonal por excelência: a sonata.

O primeiro capítulo será uma espécie de “introdução”. Nele, abordaremos o ponto de partida da análise weberiana desde a perspectiva de seus objetivos e métodos. O primeiro passo é apresentar e discutir a pergunta que dá vida às reflexões apresentadas em *Os fundamentos...*: por que só no ocidente se desenvolveu a música harmônico-tonal? Em seguida, enfocaremos a questão do método comparativo a partir das possibilidades existentes para um estudo rigoroso sobre as músicas de outros povos; para tanto, recorreremos aos estudos em musicologia comparada. O próximo passo, será discutir o conceito weberiano de história da arte e a idéia básica que lhe dá sustentação: a do “progresso dos meios técnicos”. Isso nos levará, em seguida, a refletir sobre o conceito de “volição artística”, tomando como referencial a obra do historiador da arte vienense Alois Riegl. Por fim, discutiremos a problemática originária de todo processo de racionalização da música desde o ponto de vista de suas implicações metodológicas: “os fatos fundamentais de toda a racionalização da música”. Por causa da importância que a obra de Helmholtz⁴⁴ teve para a argumentação do nosso autor – destacada, por exemplo, por Braun⁴⁵, Martindale e Riedel⁴⁶, Serravezza⁴⁷ e Waizbort⁴⁸ –, aproveitaremos essa discussão

⁴⁴ Helmholtz foi um intelectual eminente no meio acadêmico alemão em meados do século XIX. Suas teorias sobre música, ótica, conservação de energia etc. estabeleceram paradigmas para as investigações em distintas áreas do conhecimento. Embora não fosse uma das referências mais importantes para o pensamento de Weber, notamos que o contato de nosso autor com as idéias de Helmholtz não se restringia ao campo da música. Podemos encontrar citações ocasionais a este autor ao longo do período que separa os escritos metodológicos dos primeiros anos do século XX e a conferência sobre a *Ciência como vocação*. Pelas observações feitas, por exemplo, sobre a evidência lógica do “espaço pseudoesférico” em *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*, podemos perceber que Weber conhecia o texto de Helmholtz sobre “A origem e o significado dos axiomas geométricos”. Cf. WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Em WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2002, WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Madri: Editorial Tecnos, 1985, p. 138, nota 172; e HELMHOLTZ, Hermann von. “On the origin and significance of geometrical axioms”. Em HELMHOLTZ, Hermann von. *Popular lectures on scientific subjects*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, v. 1.

⁴⁵ Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit.

⁴⁶ Cf. MARTINDALE, Don; RIEDEL, Johannes. “Max Weber’s sociology of music”. Em WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1958.

⁴⁷ Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. cit.. Segundo este autor, no início do século XX, a obra de Helmholtz foi o ponto fundamental de confronto “para todo discurso sobre o material sonoro da música.”. *Ibid.*, p. 187. No texto original: “[...] per ogni discorso sul materiale sonoro della musica.”.

⁴⁸ Cf. WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Ob. cit.

para aprofundar uma comparação entre as idéias que sustentam as análises apresentadas em o *Tratado das sensações...* e o pensamento de Weber.

O segundo capítulo, “Tema e desenvolvimento”, é, como o próprio nome sugere, mais extenso. Para evidenciar e organizar as etapas da argumentação, ele foi dividido em quatro partes.

Em “Os fatos fundamentais e o sistema sonoro ocidental” seguiremos a própria estrutura dos parágrafos iniciais de *Os fundamentos...* e rerepresentaremos, em forma de “tema” sociológico-musical, a questão que articula a narrativa weberiana: os “fatos fundamentais de toda a racionalização da música”. Em seguida, discutiremos como o sistema sonoro ocidental se apresenta a partir deles. O principal ponto de referência será a obra do teórico musical Moritz Hauptmann sobre “a natureza da harmonia e da métrica”⁴⁹.

Na segunda parte, tentaremos encontrar as origens desses “fatos fundamentais” e explicitar a dupla vertente na qual se desdobram as tentativas de racionalização do material sonoro: uma histórico-convencional e outra, que, apesar de histórica, envolve um componente constante da experiência musical. Por contraste, a chamaremos de “não-histórica-essencial”. Em seguida, veremos em linhas gerais as soluções buscadas para esses “fatos fundamentais” em alguns exemplos de sistemas sonoros pentatônicos, no sistema sonoro helênico e no sistema sonoro pérsico-árabe, buscando caracterizar o tipo de racionalidade operante em cada um desses casos. Nesta segunda parte, nos serviremos de uma ampla gama de estudos que abordam as questões levantadas de distintas maneiras.

Em “A formação do sistema sonoro ocidental” acompanharemos as principais etapas históricas do desenvolvimento da música ocidental com a preocupação de explicitar as características particulares do racionalismo que permeia esse processo. Devido à notoriedade acadêmica de Hugo Riemann na primeira década do século XX, bem como à importância que autores como Braun e Serravezza lhe atribuem para a narrativa weberiana, nos apoiaremos quase exclusivamente na extensa e celebrada obra que aquele eminente musicólogo dedicou ao estudo da “história da teoria musical”⁵⁰. Seguindo as dicas de

⁴⁹ HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853. Utilizamos também a tradução inglesa feita por W. E. Heathcote. Conferir HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres: Swan Sonnenschein, 1888.

⁵⁰ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962; e RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Em

Braun, organizaremos nossa investigação sobre as particularidades da música ocidental a partir dos elementos que, de acordo com o pensamento de Weber, seriam decisivos para sua constituição: Harmonia, Notação, Temperamento/Piano⁵¹. A articulação dessas três categorias está pensada como uma composição polifônica; ou seja, elas seguem caminhos autônomos, mas levam em consideração umas às outras, de forma que estabelecem pontos de contato entre si.

A quarta e última parte do segundo capítulo, “Lógica musical, *ratio* tonal e tonalidade”, partirá de uma comparação entre os pensamentos de Riemann e Weber centrada inicialmente na questão da “lógica musical”. Nesse percurso, as problemáticas surgidas se expandirão e trarão à tona a reexposição das principais questões desenvolvidas ao longo da dissertação. Junto com elas, será retomada a diversidade das obras e dos autores visitados. A discussão sobre a “*ratio* tonal” e a tonalidade, portanto, virá alinhar os principais temas e autores percorridos nos dois primeiros capítulos.

No terceiro capítulo arriscaremos algumas breves reflexões sobre a “moral da história” da racionalização da música ocidental. Nessa “coda” as idéias apresentadas por Eduard Hanslick em sua obra sobre “o belo musical” serão o eixo da discussão⁵².

Por fim, apresentaremos as conclusões às quais chegamos ao longo desta dissertação, sintetizando as posições assumidas por Weber frente ao universo de estudos sobre música, e precisando a originalidade de seu pensamento.

Com a realização deste estudo esperamos contribuir, por um lado, para mostrar como a música pode ter ajudado Weber a esclarecer aspectos importantes de seu pensamento em relação ao tema da racionalização, e, por outro lado, para precisar a contribuição que o sociólogo deixou tanto para os estudos sobre música em geral, quanto para a própria sociologia.

MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1977.

⁵¹ Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 48.

⁵² HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 1994.

Nota sobre as traduções

As traduções realizadas sobre os textos em língua estrangeira são traduções livres, acompanhadas, nas notas de rodapé, da transcrição literal dos excertos utilizados. Algumas obras em particular, como *Os fundamentos...* e *Tratado das sensações...*, foram acompanhadas pela leitura dos textos originais em alemão. Entretanto, tanto por uma questão de praticidade, quanto pelas dificuldades que apresenta este idioma, buscamos traduzir apenas os trechos que consideramos fundamentais para a nossa interpretação dessas obras.

Selecionamos, daquele “universo” de estudos sobre música, algumas idéias cujo brilho pode ter atraído as atenções do nosso autor.

“A relação com a natureza é para todas as coisas o primeiro, por isso, o mais respeitável e o mais influente. [...] O homem deve, portanto, questionar para que a natureza responda.”⁵³

“É muito notável como logo após a primeira aparição definida da música da Igreja Cristã como um fato histórico os homens começaram a mover-se na direção da harmonia.”⁵⁴

“Nós podemos, em um primeiro momento, pensar o princípio melódico abstratamente como aquilo que movimenta; em oposição, o princípio harmônico como aquilo que fixa. Aquele como tendência para sair de um estado de subsistência, mas sem nenhuma outra determinação em si; essa determinação ele recebe primeiramente no momento harmônico.”⁵⁵

“Desde o primeiro momento, o espírito da religião foi reproduzido de forma mais perfeita e completa na sua música”⁵⁶

“Matemática e música, os opostos mais nítidos da atividade intelectual que podemos encontrar, e ainda conectados, mutuamente sustentados, como se quisessem demonstrar a conseqüência oculta que se estende por todas as ações de nossa mente”⁵⁷

⁵³ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., pp. 87 e 92.

⁵⁴ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co., 1896, p. 84. No texto original: “It is very remarkable how soon after the first definite appearance of Christian Church music as a historical fact men began to move in the direction of harmony”.

⁵⁵ HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853, p. 52. No texto original: “Wir können das melodische Prinzip zuerst abstract uns denken als das bewegende; ihm entgegengesetzt das harmonische als das fixierende. Jenes als Tendenz, aus einem Bestehenden herauszugehen, ohne weitere Bestimmungen an sich; diese Bestimmungen erhält es erst in den harmonischen Momenten.”

⁵⁶ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 82. No texto original: “From the very first the spirit of the religion was most perfectly and completely reproduced in its music”.

⁵⁷ HELMHOLTZ, Hermann von. “Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie”. HELMHOLTZ, Hermann von. “Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie” (1857). Em HELMHOLTZ, Hermann. *Vorträge und Reden*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1903, v. 1, p. 122. No texto original: “Mathematik und Musik, der schärfste Gegensatz geistiger Thätigkeit, den man

“Graças à harmonia, para a música não surgiu porventura uma nova luz mas, pela primeira vez, o dia.”⁵⁸

“Aquilo que nós chamamos harmonia é inteiramente e somente peculiar à nossa própria música moderna [...], e ela se tornou tão essencial para nós, que nós, que desde a infância somos acostumados à harmonia, não apenas representamos para nós mesmos qualquer tipo de música que não a contenha como sendo horrivelmente pobre, mas a própria necessidade dela quase não podemos compreender.”⁵⁹

auffinden kann, und doch verbunden, sich unterstützend, als wollten sie die geheime Consequenz nachweisen, die sich durch alle Thätigkeiten unseres Geistes hinzieht [...]”.

⁵⁸ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 89.

⁵⁹ KIESEWETTER, Raphael Georg. *History of the modern music of Western Europe, from the first century of the christian era to the present day*. Londres: T. C. Newby, 1848 (original de 1834), p. 22. No texto da tradução inglesa: “That which we call harmony is entirely and alone peculiar to our own modern music [...], and it has become so essential to us, that we, who have from childhood been accustomed to harmony, not only represent to ourselves any kind of music without it as being wretchedly poor, but the very want of it we can scarcely comprehend.”.

CAPÍTULO 1 – O ponto de partida: definição do problema e métodos de abordagem

1. A pergunta que não quer calar: “Por que só no ocidente?”

Como dissemos, *Os fundamentos...* surge no momento em que as perspectivas de Weber sobre o fenômeno da racionalização se ampliavam. Nesse contexto, seus interesses se voltam para a música ocidental como um *locus* privilegiado para a compreensão das particularidades do racionalismo ocidental, pois, como veremos, os tipos de problemas colocados à racionalização na esfera musical são essencialmente lógicos e técnicos. Nesse sentido, a questão que se coloca é fundamentalmente a mesma que anima seus estudos sobre as mais diversas esferas da ação humana: "Por que só no ocidente?".

O texto no qual encontramos sintetizadas e explicitadas de forma mais clara as preocupações de Weber com o racionalismo ocidental é a famosa “Nota prévia” que este autor preparou para a edição de seus ensaios de sociologia da religião, mas que se tornou conhecida como a “Introdução” à *Ética protestante e o espírito do capitalismo*⁶⁰. Logo nas primeiras páginas desse texto encontramos o seguinte parágrafo:

"O ouvido musical era, ao que parece, mais delicadamente desenvolvido em outros povos do que hoje é entre nós; em todo caso não era menos. Diferentes tipos de polifonia estavam amplamente difundidas sobre a Terra; a colaboração de uma pluralidade de instrumentos e também o descante encontram-se em outros lugares. Todos os nossos intervalos sonoros racionais também eram conhecidos e calculados em outras partes. Mas música harmônica racional: - tanto contrapontística quanto acórdico-harmônica, - formação do material sonoro sobre a base dos três acordes de três sons com a terça harmônica; nosso cromatismo e enarmonia, interpretados não em termos de distância, mas harmonicamente, de forma racional, desde a Renascença; nossa orquestra com seu quarteto de cordas como núcleo e a organização dos conjuntos de sopros; o baixo-contínuo; nossa notação musical (que inicialmente possibilitou a composição e a execução das peças musicais modernas, e assim em geral sua existência duradoura e completa), nossas sonatas, sinfonias, óperas, - embora houvesse, nas mais diversas culturas musicais, música de programa, poesia tonal, alteração sonora e cromatismo como meio de expressão – e como meio para tudo isso os nossos instrumentos fundamentais: órgão, piano, violino: tudo isso existe apenas no Ocidente.”⁶¹

⁶⁰ Cf. WEBER, Max. “Vorbemerkung”. Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Berlin: Directmedia, 2004 (cd-rom).

⁶¹ *Ibid.*, p. 5285-5286. No texto original: Das musikalische Gehör war bei anderen Völkern anscheinend eher feiner entwickelt als heute bei uns; jedenfalls nicht minder fein. Polyphonie verschiedener Art war weithin

Essa preocupação com a música também aparece claramente formulada no artigo sobre o “sentido da liberdade de valoração”⁶². Discorrendo sobre as possibilidades do emprego do termo “progresso” no campo da história da arte, Weber destaca:

“Sem dúvida, desde o ponto de vista do europeu moderno [...], o problema central desta disciplina reside na pergunta de porque a música harmônica [...] unicamente se desenvolveu na Europa e em uma determinada época, enquanto que em qualquer outra parte a racionalização da música empreendeu um caminho bem diferente, frequentemente inclusive o caminho oposto.”⁶³.

Ambas as citações pertencem a obras posteriores ao período ao qual se atribui a escrita de *Os fundamentos...*, e atestam a permanência das preocupações de Weber em relação à música⁶⁴. Mas podemos citar também uma carta enviada à sua irmã, Lili Schäfer, na qual Weber expressava suas intenções de tomar o desenvolvimento da música ocidental como objeto de estudo. Nessa carta, datada em 5 de agosto de 1912, Weber afirmava que provavelmente escreveria algo sobre história da música, o que “significa *apenas*”, explica o autor, escrever

“[...] sobre algumas condições *sociais*, a partir das quais se explica porque *apenas nós* temos uma música ‘harmônica’, embora outros círculos culturais apresentem um *ouvido* muito mais refinado e uma *cultura* musical muito mais intensa. Curioso! – esta é uma obra do *Monacato*, como será demonstrado”⁶⁵.

über die Erde verbreitet, Zusammenwirken einer Mehrheit von Instrumenten und auch das Diskantieren findet sich anderwärts. Alle unsere rationalen Tonintervalle waren auch anderwärts berechnet und bekannt. Aber rationale harmonische Musik: - sowohl Kontrapunktik wie Akkordharmonik, - Bildung des Tonmaterials auf der Basis der drei Dreiklänge mit der harmonischen Terz, unsre, nicht distanzmäßig, sondern in rationaler Form seit der Renaissance harmonisch gedeutete Chromatik und Enharmonik, unser Orchester mit seinem Streichquartett als Kern und der Organisation des Ensembles der Bläser, der Generalbaß, unsre Notenschrift (die erst das Komponieren und Ueben moderner Tonwerke, also ihre ganze Dauerexistenz überhaupt, ermöglicht), unsre Sonaten, Symphonien, Opern, - obwohl es Programmusik, Tonmalerei, Tonalteration und Chromatik als Ausdrucksmittel in den verschiedensten Musiken gab, - und als Mittel zu dem alle unsre Grundinstrumente: Orgel, Klavier, Violine: dies alles gab es nur im Okzident.

⁶² WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., p. 142.

⁶³ *Ibid.*, p. 135. No texto original da tradução espanhola: “Sin duda, desde el punto de vista del europeo moderno [...], el problema central de esta disciplina reside en la pregunta de por qué la música armónica [...] únicamente se desarrolló en Europa y en una determinada época, mientras que en cualquier otra parte la racionalización emprendió un camino bien diferente, a menudo incluso el camino opuesto.”

⁶⁴ Podemos encontrar também menções sobre a música nos *Ensaio de sociologia da religião*, nos *Ensaio sobre Sociologia e política social*, em *Economia e sociedade* e em *A ciência como vocação*. Cf. WEBER, Max. WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit.

⁶⁵ WEBER, Max. "Briefe 1911-1912". Em WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Abteilung II: Briefe/ Band 7. Tübingen: Mohr, 1998, p. 638. No texto original: “D.h. *nur*: über gewisse *soziale* Bedingungen, aus denen sich erklärt, dass *nur wir* ‘harmonische’ Musik haben, obwohl andre Kulturkreise ein viel feineres *Gehör* und

Se a pergunta, portanto, é a mesma, o principal meio para atingir a resposta almejada também é o mesmo empregado nos demais estudos: a análise comparativa. Entretanto, o destino dado por Weber ao método comparativo se diferencia daquele dado por uma parte significativa dos estudos antropológicos existentes em sua época, para os quais a comparação é uma finalidade em si mesma. Como bem notou Serravezza, neste autor, “o interesse diferencial prevalece sobre aquele comparativo”⁶⁶. As peculiaridades do desenvolvimento da música ocidental só podem ser destacadas quando comparadas negativamente com os desenvolvimentos das diversas culturas musicais. “É bem conhecida a perspectiva comparativa assumida por Max Weber em seus estudos mais importantes de sociologia histórica”, afirma Leopoldo Waizbort. O mesmo autor esclarece:

“Sua investigação acerca da música ocidental moderna está inscrita no amplo quadro analítico, conceitual e histórico de suas investigações sobre o racionalismo ocidental. Isso significa que compreender a moderna música do ocidente implica, em primeiro lugar, reconhecer sua peculiaridade – donde o procedimento comparativo, que possibilita realçar e evidenciar essa peculiaridade – e em segundo lugar, reconhecer a multiplicidade de possibilidades de racionalização, ou seja, que é possível racionalizar em intensidades e direções muito diferentes, e mesmo contraditórias [...]”⁶⁷.

Junto com o ceticismo em relação a qualquer generalização teórica, o recurso ao método comparativo é um elemento que, segundo Braun, aproxima o pensamento de Weber ao de Hornbostel. A influência deste último autor teria se manifestado em alguns pontos nodais da análise comparativa empreendida pelo sociólogo, como por exemplo, a

viel mehr intensive Musik-Cultur aufweisen. Merkwürdig! – das ist ein Werk des *Mönchtums*, wie sich zeigen wird.”

⁶⁶ SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Ob. cit., p. 182. Em “A psicologia social da religiões mundiais” encontramos um bom exemplo desse “interesse diferencial”. Ao explicar o método utilizado em seu estudo sobre a “ética econômica das religiões universais”, Weber afirma que a descrição que realizará não pretende “oferecer um quadro completo” dessas religiões, mas destacar fortemente “aquelas características que sejam próprias de cada uma das religiões em *oposição* às demais, e que *ao mesmo tempo* sejam importantes para aquilo que nos interessa.”. Conferir WEBER, Max. “La ética económica de las religiones universales. Ensayos de sociología comparada de la religión - Introducción”. Em WEBER, Max. *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992, 2a. ed., p. 259. No texto da tradução espanhola: “[...] aquellos rasgos que sean propios de cada una de las religiones en *oposición* a las demás, y que *al mismo tiempo* sean importantes para lo que nos interesa.”

⁶⁷ WAIZBORT, Leopoldo. “Música e racionalismo em Weber”. Em *Cult. Dossiê A sociologia de Max Weber*. São Paulo: Editora Bregantini, maio/2008, no. 124, p. 55.

articulação do eixo argumentativo sobre as especificidades da música ocidental em torno a três pontos principais: Harmonia, Notação e Piano⁶⁸.

Podemos apontar ainda outro elemento da metodologia de Weber que anda de mãos dadas com o método comparativo. Uma vez que qualquer causa só pode ser conhecida pelo seu efeito, a investigação do porquê de nossa música acórdico-harmônica deve partir das características desta última. Por esse motivo, Weber constrói um desenvolvimento teleológico do processo de formação da música ocidental moderna que, na organização lógica da argumentação apresentada em *Os fundamentos...*, tem como ponto de partida a descrição do estado acabado do sistema musical harmônico-tonal. Isso lhe permite elencar e organizar uma série de elementos próprios da cultura musical ocidental que, ao longo de aproximadamente sete séculos, criaram as condições para que se consolidasse a música acórdico-harmônica moderna⁶⁹. Se por um lado, portanto, o esquema teleológico permite a identificação de elementos fundamentais para a formação da música ocidental, entendida como uma *individualidade histórica*, por outro, o procedimento comparativo possibilita a compreensão dos diferentes tipos de racionalidade que podem atuar no processo de racionalização da experiência musical, indicando as características distintivas da racionalidade ocidental.

A teleologia e o método comparativo também estão intimamente relacionados com o elemento chave da metodologia weberiana: o tipo-ideal. Para os fins deste trabalho é importante destacar que o tipo ideal é um conceito fundamentalmente *caracterizador*, ou seja, “ele não se aplica aos traços médios ou genéricos de uma multiplicidade de fenômenos, mas visa tornar o mais unívoco possível o caráter singular de um fenômeno

⁶⁸ Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., pp. 47-8.

⁶⁹ O recurso à teleologia é um dos elementos centrais do esquema metodológico weberiano. Como esclarece Cohn, realizar uma ação “[...] envolve o encadeamento de um conjunto de *atos* de tal modo que formem uma unidade, que, pelo menos no universo social, é sempre teleológica: busca um fim, aponta para algo, enfim tem um *sentido*. E é precisamente o sentido detectável na ação que funda a sua unidade.”. Entretanto, grande parte das análises weberianas não trabalham com a ação de indivíduos, mas sim com “individualidades históricas” (no caso que nos interessa, a música ocidental) construídas a partir da seleção de determinados elementos que compõem seu desenvolvimento ao longo da história. “Sabemos que, na realidade, é a busca e a análise da especificidade dessa configuração histórica individual que está no centro de toda a reflexão weberiana. E o núcleo de sentido que permite articular essa individualidade é o processo de *racionalização*”. Ou seja, é o processo de racionalização que permite a Weber encadear vários elementos do contínuo histórico a fim de construir uma “individualidade” e, desse modo, avançar em sua compreensão. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., pp. 92 e 94.

particular.”⁷⁰. Essa caracterização dos fenômenos sempre é realizada a partir dos significados que estes possuem para o investigador. Nesse sentido, o princípio básico de construção do tipo ideal é genético. Isso significa que

“[...] tais ou quais traços isolados da realidade são selecionados e associados no tipo na estrita medida em que a ordem de fenômenos a que ele se refere é significativa para o pesquisador, porque permite formular hipóteses acerca de sua influência causal sobre o modo como se apresentam contemporaneamente certos valores a que o pesquisador adere; em suma, trata-se de examinar a *responsabilidade* histórica do tipo em face daquilo que importa ao pesquisador”⁷¹.

Para o estudo histórico da música, o problema central para o “europeu moderno”, segundo Weber, reside na pergunta sobre a gênese da música harmônica: “eis aqui a ‘referência aos valores’”, exclama o sociólogo⁷². Portanto, a construção dos tipos-ideais e seu encadeamento na corrente causal visam iluminar a questão de por que tal música só se desenvolveu no ocidente⁷³. Nesse sentido, os tipos ideais comparecem como elementos relevantes para a atribuição causal – sendo definida essa relevância histórica, como vimos, “em termos da *historicidade do pesquisador*”⁷⁴.

Por fim, vale ressaltar que Weber também constrói modelos de análise, “regras gerais” dos acontecimentos, tais como o “processo primordial de racionalização da música”, que discutiremos no próximo capítulo. É importante destacar que esses modelos de análise não se voltam para o curso empiricamente verificável de determinado processo histórico. Portanto, se por um lado, Weber trabalha com individualidades históricas – como o sistema musical da Grécia Antiga, ou a música ocidental moderna –, por outro, ele trabalha também como modelos de análise, que deslocam a ênfase das qualidades distintivas dos

⁷⁰ COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., p. 128.

⁷¹ *Ibid.*, p. 128-29.

⁷² Cf. WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., p. 135.

⁷³ É interessante notar como essas questões estão intimamente relacionadas com o âmago da epistemologia weberiana: “Se o enfoque da significação cultural era o que convertia em história a história, a análise causal, dentro deste enfoque, era o que a tornava uma *ciência*; e o inquebrantável interesse de Weber estava posto na história como ciência”, afirma Merquior. Mais adiante, este mesmo autor decreta: “O mais duradouro legado de Max Weber consiste precisamente *nesta sublimação do historicismo em sociologia*”. Conferir MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Ob. cit., pp. 173 e 209.

⁷⁴ COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., p. 134 - grifo do autor.

fenômenos para destacar a regularidade e a generalidade de determinados aspectos dos mesmos.

2. As bases empíricas

Uma base sólida, sobre a qual pudesse ser construído um conhecimento rigoroso das particularidades e dos princípios de organização dos sistemas sonoros dos mais diferentes povos, só fora alcançada com o desenvolvimento do fonograma. As análises comparativas presentes na obra de Helmholtz estavam baseadas em descrições de atividades musicais e transcrições de sistemas sonoros feitas por viajantes. A incerteza sobre a fidelidade dos relatos e análises por eles realizados era, portanto, inevitável. Segundo Carl Stumpf,

“[...] as muito numerosas anotações de melodias exóticas nos [então] recentes trabalhos de viajantes, as quais foram aceitas de forma acrítica nos trabalhos de história da música, quase nunca oferecem uma garantia sobre a exatidão da reprodução [das músicas que eram objeto desses trabalhos]”⁷⁵.

Ou seja, nada garantia que algum "hábito psicológico"⁷⁶ não fosse induzir o viajante a equivocar-se em relação à entonação de algum intervalo ou à descrição de algum ritmo em particular. Através dos fonógrafos, continua Stumpf,

“[...] nos é dada a possibilidade, totalmente exata, de ganharmos retratos da música exótica independentes daquelas concepções subjetivas. Por isso a extensa coleta de registros fonográficos é uma necessidade. E essa necessidade é o mais urgente pois, por um lado por causa da penetração da cultura européia, e por outro pela extinção de muitos povos naturais, a possibilidade para tais registros não estará dada por muito mais tempo”⁷⁷.

⁷⁵ STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst". Em *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, no. 6: 102-115 (Originalmente apresentado em *Berich über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie*, vol. IV, 1910), p. 104. No texto original: "[...] die sehr zahlreichen Notierungen exotischer Weisen in den früheren Reisewerken die in die Geschichtswerke über Musik unkritisch übernommen wurden, bieten fast niemals eine Gewähr für die Genauigkeit der Wiedergabe [...]".

⁷⁶ STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. Ob. cit., p. 104.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 104.

Originalmente, o texto do qual extraímos essa citação data de 1910, ano anterior ao qual Max Weber teria escrito suas anotações sobre música. Seus autores, Carl Stumpf e Erich Moritz von Hornbostel eram dois expoentes das pesquisas no campo da musicologia comparada. Stumpf, um dos fundadores dessa disciplina, seguia a linha da psicologia experimental - cujas origens se remetiam às obras de Helmholtz - e liderava a chamada "escola de Berlim". Segundo Braun,

“Stumpf é revolucionário não apenas como investigador, mas também, e sobretudo, organizador de ciências e verdadeiro fundador da etnomusicologia [então Musicologia Comparada] no âmbito de fala alemã, além de influente como professor, com pupilos tão importantes como Otto Abraham, Max Wertheimer, Curt Sachs, Robert Lachmann e, especialmente, Erich Moritz von Hornbostel.”⁷⁸.

Para provar a universalidade de suas teorias sobre os fenômenos acústicos, Stumpf passou a se dedicar ao estudo das músicas não-ocidentais. Em 1902, fundou o *Berliner Phonogrammarchiv*, "o maior e mais importante arquivo de registros musicais e centro de pesquisas de musicologia de seu tempo"⁷⁹. Erich Moritz von Hornbostel, um dos mais importantes etnomusicólogos até a Segunda Guerra, foi diretor do mesmo arquivo entre 1906 e 1933. A associação entre esses dois pesquisadores ilustra bem a orientação dada a uma corrente significativa de investigações sobre música que se desenvolveu durante as primeiras décadas do século XX. Essa corrente buscava abordar o estudo das diferentes culturas musicais a partir de uma ligação entre psicologia experimental e etnologia⁸⁰.

⁷⁸ BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 42. No texto original: “Stumpf ist bahnbrechend nicht nur als Forscher, sondern auch und vor allem als Wissenschafts-Organisator und eigentlicher Begründer der Musikethnologie im deutschsprachigen Raum, daneben einflussreich als Lehrer so bedeutender Schüler wie Otto Abraham, Max Wertheimer, Curt Sachs, Robert Lachmann und vor allem Erich Moritz von Hornbostel”.

⁷⁹ Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 80 nota no. 83 (nota do tradutor). Tradução de Leopoldo Waizbort.

⁸⁰ Em seus estudos, Stumpf examinou criticamente as proposições de Helmholtz. Como destacou Oliveira Fonterrada, suas críticas não buscavam refutar as perspectivas acústico-fisiológicas desse autor, mas sim delimitar seu âmbito de validade. Discípulo de Bretano (a quem dedicou o segundo volume de sua *Tonpsychologie*) Stumpf reivindicava um espaço autônomo aos fenômenos da consciência que, na teoria de Helmholtz, estaria submetido aos processos físico-fisiológicos. Para o discípulo de Bretano, a reação física do ouvido ao som (percepção) e o julgamento que o ouvinte realiza sobre esse som (a percepção) ocorrem simultaneamente. Stumpf também se opunha à teoria da consonância de Helmholtz, baseada na coincidência dos harmônicos superiores, propondo como alternativa uma teoria da fusão dos sons, que se baseia na semelhança entre dois sons executados simultaneamente. Assim como Weber, Stumpf também se opunha à teoria da introspecção de Wundt, que buscava reduzir a experiência aos seus elementos constitutivos. Ambos – Stumpf e Wundt – se envolveram em uma série de polêmicas e debates em relação à percepção do som. Cf.

Segundo Antonio Serravezza, o período no qual Weber teria escrito *Os fundamentos...* coincide com a fase culminante do primeiro desenvolvimento dos estudos em musicologia comparada⁸¹. Em 1910, o *Berliner Phonogrammarchiv* já contava com aproximadamente 3.000 registros em fonogramas de músicas de todas as partes do mundo. Junto com a análise dos fonogramas, tais estudos englobavam investigações sobre as "capacidades acústicas e musicais" do "nativo" e mensuração das alturas das notas dos instrumentos musicais utilizados em cada caso⁸². Citando uma carta enviada por Weber ao sociólogo Robert Michelis, Braun demonstra que, em 1908, nosso autor já conhecia o arquivo de fonogramas berlinense. Entretanto, embora aporte evidências a favor, o autor não possui provas concretas de que Weber tenha ouvido as gravações colecionadas no arquivo⁸³.

3. O conceito de história da arte

Nas análises e comentários presentes na bibliografia existente sobre *Os fundamentos...*, a influência de Helmholtz sobre o pensamento de Weber se restringe a seu estudo sobre o processo de racionalização da música ocidental⁸⁴. Entretanto, podemos rastrear certas correspondências entre as idéias de ambos os autores em relação aos estudos empíricos no campo da história da arte. Para caracterizar, do ponto de vista epistemológico, as transformações que vinham ocorrendo nos campos de estudos sobre música, podemos

OLIVEIRA FONTERRADA, Marisa Trench. *De tramas e fios. Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, p. 76, WELLEK, Albert; FREUDENBERGER, Berthold. Verbete "Stumpf (Friedrich) Carl". Em SADIE, Stanley (org.). Ob. cit., pp. 626-28, e STUMPF, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1890, vol.2. Hornbostel, por outro lado, interessava-se mais por questões práticas da coleta e interpretação dos fonogramas do que por questões relativas à construções teóricas. Apesar de ser dono de uma produção acadêmica considerável (86 artigos e 59 resenhas), este autor nunca publicou uma síntese de suas investigações. Para Weber, afirma Braun, "estudos empírico-exatos pontuais de Hornbostel [...] são de importância central para sua tese fundamental da singularidade do desenvolvimento da música ocidental.". Cf. BRAUN, Cristoph. "Einleitung". Ob. cit., p. 47. No texto original: "[...] sind Hornbostels empirisch-exakte [...] Einzelstudien von zentraler Bedeutung für seine Grundthese von der Einzigartigkeit der Entwicklung der abendländischen Musik.". Conferir também KATZ, Israel J. Verbete "Hornbostel, Erich Moritz von". Em SADIE, Stanley (org.). Ob. cit., pp. 729-31.

⁸¹ Cf. SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Ob. cit., p. 181.

⁸² Cf. STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. Ob. cit., p. 104.

⁸³ Cf. BRAUN, Cristoph. "Einleitung". Ob. cit., p. 45.

⁸⁴ Destacamos aqui, como caso excepcional, o já citado artigo de Antonio Serravezza. Cf. SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Ob. cit., pp. 188 e 189.

recorrer inicialmente à célebre obra de Eduard Hanslick intitulada *Do belo musical*⁸⁵. Claramente influenciado por Kant e Hegel, embora não deixe também de manter um postura crítica especialmente em relação ao segundo, Hanslick visa estabelecer as bases de uma “estética científica”. Certas marcas do pensamento deste autor podem ser encontradas no extenso estudo que Helmholtz dedicou à música. Entretanto, os dez anos aproximadamente que separam as obras de ambos os autores revelam uma grande mudança de perspectiva. Em consonância com os valores ascendentes em sua época, Helmholtz estabelece, em princípio, uma clara distinção entre o estudo da técnica e o valor estético da arte. Utilizando como exemplo os caminhos seguidos pelos distintos estilos de construção das catedrais, este autor nos propõe observar “como os descobrimentos técnicos, vinculados ao surgimento dos problemas [arquitetônicos], criaram sucessivamente três princípios de estilos completamente distintos - a linha horizontal, o arco circular, o arco com ponta”⁸⁶.

O predomínio do arco com ponta como princípio arquitetônico, e a divisão externa em seções que resultam da projeção de suas extremidades, fizeram com que as igrejas ficassem imensas. Estas novas características, desenvolvidas para solucionar tecnicamente o problema das naves,

“[...] se ajustaram às mentes vigorosas das nações do norte, e quiçá a grande dureza das formas, totalmente dominada por aquela maravilhosa consistência que cruza a variada magnanimidade da forma em uma catedral *gótica*, serviram para aumentar a impressão de imensidade e poder.”⁸⁷.

Podemos estabelecer aqui um ponto de intersecção entre as idéias de Helmholtz e de Weber recorrendo ao célebre artigo do sociólogo sobre “O sentido da ‘liberdade de valoração’ nas ciências sociológicas e econômicas”⁸⁸. Em meio a uma grande reflexão sobre a problemática referente aos juízos de valor nos âmbitos do ensino e da investigação

⁸⁵ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit.

⁸⁶ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Nova Iorque: Dover Publications, 1954, p. 236. No texto da tradução norte-americana: “[...] how the technical discoveries which were associated with the problems as they rose successively created three entirely distinct principles of style - the horizontal line, the circular arch, the pointed arch [...]”.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 236. No texto da tradução norte-americana: “[...] suited the vigorous minds of the northern nations, and perhaps the very hardness of the forms, thoroughly subdued by that marvellous consistency which runs through the varied magnificence of form in a *gothic* cathedral, served to heighten the impression of immensity and power.”.

⁸⁸ WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit.

científicos, Weber discute a idéia de "progresso" no terreno da história da arte. Este autor entende que, excluída da análise científica a possibilidade de demonstrar empiricamente a superioridade estética de um determinado estilo ou de uma determinada obra de arte, o objeto de estudo do historiador neste campo é o “progresso” dos meios técnicos que um determinado querer artístico emprega para sua realização material⁸⁹. No desenvolvimento de sua argumentação, Weber também apresenta o exemplo da arquitetura gótica:

“A aparição do gótico foi, em primeiro lugar, o resultado da solução técnica alcançada dada a um problema puramente arquitetônico de recobrimento de determinado tipo de naves [...]. Foram solucionados problemas arquitetônicos bem concretos. O conhecimento de que com isso também era possível cobrir espaços não necessariamente quadrados despertou um entusiasmo apaixonado naqueles arquitetos, quiçá desconhecidos para sempre, aos quais se deve o desenvolvimento do novo estilo arquitetônico. Seu racionalismo técnico os levou a pôr em prática o novo princípio em todas as suas conseqüências. Sua vontade artística utilizou-o como possibilidade de realizar tarefas arquitetônicas impensáveis até então, e no instante seguinte lançou a plástica pelo caminho de um novo 'sentimento do corpo', despertado pelas novas formas arquitetônicas de tratar os espaços e as superfícies. O fato de que esta revolução tecnicamente condicionada coincidissem com determinados conteúdos de sentimento, condicionados em grande medida por motivos sociológicos e histórico-religiosos, ofereceu os elementos essenciais desse material de problemas com o qual trabalha a criação artística da época gótica.”⁹⁰.

⁸⁹ Para Weber, “[...] o 'progresso técnico' entendido corretamente constitui o autêntico terreno da história da arte, dado que tanto este conceito quanto sua influência sobre a vontade artística comportam a única coisa empiricamente demonstrável no desenvolvimento da arte, quer dizer, desprovida de valoração estética”. WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., p. 134. No texto original da tradução espanhola utilizada: “[...] el ‘progreso técnico’ entendido correctamente constituye el auténtico terreno de la historia del arte, dado que tanto este concepto como su influencia sobre la voluntad artística comportan la única cosa empíricamente demostrable en el desarrollo del arte, es decir, desprovida de valoración estética.”

⁹⁰ WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., pp. 134-35. No texto da tradução espanhola utilizada: “La aparición del gótico fue, en primer lugar, el resultado de la lograda solución técnica dada a un problema puramente arquitectónico de recubrimiento de determinado tipo de naves [...]. Se solucionaron unos problemas arquitectónicos muy concretos. El conocimiento de que con ello también era posible cubrir unos espacios no necesariamente cuadrados, despertó un apasionado entusiasmo en aquellos arquitectos, desconocidos quizás para siempre, a los cuales se debió el desarrollo del nuevo estilo arquitectónico. Su racionalismo técnico los llevó a poner en práctica el nuevo principio en todas sus consecuencias. Su voluntad artística lo utilizó como posibilidad de realizar unas tareas arquitectónicas insospechadas hasta entonces, y acto seguido lanzó a la plástica por el sendero de un nuevo 'sentimiento del cuerpo', despertado por las nuevas formas arquitectónicas de tratar los espacios y las superficies. El hecho de que esta revolución técnicamente condicionada coincidiera con determinados contenidos de sentimiento, condicionados en gran medida por motivos sociológicos e histórico-religiosos, ofreció los elementos esenciales de ese material de problemas con el cual trabajaba la creación artística de la época gótica.” O exemplo da arquitetura gótica também é utilizado por Weber tanto na “Nota prévia” quanto na célebre resposta a Sombart dentro do debate de 1910 ocorrido na *Deutsche Soziologische Gesellschaft* sob o tema das relações entre técnica e cultura. Cf. WEBER, Max. “Vorbemerkung”. Ob. cit. e WEBER, Max. “Remarks on technology and culture”. Em *Theory, Culture & Society*. Londres: SAGE Publications, 2005, vol. 22, no. 4.

O exemplo da arquitetura gótica, “portador” dessa concepção de que soluções de problemas técnicos sem interesses estéticos dirigidos abrem-lhe novas possibilidades, também pode ser encontrado em *Os fundamentos...* Ao discutir o desenvolvimento dos instrumentos de cordas modernos e sua importância para a música harmônico-tonal, Weber destaca que, durante um bom tempo, a evolução técnica do violino – iniciada no século XVI – estava ligada essencialmente às necessidades de expressão melódicas e à elegância do instrumento. Ou seja, essa evolução técnica não estava dirigida pelos “interesses” da música tonal moderna. Segundo o sociólogo,

“Pode-se mesmo admitir que também a atuação dos Amati, Guarneri e Stradivari [século XVII e começo do XVIII] estava voltada essencialmente apenas para a beleza sonora e, ao lado disso, para o manuseio, no interesse da maior liberdade possível do movimento do executante; que a limitação a quatro cordas, a eliminação dos trastes – e, com isso, da produção mecânica do som – e a fixação definitiva de todas as partes singulares da caixa de ressonâncias e dos condutores de vibrações também provinham essencialmente disto; e que as outras qualidades eram para eles ‘produtos secundários’, involuntários, assim como a ‘atmosfera’ [‘*Stimmungsgelalt*’] dos espaços internos góticos foi uma consequência involuntária, pelo menos inicialmente, de inovações puramente construtivas.”⁹¹.

Portanto, além da coincidência em relação à utilização do estilo gótico como uma espécie de “gancho” para desenvolver sua argumentação, podemos encontrar algumas correspondências de idéias entre Helmholtz e Weber que nos ajudarão em nossa investigação. Estas podem ser sistematizadas nos seguintes enunciados:

1. A separação entre o progresso dos meios técnicos e o valor estético da arte;
2. O desenvolvimento dos estilos artísticos está condicionado, mas não exclusivamente, por soluções técnicas dadas a problemas específicos do material com o qual trabalham as distintas artes;
3. A solução desses problemas pode incidir na esfera dos valores da criação artística e na esfera mais ampla de valores de uma determinada sociedade.

⁹¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 139.

É interessante notar que, embora se trate de uma obra de “estética científica”, na qual os juízos de valor são abundantes, Weber pôde muito bem ter se servido das reflexões apresentadas por Hanslick, como veremos nos próximos capítulos. Entretanto, se destacam as continuidades com o pensamento de Helmholtz, de forma que o valor estético e o progresso dos meios técnico são considerados pelo sociólogo como domínios heterogêneos do conhecimento, e somente ao segundo corresponde um lugar dentro da prática científica.

“Mas o que Weber entende por progresso puramente técnico?”, pergunta Serravezza. O próprio autor, citando Weber, responde:

“A chave interpretativa para esta noção é oferecida pela distinção entre a ‘conduta subjetivamente ‘racional’ e um ‘agir racionalmente ‘correto’, isto é, que emprega meios objetivamente corretos, em conformidade com o conhecimento científico’. [...] uma racionalização sistemática não implica um progresso, a menos o que complete com meios tecnicamente corretos, isto é, objetivamente eficaz [...]”⁹².

Ao longo de seu artigo, Serravezza busca demonstrar que, sob a aparente máscara da neutralidade, o estudo weberiano sobre música esconde um elogio eurocêntrico da música tonal moderna⁹³. O ponto chave dessa interpretação parte de uma suposta contradição entre a investigação concreta sobre o desenvolvimento da música ocidental realizada por Weber e as bases metodológicas que a sustentam. Podemos dizer que, sem os fins, os meios significam absolutamente nada, e o mesmo ocorre com as categorias “agir racionalmente correto”, “meios objetivamente corretos” e “progresso técnico”. E uma vez que, para Weber, não existem fins objetivamente corretos – no sentido de objetivamente válidos – tampouco existem “meios objetivamente corretos” nesse mesmo sentido.

⁹² SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Ob. cit., p. 187. No texto original: "Ma cosa intende Weber per 'progresso' puramente tecnico [...]. La chiave interpretativa per questa nozione è offerta dalla distinzione tra la 'condotta soggettivamente 'razionale' e un 'agire razionalmente 'corretto', che impieghi cioè mezzi oggettivamente corretti, in conformità alla conoscenza scientifica'. [...] una sistematica razionalizzazione non implica un progresso, a meno che non si compia con mezzi tecnicamente corretti, cioè obiettivamente efficaci [...]”.

⁹³ Cinco anos antes desse texto, Serravezza publicara um artigo sobre *Os fundamentos...* no qual a formulação dada à mesma pergunta explicita a sua perspectiva sobre o texto weberiano: “Até que ponto [para Weber] a originalidade da música do Ocidente [...] se mantém como mera diferença técnica sem adotar o caráter de uma excepcionalidade e de uma superioridade plena?”. Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética”. Em *Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, no. 29 – *Sociología de la Música*, p. 75. No texto da tradução espanhola: “¿Hasta qué punto [para Weber] la originalidad de la música de Occidente [...] se mantiene como mera diferencia técnica sin adoptar el carácter de una excepcionalidad y de una superioridad plena?”.

Interpretar o processo de racionalização da música ocidental descrito por Weber nos termos anteriormente apresentados, visando comprovar a hipótese do “eurocentrismo”, implicaria em tomar o esquema teleológico da análise weberiana como “objetivamente válido”, e somente através dessa operação seria possível avaliar todo o conjunto das mais variadas culturas musicais a partir da noção de “agir racionalmente correto”⁹⁴. Portanto, uma comparação em termos de “meios objetivamente corretos” só poderia ser estabelecida quando houvesse uma “absoluta univocidade do fim dado”⁹⁵, ou seja, no caso que nos interessa, quando todo desenvolvimento musical tivesse como meta alcançar a música harmônico-tonal moderna. Serravezza, então, apóia a sua crítica em uma suposta inconsistência do pensamento weberiano, alegando que, em *Os fundamentos...*, o sociólogo não se mantém fiel a sua própria metodologia, e o que deveria ser um estudo dos “progressos técnicos” acaba adentrando ao campo dos juízos de valor. Ao invés de tomar o processo de racionalização da música ocidental como uma *individualidade histórica* entre outras, Weber estaria comprometido com uma visão evolucionista da história da música, segundo a qual, nas mais diversas culturas musicais, o caminho em direção à música harmônico-tonal, teria se visto obstaculizado por inúmeros fatores. Essa evolução, levada a cabo somente no Ocidente através de sucessivos progressos técnicos, estaria guiada pela “lógica interna” das relações entre os sons, conceito que nos remete diretamente à obra de Hugo Riemann⁹⁶. Retomaremos essa discussão no segundo capítulo, quando confrontaremos o pensamento de Weber com as teorias sobre música desenvolvidas por Helmholtz e Riemann.

⁹⁴ Segundo o próprio Weber, no conceito de eficaz está contida uma relação funcional de tipo teleológico. “[...] ‘eficaz’? – poderiam nos perguntar – para quê? É fácil ver que esta relação aparece especialmente ali onde operamos de modo explícito ou nos encontramos de frente com a categoria de ‘fim’, e não nos interessa saber se pode ser empregada em um âmbito mais geral. Isso acontece quando imaginamos uma multiplicidade dada como *unidade*, relacionamos essa *unidade a determinados* resultados e depois valoramos a unidade confrontando-a com esses resultados concretos como um ‘meio’ para sua consecução”. Cf. WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 191. No texto da tradução espanhola: “[...] ‘óptimo’ – se nos podría preguntar – para qué? Es fácil ver que esta relación aparece especialmente allí donde operamos de modo explícito o nos encontramos de frente con la categoría de ‘fin’, y no nos interesa saber si puede ser empleada en un ámbito más general. Esto acaece cuando imaginamos una multiplicidad dada como *unidad*, relacionamos esta *unidad a determinados* resultados y después valoramos la unidad confrontándola con estos concretos resultados como un ‘medio’ para su consecución”.

⁹⁵ WEBER, Max. WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., p. 142. No texto da tradução espanhola: “[...] absoluta univocidad del fin dado).”.

⁹⁶ SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. cit.

Recapitulando: vimos até aqui que o desenvolvimento dos meios técnicos com os quais trabalha determinada arte está intimamente relacionado com o seu próprio desenvolvimento estético. Entra em jogo neste momento um conceito que, embora permaneça indefinido e impreciso em diversos aspectos, permite a Weber articular a dimensão técnica e a dimensão estética que operam na criação artística, sem, no entanto, abandonar o campo da análise científica.

4. A “volição artística”

No subitem “Sensibilidade’ heurística e representação ‘sugestiva’ do historiador”, que ajuda a compor o texto sobre “Knies e o problema da irracionalidade”, Weber discute uma possibilidade de interpretação de objetos históricos que pode ser aplicada às obras de arte. Essa interpretação parte da “experiência imediata” do objeto, mas não opera com a categoria de “imputação causal”, ou seja, não parte de uma representação “que impute ‘individualidades históricas’ concretas a causas concretas”⁹⁷. Tal interpretação, afirma o autor, consiste em uma investigação sobre

“[...] os ‘valores’ que nós *podemos* encontrar ‘realizados’ nesses objetos e sobre a ‘forma’ sempre e sem exceções individual na qual ‘nós’ os encontramos realizados, e em virtude da qual, aquelas ‘individualidades’ se convertem em objeto da ‘explicação histórica’ [...] a ‘validade’ desses valores não pode nunca ser entendida no mesmo sentido que a validade dos ‘fatos’ empíricos”⁹⁸;

recebe, portanto, o nome de *interpretação referida a valores*.

Enquanto se mantém no campo do o quê “podemos” encontrar de valores nesses objetos, a interpretação “se fundamenta sobre uma *análise* ‘dialética’ dos valores e

⁹⁷ WEBER, Max. “Knies y el problema de la irracionalidad”. Em WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 146. No texto da tradução espanhola: “[...] que impute las ‘individualidades históricas’ concretas a causas concretas [...]”.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 146-47. No texto da tradução espanhola: “[...] los ‘valores’ que ‘nosotros’ *podemos* encontrar realizados en estos objetos y sobre la ‘forma’ siempre y sin excepciones individual en la que ‘nosotros’ los encontramos ‘realizados’, y en virtud de la cual aquellas ‘individualidades’ se convierten en objeto de la ‘explicación’ histórica [...] la ‘validez’ de estos valores no puede ser nunca entendida en el mismo sentido que la validez de los ‘hechos’ empíricos.”.

se limita a determinar unicamente as possíveis relações do objeto com os valores”⁹⁹. Quando passa ao campo do que “devemos” encontrar de valor nos objetos – ou seja, passa a *exigir* dele determinado valor – nos adentramos no terreno das disciplinas normativas; no caso que nos interessa, a estética. Não aprofundaremos a discussão das características dessa categoria de interpretação. Queremos somente destacar a ênfase dada por Weber ao papel daquele que interpreta. A investigação se dirige sempre aos valores que *nós* podemos ou devemos encontrar nos objetos. Essa precaução metodológica de Weber é bem conhecida; ela procura dissipar certas ilusões positivistas esclarecendo o papel central que o cientista cumpre na construção do conhecimento; ou seja, ao invés de lidar com um conjunto de valores objetivos e imanentes ao objeto de estudo, a investigação trabalha sempre com um valor historicamente construído e mediado pelo sujeito do conhecimento.

Longe de se restringir à obra de Weber, essas questões marcavam um dos pontos de inflexão do pensamento alemão no período de transição entre os séculos XIX e XX. Frente a uma concepção de história que, pautada pela noção de desenvolvimento, considera cada fato como insubstituível e passível de ser dotado de “valor histórico”, “somos constringidos a limitar nossa atenção aos testemunhos que *nos* parecem representar as etapas particularmente marcantes da evolução de um determinado ramo da atividade humana”¹⁰⁰.

Tal concepção de história nasceu e se desenvolveu no século XIX e, segundo Alois Riegl, contribuiu para o abandono de um ideal artístico “objetivo e absoluto”. Mas foi somente no início do século XX, afirma este autor, que se extraíram as conseqüências necessárias da noção de desenvolvimento histórico¹⁰¹. No campo das artes, essas

⁹⁹ *Ibid.*, p. 147. No texto da tradução espanhola: “[...] se fundamenta sobre un *análisis* ‘dialéctico’ de los valores y se limita a determinar únicamente las ‘posibles’ relaciones del objeto con los valores”.

¹⁰⁰ RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia, Ed. da UCG, 2006, p. 44 – grifo meu.

¹⁰¹ O musicólogo alemão Kurt Blaukopf, em seu artigo sobre “o conceito sociológico da volição artística”, apresenta uma carta enviada por Weber à Lukács em 1913, na qual este assume seu desconhecimento em relação às obras de Riegl. Entretanto, nesse mesmo artigo, Blaukopf também demonstra a importância e a popularidade das idéias do historiador da arte nos círculos de intelectuais germânicos. Além disso, tendo em vista a importância atribuída por autores “consagrados” dentro da bibliografia específica sobre *Os fundamentos*... ao conceito riegliano de “volição artística”, consideramos relevante a comparação entre o pensamento de Weber e Riegl para precisar aspectos específicos do nosso objeto de estudo, mesmo que não seja possível identificar referências diretas de nosso autor à obra do historiador da arte. Cf. BLAUKOPF, Kurt. “Das soziologische Konzept des Kunstwillens. Seine Herkunft aus der Österrischen Kunst – und Musikwissenschaft”. Em *Musiktheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990, p. 197.

conseqüências conduziram à idéia de que “não há valor de arte absoluto, mas unicamente um valor de arte relativo, atual”¹⁰². Partindo do fato de que muitos produtores de obras que consideramos “monumentos” não visavam legar às futuras gerações os “testemunhos de sua atividade artística e cultural, a denominação de ‘monumento’ não pode ser compreendida em sentido objetivo, mas unicamente subjetivo.”¹⁰³. “Não é a destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos”, continua Riegl, “somos nós, sujeitos modernos, que lhes atribuímos essa designação.”¹⁰⁴.

Riegl orienta a sua análise pela vontade de desvendar as categorias que operam no fenômeno do “culto dos monumentos”. Entretanto, lhe falta o elo que seria capaz de articular um posicionamento que, *a priori*, é estritamente pessoal, com os valores mais amplos de uma determinada época. Esse elo aparece logo em seguida:

“Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística [*Kunstwollen*] moderna, que não foram, evidentemente, formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento.”¹⁰⁵.

Ou seja, à primeira vista, a “volição artística” aparece como um conjunto de valores gerais de uma determinada época, mas cujos significados concretos variam de acordo com cada indivíduo¹⁰⁶. Riegl apresentou essas reflexões em um pequeno texto de 1903 destinado a motivar decisões e sustentar uma política de conservação de monumentos junto ao Ministério Austríaco de Belas Artes. Mas este autor já havia desenvolvido o conceito de “volição artística” dois anos antes, em sua obra sobre “a indústria artística tardo-romana”¹⁰⁷. Nela, Riegl defende a idéia de que é através de uma “volição artística”

¹⁰² RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Ob. cit., p. 47.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁶ Seguimos aqui as indicações de Waizbort e traduziremos o neologismo riegliano *Kunstwollen* por “volição artística”. Cf. WAIZBORT, Leopoldo. “Música e racionalismo em Weber”. Ob. cit. Volição, no dicionário Houaiss, pode significar “poder de escolher ou determinar; arbítrio, vontade”. O mesmo dicionário oferece também uma definição vinculada à psicologia, segundo a qual “volição” é a “capacidade, sobre a qual se baseia a conduta consciente, de se decidir por uma certa orientação ou certo tipo de conduta em função de motivações”. Cf. HOUAISS. Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. [S.l.]: Editora Objetiva, dez. 2001. versão 1.0. CD-ROM.

¹⁰⁷ RIEGL, Alois. *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Viena: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901.

particular que buscamos interpretar os valores atuantes nas obras de arte do passado. Segundo o próprio autor, o fato de que uma “volição artística” positiva

“[...] possa ter-se orientado alguma vez em relação à falta de beleza e vivacidade que *acreditamos* encontrar na arte tardo-romana, nos parece desde o ponto de vista do gosto moderno simplesmente impossível. [...] a vontade artística [*Kunstwollen*] pode estar orientada também para a percepção de outras manifestações (nem belas, nem vivas, segundo as concepções modernas) dos objetos.”¹⁰⁸.

Poderíamos dizer, então, que é a partir de uma “volição artística” específica que interpretamos os valores que “podemos” ou “devemos” encontrar realizados nas obras de arte. O preconceito em relação à arte tardo-romana, que, segundo Riegl, era o responsável pela falta de interesse no estudo dessa produção artística, é fruto do “gosto moderno”, que *exige* da obra de arte beleza e vivacidade¹⁰⁹.

Entretanto, o sentido do termo “volição artística” que mais se aproxima daquele empregado por Weber, diz respeito à motivação particular diretamente envolvida com uma determinada produção artística. No debate com Sombart, em 1910, a expressão *künstlerisch Wollen* cumpre um papel importante. Embora não corresponda diretamente ao neologismo riegliano, essa expressão apresenta semelhanças significativas com o pensamento do historiador da arte. Nesse debate, Weber se mostra preocupado em salvar a atividade artística de um determinismo mecanicista em relação à técnica. Embora esta última se desenvolva segundo uma “legalidade própria imanente” (*eigene immanente Gesetzlichkeit*), Weber afirma que, via de regra, “a própria volição artística dá luz aos meios técnicos para a solução de um problema”¹¹⁰. Nós podemos falar em condições dadas de antemão para a “volição artística”, afirma o sociólogo, mas será sempre ela que decidirá o que poderá ou deverá fazer com a técnica, e não ao contrário. Ao longo de sua argumentação, Weber nos oferece uma série de exemplos. Poder-se-ia dizer, aponta este autor, que talvez Beethoven

¹⁰⁸ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madri: Visor, 1992, p. 21 – grifo meu. No texto da tradução espanhola “[...] puede haberse orientado alguna vez hacia la falta de belleza y viveza que creemos encontrar en el arte tardorromano, nos parece desde el punto de vista del gusto moderno sencillamente imposible. [...] la voluntad artística puede estar orientada también hacia la percepción de otras manifestaciones (ni bellas ni vivas, según las concepciones modernas) de los objetos.”

¹⁰⁹ *Ibid.*, 1992, p. 21.

¹¹⁰ WEBER, Max. “Geschäftsbericht und Diskussionsreden auf dem ersten Deutschen Soziologentage in Frankfurt”. Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit., p. 11.741-742. No texto original: “Die Regel ist, daß das künstlerische Wollen sich die technischen Mittel zu einer Problemlösung gebiert.”

“[...] não ousou extrair as conseqüências definitivas de sua própria concepção musical porque a escala cromática completa, que os trompetes com válvulas têm, estava faltando nos instrumentos de sopro de sua época”¹¹¹. Mas isso não o impediu, buscando superar essa deficiência, de criar “as maiores de suas inovações evolutivas sem ter a sua disposição todas as modificações *tecnológicas* dos instrumentos e da orquestra.”¹¹². Ou seja, esse é um bom exemplo das tensões que podem se estabelecer entre os meios técnicos disponíveis e os objetivos colocados por determinada “volição artística”.

Portanto, além de condições, tais meios podem constituir obstáculos para a realização de determinadas tarefas, impulsionando a “volição” a buscar soluções para os problemas que a técnica coloca. Ao mesmo tempo, Weber também destaca uma terceira possibilidade: a técnica pode influenciar a “volição”, e esta influência pode ser empiricamente demonstrável, como no caso da importância que o desenvolvimento repentino dos instrumentos de cordas teve para o “caráter da música”¹¹³. Mas isso o conduz a extrapolar o canteiro das relações entre a técnica e a “volição artística”, destacando a importância de condições sociológicas e econômicas específicas para o desenvolvimento da orquestra de Haydn.

Vemos, portanto, que as relações entre meios técnicos e volição artística é central para o pensamento weberiano na medida em que lhe permite não somente diferenciar as duas dimensões diretamente envolvidas no processo da criação artística – a técnico-material e a ideal-subjetiva – mas também postular a *influência recíproca* entre elas. Em um plano mais amplo, essa influência também está sujeita às infinitas determinações da realidade empírica. Em contraste com o destino dado por Riegl ao conceito de “volição artística”, marcado por sua dimensão coletivizante e por sua completa autonomia em relação aos meios técnicos, podemos ver que Weber o emprega, sobretudo, em um âmbito individual – em referência a Beethoven, Berlioz, Haydn, Strauss, etc. – e

¹¹¹ WEBER, Max. “Remarks on technology and culture”. Ob. cit., p. 30. No texto da tradução inglesa: “[...] did not dare to draw out the definitive consequences of his own musical conception because the full chromatic scale, which valves trumpets have, was missing in the wind instruments of his time.”

¹¹² *Ibid.*, p. 30. No texto da tradução inglesa: “[...] the greatest of his evolutionary innovations without having at his disposal all the *technological* modifications of the instruments and the orchestra”.

¹¹³ *Ibid.*, p. 30.

dentro de um complexo conjunto de intersecções com diferentes dimensões da vida social, em relação ao qual apresenta uma autonomia relativa¹¹⁴.

Anos mais tarde (em 1917), Weber volta a empregar o termo “volição artística” em seu texto sobre a “liberdade de valoração”¹¹⁵. Entretanto, ele aparece agora diretamente manifestado através do neologismo riegliano *Kunstwollen*¹¹⁶. Em contraste com o emprego desse termo no debate de 1910, neste novo texto nos afrontamos imediatamente com um conceito coletivizante, oposto à noção de “volição de criação concreta” (*konkretes Formungswollen*). Avançando um pouco mais na leitura, vemos que a ênfase novamente é posta nas relações entre a “volição” e o “progresso dos meios técnicos” envolvidos em determinada produção artística, e que essa discussão segue um rumo semelhante àquele dado ao debate de 1910. Para resumir seus pontos de vista, Weber explica, como foi visto anteriormente, que as descobertas técnicas que possibilitaram o desenvolvimento do estilo gótico impulsionaram, por um lado, o racionalismo técnico dos arquitetos do período a levá-las às suas últimas conseqüências e, por outro, a “volição artística” desses mesmos arquitetos a utilizá-las “como possibilidade de realização de tarefas artísticas imprevistas até então”¹¹⁷.

Entre o debate de 1910 e o artigo sobre a “liberdade de valoração” (de 1913/1917) se encontra o estudo sobre música. Nele, surpreendentemente, nem a *künstlerische Wollen* e nem a *Kunstwollen* estão presentes. Esse fato chamou a atenção de autores como Kemple e Braun. Kemple utiliza as próprias palavras de Weber para mostrar que, no debate, o sociólogo estaria preocupado em examinar o problema “muito mais

¹¹⁴ Como sintetizou Kemple, Weber compreende as relações mais amplas entre técnica e cultura como “um momento relativamente autônomo dentro de um complexo de influências e de uma corrente cambiante de causalidades multifacetadas e descontínuas”. KEMPLE, Thomas M. “Instrumentum Vocale. A note on Max Weber’s Value-free polemics and social aesthetics”. Em *Theory, Culture & Society*. Ob. cit., p. 9. No texto original: “[...] a relatively autonomous moment in a multi-faceted, discontinuous complex of influences and shifting chain of causality [...]”.

¹¹⁵ É provável que em 1917, ano da publicação desse texto, originado da revisão e da ampliação de um informe escrito em 1913, Weber já tivesse conhecimento direto das principais obras de Alois Riegl. Cf. BLAUKOPF, Kurt. “Das soziologische Konzept des Kunstwollens. Seine Herkunft aus der Österreichischen Kunst- und Musikwissenschaft”. Ob. cit.

¹¹⁶ Neste texto, o termo *künstlerische Wollen* aparece somente em uma ocasião, enquanto o termo *Kunstwollen* é repetido 4 vezes. Cf. WEBER, Max. “Der Sinn der ‘Wertfreiheit’ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften”. Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit.

¹¹⁷ WEBER, Max. “Der Sinn der ‘Wertfreiheit’ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften”. Ob. cit., p. 5102-103. No texto original: “[...] als Erfüllungsmöglichkeit bis dahin ungeahnter künstlerischer Aufgaben [...]”.

especial” da dependência de uma arte em relação aos seus meios tecnológicos¹¹⁸. Em contraste, o texto weberiano sobre música estaria dedicado ao estudo dos “fundamentos racionais e sociológicos dos princípios harmônico e melódico da música ocidental em uma perspectiva trans-cultural”¹¹⁹. Como vemos, este autor não consegue explicitar o contraste entre as diferentes perspectivas sobre a música expostas em 1910 e 1911. Isso se deve, em parte, à dificuldade em esclarecer o objeto de estudo de Weber em *Os fundamentos...* Braun apresenta uma visão mais clara sobre esse problema. Segundo este autor, em seu estudo sobre música, Weber estava “explícita e *quase* exclusivamente” dedicado ao estudo dos “meios técnicos de expressão” que uma determinada “volição artística” emprega para cumprir uma tarefa dada¹²⁰. Desse modo, e em contraste com as idéias apresentadas no debate de 1910, o conceito de “volição artística” (*Kunstwollen*) quase não é assunto em *Os fundamentos...*¹²¹. Este autor ainda arrisca a hipótese de que Weber, à continuação desse texto, teria planejado tomar a “volição artística” como tema de estudo.

Independentemente do destino que Weber daria à questão da volição, a cautela que Braun expressa com seus “quase” pode ser justificada pelo fato de que, em diversos trechos de *Os fundamentos...*, Weber emprega uma expressão que remete a noção de “volição artística”: “necessidade de expressão” (*Ausdrucksbedürfnis*). Tal expressão ainda aparece misturada com a “volição artística” no artigo sobre a “liberdade de valoração” quando Weber compara o cromatismo helênico com o cromatismo renascentista¹²². Vemos, portanto, que este autor emprega uma série expressões que gravitam em torno da idéia de “volição artística”, mas, assim como o próprio conceito riegliano, não nos oferece indicações mais precisas sobre os seus possíveis significados. Essas noções ganham conteúdo a partir das relações que o nosso autor estabelece entre elas e a dimensão técnica do fenômeno artístico, o que reforça a hipótese de que o interesse weberiano se centrava sobre a dimensão material do fazer artístico.

¹¹⁸ KEMPLE, Thomas M. Ob. cit., p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14. No texto original: “[...] rational and social foundations of Western harmonic and melodic principles in historical and cross-cultural perspective [...]”.

¹²⁰ BRAUN, Christoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 41.

¹²¹ *Ibid.*, p. 86-87.

¹²² Segundo Weber, uma vez que ambas culturas empregavam de distintas maneiras o princípio do cromatismo como *meio* para expressar a paixão, seria justamente através da comparação entre esses cromatismos que o investigador poderia encontrar a diferença entre a música antiga e a renascentista, e não na “volição artística de expressão” (*künstlerischen Ausdrucks wollen*).

Para sistematizar as reflexões apresentadas até aqui, podemos estabelecer alguns pontos de apoio para pensar no papel que a “volição artística” e as expressões que gravitam ao seu redor cumprem dentro pensamento weberiano.

1-) Elas podem estar referidas tanto à esfera da ação individual quanto à dimensão coletiva da produção artística de uma época.

2-) Elas estão diretamente relacionadas com os meios técnicos disponíveis para a realização de uma tarefa dada, sendo que as relações entre essas duas dimensões do fazer artístico - a ideal e a material - são recíprocas; ou seja, elas podem se condicionar e se influenciar mutuamente sem que haja, *a priori*, a determinação de uma sobre a outra.

3-) A análise dos meios técnicos e o estudo das “volição artística” são dois momentos independentes entre si, ainda que estejam inter-relacionados na realidade empírica.

Outra forma de caracterizar a “volição artística” dentro do pensamento de Weber é opô-la às intenções de seu criador. Passaremos, então, a examinar do papel que o conceito de “volição artística” cumpre na perspectiva de Riegl.

Logo na “Introdução” à sua obra sobre a “arte industrial tardo-romana”, o austríaco define sua concepção de história da arte em oposição à concepção mecanicista de autores como Gottfried Semper, segundo a qual, afirma Reigl, “uma obra de arte não é outra coisa que o produto mecânico resultante da finalidade de uso, da matéria e da técnica.”¹²³. Em oposição a essa visão, Riegl elabora uma concepção teleológica que lhe permite descobrir na obra de arte “o resultado de uma vontade artística (*Kunstwollen*) determinada e consciente de seu objetivo, que se impõe em pugna com a finalidade de uso”¹²⁴. Com isso, afirma Margaret Iversen, Riegl visava

“[...] rebater tendências estreitamente empiristas, deterministas, funcionalistas, e materialistas na história e na teoria da arte. Sua ênfase na volição visava salvar a agência na produção artística do domínio da explicação causal.”¹²⁵.

¹²³ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 20. No texto da tradução espanhola “[...] una obra de arte no es otra cosa que el producto mecánico resultante del objetivo utilitario, la materia y la técnica”.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 20. No texto da tradução espanhola “[...] el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario [...]”.

¹²⁵ IVERSEN, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Londres: MIT Press, 1993, p. 6. No texto original: “[...] to counter narrowly empiricist, determinist, functionalist, materialist tendencies in art history and theory. Its emphasis on will was meant to retrieve agency in artistic production from the domain of causal explanation.”.

Nessa luta por proteger a ação artística da ameaça utilitarista e determinista, Riegl atribui à “volição artística” o papel de motor da evolução no campo das artes. Com a devida precaução poderíamos dizer que, nos termos da sociologia weberiana, ela pertenceria ao plano das idéias em oposição ao dos interesses.

Vejam, então, como a “volição artística” atua no processo evolutivo das artes.

Em suas análises, Riegl defende a hipótese de que a produção artística do período tardio do Império Romano (que o autor situa entre os séculos III e IV) representa a última das três fases que compreendem a evolução das artes na Antiguidade. Tomando como objeto de estudo as artes figurativas, o autor afirma que o conjunto delas tinha como finalidade última “reproduzir os objetos externos em toda a sua clara individualidade material”¹²⁶. Consequentemente, a arte antiga teve que evitar ao máximo a reprodução do espaço (profundidade), “que entendia como uma negação da materialidade e da individualidade.”¹²⁷. Por isso, recorreu à representação dos objetos dentro do plano (bidimensional). Entretanto, mesmo essa representação em plano exigia que o objeto se sobressaísse minimamente, e, desta forma, colocava-se de princípio a necessidade de certo reconhecimento da dimensão de profundidade. Nessa contradição latente residiam, ao mesmo tempo, “a possibilidade e a exigência de um desenvolvimento evolutivo posterior”¹²⁸. Veremos mais adiante como essa problemática inicial guarda semelhanças com o ponto de partida da análise weberiana sobre a música. Cada uma das três etapas da evolução da arte antiga trabalhou essas questões a partir de uma determinada “volição artística”. Dessa forma, a volição específica que animou a produção artística egípcia será diferente daquela que marcou a época dos diáconos gregos; esta, por sua vez, será suplantada pela “volição artística” do período romano tardio. Entretanto, embora variem temporalmente, dentro de cada época

“[...] existiu em geral uma só direção da vontade artística que dominava por igual os quatro ramos das artes plásticas, que colocava a serviço de seu objetivo

¹²⁶ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 33. No texto da tradução espanhola “[...] reproducir los objetos externos en toda su clara individualidad material [...]”.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 36. No texto da tradução espanhola “[...] que entendía como una negación de la materialidad e individualidad.”.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 41. No texto da tradução espanhola “[...] la posibilidad y la exigencia de un desarrollo evolutivo posterior.”.

artístico qualquer objetivo utilitário e material primário, e que elegia sempre de maneira autônoma a técnica mais adequada ao objetivo artístico proposto”¹²⁹.

Vemos, portanto, que começam a aparecer algumas diferenças em relação ao pensamento de Weber. Apesar da importância dada por este autor ao papel que a “volição” cumpre no processo artístico, vimos que, em sua interpretação, o desenvolvimento dos meios técnicos condicionava, obstaculizava e até mesmo influenciava as possibilidades de satisfação dessa “volição”. Em Weber, portanto, a “volição” apresenta o que poderíamos chamar de uma “autonomia relativa”.

Avançando na leitura, vemos que a importância dada por Riegl à “volição artística” frente ao utilitarismo e ao determinismo técnico-material buscava legitimar um desenvolvimento contínuo e autônomo das artes. Esse desenvolvimento seria fomentado por uma “dinâmica interna” ao campo artístico¹³⁰. Em princípio, isso estaria de acordo com a idéia de Weber de que existe uma “lógica interna” que impulsiona o processo de racionalização da música. Entretanto, enquanto a autonomia dada à esfera artística reflete uma opção metodológica de Weber, ela aparece como uma realidade objetiva dentro do pensamento de Riegl. Ou seja, enquanto Weber evita qualquer tipo de determinação última para o desenvolvimento artístico, e procura estudar o processo de racionalização da música especialmente a partir do desenvolvimento intrínseco de seu material, Riegl encontra nos resultados de seus estudos um desenvolvimento histórico objetivamente válido. Sendo assim, o historiador da arte afirma, no começo da sua obra, que sua intenção é “definir as leis imperantes no desenvolvimento da arte industrial tardo-romana.”¹³¹. Uma vez que a “volição artística” atua não somente como um princípio latente e geral da produção artística de uma determinada época, mas também (por manifestar-se concretamente na obra de arte) como um valor objetivo e real,

“Estas leis, na época tardo-romana como em qualquer outra, são comuns aos distintos gêneros artísticos, em razão do que as observações com respeito a

¹²⁹ *Ibid.*, p. 307. No texto da tradução espanhola “[...] ha existido en general una sola dirección de la voluntad artística que dominaba por igual las cuatro ramas de las artes plásticas, que ponía al servicio de su objetivo artístico cualquier objetivo utilitario e material primario, y que elegía siempre de manera autónoma la técnica más adecuada al objetivo artístico propuesto”.

¹³⁰ IVERSEN, Margaret. Ob. cit., p. 10.

¹³¹ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 16. No texto da tradução espanhola “[...] definir las leyes imperantes en el desarrollo del arte industrial tardorromano”.

cada âmbito resultam válidas para os outros, e se apóiam e se complementam entre si.”¹³².

Dessa forma, as três fases do desenvolvimento da arte na Antiguidade postuladas por Riegl não devem ser entendidas como “tipos-ideais”, mas sim a partir de uma filosofia da história de matizes hegelianos, na qual seus extremos (a arte egípcia e a tardo-romana) estão estreitamente aparentados, embora, efetivamente, representem os extremos opostos desse desenvolvimento. Esse viés filosófico de sua concepção histórica ganha força quando vemos que a “volição artística” aparece como uma forma de expressão de uma visão de mundo (*Weltanschauung*)¹³³. A evolução artística anteriormente mencionada, portanto, estará de acordo com as três “visões de mundo” correspondentes: a primeira de caráter religioso (Egito antigo), a segunda de caráter filosófico e científico (Grécia clássica), e a terceira novamente de caráter mágico (Império Romano tardio – paganismo tardio e paleo-cristianismo)¹³⁴. Nesse curso evolutivo,

“[...] a mudança da cosmovisão [“visão de mundo”] tardo-antiga foi uma fase transitória necessária do espírito humano para, a partir de uma concepção da relação dos objetos (em um sentido estrito) puramente mecânica, sucessiva e, em certo modo, projetada no plano, chegar à de uma relação química que se estende por toda parte, que, em certo modo, recorre o espaço em todas as direções”¹³⁵.

Para combater a teoria de que o período tardo-romano teria representado um “retrocesso histórico”, Riegl defende que a evolução tardo-antiga em direção à magia

¹³² *Ibid.*, p. 16. No texto da tradução espanhola “Estas leyes, en la época tardorromana como en cualquier otra, son comunes a los distintos géneros del arte, por lo que las observaciones respecto a cada ámbito resultan válidas para los otros, y se apoyan y complementan entre si.”

¹³³ Como destacou Iversen, Riegl aparentemente oscila entre compreender a “volição artística” como uma expressão de uma “visão de mundo” ou apresentá-la como uma potência que caminha em paralelo com ela. Cf. IVERSEN, Margaret. Ob. cit., p. 12 e RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 308. Segundo Otto Pächt, Mannheim chega a uma formulação próxima à primeira hipótese. Para ele, afirma Pächt, “A vontade artística não seria outra coisa que a forma especial de concepção do cosmos que se manifesta na obra de arte”. Cf. PÄCHT, Otto. “Apêndice”. Em RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 314. No texto da tradução espanhola “La voluntad artística no sería otra cosa que la forma especial de concepción del cosmos que se manifiesta en la obra de arte.”

¹³⁴ Para um bom exemplo de como Riegl desenvolve essa evolução a partir de afinidades com o pensamento de Hegel, conferir RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 310, nota 15.

¹³⁵ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Ob. cit., p. 309. No texto da tradução espanhola “[...] el cambio en la cosmovisión tardoantigua fue una fase transitoria necesaria del espíritu humano para, a partir de una concepción de la relación de los objetos (en un sentido estricto) puramente mecánica, sucesiva y, en cierto modo, proyectada en el plano, llegar a la de una relación química que se extiende por doquier, que, en cierto modo, recorre el espacio en todas las direcciones”.

“[...] implicou, desde logo, um desvio; mas hoje em dia está totalmente clara a necessidade de tal desvio [...] [pois trouxe] a eliminação da concepção milenar, comum à antiguidade, de que o mundo estava composto por formas individuais mecanicamente fechadas.”¹³⁶

Vemos, portanto, que Riegl troca o “retrocesso” pelo “rodeio necessário”, mas não abandona uma concepção metafísica da história. Voltando ao seu texto sobre o “culto moderno aos monumentos”, encontramos uma evolução histórica trifásica dos valores a partir dos quais nos relacionamos com os monumentos. E o conjunto desse processo, “[...] cuja descrição conduziu do valor do monumento intencional ao valor de antiguidade, passando pelo valor histórico, não é mais, de um ponto de vista geral, que um aspecto da emancipação do indivíduo, traço dominante da época moderna”, afirma Riegl.

A evolução da “volição artística” em direção à emancipação do indivíduo se realiza através da subjetivação da experiência. Em consonância com a evolução da arte na Antiguidade, que caminhava para a apreensão subjetiva do espaço, a transformação dos valores em relação aos monumentos é caracterizada

“[...] pelo desejo, sempre crescente, de apreender toda a experiência física ou psíquica não em sua essência objetiva, como o faziam geralmente as épocas anteriores, mas sob sua forma subjetiva, quer dizer por meio de sua ação sobre o sujeito (tanto em sensibilidade quanto consciência)”¹³⁷.

Dentro desse modelo evolucionista, Riegl busca explicar o “fenômeno surpreendente” da existência de um valor de antiguidade (que apenas começava a se desenvolver no século XX) no início do Império Romano como um fenômeno aparente. O desaparecimento “aparentemente rápido e sem traços” das práticas orientadas por tal valor, afirma o autor,

“[...] mostra bem que o gosto dos colecionadores de objetos antigos não pertence profundamente ao espírito da Antiguidade. [...]. Talvez o amor dedicado às antiguidades pelos romanos do século I e II de nossa era mostrar-se-á, depois de

¹³⁶ *Ibid.*, p. 309. No texto da tradução espanhola “[...] implicó desde luego un rodeo; pero hoy en día está totalmente clara la necesidad de tal rodeo [...] la eliminación de la concepción milenarista, común a la antigüedad, de que el mundo estaba compuesto por formas individuales mecánicamente cerradas.”

¹³⁷ RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Ob. cit., p. 59.

um exame mais aprofundado, ser efetivamente uma espécie de precursor anacrônico do valor de rememoração moderno.”¹³⁸.

Vemos, então, como algumas características fundamentais da “volição artística” riegliana – autonomia, generalidade e validade – estão intimamente relacionadas com uma perspectiva histórico-filosófica de matiz evolucionista. Portanto, embora em torno do conceito de “volição artística” se articulem uma série de elementos aparentados com o pensamento de Weber – os valores, a teleologia, a importância das idéias frente aos interesses, a “dinâmica interna” da evolução artística, etc. –, vemos que eles também apresentam diferenças significativas em relação às idéias desse sociólogo. Consequentemente, o próprio conceito de “volição artística” de Riegl não pode ser diretamente identificado com o papel que ele cumpre no pensamento de Weber. Podemos inclusive nos perguntar se não seriam as dificuldades de conciliar as implicações desse conceito com suas perspectivas sobre a história e o conhecimento científico que impediram Weber de dar um tratamento mais aprofundado à questão da “volição”. Vale destacar, por exemplo, que a generalidade e a validade de uma “volição artística” específica para uma época só poderiam ser estudadas, dentro da perspectiva weberiana, a partir da análise das formas de dominação envolvidas no processo artístico; uma vez que não existe nenhuma determinação objetiva de uma dimensão da vida social sobre as demais, a regularidade das condutas (que é o que efetivamente sustentaria a validade de uma determinada “volição artística”) só poderia ser atingida com a imposição de um determinado conjunto de valores sobre os demais¹³⁹. Soma-se a isso, também, o fato de que o conceito de “volição artística” sempre esteve em segundo plano dentro da obra de nosso autor, comparecendo apenas pontualmente em suas análises como um meio para esclarecer questões mais relevantes em cada contexto.

Assim como Serravezza¹⁴⁰, Braun também aponta para a associação entre as idéias de Riegl e Helmholtz como um marco referencial importante para o pensamento de

¹³⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁹ Como esclarece Cohn, a dominação “é o processo responsável pela persistência de linhas de ação e de sentidos e, portanto, pela imposição de uma certa *ordem* (sempre singular e apenas possível) aos fenômenos”. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit. p. 137.

¹⁴⁰ Segundo Serravezza, “[...] as perspectivas de Riegl terminam por encontrar-se com a de Helmholtz no signo da reivindicação do valor absoluto de toda etapa atravessada pela história da arte, e é precisamente neste significado que ambos sustentaram e nutriram a concepção weberiana da história da música.”.

Weber. Este autor relaciona diretamente o emprego dado por Weber para a “volição artística” com a categoria de “motivos psicológicos” (ou “motivações estéticas”) que, na obra de Helmholtz, constitui a contrapartida histórica da determinação natural do desenvolvimento musical. Passaremos, então, a um exame mais amplo das relações entre Weber e Helmholtz, a partir do qual buscaremos aprofundar algumas das questões apresentadas até aqui.

5. Os problemas fundamentais de toda a racionalização da música

A primeira edição de *Tratado das sensações...* data de 1863. A problemática de fundo é o impacto causado na academia alemã pela onda de especialização do conhecimento. Nesse contexto, a palavra *Wissenschaft* "vem eventualmente a significar nada mais do que um acúmulo de pesquisa rotineira"¹⁴¹. Com isso, perdia-se aquela capacidade de oferecer uma visão global e sintética do mundo que caracterizava a produção do conhecimento durante as primeiras décadas do século XIX, ou seja, o momento ápice do idealismo alemão. "De fato, pode-se pensar que, nos dias de hoje, aquelas relações entre as diferentes ciências que nos levaram a combiná-las sob o nome de *Universitas Litterarum*, foram perdidas para sempre"¹⁴², diagnosticou Helmholtz no discurso proferido em Heidelberg no ano de 1862.

Entretanto, um dos objetivos deliberados de *On the sensations of tone...* era tentar conectar as fronteiras de duas ciências: "acústica física e fisiológica" por um lado, e ciência musical e estética por outro¹⁴³. Essa conexão se daria através do estudo das

SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. cit., p. 192. No texto original: “[...] le prospettive di Riegl finiscono per incontrarsi con quelle di Helmholtz nel segno della rivendicazione del valore assoluto di ogni stadio attraversato della storia dell’arte, ed è precisamente in questo significato che entrambe sostengono e nutrono la concezione weberiana della storia della musica.”

¹⁴¹ RINGER, Fritz. *Max Weber's methodology: the unification of the cultural and social sciences*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000, p. 19. No texto original: “[...] *Wissenschaft* eventually came to signify no more than an accumulation of routine research.”

¹⁴² HELMHOLTZ, Hermann von. “On the relation of natural science to general science”. Em HELMHOLTZ, Hermann von. *Popular lectures on scientific subjects*. Ob. cit., p. 2. No texto da tradução inglesa: “It may, indeed, be thought that, at the present day, those relations between the different sciences which have led to us to combine them under the name *Universitas Litterarum*, have become looser than ever.”

¹⁴³ Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 1.

influências que as dimensões física e fisiológica do som exercem sobre a teoria e a estética musicais. Esta obra está dividida em três partes, que abrigam um total de 19 capítulos. Entretanto, de acordo com o que foi dito anteriormente, a investigação se desenvolve em dois níveis bem distintos. As duas primeiras partes estão dedicadas ao estudo da dimensão “natural” do fenômeno sonoro, ou seja, da natureza física do som – o som musical em si – e das formas através das quais esse som musical excita os nervos do aparelho auditivo humano. A terceira parte trata do desenvolvimento de diversos sistemas sonoros desde os pontos de vista histórico e estético. Essa divisão, que nos remete diretamente à separação entre “ciências da natureza” e “ciências do espírito”¹⁴⁴, oferece a base para uma interpretação do desenvolvimento histórico da música calcada em um compromisso entre a dimensão natural e a dimensão histórica do fenômeno sonoro. A obra já citada de Hanslick é uma possível inspiradora desse aspecto do pensamento de Helmholtz. Dela, retiramos a seguinte citação,

“[...] a relação da música com a natureza desfralda as mais importantes conseqüências para a estética musical. A posição das suas mais difíceis matérias, a solução das suas questões mais controversas depende da correta apreciação desta conexão.”¹⁴⁵

Da leitura de *Do belo musical* se esclarece que a “correta apreciação” da citação anterior está carregada de um normativismo estético que era, em grande parte, estranho ao cientista. Entretanto, estamos interessados nas afinidades entre esses dois pensadores. Aquele compromisso entre leis naturais e desenvolvimento histórico da música pode ser percebido em diversos momentos na obra de Helmholtz, como, por exemplo, no que segue:

“[...] o sistema de Escalas, Modos, e Tecidos Harmônicos não descansa somente em leis naturais inalteráveis, mas também é, ao menos em parte, o resultado de princípios estéticos, os quais já se transformaram, e irão ainda continuar se transformando, com o progressivo desenvolvimento da humanidade.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Em *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*, Weber cita Helmholtz como um dos intelectuais que fez a distinção entre esses dois grupos de ciências. Cf. WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 54.

¹⁴⁵ HANSLICK, Eduard. Ob. cit., p. 87.

¹⁴⁶ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 235. No texto da tradução norte-americana: “[...] the system of Scales, Modes, and Harmonic Tissues does not rest solely upon unalterable laws, but is also, at least partly, the result of esthetical principles, which have already changed, and will still further change, with the progressive development of

Esse compromisso é um dos eixos que orientam o desenvolvimento da narrativa de Weber sobre as particularidades da música ocidental. As relações entre “natureza” – as aspas aqui não são arbitrárias, como se verá ao longo desta dissertação – e história, além de estarem subjacentes ao longo de toda a argumentação, marcam o ponto de partida da obra. A primeira tese de seu texto sobre música apresenta o que, segundo o sociólogo, constitui “os fatos fundamentais de toda a racionalização da música”¹⁴⁷. O primeiro fato é a *circunstância* de que o intervalo de oitava só é decomposto em frações próprias (ou seja, intervalos de frequências múltiplas do som fundamental na razão de $n/n+1$) em dois grandes intervalos distintos: o de quarta e o de quinta¹⁴⁸. O segundo fato é que os ciclos de quintas, de quartas, ou de qualquer intervalo determinado por frações próprias, nunca se encontram. Weber dá como exemplo deste fato “o inalterável estado de coisas”¹⁴⁹ de que a décima segunda quinta justa é uma coma pitagórica maior que a sétima oitava. Estes dois fatos constituem problemas com os quais se enfrentam todas as formas de desenvolvimento da arte musical, ainda que muitas vezes, de maneira indireta. O primeiro, a assimetria da divisão da oitava, é, como veremos, de natureza essencialmente lógica, enquanto o segundo, o problema físico dos ciclos de intervalos (ou seja, a “desafinação natural” do som), é de natureza essencialmente técnica.

O primeiro problema é mais difícil de caracterizar. Para Weber, existiria uma espécie de processo “primordial” de racionalização da música, no qual o reconhecimento do intervalo de oitava, e sua divisão nos intervalos de quarta e quinta seriam duas etapas inevitáveis. O intervalo de quarta irá associar-se à divisão melódica da oitava e o intervalo

humanity.” É importante destacar que, em meados do século XIX, esse tipo de asserção era impactante, pois chocava-se contra a crença iluminista, ainda forte na época, de que o sistema tonal era o único válido de acordo com as leis da natureza. No texto de Helmholtz, são numerosas as ocasiões nas quais podemos observar a recusa dos ideais ilustrados de autores como D’Alembert. Embora se considere grande devedor dos estudos do próprio d’Alembert e de Rameau, Helmholtz rejeita deliberadamente a idéia de “naturalidade”, no sentido da possibilidade de extrair da natureza uma “lei estética” válida para a música em geral.

¹⁴⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 54.

¹⁴⁸ Oitava é o nome dado ao intervalo formado entre um som e o seu semelhante mais próximo. No sistema musical ocidental, damos o mesmo nome a uma nota e suas demais oitavas. O âmbito sonoro entre um dó e o dó seguinte (que podemos chamar de dó’) é chamado de uma oitava. Esse âmbito é a base do desenvolvimento do sistema musical harmônico-tonal ocidental. A partir dele foram construídas as escalas diatônicas. Nessas escalas, a oitava pode ser divididas em sete notas com nomes diferentes (no caso da escala de dó maior, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si), sendo completada pela oitava (dó). Os nomes dos intervalos (segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava) derivam de sua posição dentro dessa sequência de notas.

¹⁴⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 54.

de quinta à divisão harmônica da mesma, e a cada um desses princípios corresponderá uma *ratio* específica. O “fenômeno da ‘mensurabilidade’ dos intervalos ‘justos’” estaria condicionado pela força imperativa que a consonância exerce sobre o ouvido humano. Isso significa que o reconhecimento, fixação e emprego consciente dos intervalos de oitava, quarta e quinta constituem uma etapa elementar no processo de racionalização do sistema sonoro desde o ponto de vista harmônico-melódico, que está relacionada com imperativos de ordem psicoacústico¹⁵⁰.

O tema da coma pitagórica não representava nenhuma novidade na literatura e no pensamento científico sobre a música da época, mas nos parece importante destacar a questão da assimetria da divisão da oitava. Vejamos como Helmholtz apresenta o problema:

“[...] em todos os sistemas musicais conhecidos os intervalos de Oitava e Quinta foram decisivamente enfatizados. A diferença entre eles é a Quarta, e a diferença entre ela e a Quinta é o tom inteiro Pitagórico 8:9, pelo qual (e não pela Quarta ou a Quinta) a Oitava pode ser aproximadamente dividida.”¹⁵¹.

O intervalo *harmônico* de quarta, portanto, é o resultado da divisão da oitava pela quinta. Ele não é evidente por si mesmo, e o seu reconhecimento é derivado do reconhecimento da quinta. Mais adiante, Helmholtz acrescenta que:

“No cantar, a semelhança dos sons musicais que mantém relação de Oitava ou Quinta um com o outro deve ter sido muito rapidamente notada. Como já foi observado, isso também dá origem à Quarta, que tem por si mesma uma

¹⁵⁰ Para exemplificar a vigência dessa problemática no momento em que Weber escrevia *Os fundamentos...* recorreremos a um dos expoentes da musicologia comparada na época: Carl Stumpf. Buscando uma explicação para as origens dos cantos polifônicos em oitavas, quartas e quintas paralelas, esse autor assume que, originalmente, tais intervalos surgiram casualmente a partir de cantos coletivos. Por causa de sua homogeneidade, eles seriam simplesmente percebidos como uníssono, e somente mais tarde foram conscientemente diferenciados e intencionalmente empregados. Conferir STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst". Ob. cit. Essa questão já havia sido trabalhada por Stumpf em sua obra intitulada *Tonpsychologie* Conferir especialmente o segundo volume. Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1890.

¹⁵¹ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 363. No texto da tradução norte-americana: “[...] in all know musical systems the intervals of Octave and Fifth have been decisively emphasized. Their difference is the Fourth, and the difference between this and the Fifth, is the Pythagorean major Tone 8:9, by which (but not by the Fourth or Fifth) the Octave might be approximatively divided.”.

relação natural suficientemente perceptível para que seja observada de forma independente.”¹⁵².

Ou seja: esse ponto de partida para o desenvolvimento de qualquer sistema musical – o reconhecimento do intervalo de oitava e sua divisão assimétrica nos intervalos de quinta e quarta – estaria fortemente condicionado por fatores “não-históricos” ligados a fenômenos de tipo acústico e fisiológico. Portanto, as possibilidades de desenvolvimento dos sistemas sonoros encontram seu ponto de partida nessa *circunstância* (para falar em termos weberianos). Ao mesmo tempo em que sustenta e orienta essas possibilidades, ela também impõe os limites para as mesmas. Nas palavras de Helmholtz:

“A relação da quinta, e sua inversão a quarta, com o som fundamental, é tão próxima que foi reconhecida em todos os sistemas musicais conhecidos. Por outro lado, muitas variações ocorrem na escolha dos sons intermediários que tiveram que ser inseridos entre os sons finais do tetracorde”¹⁵³.

Por sua vez, cada solução para o problema inicial dará origem a novos problemas que, conseqüentemente, exigirão novas soluções. As distintas soluções caracterizarão, ao longo da história, os mais variados sistemas sonoros desenvolvidos pelas diversas culturas musicais. Entretanto, mesmo superada essa “etapa primordial”, a dimensão natural do fenômeno musical estará sempre atuando, por detrás dos bastidores, como um elemento enigmático presente na formação e no desenvolvimento desses sistemas.

Chegamos a um ponto onde começa a se delinear a articulação entre as dimensões histórica (estética, sociológica, material, etc.) e não-histórica (física e fisiológica) no processo de desenvolvimento da arte musical. Para Helmholtz, por exemplo, a natureza física do som e as funções fisiológicas do ouvido cumprem um importante papel

¹⁵² *Ibid.*, p. 364. No texto da tradução norte-americana: “In singing, the similarity of two musical tones which stand in the relation of Octave or Fifth to one another, must have been very soon observed. As already remarked, this gives rise also to the Fourth, which has itself a sufficiently perceptible natural relationship to have been remarked independently”.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 255. No texto da tradução norte-americana: “The relationship of the Fifth, and its inversion the Fourth, to the fundamental tone, is so close that it has been acknowledged in all known systems of music. On the other hand, many variations occur in the choice of the intermediate tones which have to be inserted between the terminal tones of the tetrachord”.

na constituição dos sistemas sonoros¹⁵⁴, ainda que não estejam imediatamente presentes para um exame consciente. Acreditamos que, para Weber, esse seria um fato incontestável (embora não da forma como Helmholtz o entende) e, como tal, orientaria o olhar do investigador interessado em compreender os modos através dos quais se constituíram os diferentes sistemas musicais. Entretanto, ao mesmo tempo em que o interesse histórico-cultural sobre o fenômeno musical pode estar orientado pela dimensão "natural" desse mesmo fenômeno, Weber a considera unicamente como condição para o desenvolvimento da ação humana. Discutindo as idéias de Gottl em relação ao papel cumprido pela "interpretação" na construção do conhecimento histórico, Weber afirma que, em última instância,

“[...] o interesse histórico está ligado àqueles aspectos da mudança histórica que abrigam comportamentos humanos compreensíveis *interpretativamente*, ao papel que a conduta para nós ‘provida de sentido’ desempenha no cruzamento com forças da natureza ‘carentes de sentido’ e às influências que dele recebe. Portanto, a história realiza uma constante correlação entre ‘processos naturais’ e valores culturais, a partir do que se infere que sua influência sobre a ação humana determina continuamente o ponto de vista histórico da investigação [...]”¹⁵⁵.

Tendo como ponto de partida o reconhecimento das consonâncias principais, a criação dos distintos sistemas musicais implica sempre um compromisso entre a acústica do som e as suas influências sobre o organismo humano, por um lado, e o “sentido” que o som cobra nas mais distintas culturas – tanto no que diz respeito às relações intrinsecamente musicais, como em referência aos seus significados culturais entendidos de modo mais

¹⁵⁴ Segundo o próprio Helmholtz, as formas como o ouvido reage à experiência sonora constituem “os fatos fisiológicos sobre os quais se baseia o sentimento estético”. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. vii.

¹⁵⁵ WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 118. No texto original da tradução espanhola utilizada: “[...] el *interés* histórico está ligado a aquellos aspectos del cambio histórico que encierran comportamientos humanos comprensibles *interpretativamente*, al papel que la conducta para nosotros “provista de sentido” desempeña en el entrecruzamiento con las fuerzas de la naturaleza “carentes de sentido” y a las influencias que de él recibe. Por tanto, la historia realiza una constante correlación entre “procesos naturales” y valores culturales, de lo que se infiere que su influencia sobre la acción humana determina continuamente el punto de vista histórico de la investigación”. Podemos anticipar aqui que o tratamento dado a essa problemática marca um dos pontos de divergência entre o pensamento de Weber e Helmholtz. Enquanto este último autor atribui um papel mais decisivo às condições físicas e fisiológicas da experiência musical no desenvolvimento dos diversos sistemas sonoros, Weber é mais cauteloso em considerar as puras relações sonoras em si como motores desse desenvolvimento, negando a possibilidade de qualquer generalização teórica. Nesse sentido, Braun destaca que Weber está mais próximo das idéias de Hornbostel do que do pensamento de Helmholtz. Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 48.

amplo – por outro¹⁵⁶. Portanto, os problemas que se desdobram desses “fatos fundamentais” serão objeto de reflexão teórica e experimentação prática visando superá-los.

Esse ponto de partida é essencial para a análise weberiana, pois permite precisar as soluções específicas encontradas no Ocidente para aqueles problemas. De um lado está a eleição do intervalo de quinta justa, interpretado harmonicamente, como intervalo fundamental para a divisão da oitava. Conseqüentemente, a divisão harmônica da quinta nos intervalos de terças maior e menor levará ao “rebaixamento” do intervalo de quarta ao papel de dissonância. Por outro lado está a solução dada pelo temperamento moderno para o problema físico dos ciclos de intervalos: a equiparação de 7 oitavas com 12 quintas justas e a divisão do âmbito sonoro da oitava em 12 semitons de mesmo tamanho. Aprofundaremos essas questões nos próximos capítulos.

6. Helmholtz e Weber: dissonâncias¹⁵⁷

Até aqui, nos dedicamos somente a apresentar a importância das idéias de Helmholtz para o ponto de partida da análise weberiana sobre o processo de racionalização da música ocidental. Neste item, destacaremos algumas diferenças entre os pensamentos desses dois autores que nos ajudarão a compreender melhor esse ponto de partida. Antes, porém, é importante abrir um pequeno parênteses para esclarecer o nosso posicionamento.

No âmbito específico das questões diretamente envolvidas com o estudo weberiano sobre música, e para além dele, um exame aprofundado sobre a importância que Helmholtz teve para o pensamento de Weber pode revelar a existência de certa continuidade entre as obras desses dois autores. No que diz respeito a *Os fundamentos...*,

¹⁵⁶ Para exemplificar o que entendemos por “sentido das relações intrinsecamente musicais”, destacamos que o cromatismo helênico tinha um sentido musical distinto do cromatismo na música ocidental medieval. No primeiro caso, atuou como um fator desagregador do sentimento de tonalidade, ao passo que no segundo, atuou como um elemento fundamental para a posterior consolidação da música tonal acórdico-harmônica.

¹⁵⁷ Neste ponto, discutiremos apenas os aspectos que consideramos relevantes para esclarecer as bases que sustentam o estudo weberiano sobre música. Desse modo, evitaremos nos perder no labirinto das questões teóricas e metodológicas que envolvem as obras de Helmholtz e Weber. Para uma clara constatação das diferenças entre os pensamentos desses dois autores, aconselhamos uma leitura em paralelo de *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales* e “On the relation of natural science to general science”. Cf. WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit.; e HELMHOLTZ, Hermann von. “On the relation of natural science to general science”. Ob. cit.

essa relação foi bastante discutida por Braun e Serravezza¹⁵⁸. Para além dele, as portas estão abertas¹⁵⁹. Além de referências pontuais no texto sobre "o problema da irracionalidade", Weber citou Helmholtz três vezes em sua conferência sobre "A ciência como vocação". É possível, inclusive, que, nessa mesma conferência, ele seja o modelo de cientista dedicado à causa que o sociólogo admirava¹⁶⁰. Além disso, podemos extrair do próprio *Tratado das sensações...* outra pista interessante para enriquecer a discussão. Ao discorrer sobre o princípio da tonalidade, o cientista utiliza as idéias de Fétis para afirmar que, "nas melodias das diferentes nações", a tonalidade "está desenvolvida em graus e de maneiras muito variados" (*in sehr verschiedenem Grade und verschiedener Weise entwickelt sei*)¹⁶¹. Nos diversos momentos, em sua "sociologia das religiões", que Weber discute a importância da ética religiosa para sistematização e organização da conduta prática cotidiana em torno a um sentido unificado da vida, ele apresenta uma variedade de possibilidades e de intensidades dessa sistematização através de uma proposição bastante parecida com a de Helmholtz. No item "Salvação e renascimento", por exemplo, Weber afirma: "Nos mais diversos graus e em qualidade tipicamente distinta isto ocorre em todas as religiões [...]" (*In höchst verschiedenem Grade und in typisch verschiedener Qualität ist dies bei den einzelnen Religionen [...] der Fall*)¹⁶². Em ambos os casos, além da presença de um princípio estruturador que se desdobra de diferentes maneiras e em intensidade variadas, destaca-se a importância da idéia de "desenvolvimento" – implícita na citação de Weber –, intimamente relacionada com essa multiplicidade do real e da história. Ao mesmo tempo que representa um ponto importante de contato entre o pensamento de Weber e Helmholtz, a questão do desenvolvimento também representa um momento significativo de afastamento entre eles. Nesse sentido, consideramos importante, para uma interpretação

¹⁵⁸ Conferir BRAUN, Cristoph. "Einleitung". Ob. cit. e SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Ob. cit.

¹⁵⁹ Nas linhas que se seguem até o fim deste parágrafo, incorporo as sugestões dadas pelo professor Leopoldo Waizbort.

¹⁶⁰ Cf. WEBER, Max. "A ciência como vocação". Ob. cit., p. 28.

¹⁶¹ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 395. No texto original: "[...] in sehr verschiedenem Grade und verschiedener Weise entwickelt sei."

¹⁶² WEBER, Max. "Wirtschaft und Gesellschaft". Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. Cit., p. 2401. No texto original: "In höchst verschiedenem Grade und in typisch verschiedener Qualität ist dies bei den einzelnen Religionen [...] der Fall."

mais precisa do "pensamento musical" de nosso autor, encontrar os limites dessa relação e refletir sobre suas conseqüências para as perspectivas de ambos.

Depreendemos da leitura de *On sensations of tone...* que os principais objetivos de seu autor eram, primeiramente, descobrir as leis que regem a sensação da audição para, em seguida, demonstrar como “o poder natural da sensação imediata” determina em grande medida o desenvolvimento da prática e da teoria musical¹⁶³. Sendo assim, nos deparamos com um autor constantemente preocupado em apresentar hipóteses, descrever experimentos, confirmar resultados e, por fim, estabelecer leis.

Embora o desenvolvimento da argumentação deste autor tenha sido parcialmente incorporado por Weber, os objetivos do sociólogo foram outros. Como vimos, partindo de uma análise comparativa do desenvolvimento das mais distintas culturas musicais, Weber quis compreender a racionalidade específica que opera no processo de racionalização da música ocidental¹⁶⁴.

Entretanto, podemos ir mais além da constatação de que existem interesses distintos em relação à música. Confrontando os objetivos perseguidos por ambos os autores poderemos revelar a distância que separa as suas formas de entender a construção e o papel do conhecimento científico. A explicitação dessas diferenças nos ajudará a compreender melhor as bases teóricas a partir das quais o nosso autor se entrega ao estudo da música.

Esclarecendo a divisão metodológica que empregará em sua análise, Helmholtz destaca que, no domínio da natureza, os fenômenos sonoros se apresentam de maneira mecânica e se impõem, sem exceção, “a todos os seres vivos cujos ouvidos estão construídos no mesmo plano anatômico que o nosso próprio”¹⁶⁵. Neste campo, “onde a necessidade é suprema e nada é arbitrário”, continua o autor, a ciência

¹⁶³ Como indica o próprio título da obra, e esclarece o próprio autor “[...] é precisamente na parte fisiológica em especial – a teoria das sensações da audição – onde a teoria da música deve buscar os fundamentos de sua estrutura. Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 4. No texto da tradução norte-americana: “[...] it is precisely the physiological in special – the theory of the sensations of hearing – to which the theory of music has to look for the foundations of its structure”.

¹⁶⁴ Vale lembrar que, para Weber, não há uma única e mesma racionalidade. A música, assim como as demais dimensões da vida social, pode ser racionalizada em direções e intensidades distintas.

¹⁶⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 234. No texto da tradução norte-americana: “[...] to all living beings whose ears are constructed on the same anatomical plan as our own.”.

“[...] é corretamente evocada para estabelecer as leis constantes dos fenômenos, e para demonstrar de forma precisa a estreita conexão entre causa e efeito. Como não existe nada arbitrário nos fenômenos abraçados pela teoria, nada arbitrário tampouco pode ser admitido nas leis que regulam os fenômenos, ou nas explicações dadas para as suas ocorrências. Enquanto permaneça qualquer coisa arbitrária nessas leis e explicações, é a tarefa da ciência [...] excluí-la, pelo prosseguimento das investigações.”¹⁶⁶.

Vemos, portanto, que no discurso de Helmholtz estão articulados vários elementos característicos do cientificismo de matizes positivistas, que se resumem basicamente na crença em uma natureza ordenada, cujo funcionamento pode ser revelado através de leis obtidas por meio de um corpo teórico igualmente preciso, construído através de relações causa-efeito e, por fim, enunciado por um cientista que ocupa uma posição neutra em relação ao objeto de estudo. A racionalidade, portanto, seria intrínseca ao fenômeno. Ou seja, ela estaria presente nas próprias relações de causa-efeito que o determinam, de forma que a tarefa da ciência seria simplesmente revelá-las. Segundo o próprio Helmholtz, a

“Natureza não nos permite por um momento sequer duvidar de que nós temos que lidar com rígidas cadeias de causa e efeito. Portanto para nós, como seus estudantes, põe-se em marcha o mandato de trabalhar até termos descoberto leis invariáveis [...]”¹⁶⁷.

A teoria da consonância desenvolvida por Helmholtz é um bom exemplo para ilustrar como isso se aplica ao estudo da música. Através de infindáveis experimentos sobre a natureza do som musical e suas relações com o aparelho auditivo humano, Helmholtz define a presença de irregularidades nas formas de vibração dos sons como um critério para distinguir entre consonância e dissonância. Por sua vez, a estas duas categorias corresponderiam níveis distintos de prazer sensorial que seriam absolutamente naturais e,

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 234. No texto da tradução norte-americana: [...] where necessity is paramount and nothing is arbitrary, science is rightfully called upon to establish constant laws of phenomena, and to demonstrate strictly a strict connection between cause and effect. As there nothing arbitrary in the phenomena embraced by the theory, so also nothing arbitrary can be admitted into the laws which regulate the phenomena, or into the explanation given for their occurrence. As long as anything arbitrary remains in these laws and explanations, it is the duty of science [...]to exclude it, by continuing the investigations.”.

¹⁶⁷ HELMHOLTZ, Hermann von. “On the relation of natural science to general science”. Ob. cit., p. 20. No texto da tradução inglesa: “Nature does not allow us for a moment to doubt that we have to do with a rigid chain of causes and effect, admitting of no exceptions. Therefore to us, as her students, goes forth the mandate to labor on till we have discovered unvarying laws [...]”.

portanto, não pertenceriam ao campo da estética. Entretanto, em um processo de positivização do conhecimento, consonância e dissonância aparecem como categorias naturais, ou seja, distinções presentes *a priori* na natureza. Sendo assim,

“Se uma combinação [de sons] é mais áspera ou mais sutil do que outra, depende somente da estrutura anatômica do ouvido [...]. Entretanto, o grau de aspereza que o ouvinte é inclinado a suportar como meio de expressão musical depende somente do gosto e do hábito; portanto os limites entre consonâncias e dissonâncias foram frequentemente mudados”¹⁶⁸.

Ou seja: o prazer dos sentidos está determinado de forma “natural”, enquanto a beleza estética é um produto histórico. “As duas [categorias] devem ser mantidas rigidamente separadas, embora a primeira seja um meio importante de alcançar a segunda”¹⁶⁹. Ao discutir o acorde de tônica, o cientista nos oferece um exemplo dessa relação entre prazer sensorial e beleza estética: “O ouvido tanto mais se satisfaz com um acorde final maior quanto mais precisamente a ordem dos sons utilizados imitam o arranjo dos sons parciais em um som composto.”¹⁷⁰.

Aquela correspondência unívoca entre conhecimento científico e realidade permite a Helmholtz transitar da teoria para a realidade, buscando confirmar, através de experimentos empíricos, a existência concreta de fenômenos não imediatamente observáveis, que são postulados no plano teórico a partir da expectativa de que a realidade se comporte com a mesma coerência das formulações teóricas obtidas a partir dela.

Não estamos colocando em questão o procedimento, cuja eficácia já provou estar além de qualquer suspeita. O que nos interessa aqui é confrontar duas visões bem distintas sobre a construção do conhecimento científico e apontar algumas conseqüências importantes para o nosso estudo. Para marcar essas diferenças, recorreremos ao já citado conjunto de textos metodológicos de Weber, publicados entre 1903 e 1906, e reunidos sob

¹⁶⁸ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 234. No texto da tradução norte-americana: “Whether one combination is rougher or smoother than another, depends solely on the anatomical structures of the ear [...]. But what degree of roughness a hearer is inclined to endure as a means of musical expression depends on taste and habit; hence the boundary between consonances and dissonances has been frequently changed.”

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 234. No texto da tradução norte-americana: “The two must be kept strictly apart, although the first is an important means for attaining the second.”

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 291. No texto original: “The ear is the more satisfied with a closing major chord, the more closely the order of the tones used imitates the arrangement of the partial tones in a compound.”

o título “O problema da irracionalidade nas ciências sociais”¹⁷¹. Além de duas menções casuais a Helmholtz, esse conjunto de escritos apresenta uma sólida e ampla visão de nosso autor sobre o processo de construção do conhecimento científico. Para os propósitos desta investigação, podemos desenvolver algumas das questões que ali se colocam.

Ao discutir a proposta teórica de Roscher de dividir o conhecimento científico em duas grandes áreas, a ciência de leis e a ciência da realidade, Weber expõe o posicionamento daquele autor e nos oferece uma boa oportunidade de formular um diálogo hipotético entre ele, Weber, e Helmholtz. O tipo de ciência que este último pratica poderia ser enquadrado na primeira das duas grandes áreas, já que ele propõe

“[...] ordenar a multiplicidade infinita dos fenômenos - infinita tanto intensiva como extensivamente - dentro de um sistema de leis e de conceitos que sejam, do modo mais incondicional, de validade universal [...]. A constante obrigação lógica de hierarquizar sistematicamente os conceitos gerais, junto com a ambição de rigor e de univocidade, os conduz [aos cientistas] a reduzir ao máximo possível as diferenças qualitativas da realidade a quantidades precisamente mensuráveis. Se querem ir, finalmente, além de uma simples classificação dos fenômenos, seus próprios conceitos têm que conter proposições potenciais de validade universal, e se estas têm de ser absolutamente *rigorosas e de clareza matemática, têm que ser representáveis em relações causais.*”¹⁷².

¹⁷¹ WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit.

¹⁷² *Ibid.*, p. 7. No texto da tradução espanhola: “[...] ordenar la multiplicidad infinita de los fenómenos - infinita tanto intensiva como extensivamente - dentro de un sistema de leyes y de conceptos que sean, del modo más incondicionadamente, de validez universal [...] La constante obligación lógica de jerarquizar sistemáticamente los conceptos generales, junto a la ambición de rigor y de univocidad, les conduce a reducir lo más posible las diferencias cualitativas de la realidad a cantidades precisamente mensurables. Si quieren ir, finalmente, más allá de una simple clasificación de los fenómenos, sus propios conceptos tienen que contener proposiciones potenciales de validez universal, y si estas han de ser absolutamente *rigurosas y de claridad matemática, tienen que ser representables en relaciones causales.*”. Entretanto, em casos extremos, o processo de abstração da realidade empírica coloca em xeque o próprio sentido das relações causa-efeito. Segundo Weber, “O ‘efeito’, como conteúdo objetivo da categoria de causalidade, e por isso o conceito de ‘causa’ perde seu próprio sentido, até o ponto de desaparecer, sempre que no curso do processo da abstração quantificante se assume a equação matemática como expressão de relações causais puramente espaciais. O único significado que a categoria de causalidade pode conservar aqui é o de regra das sequências temporais do movimento, e isso só no sentido em que vale como expressão de algo que, segundo sua própria essência, é eternamente *igual*. Ao contrário, a idéia de ‘regra’ desaparece da categoria de causalidade ao apenas começarmos a reflexionar sobre a absoluta excepcionalidade qualitativa do processo universal que se desenvolve no tempo e sobre a unicidade qualitativa de todo fenômeno espaço-temporal”. Cf. WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 161. No texto da tradução espanhola: “El ‘efecto’, como contenido objetivo de la categoría de causalidad, y por ello el concepto de ‘causa’, pierde su propio sentido, hasta el punto de desaparecer, siempre que en el curso del proceso de la abstracción cuantificante se asume la ecuación matemática como expresión de relaciones causales puramente espaciales. El único significado que puede conservar aquí la categoría de causalidad es el de regla de las secuencias temporales del movimiento, y esto sólo en el sentido en que vale como expresión de algo que, según su propia esencia, es eternamente *igual*. Por el contrario, la idea de ‘regla’ desaparece de la categoría de causalidad

Até aqui, as opiniões de Helmholtz estariam de acordo com as de Weber. Entretanto, com a positivização do conhecimento, explica o sociólogo, perde-se de vista o *hiatus irrationalis* que separa a realidade da construção conceitual obtida mediante a abstração dos fenômenos individuais.¹⁷³ Portanto, longe de revelar leis imanentes aos fenômenos, esse tipo de conhecimento se separa completamente da realidade empírica, “a qual é sempre e sem exceção concreta, individual e representável somente em suas peculiaridades qualitativas”¹⁷⁴. Ao reduzir o real concreto a meras relações quantitativas, as categorias com as quais esse conhecimento opera são “totalmente irreais”¹⁷⁵. O ideal lógico de uma ciência como tal, afirma Weber, “daria origem a um sistema de fórmulas de validade geral absoluta, que constituiria uma representação abstrata dos traços comuns a todos os eventos históricos”¹⁷⁶.

Ou seja, os produtos desse conhecimento, as leis, têm seu âmbito onde as características essenciais dos fenômenos coincidem com o que é conforme ao gênero, quer dizer, “onde nosso interesse científico pelo caso concreto empiricamente dado se extingue”¹⁷⁷. Ilustraremos essas questões esclarecendo alguns dos pontos básicos da teoria de Helmholtz. A primeira distinção realizada em seu estudo sobre música é entre som musical e ruído. O primeiro se diferencia do segundo por apresentar um movimento vibratório de períodos regulares. Isso significa que o som musical é percebido de forma uniforme e homogênea, enquanto o ruído está composto por várias sensações sonoras irregulares e misturadas. Portanto, os sons musicais são “os elementos mais simples e mais

apenas se reflexione sobre la absoluta excepcionalidad cualitativa del proceso universal que se desarrolla en el tiempo y sobre la unicidad cualitativa de todo fenómeno espacio-temporal.”

¹⁷³ Para Weber, por exemplo, “[...] nunca nenhum tipo de consideração causal é equivalente à ‘experiência imediata’ (*Erleben*)”. Cf. WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 161. No texto da tradução espanhola: “[...] ningún tipo de consideración causal es nunca equivalente a la ‘experiencia inmediata’ (*Erleben*)”.

¹⁷⁴ WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 7. No texto da tradução espanhola: “[...] la cual es siempre y sin excepción concreta, individual y representable solamente en sus peculiaridades cualitativas.”

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 17. No texto da tradução espanhola: “[...] daría origen a un sistema de fórmulas de validez general absoluta, que constituiría una representación abstracta de los trazos comunes a todos los eventos históricos.”

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 7. No texto da tradução espanhola: “[...] donde nuestro interés científico por el caso concreto empíricamente dado se extingue [...]”.

regulares das sensações da audição”¹⁷⁸, e, conseqüentemente, são as suas leis e particularidades as que devem ser estudadas em primeiro lugar. Os sons musicais podem se diferenciar entre si por apenas três fatores: *força* (intensidade), *altura* (agudo/grave) e *qualidade* (timbre). A *força* é determinada pela amplitude das oscilações e a *altura* pelo número de vibrações em um dado período de tempo (frequência). O *timbre*, ou seja, aquela qualidade que faz a distinção entre um som de piano ou de flauta, por exemplo, varia unicamente de acordo com a quantidade e a intensidade dos harmônicos que compõem o som musical¹⁷⁹. As consonâncias se definem pela ausência de batimentos na combinação entre dois ou mais sons e as dissonâncias pela presença acentuada dos mesmos. Ou seja, desse modo, as qualidades do som musical foram reduzidas à menor quantidade possível de elementos quantitativamente variáveis. Ganhamos uma definição geral de "som musical" e, em contrapartida, uma construção completamente abstrata e irreal.

Em oposição a esse modo de construção do conhecimento, o interesse das "ciências empíricas da ação" se dirige ao estudo dos *sentidos* e *significados* dos eventos históricos, o que implica, por parte do cientista, em uma valoração desigual das infinitas relações de causa e efeito (em si mesmas indiferentes) que determinam o fenômeno. Desse modo,

“[...] o trabalho especificamente histórico das ciências da cultura está em antítese extrema com todas as disciplinas que operam com relações causais [Kausalgleichungen]: a *desigualdade* causal [Kausalungleichung], enquanto

¹⁷⁸ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 8. No texto da tradução norte-americana: “[...] the simpler and more regular elements of sensations of hearing [...]”.

¹⁷⁹ Na grande maioria dos casos, os sons musicais estão compostos por várias vibrações simples simultâneas, que variam de acordo com a qualidade do som em questão. Essas vibrações são chamadas de “harmônicos” ou “parciais superiores”. O ouvido é capaz de decompor o som musical, que se propaga de forma homogênea, nessas vibrações simples, e percebê-las separadamente. Helmholtz emprega uma analogia ilustrativa: ocorre com o ouvido algo semelhante ao que ocorreria com os olhos caso estes fossem capazes de decompor, por si mesmos, a luz branca em suas cores constitutivas. Para sermos mais exatos com o pensamento deste autor, acrescentamos que essa tarefa é realizada pelo “ouvido material”. O “ouvido espiritual”, cotidianamente, se contenta somente em despender a atenção suficiente para reconhecer os objetos externos e, por causa disso, percebemos o som musical como uma unidade homogênea. Para nos tornarmos conscientes da presença dos harmônicos, é necessário que o “ouvido espiritual” reflita sobre a sensação fornecida pelo “ouvido material”. Vemos, portanto, como se abrem as portas para as relações entre a dimensão “natural” e a dimensão “espiritual” do fenômeno musical.

desigualdade de *valor* [*Wertungleichung*], é a categoria decisiva para as ciências da cultura [...]”¹⁸⁰.

Weber trabalha com uma perspectiva inversa a de Helmholtz, para quem os fenômenos naturais, pela possibilidade de serem enquadrados dentro de leis universais e invariáveis, são mais *compreensíveis* do que os que são objeto das “ciências da cultura”. Para o sociólogo, enquanto as ciências naturais, pela completa ausência de sentido e significado dos fenômenos com os quais trabalham, se limitam a *explicá-los* através de leis construídas com base em relações de causa e efeito, as “ciências da cultura” trabalham justamente com os sentidos e significados específicos de cada evento ou processo histórico singular. A simples constatação de que existem regularidades nas ações não oferece nada sobre o conteúdo das mesmas ao estudioso da cultura, ou seja, não significam nada em si mesmas.

Mas voltemos à Helmholtz. Conforme avançamos na leitura da terceira parte de sua obra, dedicada ao estudo dos diversos sistemas musicais, as idéias que orientam o seu trabalho vão se tornando cada vez mais claras. Ainda como fruto da (con)usão entre conceito e realidade, Helmholtz apresenta a seguinte hipótese:

“Se a nossa teoria do sistema tonal moderno está correta, ela também deve ser suficiente para fornecer a explicação necessária para os estágios anteriores de desenvolvimento menos perfeitos”¹⁸¹.

¹⁸⁰ WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 62. No texto da tradução espanhola: “[...] la labor específicamente histórica de las ciencias de la cultura está en antítesis extrema con todas las disciplinas que operan con relaciones causales: la *desigualdad* causal, en cuanto desigualdad de *valor*, es la categoría decisiva para las ciencias de la cultura [...]”. É importante destacar que, devido ao caráter “mais ou menos contingente” do infinito fluxo de fenômenos que compõem a realidade histórica, Weber matiza a idéia de causalidade através da ênfase à “*atribuição causal* a nexos *particulares* entre fenômenos.” Conferir também WEBER, Max. "Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie". Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit., p. 4178. Disso deriva a importância que a idéia de *probabilidade* possui na teoria sociológica weberiana. Cf. COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. Ob. cit., p. 89. Entretanto, segundo Cohn, a influência de Nietzsche sobre o pensamento de nosso autor nunca lhe permitiu satisfazer-se plenamente com explicações baseadas nas relações de causalidade. Na realidade, afirma este autor, “[...] a categoria de causalidade cria tantos embaraços ao próprio Weber, obrigando-o a recorrer a fórmulas alternativas menos precisas como aquela, do maior interesse, de ‘afinidades eletivas’ entre ordens diversas de sentidos da ação, que ocorre mesmo perguntar pela razão dessa insistência nela”. A resposta é simples, continua Cohn. “É que a exigência da análise causal *prende* o pesquisador às regras universalmente aceitas do método científico, e assegura o caráter também universal [...] das suas conclusões. Em suma, Weber apóia essas considerações de método na categoria de causalidade porque, já que não há garantia alguma de universalidade [...] para os *fins*, que ao menos ela exista para a ciência enquanto *meio*.” *Ibid.*, pp. 109-10.

Essa conclusão parte da seguinte teleologia:

“[...] o modo pelo qual os materiais da música são agora trabalhados para o uso artístico é em si mesmo uma admirável obra de arte, na qual a experiência, acuidade, e gosto estético das nações européias trabalharam por dois ou três mil anos, desde os dias de Terpander e Pitágoras”¹⁸².

Ou seja, para Helmholtz, o fato de que desde a época de Pitágoras a música ocidental tenha trabalhado com um determinado princípio de organização tonal do sistema sonoro, lhe permite tomar o sistema tonal moderno como o estágio mais avançado do desenvolvimento técnico desse princípio e empregá-lo como referência para a avaliação das “etapas anteriores”. Para Weber, mesmo que os problemas pitagóricos em relação à música tenham permanecido essencialmente os mesmos até o Renascimento, seria impossível estabelecer uma solução de continuidade entre períodos históricos tão distintos que permitisse uma comparação entre tais sistemas sonoros. Enquanto Helmholtz utiliza sua teoria sobre o sistema tonal moderno para compreender os estágios “menos perfeitos” do desenvolvimento da música ocidental desde o tempo dos gregos, ou seja, para interpretar as diferenças qualitativas entre esses sistemas como fruto de uma compreensão não adequada das características essenciais do princípio da tonalidade que os próprios gregos postularam, Weber se utiliza do método comparativo para compreender que tipo de racionalidade operava no sistema musical antigo e, desse modo, apontar os fatores que o levaram a se desenvolver em um sentido diferente do nosso.

Ao enfatizar esse momento da argumentação de Helmholtz, sublinhando as diferenças com a perspectiva de Weber para explicitar aspectos importantes do pensamento deste último, estamos correndo o risco de cometer uma injustiça. Como vimos, em relação à noção de “desenvolvimento”, o cientista reconhece a multiplicidade do real e as discontinuidades da história. Entretanto, existe um elemento importante no pensamento de Helmholtz que diferencia esta noção de seu papel no pensamento weberiano. O

¹⁸¹ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 240. No texto da tradução norte-americana: “If our theory of the modern tonal system is correct it must also suffice to furnish the requisite explanation of the former less perfect stages of development.”

¹⁸² *Ibid.*, p. 249. No texto da tradução norte-americana: “[...] the mode in which the materials of music are now worked up for artistic use, is in itself a wondrous work of art, at which the experience, ingenuity, and esthetic of European nations has laboured for between two and three thousand years, since the days of Terpander and Pythagoras”.

"desenvolvimento" em Weber, com suas multiplicidades e descontinuidades, está intimamente relacionado com a diversidade dos tipos de racionalidade que podem concorrer para a formação dos distintos sistemas sonoros. Em Helmholtz, essas multiplicidades e descontinuidades entram em tensão com a sua crença em uma racionalidade "oculta" – elevada à consciência e desenvolvida em toda a sua potencialidade apenas no Ocidente – que atuaria por detrás dos fenômenos, organizando-os e conferindo-lhes unidade. Vejamos com calma.

Em diversas ocasiões, Helmholtz se mostra contrário à idéia de que o sistema musical moderno seja natural, no sentido de ser aquele que conseguiu expressar a natureza do som em si. Em oposição, este autor defende que o som musical é um material “infinitamente rico e totalmente sem forma [...] que deve ser moldado a partir de princípios puramente artísticos”¹⁸³. Desse modo, afirma que o sistema tonal moderno é fruto de um princípio estilístico livremente escolhido, ou seja, é um produto histórico das ações humanas. Assim sendo, cada sistema musical desenvolvido em diferentes épocas por diferentes povos possui seu próprio princípio de organização e chegou a alcançar os mais altos níveis de beleza artística¹⁸⁴.

Entretanto, esse relativismo de fundo historicista acaba matizado pelo fato de que, no pensamento de Helmholtz, os níveis de beleza artística estão condicionados pelas soluções dadas aos problemas técnicos de organização dos sistemas sonoros. Portanto, embora não exista *a priori* um princípio estético correto estabelecido de acordo com a natureza, o sistema musical moderno foi o único que escolheu conscientemente o princípio da tonalidade harmônica como fundamento para seu desenvolvimento. Através das soluções alcançadas para os problemas decorrentes dessa eleição, conquistou um mundo inteiramente novo de possibilidades de expressão, enquanto nos demais sistemas sonoros os níveis de beleza artística alcançáveis estavam restritos pela limitação imposta pelos

¹⁸³ *Ibid.*, p. 250. No texto da tradução norte-americana: “[...] infinitely rich but totally shapeless plastic material [...], which must be shaped on purely artistic principles [...]”.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 249.

próprios problemas técnicos com os quais se enfrentaram¹⁸⁵. Para citar um exemplo concreto desse pensamento, destacamos o seguinte trecho do texto de Helmholtz:

“Para distinguir e entoar com segurança graus sonoros mais próximos é necessário um treinamento mais refinado da técnica e do ouvido musical do que para intervalos maiores. Dessa maneira, vemos que quase todos os povos incivilizados evitam o semitom e permitem apenas intervalos maiores”¹⁸⁶.

Sob a aparência de cientificidade, tal relação causa-efeito esconde o seguinte veredicto: a incapacidade dos povos “incivilizados” em fixar racionalmente pequenas distâncias sonoras fez com que o intervalo de semitom fosse excluído de seus sistemas musicais.

Intimamente relacionada com a solução dos problemas técnicos encontramos a idéia de que os grandes avanços na estética musical dependeram mais de soluções “psicológicas” - o termo se refere à percepção dos fenômenos físicos pela mente - do que da ação dos “sentimentos” (parte emotiva). Relembrando que, no domínio da natureza, os fenômenos sonoros se apresentam de maneira mecânica e se impõem, sem exceção, “a todos os seres humanos cujos ouvidos estão construídos no mesmo plano anatômico que o nosso próprio”¹⁸⁷, Helmholtz tem liberdade para falar de uma “estética científica” e, portanto, de “leis” e “regras” que regem a “beleza artística”¹⁸⁸. Claramente, a referência para esta discussão é a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant. Assim como Hanslick, o cientista parece buscar uma solução para a impossibilidade, colocada pelo filósofo, de

¹⁸⁵ Este é um dos pontos-chave na aproximação que Braun e Serravezza fazem das perspectivas de Weber e Helmholtz, visando justificar a hipótese do eurocentrismo weberiano. Voltaremos a esse assunto ao longo do texto.

¹⁸⁶ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 583. No texto original: “Um engere Tonstufen sicher zu intonieren und zu unterscheiden gehört eine feinere Ausbildung der Technik und des musikalischen Gehörs, als für grössere Intervalle. Demgemäss finden wir, dass fast alle uncivilisirteren Völker die Halbtöne vermeiden, und nur grössere Intervalle zulassen.”

¹⁸⁷ *Ibid.*, 234. No texto da tradução norte-americana: “[...] to all living beings whose ears are constructed on the same anatomical plan as our own.”

¹⁸⁸ É neste ponto que Serravezza pretende fechar o círculo que uniria as concepções de história da música de Weber e Helmholtz. A passagem de uma música homofônica para uma música polifônica e, finalmente, para a música harmônica, etapas cumpridas pelo desenvolvimento da música ocidental, seria um itinerário traçado pela natureza, e o progresso que ele representaria poderia ser “objetivamente comprovado” através da ciência. Nesse sentido, as categorias weberianas de ação “subjetivamente racional” e ação “objetivamente correta” se encontrariam sob o signo do progresso, sustentando objetivamente a suposta superioridade da música ocidental harmônico-tonal. Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. cit., p. 188.

existência de uma ciência do belo¹⁸⁹. Vejamos as implicações dessa busca para a nossa análise. A beleza está sujeita a leis e regras, afirma Helmholtz;

“A dificuldade consiste no fato de que essas leis e regras, do cumprimento das quais depende a beleza e pelas quais ela deve ser julgada, não estão presentes de forma consciente para a mente [...]”¹⁹⁰.

Dada essa misteriosa condição do fenômeno da criação artística no campo da música¹⁹¹, a física deveria dedicar-se a revelar o "motor técnico" envolvido no processo artístico, enquanto a "estética científica" estaria interessada em descobrir o "motor psicológico" envolvido nesse mesmo processo¹⁹². Por um lado, Weber desconfiava de qualquer possibilidade de encontrar os "motores" - termo empregado no sentido de "determinações" - de qualquer processo histórico. Por outro lado, a própria idéia de uma "estética científica" já seria algo totalmente problemático para Weber, mas evidente dentro do pensamento de Helmholtz, uma vez que este autor não separa as dimensões do "ser" e do "dever ser". Entra em jogo então toda a dimensão normativa de sua obra, dimensão completamente ausente no texto de Weber. Para Helmholtz, uma vez admitido o princípio da tonalidade como estruturador do sistema sonoro, este deve ser respeitado e explicitado nas composições. Segundo o próprio autor,

“[...] um uso imoderado de modulações surpreendentes é um instrumento fácil e adequado nas mãos dos compositores modernos para tornar as suas peças picantes e altamente coloridas. Mas um homem não pode viver de tempero, e a

¹⁸⁹ Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 150.

¹⁹⁰ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 366. No texto da tradução norte-americana: “The difficulty consists in the fact that these laws and rules, on whose fulfillment beauty depends and by which it must be judged, are not consciously present to the mind [...]”. Neste, e em outros pontos da sua argumentação, Helmholtz incorpora plenamente as formulações kantianas. Na *Crítica da faculdade do juízo* lemos: “[...] nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas idéias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo, densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe [...]”. Conferir KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Ob. cit., p. 154 - grifo nosso.

¹⁹¹ “Uma obra, conhecida e considerada como produto da mera inteligência, nunca será aceita como uma obra de arte, não importa quão perfeita seja a sua adaptação ao seu fim”. Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 366. No texto original: “A work, known and acknowledge as the product of mere intelligence, will never be accepted as a work of art, however perfect be its adaptation to its end”.

¹⁹² Segundo Helmholtz, A estética busca encontrar a essência do belo artístico “em sua inconsciente conformidade com a razão”. Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. “Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie”. Ob. cit., p. 154. No texto original: Die Aesthetik sucht das Wesen des künstlerisch Schönen in seiner unbewussten Vernunftmässigkeit.”.

conseqüência da incansável modulação é quase sempre a obliteração da conexão artística. Não se deve esquecer que modulações deveriam ser apenas meios para dar proeminência à tônica pelo *contraste* dela com outra e então retornando a ela, ou como meio de alcançar efeitos isolados e peculiares de expressão”¹⁹³.

O mesmo caso das modulações se aplica ao uso de intervalos ou acordes dissonantes. Para Helmholtz, a antecipação da consonância (venha esta última a ocorrer ou não)

“[...] é o único motivo que justifica a existência das dissonâncias. [...]. Consonâncias têm um direito independente de existir. Nossas escalas modernas foram formadas sobre elas. Mas dissonâncias são permissíveis apenas como transições entre consonâncias”¹⁹⁴.

O que vimos anteriormente justifica a suspeita de que Helmholtz busca nos fenômenos o reflexo de um mundo ordenado¹⁹⁵. A apreciação de uma obra de arte genuína, afirma o autor, nos ensina a sentir que nela “descansa um gérmen de ordem que é passível de rico cultivo intelectual”¹⁹⁶. Fruto desse cultivo, tais obras “quase parecem ser mais reais do que a própria realidade, porque todas as influências perturbadoras são eliminadas”¹⁹⁷. Dessa forma,

¹⁹³ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 319. No texto da tradução norte-americana: “[...] an immoderate use of striking modulations is a suitable and easy instrument in the hands of modern composers, to make their pieces piquant and highly coloured. But a man cannot live upon spice, and the consequence of restless modulation is almost always the obliteration of artistic connection. It must not be forgotten that modulations should be only a means of giving prominence to the tonic by contrasting it with another and then returning into it, or of attaining isolated and peculiar effects of expression.”

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 331. No texto da tradução norte-americana: “[...] is the only motive which justifies the existence of the dissonances. [...]. Consonances have an independent right to exist. Our modern scales have been formed upon them. But dissonances are allowable only as transitions between consonances.”

¹⁹⁵ Chegando ao último capítulo de sua obra, “Relações com a estéticas”, essa suspeita se confirma em várias passagens. Nesse capítulo, o autor incursiona deliberadamente no terreno da metafísica.

¹⁹⁶ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 367. No texto da tradução norte-americana: “[...] slumbers a germ of order that is capable of rich intellectual cultivation [...]”.

¹⁹⁷ HELMHOLTZ, Hermann von. “On the relation of natural science to general science”. Ob. cit., p. 14. No texto da tradução inglesa: “[...] almost seem to be more real than the reality itself, because all disturbing influences are eliminated”.

“[...] aprendemos a reconhecer e admirar na obra de arte, pensamento esboçado em material indiferente, o retrato de um arranjo similar do universo, governado por leis e pela razão em todas as suas partes”¹⁹⁸.

Ou seja, por detrás dos véus do misticismo, da incalculabilidade e da espontaneidade, *necessários* à realização artística, as grandes obras de arte musicais revelam estar regidas pela ordem e pela razão. Vale a pena citar uma vez mais o filósofo de Königsberg, grande inspirador das idéias de Helmholtz:

"[...] a arte bela tem que *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte. Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem *esforço*, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo."¹⁹⁹.

Inspirado em Kant, Helmholtz entende que a arte se baseia em um tipo de conhecimento que antagoniza com aquele oferecido pela ciência. Mas, ao mesmo tempo, acredita que essas esferas do conhecimento se reencontram no respeito profundo às regras e à razão.

“Matemática e música, os opostos mais nítidos da atividade intelectual que podemos encontrar, e contudo conectados, mutuamente sustentados, como se quisessem demonstrar a consequência oculta que se estende por todas as ações de nosso espírito [...]”

exclama Helmholtz²⁰⁰.

¹⁹⁸ HELMHOLTZ, Hermann von. On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music. Ob. cit., p. 367. No texto da tradução norte-americana: “[...] we learn to recognize and admire in the work of art, though draughted in unimportant material, the picture of a similar arrangement of the universe, governed by law and reason in all its parts.”

¹⁹⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Ob. cit., p.152.

²⁰⁰ HELMHOLTZ, Hermann von. “Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie”. Ob. cit., p. 122. No texto original: “Mathematik und Musik, der schärfste Gegensatz geistiger Thätigkeit, den man auffinden kann, und doch verbunden, sich unterstützend, als wollten sie die geheime Konsequenz nachweisen, die sich durch alle Thätigkeiten unseres Geistes hinzieht [...]”. É importante destacar que é bem provável que Helmholtz tivesse em mente a famosa asserção de Leibniz – “A música é um exercício oculto de aritmética de uma alma inconsciente que lida com números” –, à qual também se referiu Schopenhauer quando afirmou “A música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando”. Conferir SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo : Abril Cultural, 1974, pp. 78-79.

Devemos, portanto, fazer justiça ao cientista e relativizar o peso da dimensão positivista de sua obra, pois as inúmeras explicações sobre a natureza do som musical e as igualmente numerosas leis estabelecidas não representam um fim em si mesmo²⁰¹. Ao possibilitar uma conexão entre as fronteiras das ciências naturais com a teoria e a estética musicais, pondo ao descoberto algumas estruturas da ponte oculta que une o “ouvido material do corpo” com o “ouvido espiritual da mente”, essas leis e explicações permitem que o autor encontre na obra de arte musical a manifestação da possibilidade de um mundo racionalmente ordenado. A forma como esse discurso está articulado na obra de Helmholtz também nos leva a relativizar o componente historicista de seu pensamento. Embora este autor entenda que os diferentes povos são livres para escolher os princípios que orientam o desenvolvimento dos diferentes sistemas musicais, as possibilidades objetivas de beleza artística ficam condicionadas tanto pelos problemas que tais princípios impõem, quanto pelas qualidades das soluções encontradas para eles.

Podemos destacar ainda uma última consequência dessa "visão de mundo". Uma vez que a música é a arte que lida de forma mais imediata com as sensações, estas se impõem de forma muito mais incisiva no processo da criação artística, limitando assim o papel cumprido pela invenção humana. Dado que as sensações imediatas pertencem ao domínio dos fenômenos naturais, onde "nada é arbitrário", as formas mais "elevadas" de organização do material sonoro são aquelas que compreendem as características essenciais tanto do som musical em si, quanto das relações entre dois ou mais sons desse tipo. E uma vez que as relações entre os sons musicais se tornam explícitas quando estes soam simultaneamente, o fato de que o princípio da tonalidade harmônica tenha sido eleito conscientemente como fundamento do sistema sonoro ocidental moderno possibilitou que este se desenvolvesse a partir de uma compreensão mais precisa das relações entre os sons e, dessa forma, fosse progressivamente eliminando a necessidade de uma ação arbitrária,

²⁰¹ Um homem que estudasse somente para “o bem do saber”, afirma Helmholtz, “[...] certamente não cumpriria o propósito de sua existência. [...] ampliar os limites da ciência é realmente trabalhar para o progresso da humanidade”. Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. “On the relation of natural science to general science”. Ob. cit., p. 22-23. No texto da tradução inglesa: “[...] would assuredly not fulfill the purpose of his existence. [...] to extend the limits of science is really to work for the progress of humanity”. Mais adiante, este autor acrescenta: “Todas as ciências têm, portanto, [...] uma meta em comum, estabelecer a supremacia da inteligência sobre o mundo [...]”. Idem, *ibid.*, p. 26. No texto da tradução inglesa: “The sciences have then [...] all one common aim, to establish the supremacy of intelligence over the world [...]”.

seja na construção das escalas e dos acordes, seja no próprio desenvolvimento interno da composição²⁰². Nas palavras de Helmholtz:

"[...] o princípio da afinidade sonora [*Klangverwandschaft*] penetrou muito mais profundamente em sua forma harmônica do que em sua forma melódica. [...]. Como consequência imediata surgiu aquela sensibilidade muito superior para a exatidão dos intervalos que é vislumbrada na união harmônica dos sons, e que é passível de ser desenvolvida nos melhores métodos físicos de medição. [...]. Em função disso, não importando a variedade da progressão, uma conexão muito mais clara de todas as partes [de uma peça musical] com sua origem, a tônica, pode ser mantida e considerada objetivamente sensível para o ouvinte"²⁰³.

Por fim, chegamos ao ponto nodal onde os pensamentos de Weber e de Helmholtz se encontram e se afastam definitivamente. Como veremos nos capítulos seguintes, as relações entre o arbítrio - definido como "resolução dependente apenas da vontade"²⁰⁴ - e as regras previamente estabelecidas para a prática musical também permeiam o texto weberiano sobre música. Entretanto, se em Helmholtz isso espelha um compromisso com um mundo ordenado, em Weber, reflete o interesse em compreender o mundo em que o arbítrio não tem vez.

²⁰² É importante destacar que, opondo-se à perspectiva de autores como Rameau, para quem a beleza estaria na "coisa em si" – no caso da música, no próprio material sonoro –, Diderot defendeu a idéia de que a beleza estaria nas relações que se estabelecem entre os sons. Conferir FUBINI, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Valência: Ed. Universitat de Valência, 2002, pp. 143-150.

²⁰³ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 364. No texto da tradução norte-americana: "[...] the principle of tonal relationship penetretad far deeper in its harmonic than in its melodic form. [...]. As an immediated consequence arose that far superior sensibility for the correctness of the intervals which is seen in the harmonic union of tones, and which admitted of being developed into the finest physical methods of measurement. [...]. By this means, notwithstanding the variety of progression, a much clearer connection of all parts with their origin, the tonic, can be maintained and rendered objectively sensible to the hearer“.

²⁰⁴ Cf. HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Ob. cit.

CAPÍTULO 2 – Tema e desenvolvimento

Ao longo do primeiro capítulo, buscamos caracterizar o “ponto de partida” da análise weberiana sobre o processo de racionalização da música ocidental, ou seja, buscamos esclarecer as bases teórico-metodológicas sobre as quais se ergue essa análise. Através do confronto entre certos pressupostos do pensamento de Weber e as perspectivas de autores como Riegl e Helmholtz, pudemos estabelecer os pontos de contato e de separação entre eles e, dessa forma, elucidar alguns pontos importantes que orientaram a narrativa apresentada em *Os fundamentos...* Neste segundo capítulo, discutiremos algumas questões que consideramos relevantes para a nossa interpretação desse texto weberiano, buscando revelar, sempre que possível, as formas através das quais o autor articula os conhecimentos que extrai de suas fontes com os princípios de sua sociologia.

Inicialmente, aprofundaremos a discussão da problemática a partir da qual se desenvolve toda a narrativa sobre a racionalização da música ocidental, buscando revelar não somente a importância fundamental que ela tem para a compreensão de aspectos centrais do pensamento de Weber sobre a música, mas também procurando estabelecer conexões estruturais entre *Os fundamentos...* e outros os estudos realizados pelo sociólogo. Em seguida, acompanharemos as principais etapas apresentadas ao longo da densa análise comparativa realizada pelo autor e, por último, discutiremos as especificidades da música ocidental moderna e suas implicações a partir daquela problemática inicial.

Parte 1 - Os “fatos fundamentais” e o sistema sonoro ocidental

Weber inicia o seu texto com as seguintes palavras: “Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de frequência 1 : 2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2 : 3) e quarta (3 : 4) [...]”²⁰⁵. Se tomarmos um som, por exemplo, um Dó, e um segundo som cuja velocidade de vibração seja o dobro do primeiro, encontraremos um som que é o mais semelhante possível desse Dó, só que mais agudo. Convencionou-se chamar

²⁰⁵ WEBER, Max. "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik". Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit., p. 7998. No texto original: "Alle harmonisch rationalisierte Musik geht von der Oktave (Schwingungszahlverhältnis 1 : 2) aus und teilt diese in die beiden Intervalle der Quint (2 : 3) und Quart (3 : 4) [...]".

esse som mais semelhante de Dó também; para diferenciá-los, utiliza-se a primeira letra em minúsculo (dó). Entre esses dois sons, existe um âmbito sonoro que recebe o nome de oitava. Toda tentativa de racionalizar harmonicamente²⁰⁶ os sons contidos no interior da oitava partiu de sua divisão nos intervalos de quinta e quarta. Para ilustrar:

oitava: Dó _____ dó

quinta: Dó _____ sol

quarta: _____ sol _____ dó

ou

oitava: Dó _____ dó

quinta: _____ fá _____ dó

quarta: Dó _____ fá

Quinta e quarta são intervalos de grandezas diferentes; ou seja, existe uma assimetria na divisão da oitava, e isso constitui um “fato” que estabelecerá tensões no interior de qualquer sistema sonoro e dará ânimo às mais diversas tentativas de equacioná-lo. Ao lado deste, Weber destaca outro “fato”, também perturbador, que se origina da tentativa de racionalizar harmonicamente o material sonoro. Os ciclos de intervalos de naturezas diferentes (quintas, quartas, sextas, terças etc.) nunca se encontram, ou seja, nunca oferecem sons musicais com frequências idênticas. O sociólogo exemplifica este problema com a “coma pitagórica”, nome dado à diferença existente entre a sétima oitava e a décima segunda quinta justa construídas a partir de um mesmo som (dó e si#, por exemplo). Existem, portanto, variadas possibilidades de determinação dos intervalos no interior da oitava que tornaram problemática a racionalização, pois o cálculo nunca quadra perfeitamente; sempre haverá um “resto”²⁰⁷. Ambos os “fatos” darão origem a uma série de problemas para a racionalização do material sonoro. Em busca de uma diferenciação “tipicamente ideal” da ordem desses problemas, apresentaremos a seguinte proposição, que deverá ser confirmada ao longo da análise: a divisão assimétrica²⁰⁸ da oitava dará origem a

²⁰⁶ Harmônico se refere ao soar simultâneo dos sons, enquanto melódico ao soar sucessivo.

²⁰⁷ Para uma lista dos “restos” mais comuns na racionalização dos intervalos, ver apêndice.

²⁰⁸ Sobre a divisão aritmética, ver apêndice.

problemas *lógicos* para a estruturação dos sistemas sonoros que se desdobraram em duas vias principais: o princípio da divisão melódica (distância) e o princípio da divisão harmônica dos intervalos; ao mesmo tempo, a “irracionalidade” dos ciclos dos intervalos, explicitada por Weber como o problema da “coma fatal”²⁰⁹, é uma questão de tipo *técnico*. Ela dará origem aos mais variados sistemas de afinação que buscarão evitar, superar ou incorporar aquele elemento “irracional”.

Weber, portanto, inicia a sua obra retomando problemas clássicos da racionalização da música – no sentido literal da palavra. Em seu próprio nome, o problema da “coma pitagórica” já carrega a sua origem histórica no pensamento ocidental²¹⁰, enquanto o intervalo de oitava e sua divisão em quinta e quarta já haviam roubado o sono de Aristóteles²¹¹. Além de serem elementos-chave para a compreensão da racionalização da música ocidental, os “fatos fundamentais” ocupam um lugar estratégico dentro do quadro mais amplo das análises substantivas realizadas pelo sociólogo.

Tudo indica que Weber escreveu seu texto sobre música no mesmo período em que desenvolvia seus estudos sobre sociologia da religião e do direito. Partindo das “afinidades eletivas” que Treiber encontrou entre estes últimos, Arturo Rodríguez Morató afirma que, muito mais do que na esfera religiosa, seria na esfera da música que poderíamos encontrar um caso modelar dos estudos que o sociólogo desenvolveu sobre o tema da racionalização²¹². Partindo do pressuposto de que existe um “programa mínimo de teoria evolutiva” nas análises do sociólogo, Morató afirma que, no caso da música, o problema colocado e as etapas do seu desenvolvimento se apresentam com uma maior “pureza de exposição”, de forma que, na esfera musical, “Weber se ocupa quase exclusivamente desse esquema evolutivo, coisa que não acontece na esfera religiosa”²¹³.

²⁰⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 131.

²¹⁰ É importante destacar que as “leis” da vibração da corda também eram conhecidas pelos chineses contemporaneamente (ou talvez até anteriormente) e independentemente de Pitágoras. Cf. ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962, p. 191.

²¹¹ Conferir ARISTÓTELES. *Les problemes musicaux D'Aristote*. Gand: Librairie Générale de AD Hoste, 1903.

²¹² Cf. MORATÓ, Arturo R. “La transcendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Em *Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, no. 29 – *Sociología de la Música*.

²¹³ MORATÓ, Arturo R. “La transcendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Ob. cit., p. 44. No texto original: “[...] Weber se ocupa casi únicamente de ese esquema evolutivo, cosa que no ocurre en la esfera religiosa”.

Não nos compete aqui discutir as colocações que Morató desenvolve nesse interessante artigo, especialmente no que se refere à existência de um “programa mínimo de teoria evolutiva” nas análises do sociólogo. Queremos apenas destacar uma coincidência importante que pode nos ajudar a entender as etapas da argumentação de Weber. No caso das religiões, quanto mais se desenvolve uma concepção ético-monoteísta assentada na idéia de um deus universal e supra terreno, mais se fortalece o problema de como um deus com essas características cria e governa um mundo imperfeito e desigual. Ou seja, a vinculação do sofrimento a uma concepção religiosa de tipo ético colocou o problema da contradição entre mérito e destino.

“O problema da teodicéia, assim criado, está presente tanto na literatura egípcia antiga quanto no *Livro de Job* ou em *Ésquilo*, só que, em cada caso, com uma expressão particular. [...] Seja qual for a versão, o problema em toda a parte se prende com os motivos determinantes [...] [do desenvolvimento religioso] e da necessidade de redenção.”²¹⁴

A teodicéia e os “fatos fundamentais de toda a racionalização da música” possuem características bastante semelhantes. Primeiro, por serem problemas *gerais*, no sentido de que podem ser encontrados nas mais variadas situações históricas – ou para utilizar a terminologia weberiana, podem ser encontrados “em toda parte” [*überall*]; depois, porque são eles que dão impulso ao processo de racionalização no interior das esferas religiosa e musical. Como esclarece Morató,

“No caso da música será a impossível divisão racional da escala, enquanto que o ‘problema da teodicéia’ consistirá no universal desafio antropológico representado na fundamental incongruência entre o destino e o mérito humanos. Aqui e ali, pois, existirá uma contradição originária que coloca um problema lógico de integração.”²¹⁵

Reduzida a uma proposição elementar, a racionalização se configurará na busca de soluções a um problema. Entretanto, como o próprio Morató destacou, o problema se

²¹⁴ WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Em WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 184.

²¹⁵ MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Ob. cit., p. 37. No texto original: “En el caso de la música será la imposible división racional de la escala, mientras que el ‘problema de la teodicea’ consistirá en el universal desafío antropológico que supone la fundamental incongruencia entre el destino y el mérito humanos. Aquí y allá, pues, existirá una contradicción originaria que plantea un problema lógico de integración.”

apresenta na esfera da religião como um imperativo antropológico, enquanto no caso da música o problema é sobretudo técnico-lógico. E a analogia *formal* não para por aí. Se as buscas por soluções para o problema da teodicéia enveredaram por duas vias principais, a teodicéia da fortuna e a teodicéia do sofrimento, a mesma “bifurcação” se apresenta em relação aos problemas originados dos “fatos fundamentais”: o princípio da distância e o da divisão harmônica.

Podemos utilizar ainda o exemplo da teodicéia para esclarecer que esses problemas *se prendem com (gehört mit)* os “motivos determinantes”²¹⁶ da evolução em ambas as esferas, ou seja, eles são elementos que se misturam no complexo de determinações que conduzem o processo de racionalização no interior de cada uma. Por mais que a construção conceitual realizada por Weber encaminhe uma visão formal da constituição dos sistemas sonoros visando *explicitar* suas conexões com os “fatos fundamentais”, não podemos derivar disso que eles tenham sido nem o principal e nem o único impulso à racionalização do material sonoro nas mais diversas culturas musicais. Pelo contrário. Na maior parte dos casos, eles atuaram “por detrás dos bastidores”.

1.1. O sistema musical ocidental moderno: aparência, contradições, conflito e limites

Em 1853, foi publicada a obra *A natureza da harmonia e da métrica*²¹⁷, escrita pelo instrumentista, compositor e teórico Moritz Hauptmann. Logo no primeiro parágrafo da introdução, o autor afirma ser muito comum que obras de teoria musical comecem com um capítulo sobre acústica, e que, em seguida, esse capítulo introdutório seja completamente esquecido.

“O mesmo [o capítulo sobre acústica] é anteposto como início do livro, mas seu conteúdo não pode de nenhum modo valer como introdução, como um princípio para a doutrina [da harmonia], a partir do qual a matéria subsequente se desenvolva de forma natural, [...]

²¹⁶ Cf. WEBER, Max. “Wirtschaft und Gesellschaft”. Ob. cit., p. 2381. Em português, conferir WEBER, Max. Em WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Ob. cit., p. 184.

²¹⁷ HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Ob. cit. Utilizamos também a tradução inglesa feita por W. E. Heathcote. Conferir HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres: Swan Sonnenschein, 1888.

Será sempre, entretanto, uma posição controversa, a de que uma tal teoria tenha dois inícios: um deixado de lado, abandonado, e outro levado adiante”²¹⁸.

Nessa citação, Hauptmann manifesta seu incômodo com a falta de uma conexão orgânica entre uma abordagem acústica do fenômeno musical e a teoria da harmonia. Ou seja, é necessário entender qual a relação existente entre as proporções numéricas extraídas do movimento oscilatório dos corpos elásticos que produzem o som musical e a constituição do sistema harmônico-tonal. Discutiremos mais adiante o enfoque dado pelo autor para a solução deste problema. Por agora, nos interessa somente tomar a preocupação de Hauptmann como um gancho para avançarmos em nossa interpretação do texto weberiano.

1.1.1. O sistema tonal como “totalidade orgânica”: aparência

A exposição “artificialmente simplificada”²¹⁹ – apropriando-nos das palavras do próprio Weber – dos “elementos básicos” do sistema tonal se estende do segundo ao sexto parágrafo de *Os fundamentos...* O foco da exposição é a forma como esse sistema sonoro se apresenta racionalizado desde o ponto de vista harmônico; ou seja, como, a partir do soar simultâneo de sons musicais, se fixaram racionalmente as notas que compõem o seu material.

No segundo parágrafo, o sociólogo apresenta os princípios que regem a construção dos intervalos musicais²²⁰, e, no terceiro, um grande resumo da constituição do princípio da tonalidade partindo da formação das escalas próprias de cada centro tonal²²¹,

²¹⁸ HAUPTMANN, Moritz. *Die natur der harmonik und der metrik*. Ob. cit., p. 4. No texto original: “Dasselbe ist dem Buche als Anfang vorgesetzt, sein Inhalt kann aber in keine Weise als Eingang der Lehre, als ein Princip gelten, als welchem das darauf Folgende sich naturgemäss entwickelte, [...] Es wird aber immer nicht in Abrede zu stellen sein, das eine solche Lehre zwei Anfänge hat: einen verlassenen, aufgegebenen, und einen fortgesetzten.”

²¹⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 56.

²²⁰ Intervalo é a distância entre dois sons musicais, ou, como nos habituamos a dizer, a distância entre duas notas.

²²¹ Escala é uma *sucessão* ordenada de sons musicais, enquanto acorde é uma ordenação *simultânea*. A escala fundamental da música tonal moderna é a escala de dó maior: do-ré-mi-fá-sol-lá-si(dó), e o acorde básico correspondente é o de dó maior (dó-mi-sol tocados simultaneamente). Tonalidade – no sentido moderno do termo – pode ser entendido, em um plano restrito, como um conjunto de relações sonoras, sincrônicas e diacrônicas, organizado harmonicamente em progressões de acordes que se desenvolvem em torno a um

passando pela formação dos acordes e pelas relações que estes estabelecem tanto na caracterização das tonalidades quanto na transição entre elas (princípio da modulação), até chegar à caracterização da dissonância como o “elemento fundamentalmente dinâmico da música de acordes”²²².

Na música acórdico-tonal, os intervalos musicais são fixados tendo como parâmetro o âmbito sonoro existente entre um som e o seu mais próximo semelhante, ou seja, o intervalo de oitava. Tomando um som fundamental – por exemplo, a nota dó – como ponto de partida, a racionalização harmônica constrói um intervalo de quinta para cima e um para baixo:

G

C

F

O próximo passo é dividir aritmeticamente os intervalos de quinta em intervalos de terça²²³. A quinta F – C é dividida na nota lá (a), a quinta C – G na nota mi (e), e, para que a nota G possa ter uma terça é necessário antes que ela possua também uma quinta, que corresponde à nota ré (D). Dessa forma, a quinta G – D é dividida na nota si (b).

Esquema: F – a – C – e – G – b – D.

Entre fá e lá temos uma terça maior com relação de frequências 4/5, e entre lá e dó uma terça menor com relação de frequências 5/6. O mesmo se aplica em relação às terças dó-mi e mi-sol, e sol-si e si-ré.

O soar simultâneo das três notas que compõe cada um desses grupos de sons formam as três tríades fundamentais Fá (fá-lá-dó), Dó (dó-mi-sol) e Sol (sol-si-ré). E, a

acorde fundamental. Em sentido amplo, o termo tonalidade envolve os mais diversos aspectos que conformam a música ocidental moderna (harmonia, melodia, contraponto, forma etc.).

²²² WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 56.

²²³ Sobre as divisões aritmética e harmônica, conferir o apêndice a esta dissertação.

partir da transposição das notas fá e lá um oitava acima, e da transposição da nota ré uma oitava abaixo, se obtém as notas da escala maior tendo como som fundamental a nota dó (dó – ré – mi-fá – sol – lá – si[dó]) e da escala menor vizinha, que tem como som fundamental a nota lá (lá – si – dó – ré – mi-fá – sol [lá])²²⁴. Todos esses intervalos são obtidos através da divisão harmônica/aritmética com base em frações dos números 2, 3 e 5. As frações do número 2 correspondem à divisão de um som na sua oitava (Dó – dó, por exemplo); as frações do número 3 à divisão de um som em quintas (fá – dó, dó – sol e sol – ré, por exemplo); as frações do número 5 à divisão das quintas em terças maiores (dó – mi, fá – lá e sol – si). Os demais intervalos existentes na escala maior são conseqüências dessa divisão. Por exemplo, os intervalos lineares que se estabelecem entre as notas na seqüência formada pela escala (entre dó e ré, ré e mi, mi e fá, e assim por diante), resultantes da decomposição das terças, recebem os nomes de tom inteiro e semitom, de acordo com a sua grandeza. Entretanto, na prática, os tons inteiros não são iguais entre si, e tampouco os semitons. Se continuarmos construindo terças e quintas sobre os graus da escala, originar-se-ão os intervalos cromáticos: dó-dó#-réb-ré-ré#-mib-mi etc. Entretanto, entre os semitons cromáticos contidos nos dois tipos distintos de tons inteiros existem três tipos de restos de intervalos (entre dó# e réb, por exemplo, existe uma pequena diferença), e aqui nos encontramos com “o fato fundamental” da “coma fatal”.

Por um lado, portanto, a *estruturação harmônica* do sistema sonoro acórdico-tonal alcança seu limite na decomposição do intervalo de tom inteiro 8/9 e dos dois tipos de semitom que formam a escala natural. Por outro lado, uma vez que o caminho da racionalização musical ocidental seguiu o caminho da divisão harmônica da quinta em terças maior e menor, o intervalo de quarta perdeu sua importância como estruturador do sistema sonoro. Na medida em que ele só pode ser decomposto a partir de frações do número sete, o intervalo de quarta representa outro limite deste sistema.

Os intervalos, assim dispostos, constituem o material sonoro. Em sua “configuração completamente racionalizada”²²⁵, esse material se articula em torno a um som principal, em relação ao qual se organizam as três tríades principais (Dó, Fá e Sol) e a

²²⁴ A denominação maior e menor se refere á qualidade da terça que se constrói sobre o som principal: dó – mi é uma terça maior, enquanto lá – dó é uma terça menor. Essa denominação se estende também às escalas construídas sobre esses sons principais.

²²⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 55.

escala própria. Isso dá origem ao princípio da tonalidade enquanto fruto das relações musicais estabelecidas com base nessa escala e nesses acordes. Se mudamos a escala (de dó maior para sol maior, por exemplo) e os acordes, conseqüentemente a tonalidade também se transforma. Mas mantém-se o mesmo princípio de constituição dos intervalos e acordes²²⁶. Cada tonalidade mantém relações de “afinidade” com tonalidades vizinhas. As tonalidades se caracterizam *inequivocamente* através da resolução do acorde de sétima dominante, e é através de acordes desse tipo (ou fragmentos do mesmo) que transitamos de uma tonalidade para outra. O movimento harmônico, seja no interior de uma mesma tonalidade ou no trânsito entre elas, se encerra somente através de uma “cadência”, uma sucessão de acordes que caracteriza *inequivocamente* a tonalidade principal da composição. O universo da tonalidade é essencialmente *dinâmico*. A dissonância é o elemento potencial que dá vida ao desenvolvimento musical; a “tensão contida” em seu interior “exige” uma solução, uma resolução.

Na exposição de Weber (a qual tentamos esclarecer em seus pontos principais), os elementos musicais aparecem intimamente relacionados, como os elementos que constituem um organismo: intervalos, escalas, acordes, tonalidade, modulações etc. Partimos do micro universo dos intervalos até chegar às modulações e cadências conclusivas; uma espécie de *zoom-out* veloz que nos induz a uma percepção desse universo como “totalidade orgânica”²²⁷.

Mostrar o sistema tonal como uma “totalidade orgânica” é um dos principais objetivos da obra já citada de Moritz Hauptmann. Na primeira parte dessa obra, intitulada “Harmonia”, Hauptmann sai de uma dimensão ainda menor do que a de Weber, o próprio som musical em si, para alcançar o tema das modulações e das cadências conclusivas no final da mesma²²⁸. Todo o universo musical, segundo o autor, é derivado do som.

²²⁶ Simplificando, poderíamos dizer que a mudança ocorre somente na altura das notas, descartando, é claro, a mudança de um Dó para um dó uma oitava acima.

²²⁷ Vale ressaltar que, ao longo do século XIX, as teorias organicistas influenciaram o pensamento sobre a constituição e o desenvolvimento da música tonal moderna. O desenvolvimento orgânico da forma a partir do motivo, bem como a conexão reciprocamente referida dos diversos elementos de uma composição se tornaram elementos fundamentais para a interpretação e a avaliação das obras musicais. Uma das expressões mais acabadas desse pensamento a obra de Heinrich Schenker (1868-1935). Conferir, por exemplo, SCHENKER, Heinrich. *The masterwork in music*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996, vol. 2.

²²⁸ A passagem do micro ao macro também é um recurso expositivo empregado por Helmholtz mas, nesse aspecto, a semelhança entre as obras de ambos autores não tem implicações mais profundas para as análises desenvolvidas, que são bastante divergentes em muitos aspectos.

Entretanto, como toda identidade só se constitui como tal através do movimento de oposição e reconciliação consigo mesma, ou seja, a passagem do “ser em si” para o “ser para si”,

“Assim, o som musical é refletido em si mesmo; isto é, o som musical se torna inteligível, é compreendido, por meio do som musical, ou, como Hauptmann diz, é mediado por si mesmo. E esse processo de duplicação sobre si, ou especialização, tem lugar continuamente em todas as partes da música, tornando-a um todo orgânico”,

esclarece Edward Heathcote²²⁹.

Vejamos mais detidamente esse processo. Dobrar-se sobre si mesmo significa, neste caso, sair de um momento de identidade e entrar em contradição consigo mesmo, para, em seguida, reconciliar-se. O movimento de identificação, oposição e reconciliação do som musical parte de sua divisão em intervalos. Segundo Hauptmann, existem 3 intervalos que são diretamente inteligíveis e imutáveis, a oitava, a quinta e a terça (maior). Se a oitava é a expressão pela unidade,

“[...] a quinta expressa a dualidade ou separação, a terça a unidade da dualidade ou união. A terça é a união da oitava e quinta. A união deve ser antecedida pela separação, e a separação pela unidade. A terça preenche o vazio da quinta, na medida em que ela contém em si a dualidade separada desses intervalos enlaçada em uma unidade”²³⁰.

É na relação com os intervalos de quinta e terça que o som se reconcilia consigo mesmo formando a tríade maior; o som volta a ser unidade. Chamaremos esse som de som fundamental, ou tônica. Entretanto, esse estado é novamente rompido por um contínuo movimento de oposição consigo mesmo. Se o intervalo de quinta é a expressão dessa contradição, a tríade maior se opõe a si mesma nas tríades construídas a partir dos

²²⁹ HEATHCOTE, Willam Edward. “Introductory essay”. Em HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Ob cit., p. xxiv. No texto original: “Thus musical sound is reflected in itself; that is, musical sound becomes intelligible, is understood, by means of musical sound, or, as Hauptmann says, is mediated by itself. And this process of doubling upon itself, or specialization [sic], takes place continually in all parts of music, making it into an organic whole”.

²³⁰ HAUPTMANN, Moritz. *Die natur der harmonik und der metrik*. Ob. cit., p. 22. No texto original: ”Wenn die Octav Ausdruck ist für Einheit, so spricht die Quint die Zweiheit oder Trennung aus, die Terz, Einheit der Zweiheit oder Verbindung. Die Terz ist die Verbindung der Octav und Quint. Der Verbindung muss die Trennung, der Trennung die Einheit vorausgegangen sein. Die Terz erfüllt die Leere der Quint, indem sie die getrennte Zweiheit dieses Intervalles zur Einheit verbunden in sich enthält.”.

intervalos de quintas superior (dó-sol) e inferior (fá-dó); portanto, nas tríades de sol maior e fá maior. A primeira, que se constrói sobre a quinta da tônica, é a dominante; a segunda, que tem a tônica como quinta, é a subdominante. Expressão da reconciliação do som consigo mesmo no âmbito intervalar, a terça, ou melhor, a noção que ela expressa, passa a denominar o movimento de reconciliação que ocorre no nível das tríades: “noção de terça”.

“A noção de terça, a enlaçadora, anuladora da contradição, deixa então que, dentro de si, as determinações opostas pelas quais a tríade se separa se sintetizem de uma vez só, o ‘ser dominante passiva’ no ‘ter se tornado dominante ativa’, de forma que ela [a ‘noção de terça’] coloque fora de si as duas unidades divididas como dualidade, e seja a própria unidade dessa dualidade: unidade de uma tríade de tríades”²³¹.

Portanto, da mesma forma como a unidade do som consigo mesmo se origina através da mediação da tríade, “a unidade da tríade consigo mesma se origina por meio da tonalidade”²³². Ou seja, é através do movimento contínuo e orgânico das notas que compõem essas tríades que a tônica se afirma enquanto tal. Como fruto desse movimento, se configura também a tonalidade. Como já se poderá imaginar, as conseqüências desse princípio irá alcançar o âmbito mais amplo das modulações e das cadências conclusivas e, mais adiante, será capaz de articular todo o desenvolvimento da métrica e do ritmo. Dessa forma,

“Na noção de unidade dos três momentos da tríade está contida em geral toda determinação, sob a qual se fundamenta a compreensão não apenas dos acordes como ligações simultâneas dos sons, mas também da progressão melódica e da sucessão dos acordes, e também, como será demonstrado mais tarde, as exigências das leis da métrica e do ritmo”²³³.

²³¹ *Ibid.*, p. 26. No texto original: “Der verbindende, den Widerspruch aufhebende Terzbegriff lässt nun den in entgegengesetzten Bestimmungen von sich geschiedenen Dreiklang diese zugleich in sich zusammenfassen, das passive Dominan-sein in das active Dominant-haben an sich übergehen, dass er die beiden ihn entzweierenden Einheiten als Zweiheit ausser sich setze und selbst Einheit dieser Zweiheit werde: einheit eins Dreiklanges von Dreiklängen.”

²³² *Ibid.*, p. 9. No texto original: “[...] die Einheit des Dreiklanges mit sich selbst vermittelt die Tonart entstehen lassen.”

²³³ *Ibid.*, p. 23. No texto original: “In der Begriffs-Einheit der drei Momente des Dreiklanges ist aber überhaupt alle Bestimmung enthalten, die dem Verständnis nicht nur der Accorde, als der gleichzeitigen Verbindung von Tönen sonder auch der melodischen Fortschreitung, und der Folge von Accorden, eben so, wie sich später zeigen wird, den metrisch und rhythmisch gesetzlichen Forderungen zu Grunde liegt.”

Como elemento orgânico do desenvolvimento musical, a dissonância também cumpre um papel importante no esquema de Hauptmann. Sem entrar em maiores detalhes sobre a sua “essência”, ela é fruto de uma situação momentânea na qual um elemento musical se encontra em uma situação contraditória. Ela é, em si mesma, oposição. Sendo assim, a “essência” da dissonância já estaria presente no próprio movimento de constituição da tríade, associada a contradição instaurada com o intervalo de quinta. Ela é o elemento dinâmico que impulsiona o som a sair de sua identidade imediata no intervalo de oitava e alcança o reconhecimento de si na “noção de terça”. Para simplificar, ela é a antítese da consonância e, portanto, o meio através do qual a consonância se completa. E, como a música possui a natureza de ser uma arte que se desenvolve ao longo do tempo, o vir a ser se realiza justamente na passagem do tempo. Segundo Hauptmann, é somente através da dissonância que se produz “uma estreita relação da determinação métrica com a determinação harmônica”²³⁴. Na qualidade de elemento dinâmico do desenvolvimento musical, ela conecta as dimensões da harmonia/melodia e da métrica/ritmo. “[O] que responde então à resolução da dissonância é todo o processo de desenvolvimento da música”, esclarece Heathcote²³⁵.

Desde uma perspectiva marcadamente hegeliana, Hauptmann apresenta o sistema tonal como fruto do desenvolvimento imanente do próprio som musical, que é apenas mais uma manifestação da racionalidade que rege a evolução dos fenômenos e que é natural ao homem. Consequentemente, o sistema tonal está aberto à compreensão universal²³⁶. E não apenas isso, ele é também a única forma válida do desenvolvimento musical, pois é a manifestação e a realização particular dessa lógica universal: “qualquer coisa além não é concebível para o conhecimento”²³⁷.

²³⁴ *Ibid.*, p. 12. No texto original: “Nur im Dissonanzmoment tritt eine engere Beziehung der metrischen mit der harmonischen Bestimmung ein.”

²³⁵ HEATHCOTE, Willam Edward. “Introductory essay”. Ob. cit., p. xxiv. No texto original: “[...] what answers then to the resolution of dissonance is the whole development of music”.

²³⁶ Segundo Hauptmann, “Em sua expressão, a música é compreensível em geral; não exclusivamente para os músicos, mas igualmente para toda a humanidade”. HAUPTMANN, Moritz. *Die natur der harmonik und der metrik*. Ob. cit., p. 6. No texto original: “Die Musik ist in ihrem Ausdruck allgemein verständlich. Sie ist es nicht für den Musiker allein, sie ist es für den menschlichen Gemeininn.”

²³⁷ HAUPTMANN, Moritz. *Die natur der harmonik und der metrik*. Ob. cit., p. 11. No texto original: “[...] ein Weiteres für die Erkenntniss nicht mehr denkbar ist [...]”. O autor acrescenta que: “Aquilo que é musicalmente incorreto não o é sob o fundamento de que esteja contra determinada regra criada por músicos, mas porque está contra uma lei natural dada para os músicos da humanidade, porque é logicamente falso,

Já é bem conhecida a decidida oposição de Weber à dialética hegeliana e, portanto, não surpreende que a retórica de Hauptmann esteja completamente ausente do texto do sociólogo. Entretanto, podemos notar que existe uma certa semelhança no desenvolvimento da argumentação, mesmo que na de um autor ela ocupe apenas dois parágrafos enquanto na do outro mais de 150 páginas (somente para a parte referente à harmonia). Temos que contar com a possibilidade de que, ao longo dos quase sessenta anos que separam as obras desses dois autores, essa forma de apresentação do sistema tonal tenha se tornado amplamente conhecida e praticada; ou seja, é possível que Weber não estivesse dialogando diretamente com a obra de Hauptmann. Isso não invalida o fato de que este último autor foi o primeiro teórico a aprofundar uma reflexão dialética sobre a constituição do sistema tonal, nem a possibilidade de que essa reflexão possa nos ajudar a compreender tanto o posicionamento de Weber em relação às discussões teóricas sobre o sistema tonal quanto a originalidade de seu pensamento.

1.1.2. A posição da sétima (“sensível”)

Dissemos anteriormente que a breve visão panorâmica que Weber constrói a partir do encadeamentos dos elementos básicos que constituem o sistema tonal induz a uma percepção deste sistema como “totalidade orgânica”. Parece que a intenção de Weber não estava muito distante de nossa interpretação. Logo no parágrafo seguinte, o sociólogo anuncia: “Ao menos até este ponto tudo parece estar em ordem”²³⁸ e completa afirmando que, no que se refere aos elementos básicos apresentados, “o sistema harmônico de acordes poderia apresentar-se, à primeira vista, como uma unidade racionalmente acabada.”²³⁹. A frase seguinte confirma o que se anuncia: “Porém, como se sabe, isto não ocorre”²⁴⁰. A partir de então, Weber passa a discutir as contradições e conflitos, falha e irracionalidades existentes no interior desse material sonoro.

porque está em contradição interna.”. *Idem*, p. 7. No texto original: “Was musikalisch unzulässig ist, das ist nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem, dem Musiker vom Menschen gegebenen, natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist.”.

²³⁸ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 56.

²³⁹ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

A primeira delas é a posição da sétima. Na escala de dó maior, por exemplo, ela é formada pela terça da tríade de sol (si), e distancia-se da tônica (dó) por apenas um semitom. Em função disso, ela é chamada de sensível, pois cria a expectativa de que esse semitom ascenda e alcance a nota dó. Entretanto, na escala menor, a sétima é menor, ou seja, distancia-se da tônica pelo intervalo de tom inteiro. Aqui começam os problemas. Para Helmholtz, a importância da sétima maior enquanto o som que é fortemente atraído pela tônica foi crescendo na medida em que, na música moderna, buscou-se tornar cada vez mais explícita as conexões dos sons com a tônica. Uma vez que, para a sétima menor, essa conexão estreita com a tônica é inalcançável, “em todas as tonalidades uma preferência têm sido dada, no movimento ascendente, à sétima maior, mesmo naquelas às quais ela não pertence originalmente”²⁴¹. Entretanto, destaca Weber, esse conflito não provém somente de um fator “externo” às relações harmônico-tonais, determinado por necessidades melódicas que, a princípio, são estranhas ao universo da harmonia. A presença da sétima menor na escala menor gera uma contradição interna à própria configuração dos acordes. Tomando como exemplo a escala de lá menor, logo nos deparamos com o fato de que ela possui a nota sol, e que a tríade que se constrói sobre a quinta dessa escala (mi) é, portanto, uma tríade menor, pois a terça própria da fundamental mi é uma terça menor (mi-sol). Como já dissemos anteriormente, o acorde de dominante, que se constrói justamente sobre a quinta da tônica, é aquele que caracteriza inequivocamente a tonalidade devido à resolução de sua dissonância interna sobre o acorde de tônica. Essa dissonância surge do intervalo entre a terça maior e a sétima do acorde de dominante. Se, na escala menor, a tríade construída sobre a quinta da tônica possui uma terça menor, então ela apresenta a contradição de estar na posição de um acorde com função de dominante sem sê-lo. Weber está justamente querendo nos mostrar que a contradição é interna à própria configuração harmônica do sistema tonal e, dessa forma, problematizar a aparência de “totalidade orgânica” desse sistema. Ao ser elevada em meio tom a sétima menor, tornando-se assim

²⁴¹ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 464. No texto original: “[...] bei aufsteigender Bewegung die grosse Septime in allen Tonarten bevorzugt wurde, auch in denjenigen, denen sie ursprünglich nicht zukam.”

uma sétima maior, “uma parte da consistência da escala é sacrificada para unir melhor a harmonia”²⁴², afirma Helmholtz.

Como Hauptmann explica esse problema? Para ele, a tríade menor como organizadora da tonalidade, ou seja, na qualidade de tônica, corresponde a uma posição negativa (em termos dialéticos). Ela não determina, mas é determinada. Dessa forma, ela é fruto daquele movimento da tríade quando esta entra em contradição consigo mesma. Se tomarmos uma tríade maior sobre mi, ou seja, mi-sol#-si, e, partindo dela, projetarmos uma tríade menor em um intervalo de quinta inferior (lembrando que o intervalo de quinta expressa a noção de antítese), teremos a tríade de lá menor. Dessa forma, a escala formada a partir das tríades de mi maior e lá menor terá a nota sol#, ou seja, uma sétima maior. Entretanto, esse raciocínio só se justifica a partir das categorias metafísicas da dialética. Weber nem menciona essa possibilidade de interpretação.

A partir dessa “contradição” da posição da sétima na escala menor, obtém-se tríades e acordes dissonantes que não estão formados pela combinação de terças maior e menor: os diminutos e aumentados. “Estas duas espécies de acordes de três sons são, em comparação com as quintas divididas harmonicamente, já verdadeiramente revolucionárias”²⁴³, afirma Weber. “Contudo, a harmonia de acordes nem de longe pode deter-se, com sua legitimação, frente aos fatos da música, isso já desde J. S. Bach”²⁴⁴. Construindo acordes alterados através da superposição de terças e, a partir deles, escalas alteradas, a prática musical extrapolava as regras para a constituição e progressão das tríades que a teoria tentava fixar. “As ‘escalas alteradas’ surgiram historicamente, de modo característico, em primeiro lugar nas tonalidades menores, e apenas pouco a pouco foram

²⁴² HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 485. No texto original: "Es wird [...] etwas von der Consequenz der Tonleiter geopfert, um die Harmonie fester zu binden". Seguimos a tradução norte-americana e traduzimos o termo "Consequenz" por "consistência". Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Nova York: Dover Publications, 1954, p. 299.

²⁴³ WEBER, Max. "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik". Ob. cit., p. 8003. No texto original: "Schon diese beiden Arten von Dreiklängen sind, den harmonisch geteilten Quinten gegenüber, eigentlich Revolutionäre".

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 8003. No texto original: "Bei ihrer Legitimierung hat aber, gegenüber den Tatsachen der Musik schon seit J. S. Bach, die Akkordharmonik bei weitem nicht stehenbleiben können."

racionalizadas pela teoria.”, explica o sociólogo²⁴⁵. Vemos, portanto, como uma contradição interna ao sistema sonoro impulsionou a prática musical a explorar as novas “brechas” que se abriram; isso significou também um novo impulso ao esforço teórico de racionalização das relações sonoras no interior do sistema tonal.

A posição da sétima também é “perturbadora” no interior da tonalidade maior, devido a própria assimetria da divisão da oitava. Lembrando que a oitava é dividida pelos intervalos de quarta e quinta, que sobre a tônica, a quarta e a quinta são construídas três tríades maiores, e que com esse material forma-se a escala de dó maior, vemos que existe uma assimetria em relação aos sons de ligação. Entre a quarta dó-fá, encontramos a nota mi, distante um semitom da nota fá e que, portanto, funciona como som de ligação. Entre a quarta sol-dó, temos o som de ligação si. Entretanto, esse som de ligação está faltando quando olhamos para a tríade de fá. A nota fá não possui sobre si uma quarta, de forma que resta um “vazio” entre lá e si. Hauptmann já havia colocado o problema:

“Do sexto para o sétimo grau, de *a* para *b*, [...], na medida em que estas duas notas estão contidas na tonalidade como terças de ambos acordes dominantes [subdominante e dominante], um tal som de ligação para mediar a transição não está presente, de forma que as tríades de dominante superior e inferior [subdominante] estão desagregadas; elas não têm nenhum momento comum, através do qual pudesse se dar a comutação do passo *a...b*. Por isso, entre essas duas notas, relacionadas àqueles dois acordes, deixa-se uma sensação de separação, a qual dificulta a passagem, de forma que isso não deve ser chamado de passagem, mas antes um salto.”²⁴⁶

Esta falha, aparente segundo o autor, se resolve quando chegamos à compreensão de que a passagem de lá para si não se origina do movimento entre as tríades de Fá maior e Sol maior, mas sim da terça da tônica, a nota mi. Esta nota seria o verdadeiro elemento de ligação; ela é a mediação. A mesma problemática foi repetida por Helmholtz em termos semelhantes aos utilizados por Hauptmann, mas o que para este último

²⁴⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 58. Um bom exemplo dessa situação é a escala *super lócria*. Originária das tonalidades menores, ela foi racionalizada pela teoria como uma escala lócria com alteração cromática no quarto grau.

²⁴⁶ HAUPTMANN, Moritz. *Die natur der harmonik und der metrik*. Ob. cit., p. 54. No texto original: “Von der sechsten zu der siebenten Stufe, von *a* zu *h*, ist aber, sofern diese beiden Töne als Terzen der beiden Dominantaccorde in der Tonart enthalten sind, ein solcher verbindender Ton zur Vermittlung des Ueberganges nicht vorhanden, denn die Dreiklänge der Unter- und Oberdominant sind getrennte, sie haben kein gemeinschaftliches Moment, durch dessen Umwandlung der Schritt *a...h* gegeben sein könnte. Daher zwischen diesen beiden Tönen, auf jene beiden Accorde bezogen, sich eine Trennung empfinden lässt, die den Uebergang erschwert, denn er ist dann eben kein Uebergang zu nennen, sondern vielmehr ein Sprung.”

corresponde a uma mediação no sentido dialético do termo, para Helmholtz, é simplesmente um meio de precisar a afinação dos intervalos. A dificuldade de execução dessa passagem, para os cantores, pode ser superada caso eles pensem na nota *mi* como apoio para realizar o salto.

1.1.3. *Ratio* melódica versus *ratio* harmônica

Até aqui, trabalhamos fundamentalmente com a dimensão harmônica do sistema tonal. Falamos da constituição dos intervalos, das tríades, das escalas, das modulações, das cadências, das dissonâncias, mas tomando em consideração somente a perspectiva de suas características harmônicas. Mas, logo podemos nos perguntar: e a melodia? Se partirmos da idéia de que a música se realiza em um movimento contínuo de identificação, oposição e reconciliação consigo mesma, constituindo assim uma “totalidade orgânica” racionalmente coerente dentro da qual a tríade maior funciona como uma espécie de centro de gravidade das relações sonoras, é natural que todos os elementos musicais envolvidos nesse processo estejam a ela vinculados. Retomando um trecho já citado da obra de Hauptmann: “na noção de unidade dos três momentos da tríade está contida em geral toda determinação, sob a qual se fundamenta a compreensão não apenas dos acordes como ligações simultâneas dos sons, mas também da progressão melódica [...]”. Mais adiante, este autor completa dizendo que:

“Cada nota de uma frase musical é Oitava, Quinta ou Terça; cada acorde em união com outros, cada momento métrico-ritmico tem o seu significado apreensível na noção das três determinações acima: as quais, entretanto, devem ser concebidas em toda sua essência universal e não meramente como intervalos entre notas. Antes, o próprio caráter determinado destas últimas é dado primeiro pelo significado universal daquela noção de tríade, cujo conteúdo aqui com determinação quantitativa em elementos sonoros alcançam uma expressão auditivamente compreensível como acordes”²⁴⁷.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 23. No texto original: “Jeder Ton eines musikalischen Satzes ist Octav, Quint oder Terz; jeder Accord in Verbindung mit anderen, jedes rhythmisch metrische Moment hat seine verständige Bedeutung im Begriffe der drei obigen Bestimmungen: die aber eben in ihrer ganz allgemeinen Wesenheit und blos [sic] als Tonintervalle gefasst sein wollen; es ist vielmehr der bestimmte Character dieser letzteren selbst erst durch die allgemeine Bedeutung jenes Dreiklangbegriffes gegeben, dessen Inhalt hier mit quantitativen Bestimmungen im Klangelemente als Accord zu sinnlich verständigem Ausdruck gelangt.”

Este autor esclarece que oitava, quinta e terça não devem ser pensadas enquanto intervalos, mas sim enquanto *conceitos*: identidade, oposição e união; conceitos que explicitam o movimento dialético dos elementos musicais e cuja expressão mais acabada é a tríade maior. Resumindo: “nenhuma nota melódica pode receber uma determinação que não seja sendo concebida como a Fundamental [oitava], a Terça ou a Quinta de uma tríade.”²⁴⁸. Esse é o princípio abstrato que vincula a melodia à harmonia. O reconhecimento do fato historicamente inegável de que a música tenha se desenvolvido a partir de monodias e outras formas puramente melódicas – fato que, segundo o teórico Matthew Shirlaw, causou dificuldades à teoria de Rameau²⁴⁹ – apenas reforça a idéia de um desenvolvimento dialético imanentista do som musical em direção à sua auto-realização. Entretanto, nesse movimento de realização concreta do desenvolvimento musical, a melodia aparece como um elemento independente dentro da progressão dos acordes, contrapondo-se à harmonia. É do contraste entre o movimento melódico, cuja natureza é diacrônica, e a fixação harmônica dos sons, que é de natureza sincrônica, que nasce a dissonância. Como esclarece Heathcote:

“Essa antítese entre ‘simultâneo’ e o ‘sucessivo’ é identificada com a antítese da harmonia com a melodia, as quais são opostas, ainda que uma envolva a outra. Assim como o acorde representa sons simultâneos, harmonia, a escala, a sucessão diatônica, representa sons sucessivos, melodia. Agora, se sons sucessivos, por exemplo o intervalo diatônico, forem tomados como simultâneos, isso é uma contradição, sucessivo e simultâneo sendo antitéticos. E essa contradição é a essência da dissonância, a qual, sendo vista como envolvendo uma contradição ou irrealidade, por exemplo, é uma noção-de-*Quinta*.”²⁵⁰.

A filiação do pensamento de Hugo Riemann à obra de Hauptmann é evidente. Em seu artigo sobre a “lógica musical”, que precede e anuncia a temática de sua tese de

²⁴⁸ *Ibid.*, p.164. No texto original: “[...] es kann eben kein melodischer Ton anderes eine Bestimmtheit erhalten haben, als dass er als Grundton, Terz oder Quint eines Dreiklages gefasst wurde.”

²⁴⁹ SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony. An inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. Londres: Novello & Company, Nova Iorque: H.W. Gray Co., 1917, p. 131.

²⁵⁰ HEATHCOTE, Willam Edward (atrib.). “A short analysis of Hauptmann’s treatise”. Apêndice a HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Ob cit., p. 350. No texto original: “This antithesis of ‘ simultaneous ’ and ‘ successive ’ is identified with the antithesis of harmony and melody, which are opposed, one involves the other. As the chord represents simultaneous sound, harmony, so the scale, the diatonic succession, represents successive sound, melody. Now if successive sound, i.e. the diatonic interval, be taken as simultaneous, this is a contradiction, successive and simultaneous being antithetical. And it is this contradiction that is the essence of dissonance, which in this light, i.e. as involving a contradiction or unreality, is a *Fifth*-notion.”

doutoramento, Riemann propõe expandir o pensamento dialético de Hauptmann²⁵¹. Nele, encontramos basicamente a mesma posição em relação às relações entre melodia e harmonia. Reconhecendo que podem existir combinações de sons melódicos sem significado acórdico, Riemann afirma que a essência da melodia reside “no fato de que ela forma suas próprias cadências sobre elementos cadenciais pertencentes à harmonia”²⁵². Entretanto, o desenvolvimento melódico tem sempre como parâmetro a base harmônica, sendo que uma melodia sem conexão com a harmonia não teria sentido²⁵³. Vemos, portanto, que a oposição entre melodia e harmonia é interpretada por ambos os autores como parte do movimento imanente à própria lógica das relações musicais.

Vejamos como Weber apresenta a questão. “Se por um lado a ‘melodia’, no sentido geral do termo, é certamente condicionada e ligada harmonicamente, por outro, mesmo na música de acordes, ela não pode ser deduzida harmonicamente”²⁵⁴. De início, Weber se posiciona ao lado das críticas dirigidas à linha de pensamento cujas origens remetem à obra de Rameau, quem, “na sombra do absolutismo francês”,²⁵⁵ concebeu que toda melodia se origina da harmonia²⁵⁶. Shirlaw esclarece que, para o músico francês, todos os elementos necessário para uma “boa harmonia” – a saber, as escalas, os acordes, a

²⁵¹ O texto ao qual nos referimos foi publicado em cinco artigos diferentes na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, em 1872, com o título “*Musikalische Logik*”. A tese de doutoramento de Riemann, defendida em 1873 com o título “*Ueber das Musikalische Hören*”, foi publicada com o mesmo título em 1874 e republicada, nesse mesmo ano, com o título *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig: C.F. Kahnt, 1874.

²⁵² RIEMANN, Hugo (Hugbert Ries). “Musical Logic. A contribution to the theory of music”. Em *Journal of Music Theory*. New Haven: Duke University Press, 2000, vol. 44, no. 1, p. 113.

²⁵³ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁴ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8004-8005. No texto original: “Die ‘Melodik’ überhaupt aber ist zwar harmonisch bedingt und gebunden, aber, auch in der Akkordmusik, nicht harmonisch deduzierbar”.

²⁵⁵ ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962, p. 81. É importante destacar que, no século XVIII, a música harmônico-tonal (que ainda estava em seus primórdios) estava longe de ser completamente legitimada, e era vista por muitos, quando comparada com a música da antiguidade clássica grega, como um sintoma de decadência. Conferir, por exemplo, ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 82.

²⁵⁶ Essa problemática também já estava presente na obra de Hauptmann, quando este afirmava que questionar sobre o que é precedente na música, a harmonia ou a melodia equivale à pergunta sobre o que nasceu primeiro, o ovo ou a galinha. Segundo este autor, “Que a música prática teve que começar com a melodia, com o canto em uníssono, é bem seguro assumir, da mesma forma como é certo que todo intervalo melódico é apenas harmonicamente determinado, e que nenhum outro [intervalo] é ou poderia ser além daqueles que nós justificamos anteriormente [oitava, quinta ou terça]. No texto original: “Dass die praktische Musik geschichtlich mit der Melodie, mit dem einstimmigen Gesange anfangen musste, ist wohl eben so sicher anzunehmen, als es gewiss ist, dass alle melodischen Intervalle nur harmonische Bestimmungen sind, und eben keine andern sind und sein können, als die wir oben nachgewiesen haben.”.

melodia, as modulações etc. – estão baseados nos primeiros harmônicos da série harmônica²⁵⁷. Submetida a uma análise rigorosa, apoiada em experimentos refinados e em um sólido conhecimento histórico, a empreitada de Helmholtz seguiu um caminho semelhante²⁵⁸. Entretanto, como o próprio Weber destaca, esse estudioso teve que introduzir em sua teoria o princípio da “vizinhança da altura do som”, que orienta o desenvolvimento da melodia, procurando adaptá-lo ao sistema harmônico. Baseando-se em dois artigos de Basevi, Helmholtz afirma que intervalos de tom inteiro, ou seja, intervalos vizinhos, servem apenas enquanto meio de conectar dois outros sons que pertencem a acordes²⁵⁹. Por exemplo, na seqüência dó-ré-mi-fá-sol, as notas ré e fá, que não pertencem à tríade de dó maior, só se justificam “musicalmente” enquanto sons de passagem entre as notas dó e mi, por um lado, e mi e sol, por outro. Notas com essas características são chamadas, desde o ponto de vista da harmonia de acordes, diria Weber, de “notas de passagem”.

²⁵⁷ SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony. An inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. Ob. cit., p. 132.

²⁵⁸ É importante destacar que Helmholtz se opunha explicitamente a essa concepção dialética de que toda a melodia deriva da harmonia. Segundo este autor: “Claro está que, no período da música homofônica, a escala não poderia ter sido construída de forma a ajustar-se às necessidades das conexões acórdicas inconscientemente fornecidas.” Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 253. No texto da tradução norte-americana: “It is clear that in the period of homophonic music, the scale could not have been constructed so as to suit the requirements of chordal connections unconsciously supplied.” Criticando as tentativas de A. J. Polak de harmonizar, segundo os padrões da música ocidental moderna, melodias japonesas, hindus e turcas, Abraham e Hornbostel afirmam que é empiricamente indemonstrável que tais músicas estejam baseadas em um sentimento inconsciente dessa harmonia. Assim, os autores concluem: “A suposição de um sentimento harmônico em relação aos exóticos, então, não se baseia em uma comprovação empírica, mas sim em uma interpretação subjetiva.” Conferir ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz. “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”. Em *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7, 1905, p. 139. No texto original: “Die Annahme eines Harmoniegefühls bei den Exoten stützt sich also nicht auf einen empirischen Befund, sondern auf eine subjektive Interpretation.”

²⁵⁹ Cf. HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 563-64 (na tradução norte-americana, pp. 352-53). Basevi foi um crítico musical italiano do século XIX, autor da obra *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, à qual Helmholtz se refere. É importante ressaltar que Helmholtz tem como referência à música harmônico-tonal. À diferença de autores como Rameau e Hauptmann, ele entende que “A base essencial da Música é a *Melodia*. A harmonia se tornou para os europeus ocidentais, durante os três últimos séculos, um meio essencial, e, para nosso gosto atual, um meio indispensável de fortalecer relações melódicas, mas música altamente desenvolvida existiu por milhares de anos e ainda existe em nações extra-européias, sem harmonia alguma.” Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. vii. No texto da tradução norte-americana: “The essential basis of Music is *Melody*. Harmony has become to Western Europeans during the last three centuries an essential, and, to our present taste, indispensable means of strengthening melodic relations, but finely developed music existed for thousands of years and still exists in ultra-European nations, without any hannony at all.”

Nas obras dos autores que tomamos como referência para esta discussão, podemos constatar que existe um esforço por amalgamar melodia e harmonia em um sistema explicativo coerente e, dessa forma, por fim à antiga querela sobre qual das duas dimensões do fenômeno musical – harmonia ou melodia – seria a determinante²⁶⁰. Inspirado pelas idéias de Hauptmann, Riemann afirma que, agora que a teoria musical moderna reconheceu a relação de terça (noção de síntese), “a escala aparece como acorde de tônica com notas de passagem”²⁶¹.



É justamente esse tipo de abordagem que Weber procura problematizar. Utilizando as observações feitas pelo próprio Helmholtz²⁶², o sociólogo avança na afirmação de que a melodia não pode ser deduzida harmonicamente e afirma: “a afinidade e a vizinhança dos sons permanecem em *irreconciliável* oposição entre si, já que o passo de segunda, e especialmente o passo de semitom ‘sensível’, o mais intenso de todos, liga precisamente dois sons de afinidade física longínqua”²⁶³. Começa a se desenhar aqui um dos elementos centrais da análise de Weber. Acompanhemos o raciocínio: “Como mera colunas de terças, dissonâncias harmônicas e suas resoluções, uma música jamais poderia ter sido totalmente construída”²⁶⁴. É justamente o conflito entre a melodia e a progressão dos acordes, ou seja, as dissonâncias que não são derivadas da própria harmonia, que

²⁶⁰ A posição sustentada por Rousseau nessa “querela” alcançou uma grande transcendência histórica. Em poucas palavras, para este filósofo, a melodia era o elemento “natural” da música, ligada ao princípio da “imitação”, e representava a espontaneidade e a liberdade. Em contraposição, a harmonia seria uma “extravagância” da razão que afasta a música dos sentimentos e da arte da imitação. Conferir, por exemplo, o verbete “Harmonia” em ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768, pp. 239 a 246.

²⁶¹ RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. Londres: Augener, 4a. ed. s/d, p. 689. No texto da tradução inglesa: “[...] the S[cale]. appears as chord of the tonic with passing notes.”

²⁶² HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 462, por exemplo.

²⁶³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 59 – grifo nosso. Enquanto a harmonia tende a caminhar em intervalos de quarta ou quinta, as resoluções melódicas mais explícitas e usuais ocorrem ou através de intervalos de tom inteiro descendente (ré-dó, por exemplo) ou através de intervalos semitom ascendente (si-dó, por exemplo), sendo este último o mais característico.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

impulsiona o desenvolvimento musical²⁶⁵. Esse conflito se estabelece porque o princípio estruturador da melodia, ou seja, a vizinhança dos sons, se torna “irracional” quando visto desde o ponto de vista da harmonia de acordes, que se organiza segundo o princípio da afinidade física entre os sons. O intervalo si-dó, que manifesta de forma mais clara o princípio da vizinhança entre os sons, liga ao mesmo tempo sons com afinidades sonoras extremamente distantes. “Não haveria jamais música moderna sem estas tensões derivadas da irracionalidade da melodia, já que elas constituem precisamente seus mais importantes meios de expressão”²⁶⁶, afirma Weber. Este é um momento ideal para uma breve mudança de centro tonal em nossa argumentação.

A separação das linhas de ação é um dos elementos centrais da análise de Weber sobre o “desencantamento do mundo”. Abordaremos brevemente essa problemática – já discutida por inúmeros autores – para esclarecer alguns aspectos de seu pensamento sobre a música²⁶⁷. O sociólogo a desenvolve especialmente em dois textos, irmanados, dedicados ao estudo das religiões. Tanto na “Consideração intermediária” quanto na “Ética religiosa e ‘mundo’”²⁶⁸, um dos pontos importantes da argumentação de Weber é destacar que, no seio de uma religiosidade de tipo mágico, deu-se um impulso à racionalização das diversas linhas de ação, ou, “esferas”. Mas cada uma dessas esferas se racionaliza segundo um princípio que lhe é particular. Como esclarece Gabriel Cohn, em seu prefácio a *Os fundamentos...*,

“[...] ao se dizer que cada linha de ação se racionaliza ao seu modo está-se afirmando algo central em Weber: que há uma lógica intrínseca que comanda o encadeamento dos significados em cada uma dessas linhas. Há, nos termos weberianos, uma ‘legalidade própria’ a cada qual.”²⁶⁹.

Leopoldo Waizbort, na introdução a essa mesma obra, completa a idéia afirmando que “as tensões que a partir de então passam a marcar as relações entre as

²⁶⁵ A dissonância essencialmente harmônica se origina do intervalo entre terça e sétima do acorde de dominante.

²⁶⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 60.

²⁶⁷ Sobre uma análise aprofundada deste tema, conferir PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.

²⁶⁸ Cf. WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Ob. cit.

²⁶⁹ COHN, Gabriel. “Como um *Hobby* ajuda a entender um grande tema”. Prefácio a WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 13.

diversas esferas são decorrentes da peculiaridade e autonomia das diversas legalidades próprias a cada uma das esferas”²⁷⁰. Se Weber afirma que a melodia é regida por um princípio que está em *irreconciliável* oposição com aquele que rege a harmonia, poderíamos seguir a sugestão dada por Cohn e tomar emprestado o modelo das esferas para explicitar que existe uma “*ratio*” específica para cada uma dessas dimensões do fenômeno musical, e que elas estão em tensão permanente²⁷¹. Vejamos um exemplo, extraído das reflexões mais amplas de Weber sobre a questão da racionalização, que se assemelha à exposição desse problema na esfera musical. Para o intelectualismo moderno, que se desenvolveu de forma paradigmática na ciência moderna, a compreensão da realidade empírica está baseada em relações naturais de causa e efeito, enquanto, para a esfera religiosa, os acontecimentos no mundo têm causas éticas. Dessa forma, “o cosmos da causalidade natural e o cosmos postulado da causalidade assente na compensação ética encontravam-se em *irremediável oposição* um ao outro.”²⁷². Neste exemplo, vemos que Weber utiliza uma proposição bastante semelhante a da afinidade e vizinhança dos sons para afirmar a tensão que se estabelece entre as esferas da ciência e da religião. No caso da música, entretanto, mesmo que a “*ratio* harmônica” e a “*ratio* melódica” estejam em oposição, ambas fazem parte da própria esfera musical – e esse é o limite para o nosso “empréstimo” do modelo – e, portanto, o conflito entre elas é um dos elementos que impulsiona a racionalização do próprio material sonoro. Seria o caso de afirmar, talvez, que tensões e afinidades estejam mutuamente imbricados nas relações que se estabelecem entre harmonia e melodia, sendo que uma leva à outra.

De qualquer modo, vemos que Weber substitui a noção de unidade pela de conflito. A formulação de Rameau de que o som fundamental dos acordes – que ele denomina “baixo fundamental” – poderia mover-se somente em intervalos de quintas ou

²⁷⁰ WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Ob. cit., pp. 28-29.

²⁷¹ Conferir COHN, Gabriel. “Como um *Hobby* ajuda a entender um grande tema”. Ob. cit., pp. 16-17. Arturo Rodrigues Morató e, mais tarde, o musicólogo alemão Christoph Braun já haviam detectado esse elemento estrutural da narrativa de Weber sobre o processo de racionalização da música ocidental. Conferir MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Ob. cit. e BRAUN, Christoph; REINHARD, Mehring (Colaborador). “Torso und Synthese: Zu Max Webers ‘Musiksoziologie’”. Em *MusikTheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990 e BRAUN, Christoph. “Einleitung”. Ob. cit.

²⁷² WEBER, Max. “Consideração intermediária”. Em WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Ob. cit., p. 353 – grifo nosso.

terças (maior e menor), “*submeteu* também a melodia à harmonia de acordes racional”²⁷³. Musicalmente, isso significa que, “determinando a progressão do Baixo Fundamental, nós ao mesmo tempo determinamos a progressão das vozes superiores”²⁷⁴. Exagerando um pouco, poderíamos dizer que a relação que se estabelece entre harmonia e melodia não é de unidade através do conflito (em seu sentido dialético), mas sim de dominação. Dessa forma, as notas da melodia que, a princípio, são estranhas à harmonia, “rebeldes”, são tratadas por ela como dissonâncias “casuais”: notas de passagem, suspensões, *apoggiaturas*, antecipações, retardos etc²⁷⁵. Mas, mesmo que a harmonia tenha logrado submeter a melodia às regras gerais da progressão dos acordes, a racionalização da música através das relações acórdico-tonais vive em tensão constante com as “realidades melódicas”.

1.1.4. Os “sons limites”

No prefácio que acabamos de citar, Gabriel Cohn destaca que a separação das diversas “modalidades de encadeamentos significativos da ação”, característica do mundo ocidental moderno, engendra um problema que se desdobra em um duplo registro: “por um lado, o das relações no interior de cada linha (e aí a relação é, precisamente, a racionalização) e, por outro, o das relações entre linhas diferentes (e nesse caso as relações serão de outras ordens, mas a racionalização sempre será problemática).”²⁷⁶. Prestemos atenção às últimas linhas do parágrafo no qual Weber expõe as tensões entre a *ratio* melódica e a *ratio* harmônica:

“[...] neste ponto, apenas deve ser lembrado, a respeito dos fatos mais simples, que a racionalização da música através de acordes não vive somente em tensão constante frente às realidades melódicas, que ela nunca pode atrelar completamente a si, mas também abriga em si mesma, em consequência da

²⁷³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit. 58 – grifo nosso.

²⁷⁴ SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony. An inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. Ob. cit., p. 100. No texto original: É importante destacar que a teoria não determina a prática, e a formulação de Rameau aparece em um momento em que o princípio da tonalidade harmônica já estava consolidado na vida musical. “[...] determining the progression of the Fundamental Bass, we at the same time determine the progression of the upper parts [...]”.

²⁷⁵ Sobre os “sons estranhos à harmonia”, conferir: SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, Editora Unesp, 2001, pp. 435-481.

²⁷⁶ COHN, Gabriel. “Como um *Hobby* ajuda a entender um grande tema”. Ob. cit., p. 13.

posição assimétrica da sétima (considerada enquanto distância), irracionalidades que encontram sua expressão mais simples na mencionada ambigüidade harmônica inevitável da estrutura da escala menor²⁷⁷.

Se dermos continuidade à analogia sugerida por Cohn, veremos que o impulso à racionalização do material sonoro ocorre tanto em função de “irracionalidades” internas à “linha de ação” harmônica quanto em suas relações com a “linha de ação” melódica. No sexto parágrafo de *Os fundamentos...*, o último da exposição inicial sobre a constituição físico-sonora do sistema tonal, Weber apresenta outro problema interno à racionalização harmônica das relações sonoras.

Até aqui, vimos as contradições do sistema tonal que se manifestavam no interior das relações entre os elementos musicais propriamente ditos, ou seja, na “lógica” das relações que se constroem entre as notas, escalas, acordes, melodias etc. “Mas mesmo o mero aspecto físico-sonoro, como se sabe, não deixa o sistema sonoro harmônico livre de restos”²⁷⁸. Estamos aqui no domínio da “coma fatal”. O processo de racionalização dos intervalos dessa escala constrói a terça ré-fá, *inevitavelmente*, a partir de frações dos números 2 e 3. Retomando a explicação dada no início deste capítulo sobre a fixação das notas da escala, as notas fá e ré são obtidas a partir do ciclo de quintas F – C – G – D. Se transpusermos a nota fá uma oitava acima, e a nota ré uma oitava abaixo, obteremos a seqüência C – D – F – G. Essa seqüência de notas foi obtida somente com frações dos números 2 (que dá origem aos intervalos de oitavas) e 3 (que dá origem aos intervalos de quintas). Entretanto, entre ré e fá existe um intervalo de terça. Como vimos, na afinação justa²⁷⁹, os intervalos de terças são obtidos somente com a decomposição do intervalo de quinta com o auxílio do número 5. Isso significa que, para termos entre ré e fá uma terça menor com afinação justa, a nota ré deveria ser obtida, como terça, a partir da

²⁷⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit. 60. Vejamos outro caso semelhante em sua “Consideração intermediária”: “Tal como a ação econômica e política racional segue as suas normas intrínsecas, também qualquer outra ação racional no seio do mundo permanece inevitavelmente sujeita às condições do mundo, alheias à fraternidade, que representam forçosamente os seus meios ou os seus fins, e, por isso, vem a achar-se, de uma maneira ou de outra, numa relação de tensão com a ética da fraternidade. Mas, em si mesma, encerra [a ética da fraternidade] também uma profunda tensão”. WEBER, Max. “Consideração intermediária”. Ob. cit., p. 335.

²⁷⁸ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8008. No texto original: “Aber schon rein tonphysikalisch geht das akkordharmonische Tonsystem bekanntlich nicht glatt auf”.

²⁷⁹ Até agora, Weber tratou o sistema sonoro na afinação justa ou aquela que coincide com as frequências de vibração da própria série harmônica do som.

decomposição do intervalo de quinta si bemol-fá, e não como quinta a partir da quinta sol-ré (lembrando que a nota si bemol não faz parte da escala de dó maior, sob a qual estamos baseando nossa exposição). Portanto, o ciclo de quintas não pode dar origem a terças justas, de modo que a terça ré-fá construída através da transposição em oitavas das notas obtidas nesse ciclo possui uma relação de frequência 27/32.

A “desafinação” do intervalos ré-fá é outro problema recorrente na literatura sobre questões teórico-musicais. Hauptmann o solucionou, novamente, recorrendo à noção de conflito enquanto componente do desenvolvimento dialético. No movimento de oposição consigo mesma, a tríade de dó maior se divide nas tríades maiores de fá e sol. A tríade de sol tem como quinta a nota ré. Portanto, os sons fá – oitava acima da fundamental Fá – e ré – quarta inferior da fundamental Sol – se encontram a partir dos pólos opostos gerados pela divisão da tríade de dó. Desse encontro entre notas provenientes de tríades de naturezas opostas, se conectam as próprias tríades de G e F, gerando o acorde de dominante (G) – b – D/F – a (C). Nesse sentido, Hauptmann denomina ré e fá “sons limites” da tonalidade de dó maior. É através da união entre eles que a tonalidade de do maior se realiza. Como esclarece Heathcote:

“F – a – C – e – G – b – D

Aqui o sistema está ligado nos dois lados por F e D. Para expressar que o sistema passa por si mesmo, as fronteiras F e D devem ser unidas em um acorde. Mas então o sistema se torna

(e) G b D | F a C (e),

que é chamado de sistema fechado, senão transposto ou invertido. Unindo as suas pontas, o sistema de fato se torna circular:

$$\begin{array}{c} / e \backslash \\ C \quad G \end{array}$$

$$\backslash a \quad b /$$

$$F|D$$

infinito, por exemplo, no sentido hegeliano²⁸⁰.

²⁸⁰ HEATHCOTE, Willam Edward (atrib.). “A short analysis of Hauptmann’s treatise”. Ob. cit., p. 351. No texto original: “Here the system is bounded on the two sides by F and D. To express that the system passes into itself, the boundaries F and D must be brought together in a chord. But then the system becomes [...] which is named the closed, otherwise the transposed or inverted system. By closing its ends the system is in fact rendered circular: [...] i.e. infinite in the Hegelian sense”.

A fixação dos intervalos da escala a partir de frações dos números 2, 3 e 5 acarreta outro problema. Ela afeta também o intervalo de quinta formado entre as notas ré e lá que, em si mesmo, resulta um pouco “desafinado”, mas que, no interior de um acorde consoante, pode ser facilmente percebido como uma dissonância²⁸¹. Em relação a este problema, Helmholtz oferece uma explicação mais afinada com a perspectiva weberiana. No sistema musical grego, que deu o fundamento para o desenvolvimento da música ocidental a partir da Idade Média, a racionalização dos intervalos era realizada a partir do ciclo de quintas (F – C – G – D – A – E – B). Entretanto, durante os primeiros séculos do segundo milênio, foi progressivamente se instalando no interior do sistema sonoro o chamado “som de ligação”, que conecta a melodia em torno a uma nota principal e favorece bastante o desenvolvimento do sentimento de tonalidade²⁸². Esses sons de ligação eram obtidos a partir da entoação das terças das notas fundamentais fá, dó e sol. Dessa forma, a nota lá passou também a ser determinada como terça da nota fá, em contraste com a determinação obtida pelo ciclo de quintas (fá-dó-sol-ré-lá)²⁸³. Portanto, ao longo do desenvolvimento do sistema sonoro ocidental, “a atenção sobre as formas de encadeamento das afinidades de todos os sons entre si foi sendo aos poucos sacrificada em prol de outro tipo de atenção, que surge da exigência de que todos os sons se vinculem com um único centro”²⁸⁴. Como o intervalo de terça obtido pelo ciclo de quintas é mais dissonante do que aquele obtido pela decomposição da quinta pelo número 5, a coerência do encadeamento dos sons segundo o ciclo de quintas foi quebrada pelo desejo de conectar todos os sons da

²⁸¹ Em seus experimentos com o harmonium – instrumento de teclas semelhante ao órgão, cujo timbre se parece ao do acordeão – Helmholtz afirma que, em um acorde consoante, uma confusão entre um lá obtido pelo ciclo de terças e um lá obtido pelo ciclo de quintas causa uma impressão semelhante à confusão entre um lá e um lá bemol no piano. Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 325.

²⁸² Em 1322, o Papa João XXII aprova um edito proibindo, para a tradição musical litúrgica, o emprego desse som de ligação. Conferir HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 464-65. (na tradução norte-americana, p. 287).

²⁸³ Essa dupla determinação da nota lá torna ambíguo o intervalo ré-lá. A diferença entre a mesma nota obtida a partir de ciclo diferentes de intervalos é chama de “coma sintômica”, que corresponde a um décimo do intervalo de tom inteiro.

²⁸⁴ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 466. No texto original: “[...] schrittweise die Rücksichten auf die kettenweise Verwandtschaft aller Töne unter einander geopfert worden den anderen Rücksichten, welche durch die Forderung, alle Töne mit einem einzigen Centrum zu verknüpfen, entstanden.”

escala com um som central, a tônica, o que se realiza de forma mais acabada através da terça harmônica²⁸⁵.

A exposição de Weber caminha nesse sentido. O sociólogo se preocupa em mostrar que nem mesmo dentro de sua estrutura físico-sonora o sistema musical se apresenta como um todo racionalmente acabado. E esse fator responde diretamente ao “problema fundamental” da “coma fatal”. O sociólogo não hesita, portanto, em considerar as “imprecisões” dos intervalos ré-lá e ré-fá como restos deixados pelo fracasso da racionalização. Esse fracasso, afirma Weber, “que pode portanto ser interpretado, junto com M. Hauptmann, como a oposição da determinação das quintas e terças, *não é de forma alguma no mundo eliminado*”²⁸⁶. A sutil ironia sugerida pela referência a Hauptmann se confirma na sentença seguinte. Pondo aspas nas palavras desse autor, Weber conclui: “D e F são os ‘sons limites’ da tonalidade harmônica de dó maior.”²⁸⁷.

Para conduzir nossa argumentação para a segunda parte deste capítulo, traçaremos um breve panorama de como as principais questões discutidas até aqui se inserem nos debates teóricos sobre música da primeira década do século XX, e como Weber se posiciona em relação a eles. Partindo dos “problemas fundamentais de toda racionalização da música”, o sociólogo discorre sobre como se apresenta constituído o sistema musical ocidental moderno. O foco da narrativa são as relações harmônicas, tanto em relação à racionalização dos intervalos constitutivos das escalas e dos acordes, quanto em relação à racionalização das relações entre os elementos formadores do discurso musical propriamente dito (as escalas, os acordes, as modulações, a melodia etc.) tanto na

²⁸⁵ Resumindo: durante a Idade Média, utilizava-se o sistema de afinação pitagórico baseado no ciclo de quintas. Entretanto, o intervalo de terça maior racionalizado através do ciclo de quintas é mais dissonante do que a terça harmônica obtida pela decomposição do intervalo de quinta pelo número 5. No final desse período, conforme a terça harmônica foi se tornando um intervalo fundamental na estruturação do sistema sonoro ela passou a ser obtida, no plano teórico, com a ajuda do número 5, o que implicou em uma revisão do sistema de afinação. Na teoria musical atual, diz-se que passamos do Limite-3 (determinação dos intervalos pelos ciclos de oitava e quintas) para o limite 5 (que inclui o ciclo de terças). Como veremos, o temperamento moderno é a solução que será dada a esse conflito.

²⁸⁶ WEBER, Max. "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik". Ob cit., p 8009 – grifo nosso. No texto original: "[...] welches daher mit M. Hauptmann als der Gegensatz der Quinten- und Terzen-Bestimmtheit gedeutet werden kann, ist auf keinerlei Weise aus der Welt zu schaffen [...]".

²⁸⁷ WEBER, Max. "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik". Ob cit., p. 8009. No texto original: "D und F sind die ‘Grenztöne’ der harmonischen C-dur-Tonart.". Helmholtz acredita que a problemática em torno ao intervalo ré-fá não deveria ser uma “falha” no sistema tonal. Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 278.

teoria quanto na prática. Nesses primeiros parágrafos, Weber está dialogando com uma tradição de pensamento sobre a teoria da harmonia musical que se estende desde Rameau até Riemann. De modo geral, esses autores tinham como objetivo último encontrar e expor as leis naturais, conscientes ou inconscientes, que regem a criação artística no campo musical. A obra Weber se insere em um momento de revisão crítica dos fundamentos dessa linha de pensamento, que se apoiava nas investigações empíricas da musicologia comparada e no diagnóstico da falência da concepção ilustrada do progresso unívoco através da ciência e da razão. Desse modo, o sociólogo se opõe às perspectivas últimas de obras que se irmanam na crença em uma racionalidade que organiza e orienta o curso do desenvolvimento dos fenômenos do mundo empírico, e que acabam por conceber as relações musicais como um contínuo movimento de realização dessa racionalidade, seja ele dialético ou não. Por detrás da aparência de unicidade, diria Weber, esse sistema esconde contradições, conflitos e irracionalidades. Contradições existentes na posição da sétima no interior das escalas maior e menor; conflitos entre uma *ratio* guiada pela vizinhança dos sons e uma guiada pela afinidade física dos mesmos; e falhas na racionalização dos próprios intervalos que constituem o material sonoro da escala maior. Através da comparação com as perspectivas de Hauptmann e Riemann pudemos explicitar a diferença entre a perspectiva na qual uma contradição interna dá vida e impulsiona a racionalização, e para a qual a reconciliação é um momento problemático, senão impossível, e a perspectiva na qual essa mesma contradição caminha em direção à constituição de um todo musical orgânico.

Entretanto, entra em jogo uma nova situação. Apesar das “falhas” na racionalização dos intervalos, uma música acórdico-tonal, até onde se conhece o desenvolvimento mundial dos mais diversos sistemas sonoros, só pode existir a partir da racionalização dos intervalos por frações dos números 2, 3 e 5. Ou seja, essas falhas são *inevitáveis* se o desenvolvimento do sistema sonoro tiver como fim uma organização tonal centrada nas relações entre acordes. Embora Weber não afirme isso, sua argumentação caminha no sentido de provar essa hipótese. Ao longo de várias páginas ele empregará toda a sua erudição para expor uma série de argumentos históricos, acústicos, sociológicos e materiais que explicam por que a única possibilidade histórica e empiricamente observável para o surgimento de uma música harmônico-tonal é a que se desenvolveu no Ocidente.

Voltando à discussão com a qual iniciamos a primeira parte deste capítulo – a reivindicação de Hauptmann por uma teoria que fosse capaz de vincular efetivamente a acústica do som com a teoria da harmonia –, concluímos que a exposição sobre as características físico-sonoras do sistema tonal, mesclada com considerações de ordem teórico-musical, dá vazão a toda a argumentação subsequente que Weber tece sobre os mais variados sistemas musicais que se desenvolveram nas diversas regiões do planeta. Ao mesmo tempo, a discussão inicial sobre os "fenômenos acústicos" constitui um elemento central das reflexões de Weber sobre o processo de racionalização da música ocidental.

Parte 2 – A origem dos “fatos fundamentais” e os sistemas sonoros não ocidentais

Assim como a teodicéia, os problemas originados pelos “fatos fundamentais” foram submetidos às mais diversas soluções. Podemos, então, utilizar novamente um trecho da sociologia das religiões para esclarecer a próxima etapa da argumentação “musical” de Weber: “Vamos selecionar, dentre essas soluções, os tipos que sejam, dentro do possível, os mais ‘puros’ em termos racionais”²⁸⁸. Entretanto, esses “tipos racionais” são mais nítidos no caso da música, pois, enquanto a racionalização que opera nas religiões sempre envolve um componente antropológico, a racionalização musical pode ser pensada enquanto soluções para problemas técnicos e lógicos.

Esta etapa da argumentação de Weber está calcada no método comparativo. O sociólogo irá percorrer uma larga bibliografia sobre as mais diversas culturas musicais para rastrear os *tipos de soluções* dadas aos problemas advindos dos “fatos fundamentais”. Mas, para chegarmos à discussão sobre essas diferentes soluções, vamos buscar em *Os fundamentos...* o processo através do qual o conhecimento desses “fatos” é alcançado, ou seja, perguntaremos pela origem do impulso à racionalização melódico-harmônica do material sonoro²⁸⁹.

²⁸⁸ WEBER, Max. "Sociologia das religiões". Ob. cit., p. 184.

²⁸⁹ A discussão sobre os “primórdios” da racionalização musical não é explicitamente trabalhada em *Os fundamentos...* Ela surge como um meio para responder à pergunta sobre como se organizam tonalmente os sistemas musicais não ocidentais. Entretanto, desenvolveremos essa discussão de forma independente, pois acreditamos que ela pode nos ajudar a esclarecer aspectos importantes do nosso objeto de estudo.

2.1. O processo “primordial” de racionalização ou a origem dos “fatos fundamentais”

O desenvolvimento das teorias evolucionistas no campo dos estudos sobre música, ao longo do século XIX, impulsionou o crescente interesse pelos seus “primórdios”, interesse que encontra no “fascínio do inexplicável”²⁹⁰ uma de suas fontes vitais. “Qual é a origem da música” tornou-se uma questão de grande interesse, especialmente dentro dos estudos históricos e etnológicos. A intenção era encontrar aquele estágio primordial, imemorial, original da experiência musical, uma preocupação característica do pensamento oitocentista²⁹¹. As teorias das “origens” ganham fôlego conforme progredem os estudos de caráter etnológico, estimulados inicialmente pelos relatos de viajantes, e amplamente desenvolvidos a partir do advento do fonograma. Um dos principais equívocos dessa busca pelos “primórdios”, afirma Allen, foi considerar as músicas “exóticas” como exemplares dessa situação original. Segundo o próprio autor, muitos cientistas “continuam assumindo que não estão lidando simplesmente com sistemas de grande antiguidade, muito diferentes do nosso, mas com ‘estágios de desenvolvimento’.”²⁹². Em maior ou menor grau, tal perspectiva pode ser encontrada em autores de relevo dentro do pensamento musical a partir da segunda metade do século XIX: Riemann, Stumpf, Combarieu, Parry etc.²⁹³.

Acreditamos que não é necessário discutir aqui o ceticismo de Weber em relação às teorias evolucionistas. Se, talvez, possamos falar que existe em sua obra um “programa mínimo de teoria evolutiva”, e pensar nas possíveis implicações disso para uma

²⁹⁰ ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 185.

²⁹¹ Segundo Allen, essa “busca pelas origens” não pode oferecer nada além de pressupostos não sujeitos a comprovação, sobre os quais se erguem teorias especulativas nas quais os fatos são “encaixados” para ilustrá-las. Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 187.

²⁹² ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 205. No texto original: “[...] still assume that they are dealing not merely with systems of great antiquity, quite different from our own, but with ‘stages of development’.”

²⁹³ Podemos encontrar um bom exemplo dessa perspectiva na obra de Parry intitulada *A evolução da arte da música*. No capítulo dedicado à música “folclórica”, o autor afirma que determinados povos “selvagens”, longe da “influência da educação e da cultura”, “[...] estão na mesma posição em relação à música como os ancestrais remotos da raça antes da história do desenvolvimento artístico da música começar; e através do estudo das formas nas quais eles inventaram seus fragmentos primitivos de tom e ritmo [...] podem ser traçados os primeiros passos do desenvolvimento musical.”. Conferir PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 47. No texto original: “[...] are in the same position in relation to music as the remote ancestors of the race before the story of the artistic development of music began; and through study of the ways in which they contrive their primitive fragments of tune and rhythm [...] the first steps of musical development may be traced.”

compreensão da história como um contínuo avanço da racionalidade nos domínios da vida cotidiana, nos parece bastante improvável encontrar no pensamento weberiano uma compreensão etapista da história, colorida pela idéia de progresso no sentido de avanço para estágios mais evoluídos da civilização. Essa confusão pode ocorrer quando não se tem em mente que Weber trabalha com modelos analíticos, entre os quais se destaca aquele engloba o processo de racionalização desde a "ingenuidade primordial" até o "intelectualismo"; desde o "mundo encantado" até "desencantamento do mundo". Entretanto, como destacou Waizbort, esse modelo "não se confunde (e não se quer confundir) com a realidade concreta"²⁹⁴. Veremos, então, como Weber constrói o "processo primordial de racionalização da música" a partir das obras daqueles autores (Riemann, Stumpf, Combarieu etc.), e buscaremos compreender qual é o papel que esse processo cumpre em sua narrativa. Expandindo a divisão que o sociólogo estabelece em relação à racionalização dos instrumentos musicais (que veremos mais adiante), discutiremos esse "processo primordial" em dois níveis: um "extra-musical" e um "intra-musical".

Em seus estágios iniciais, o desenvolvimento musical estaria ligado ao "puro gozo estético". A análise de Weber parte, então, do "fato sociológico" de que essa situação rompeu-se quando a música foi subordinada a fins práticos: o estágio da magia. No "mundo mágico", a música era empregada, sobretudo, visando fins médicos e/ou relativos ao culto.

"Com isso, ela sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa, assim como todo objeto magicamente significativo, está inevitavelmente exposta; trata-se então de obras de arte figurativas ou de meios mímicos, recitativos, orquestrais ou relativos ao canto (ou, como frequentemente, de todos juntos) que tinham por objetivo influenciar os deuses e demônios."²⁹⁵

O elemento característico da ação mágica é a estereotipia; a repetição "eternamente igual" de um comportamento prático cuja transgressão pode aniquilar a eficácia da magia e causar a ira dos poderes sobrenaturais. "Assim, a gravação precisa das

²⁹⁴ WAIZBORT, Leopoldo. "Introdução". Ob. cit., p. 40.

²⁹⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 85. Exemplos concretos dessa situação na música prática são a identificação de determinados instrumentos com certos deuses ou demônios, bem como o emprego de "complexos regulares de fórmulas sonoras típicas" a serviço de deuses ou contra demônios específicos.

fórmulas sonoras era, no sentido mais verdadeiro, uma ‘questão vital’.”²⁹⁶. A inserção da música em uma sociedade onde reinam as relações mágicas já havia sido notada, por exemplo, por autores como Parry. Segundo este historiador da música,

“[...] qualquer coisa que é parte de um ritual tem uma tendência a ser muito cuidadosamente conservada, e no curso do tempo a ser estritamente estereotipada; porque qualquer coisa que as pessoas escutam e vêem quando elas estão no ato de adoração parece compartilhar o sagrado da função, e finalmente se torna ela mesma uma coisa sagrada, cuja intromissão é uma profanação.”²⁹⁷.

Em sua sociologia da religião Weber lembra, por exemplo, que “cantar desafinado durante as rituais danças cantadas dos magos indianos acarretava a execução imediata do precavido, a fim de atenuar o malefício mágico ou a cólera do deus”²⁹⁸. Nesse estágio, a racionalização dos elementos melódicos e harmônicos ainda é incipiente. Os instrumentos fixam determinados sons centrais, mas ainda não há uma abstração dos intervalos em relação às “fórmulas sonoras” que os contém. Em geral, o âmbito da melodia é bastante reduzido, girando ao redor de pequenas distâncias “irracionais”. Entretanto, esses elementos já contém em si o germe do futuro processo de racionalização da música, que Weber anuncia com as seguintes palavras:

“Com o desenvolvimento da música a uma ‘arte’ estamental (seja sacerdotal, seja aoídica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais e, por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização.”²⁹⁹.

Ou seja, a “verdadeira” racionalização da música têm início com o surgimento das “necessidades puramente estéticas”. Isso significa que inicia-se aquele processo de “separação das esferas” movido pelo desenvolvimento de uma “legalidade interna” da esfera musical. A realização mais radical desse processo ocorre justamente no ocidente,

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁹⁷ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 85. No texto original: “[...] anything which is part of a ritual has a tendency to be very carefully guarded, and in course of time to be strictly stereotyped; because whatever people hear and see when they are in the act of worship seems to share the sacredness of the function, and ultimately becomes itself a sacred thing which it is profanation to meddle with.”.

²⁹⁸ WEBER, Max. "Sociologia das religiões". Ob. cit., p. 48.

²⁹⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., pp. 86-87.

quando a esfera estético-musical se autonomiza. Desenvolveremos essa questão mais adiante. Nosso objetivo, por enquanto, é compreender como os “fatos fundamentais” se constituem enquanto problemas à racionalização dos sistemas sonoros.

Em linhas gerais, essa transição do “puro gozo estético” (coincidiria este estágio com o do puro animismo?) para a magia, e desta última para o “nascimento das necessidades estéticas” se assemelha, em parte, ao esboço traçado pela etnógrafa e etnomusicóloga norte-americana Frances Densmore. Em seu artigo sobre a “formação da escala na música primitiva”, a autora arrisca uma sistematização da evolução musical em três etapas³⁰⁰. Primeiramente, a música seria basicamente um meio de expressão, “espontâneo e pretendido somente para a satisfação do indivíduo”; em seguida, um meio de comunicação “pelo qual um conceito mental é intencionalmente expressado para outro ou outros indivíduos”; e, por fim, uma arte que combina as duas etapas anteriores³⁰¹. Entretanto, acreditamos que a melhor referência para discutir esse nível “extra-musical” do “processo primordial de racionalização” seja a obra de Jules Combarieu. Além de figura representativa do pensamento musicológico francês do início do século XX, esse autor foi “um dos primeiros expoentes de uma tendência sociológica na musicologia”³⁰². Embora a sua influência sobre o pensamento de Weber possa ser limitada, a comparação entre a obra desses dois autores nos servirá como um ponto de referência para esclarecer aspectos importantes desse pensamento. Além disso, essa comparação será capaz de iluminar um dos caminhos trilhados pelas investigações histórico-musicológicas, de revelar a convergência de interesses específicos entre música e religião, e, dessa forma, de enriquecer o pano de fundo das discussões sobre música no qual se insere *Os fundamentos...*

Em seu livro sobre “as leis e a evolução da música”, Combarieu busca na magia o elo dialético que ligaria a “música originária” com a música ocidental moderna. Em um mundo mágico, afirma o autor, os “povos primitivos” vêem poderes e paixões, espíritos bons e maus; para eles, por detrás dos trovões e das ondas, da fome e da abundância, até

³⁰⁰ DENSMORE, Frances. “Scale formation in primitive music”. Em *American Anthropologist*. Lancaster, 1909, v. 11, n.1, pp. 1-2.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1.

³⁰² BERNARD, Elisabeth. Verbete “Combarieu, Jules (León Jean)”. Em SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ob. cit. No texto original: “[...] one of the first exponents of a sociological tendency in musicology [...]”.

mesmo dos minerais, “existe um *alguém*”³⁰³. “Como a alma da natureza”, continua o autor, a “música é um alento, *anima*. Dessa identidade resulta a idéia de um poder exercível *de igual para igual*, o que é uma das leis fundamentais dos ritos mágicos”³⁰⁴. Thorndike destaca que, para Combarieu, a magia é o fato mais velho na história da civilização, sendo o encantamento “universalmente empregado em todas as circunstâncias da vida primitiva”³⁰⁵. E a música não seria apenas um, mas sim o meio mais importante da magia.

Assim como Weber, Combarieu também entende que essa etapa mágica do desenvolvimento musical gera os elementos que possibilitarão a sua própria superação, pois mesmo sem estar baseados em um pensamento formalmente estético ou em uma audiência que aprecie artisticamente, os cantos mágicos “contém de forma embrionária tudo aquilo que mais tarde constituirá a arte da música”³⁰⁶.

As afinidades entre as idéias de Combarieu e o pensamento de Weber não param por aí³⁰⁷. Infelizmente, não tivemos acesso à obra *La Musique et la Magie*, que apresenta a visão mais completa desse autor sobre o tema e a qual muito provavelmente foi consultada por Weber, mas encontramos no primeiro volume de sua *Historie de la Musique*, publicado somente em 1913, o seguinte fragmento:

“Então, à luz das origens, toda a história se esclarece e se ordena, primeiro, a magia com seus encantamentos; em seguida, a religião com seu lirismo em diversas formas, hinos litúrgicos, odes, dramas; enfim, a aparição de uma arte que se separa pouco a pouco dos dogmas para se organizar paralelamente ao canto sacro [...]”³⁰⁸.

³⁰³ COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co., 1910 (1907, original), p. 96. No texto da tradução inglesa: “there is a *somebody*”.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 97. No texto da tradução inglesa: “Like the soul of nature, music is a breath, *anima*. From this identity results the idea of a power exercisable by like on like, which is one of the fundamental laws of magic rites.”.

³⁰⁵ THORNDINKE, Lynn. *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era*. Nova Iorque/Londres: Columbia University Press, 1923, v. 1, p. 6. No texto original: “[...] universally employed in all the circumstances of primitive life [...]”.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 6. No texto original: “[...] contains in embryo all that later constitutes the art of music.”.

³⁰⁷ É interessante destacar que Combarieu estudou na Alemanha, onde entrou em contato com a musicologia e com a metafísica. Conferir ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 188.

³⁰⁸ Combarieu, Jules. *Historie de la Musique. Des origines au début du XX siècle*. Paris: Libraire Armand Colin, 1920 (1a. edição de 1913), p. IX. “Ensuite, à la lumière des origines, toute l'histoire s'éclaire et s'ordonne : d'abord, la magie avec ses incantations; ensuite, la religion avec son lyrisme aux diverses formes, hymnes liturgiques, odes, drames; enfin, apparition d'un art qui se sépare peu à peu des dogmes pour s'organiser parallèlement au chant sacré [...]”. Citado em ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 188.

Em poucas palavras, uma boa síntese de um possível “programa mínimo de teoria evolutiva”, o qual, segundo Morató, estaria esboçado em *Os fundamentos...*³⁰⁹. Entretanto, nos interessa mais a possibilidade de utilizar as citações de Combarieu para discutir outros aspectos do pensamento de nosso autor.

É bem conhecido, dentro da literatura sobre a obra weberiana, o fenômeno do “desencantamento do mundo”. Ele é narrado pelo sociólogo, sobretudo, como o processo de desmagificação da vida cotidiana, que alcançou a sua mais alta realização justamente no mundo ocidental moderno. Esse processo se estrutura basicamente em três etapas: um momento mágico com o qual, em seguida, se enfrentarão as religiões assentadas sobre uma profecia ética e, finalmente, a separação das esferas de ação e o deslocamento da religião para a esfera do irracional. Vejamos com calma. Quando Combarieu fala que por detrás dos fenômenos existe um *alguém*, Weber vê nesse “alguém” a semente da própria superação do mundo mágico: a gênese da alma, dos deuses e dos demônios. Tais entidades representam um primeiro momento de abstração em relação às coisas e aos fenômenos do mundo empírico. É com a finalidade de exercer influência sobre essas forças sobrenaturais que se desenvolvem os procedimentos mágicos. Já que essas entidades não pertencem ao plano do simplesmente dado e *significam* alguma coisa, o feitiço deixa de ser “um efeito dinâmico direto para passar a ser uma *simbólica*.”³¹⁰. Uma vez surgido todo um universo sobrenatural – povoado por almas, deuses e demônios – ; uma vez desenvolvido um conjunto de meios simbólicos que têm o poder de atuar sobre as entidades que povoam esse universo; e uma vez consolidada uma casta de especialistas que manipulem esses meios; “daí em diante, é já somente uma questão da ênfase que os peritos profissionais dessa simbólica conseguirem dar à sua crença e à respectiva estruturação intelectual.”³¹¹. Abstração do mundo empírico; ações que, além de eficazes, são *significativas*; estratos profissionais (feiticeiros); intelectualização. Esta é uma série de elementos potenciais que *podem* (apenas podem) levar à superação desse mundo³¹². Mas é justamente devido ao incipiente grau de abstração

³⁰⁹ MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Ob. cit.

³¹⁰ WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Ob. cit., p. 46.

³¹¹ *Ibid.*, p. 47.

³¹² “Dissemos então”, anuncia Weber, “que aqueles tipos de comportamento que, uma vez constituídos em conduta metódica da vida, criavam o germe tanto da ascese quanto da mística, resultaram, num primeiro tempo, de pressupostos mágicos.”. Entretanto, o próprio autor alerta que “[...] a segurança da magia já

em relação ao mundo empírico, devido ao fato de que a música e as forças sobrenaturais conversam de *igual para igual*, que entre a religiosidade de tipo mágico e a arte existe uma estreita ligação. Weber nos oferece um belo panorama ideal desse “jardim encantado”, dessa “ingenuidade primordial”:

“Os ídolos, os ícones e outros artefactos religiosos, assim como a estereotipação mágica dos processos comprovados para sua criação, representando a primeira fase da superação do naturalismo graças a um ‘estilo’ bem definido; a música utilizada como meio auxiliar do êxtase, do exorcismo ou da magia apotropaica; os feiticeiros na qualidade de cantores ou dançarinos sacros; as escalas dos sons, postas à prova no plano da magia e, por isso, magicamente estereotipadas, constituindo os estádios mais primitivos no desenvolvimento das tonalidades; o passo de dança, experimentado no âmbito da magia e usado como meio de alcançar o êxtase, sendo uma das fontes da rítmica; templos e igrejas, por serem as maiores de todas as construções, sujeitos a estereótipos criadores de estilo, tanto quanto a missão da arquitectura, em virtude de objectivos definidos de uma vez por todas, como quanto as formas arquitectónicas, uma vez experimentadas no plano mágico; paramentos e apetrechos litúrgicos de todo o tipo, enquanto objectos de artesanato associados à riqueza dos templos e igrejas devida ao zelo religioso: tudo isso fez, desde sempre, da religião uma fonte inesgotável de possibilidades de desenvolvimento artístico, por um lado, e de estilização através do compromisso com a tradição, por outro lado.”³¹³.

O rompimento com o mundo da magia se dá por via de uma profecia ética. Para o seu modo de ver a vida, a “bem aventurança” não deve ser buscada pelos meios extraordinários oferecidos pela magia, mas sim através de uma conduta cotidiana ética racional, orientada segundo os mandamentos divinos. A profecia ética, portanto, caminha na direção de uma desvalorização dos meios mágicos de salvação, entre eles, a música. A contradição existente entre um deus ético, superior, pleno de poderes, e um mundo imperfeito, introduz a ruptura entre o ser (mundo imperfeito) e o dever ser (a lei de deus). Dessa forma, implica uma desvalorização das “ordens desse mundo”, de forma que elas começam a se libertar de sua sujeição à religiosidade de tipo mágico e passam a seguir sua “legalidade intrínseca”. Segundo o próprio Weber, “um verdadeiro equilíbrio interno entre a atitude religiosa e a artística, *em conformidade com o seu sentido final (entendido subjectivamente)*, torna-se

comprovada é muito maior do que o efeito da veneração de um deus que, por ser demasiado poderoso, não se pode influenciar por meios mágicos. É por isso que o facto de se conceber as forças supra-sensíveis como deuses, ou até mesmo como um deus transcendente, de modo algum suprime, só por si, as antigas concepções mágicas [...]”. Conferir WEBER, Max. "Consideração intermediária". Ob. cit., p. 321; e WEBER, Max. "Sociologia das religiões". Ob. cit., p. 65.

³¹³ WEBER, Max. "Consideração intermediária". Ob. cit., p. 337.

contudo, cada vez mais difícil, sempre que se tenha ultrapassado definitivamente o estágio da magia ou do ritualismo”³¹⁴. Se, no mundo mágico, a música – e a arte em geral – era vista como um meio para alcançar fins práticos ligados a necessidades ritualísticas, com o desenvolvimento de uma religiosidade de tipo ético e a conseqüente desvalorização dos meios mágicos de salvação, os valores artísticos em si começam a ser intencionalmente buscados e, dessa forma, a competir com os valores religiosos. Ou seja, já não há mais uma completa adequação do sentido da ação como no mundo mágico, e os valores religiosos passam a disputá-lo com os valores musicais.

A partir dessas reflexões, aquela citação anterior surge agora com novas colorações:

“Com o desenvolvimento da música a uma ‘arte’ estamental (seja sacerdotal, seja aóidica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais e, por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização.”.

Mas, vejamos bem, isso não significa que a ruptura esteja consumada. Simplesmente se instaura a tensão entre as duas esferas.

No “mundo mágico”, as ações estão guiadas sobretudo por um racionalismo técnico, prático, em função de interesses materiais e ideais, e voltado para o mundo. Mas, ao mesmo tempo, carecem de um racionalismo teórico que impulsione o desenvolvimento de uma conduta diária metódica e regrada. “Os atos mágicos não se perfilam numa seqüência significativa, não se ordenam em um plexo homogêneo de sentido, não são capazes de travejar coerentemente uma *conduta de vida*. [...] o magismo tem vista curta”, esclarece Pierucci³¹⁵. Aquele descompasso entre o ser e o “dever ser” é efetivado principalmente através das “imagens do mundo” criadas pelo racionalismo teórico de uma casta intelectual, que inserem um elemento dinâmico de racionalização da conduta cotidiana. Buscando uma solução racional para as contradições que dão vida ao problema da teodicéia, as “imagens do mundo” são articuladas no sentido da depreciação dos meios mágicos de salvação e, dessa forma, inauguram um processo de racionalização teórico e

³¹⁴ WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Ob. cit., p. 287 – grifo nosso.

³¹⁵ PIERUCCI, Antonio Flávio. Ob. cit., p. 80.

prático assentado sobre uma base ética. Tendo como referência essa imagem racional e sistêmica, o caminho para a salvação passa a ser uma conduta ética e metodicamente orientada.

Na música, como vimos, o estágio “mágico” do uso de fórmulas estereotipadas é rompido com a superação do mero emprego prático-finalista e com o desenvolvimento da música a uma arte estamental. Nessa ruptura introduz-se um momento de abstração, de significação, de reflexividade. Assim, “inicia-se sua verdadeira racionalização”³¹⁶. Os intervalos começam a ser abstraídos em relação ao meramente dado, mais concretamente, às “fórmulas sonoras estereotipadas”; começam a se organizar, através da formação das “seqüências de sons típicas”, as escalas: uma forma racional de apresentar o conjunto dos intervalos empregados na prática. Do lado da prática, os instrumentos também foram meios fundamentais de racionalização da experiência musical, e o papel que eles cumprem em *Os fundamentos...* é de grande relevo. “A racionalização dos sons parte historicamente, e de modo regular, dos instrumentos”³¹⁷. Isso significa que, inicialmente, foram eles que fixaram de modo inequívoco os intervalos consoantes e permitiram que tais intervalos fossem empregados “de modo consciente como meio artístico”³¹⁸. Mas a sua importância se estende muito além desse “estágio inicial” da racionalização musical, sendo, como veremos mais adiante, determinante para a constituição dos mais variados sistemas sonoros.

Uma das expressões mais acabadas dessa separação entre “*ratio* prática” e “*ratio* teórica” surgiu na Grécia antiga, e pode ser encontrada nos textos sobre música escritos por Aristoxenus³¹⁹. Segundo este filósofo, a música estaria regida por uma ordem natural e imutável que se esconde por detrás da aparência dos fenômenos. Consequentemente, para ele, “não existe erro tão fatal e tão absurdo quanto basear as leis naturais da harmonia sobre um instrumento”:

“Supor, porque vê-se diariamente os orifícios [do aulos] na mesma posição e as cordas [da cítara] na mesma tensão, que encontrar-se-á neles harmonia com

³¹⁶ WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Ob. cit., p. 87.

³¹⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 127.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

³¹⁹ ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press, 1902.

sua permanência e sua ordem eternamente imutável – isso é uma completa loucura.”³²⁰.

Encontramos aqui, de forma secularizada, aquela separação radical entre mundo empírico e verdade eterna, entre o ser – na qualidade de manifestação imperfeita – e o conceito – enquanto idéia perfeita manifestada parcialmente no ser³²¹.

Entretanto, apesar de separados no plano ideal, o racionalismo teórico e o racionalismo prático influenciam-se mutuamente no processo de racionalização da música. E essa situação pode ser estendida à compreensão geral que Weber tinha do fenômeno da racionalização:

“Este é o lugar para advertir novamente que ‘racionalismo’ pode significar coisas distintas. Sem irmos longe, a palavra pode nos fazer pensar nessa espécie de racionalização que empreende, por exemplo, o pensador sistemático com a imagem do mundo, e que aumenta seu domínio teórico da realidade mediante o uso de conceitos abstratos cada vez mais precisos; ou ainda na racionalização no sentido da conquista metódica de um fim determinado, dado na prática, mediante um cálculo cada vez mais preciso dos meios adequados. Trata-se de coisas bem distintas, apesar de que em última instância estão inseparavelmente juntos.”³²².

É bem provável que Weber tivesse em mente seu estudo sobre música quando deu forma a essas idéias. Uma vez reconhecidos, os intervalos foram alterados em função das “necessidades de expressão” e, em contato com as “fórmulas sonoras típicas”, a reflexão teórica estabeleceu a distinção entre sequências determinadas de sons. Isso ocorreu também em função de necessidades práticas da execução, pois “os sons encontrados em cantos precisavam ser organizados de modo que a afinação dos instrumentos pudesse, em

³²⁰ *Ibid.*, pp. 196 e 197. No texto da tradução inglesa: “To suppose, because one sees day by day the finger-holes the same and the strings at the same tension, that one will find in these harmony with its permanence and eternally immutable order—this is sheer folly.”

³²¹ Essa separação é uma das bases da filosofia pós-socrática, tão criticada por Nietzsche. Para Weber, provavelmente inspirado pelas idéias deste filósofo, ela se soma à experimentação racional para dar a base fundamental sobre a qual se ergue a ciência moderna. Conferir WEBER, Max. “A ciência como vocação”. *Ob. cit.*, p. 33.

³²² WEBER, Max. “La ética económica de las religiones universales. Ensayos de sociología comparada de la religión - Introducción”. *Ob. cit.*, p. 259. No texto da tradução espanhola: “Este es el lugar para advertir de nuevo que ‘racionalismo’ puede significar cosas distintas. Sin ir más lejos, la palabra puede hacer pensar en esa especie de racionalización que emprende, por ejemplo, el pensador sistemático con la imagen del mundo, y que aumenta su dominio teórico de la realidad mediante la utilización de conceptos abstractos cada vez más precisos; o más bien en la racionalización en el sentido del logro metódico de un fin determinado, dado en la práctica, mediante un cálculo cada vez más preciso de los medios adecuados. Se trata de cosas bien distintas, pese a que tengan una última e inseparable comunidad.”

seguida, ser disposta”³²³. E, no movimento contrário, “a melopéia foi então de tal modo ensinada que a melodia conformou-se a um destes esquemas e, com isso, à respectiva afinação dos instrumentos”³²⁴, o que deu origem às escalas.

É no momento em que surge aquele elemento reflexivo que os “fatos fundamentais” vêm à consciência, pois a “descoberta” dos intervalos de oitava, quinta e quarta – e os problemas dela advindos – serão a base para as futuras tentativas de racionalização da música. Assim como a teodicéia animou a busca incessante por uma “imagem do mundo” que desse conta de sua contradição fundamental, os “fatos fundamentais” representavam o desafio elementar com o qual tiveram que trabalhar os teóricos da música, especialmente aqueles orientados por um racionalismo matemático. Ou seja, existe sempre um elemento sem sentido, um elemento irracional, que impulsiona a busca por uma explicação do mundo, em sua totalidade, como um “cosmos” que é, ou deva ser, “dotado de sentido”. No caso da música, existiram diversos esforços teóricos para superar as “irracionalidades” resultantes dos “fatos fundamentais”, e apresentar uma visão sistêmica e coerente do conjunto das relações sonoras – ou, pelo menos, tentar “desvendar” os princípios racionais que as governam. As irracionalidades originadas pelo problema da “coma fatal” serviram a Weber como modelo para exemplificar a questão da racionalização das “imagens do mundo” impulsionada pelo problema da teodicéia:

“Por um lado, as contas do racionalismo coerente não resultam sempre completamente exatas. Parece ter ocorrido às imagens teóricas do mundo, e mais ainda às racionalizações práticas da vida, o que aconteceu à música com a coma pitagórica, que, ao resistir à total racionalização da física tonal, fez com que os grandes sistemas musicais de todos os povos e épocas se diferenciem primariamente uns dos outros pelo modo como conseguem ou dissimular esta iniludível irracionalidade, ou evitá-la ou ainda, inversamente, colocá-la a serviço da riqueza de tonalidades.”³²⁵.

³²³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 87.

³²⁴ *Ibid.*, p. 87.

³²⁵ WEBER, Max. “La ética económica de las religiones universales. Ensayos de sociología comparada de la religión - Introducción”. Ob. cit., p. 248. No texto da tradução espanhola: “Por un lado, las cuentas del racionalismo consecuente no salen siempre completamente exactas. Parece haberles ocurrido a las imágenes teóricas del mundo, y todavía más a las racionalizaciones prácticas de la vida, lo que aconteció a la música con la coma pitagórica, que al resistirse a la total racionalización del fisicalismo tonal ha hecho que los grandes sistemas musicales de todos los pueblos y épocas se distingan primariamente unos de otros por el modo como consiguen o bien disimular esta ineludible irracionalidade, o bien evitarla o bien, a la inversa, ponerla al servicio de la riqueza de las tonalidades.”.

É importante destacar que essas duas dimensões da racionalização musical, a teórica e a prática, apresentam relativa independência entre si, de forma que não há uma determinação direta de uma sobre a outra; para Weber, “as relações entre a *ratio* musical e a vida musical pertencem às relações variadas de tensão historicamente mais importantes da música.”³²⁶. A “vida musical”, em *Os fundamentos...*, aparece como o domínio dos “interesses” e das “necessidades de expressão”, enquanto a “*ratio* musical” aparece como o domínio da teoria. Ao longo de sua análise, portanto, configuram-se também os pares racionalização teórica/idéias e racionalização prática/interesses, cuja relação Weber sintetizou da seguinte maneira:

“São os interesses, materiais e ideais, não as idéias, que dominam imediatamente a ação dos homens. Mas as ‘imagens do mundo’ criadas pelas ‘idéias’ determinaram, com grande frequência, como o operador das linhas de trem, os trilhos ao longo dos quais a ação se vê empurrada pela dinâmica dos interesses.”³²⁷.

Poderíamos dizer, então, que as idéias são fundamentais, mas se limitam ao papel de propulsoras ou orientadoras dos interesses; parafraseando as idéias do próprio Weber, poderíamos postular: doutrinas musicais são ajustadas a necessidades musicais³²⁸.

Portanto, como dissemos, os “fatos fundamentais” se apresentam à consciência quando surge aquele momento de abstração teórica em relação às práticas musicais, que insere um descompasso em relação ao emprego puramente prático-finalista da música e abre as portas para a “verdadeira” racionalização da música. Ainda assim, não esgotamos a questão sobre a origem desses “fatos” e sua importância para o desenvolvimento dos sistemas sonoros. Vejamos agora como essa questão se desenvolve na dimensão interna do fenômeno musical.

Os estudos empíricos, baseados na coleta de fonogramas, deram sustentação à hipótese de que, no período “primitivo” da música, anterior ao reconhecimento dos “fatos

³²⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 135.

³²⁷ WEBER, Max. “La ética económica de las religiones universales. Ensayos de sociología comparada de la religión - Introducción”. Ob. cit., p. 247. No texto da tradução espanhola: “Son los intereses, materiales e ideales, no las ideas, quienes dominan inmediatamente la acción de los hombres. Pero las ‘imágenes del mundo’ creadas por las ‘ideas’ han determinado, con gran frecuencia, como guardaagujas, los railes en los que la acción se ve empujada por la dinámica de los intereses.”.

³²⁸ *Ibid.*, p. 236.

fundamentais”, o âmbito sonoro da melodia era bastante reduzido (não ultrapassando um intervalo de quarta ou quinta). Nesse sentido apontam, por exemplo, os estudos de Wertheimer³²⁹, Densmore³³⁰ e Stumpf³³¹. O número de sons empregados também era escasso. Na música Veda, por exemplo, eram de uso comum apenas dois e, ocasionalmente, utilizava-se um terceiro³³². Densmore identifica que o intervalo de terça menor, especialmente em sentido descendente, “é o principal intervalo da intuição musical”³³³.

Em si mesmo, esse tipo de constatação representava um problema para aqueles que buscavam nas afinidades sonoras – cuja ordem de intensidade está disposta na série dos harmônicos – a origem das manifestações melódicas³³⁴. Densmore buscou solucionar esse “impasse” – e, assim como Weber, a principal referência de seu estudo era a obra de Helmholtz – estabelecendo que, antes da formação das escalas, houve “um período experimental no qual os tons foram utilizados em grupos menores”³³⁵. Este período inicial, lúdico, no qual a música é fundamentalmente um “meio de expressão” e o âmbito da melodia é estreito, é sobrepujado pelo período no qual inicia-se a formação das escalas. Nesta segunda etapa, aparentemente, Densmore retoma a tese de que o desenvolvimento musical seria impulsionado pelas afinidades sonoras, conforme propôs Helmholtz. A argumentação nos parece interessante no sentido de mostrar uma das várias soluções dadas

³²⁹ Cf. WERTHEIMER, Max. “Musik der Wedda”. Em *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, v. 11, n. 2, 1910.

³³⁰ Cf. DENSMORE, Frances. “Scale formation in primitive music”. Ob. cit.

³³¹ Cf. STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.

³³² Para Max Wertheimer, a música do povo Veda (que habita a ilha do Ceilão) contém as “manifestações musicais mais primitivas que se conhecem até agora”. Conferir WERTHEIMER, Max. Ob. cit., p. 300. No texto original: “[...] primitivsten, was bisher von musikalischen Äusserungen bekkant geworden ist [...]”. Na análise dos fonogramas que este autor publicou em 1910, alguns dados chamaram a atenção de Weber: além da completa ausência de instrumentos, o número bastante reduzido de distâncias sonoras empregadas na prática musical (no máximo 3), e o âmbito sonoro também restrito (no máximo uma terça menor). A música dos veda: sem referência ao emprego da música no culto, sem estereotipia. Seria esta um exemplo do estágio do “puro gozo estético”?

³³³ DENSMORE, Frances. “Scale formation in primitive music”. Ob. cit., p. 9.

³³⁴ Tomando a obra de Helmholtz como principal referência para esta questão, Weber afirma que “[...] o pressuposto dos ‘pan-harmônicos’ de que toda a melodia, mesmo as mais primitivas, sempre é construída, em última instância, a partir de acordes decompostos, não é algo verificável sem dificuldades.”. E, mais adiante, o sociólogo acrescenta: “A questão que em última instância realmente nos interessa, de até que ponto afinidades sonoras ‘naturais’ puras se constituíram enquanto tais como elemento dinâmico de desenvolvimento eficaz, só poderia ser respondida hoje, mesmo em casos concretos analisados por especialistas, com a maior cautela e com a recusa de todas as generalizações.”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 79.

³³⁵ DENSMORE, Frances. “Scale formation in primitive music”. Ob. cit., p. 1. No texto original: “[...] an experimental period in which tones were used in smaller groups.”.

à questão – que ocupava a mente de muitos intelectuais no período de transição entre os séculos XIX e XX, e, de certa forma, a de Weber também – relativa à existência de um estágio primitivo da experiência musical que é superado no momento em que começam a se estruturar as escalas. Entretanto, ainda podemos nos perguntar: um estágio primitivo que empregava, em um âmbito sonoro restrito, poucos passos de tons... de onde surgiram, então, esses primeiros passos?

Não nos interessa a pergunta em si, mas sim o contexto no qual ela se situa. Nela encontramos as marcas de uma problemática que animou uma série de debates em torno a origem da música. Allen sistematiza as “cruzadas” pela explicação dessa origem em duas grandes investidas: uma que busca a origem divina e uma que persegue a origem secular de caráter naturalista³³⁶. Entre as diversas perspectivas que podem ser agrupadas no interior desta última, estão aquelas que buscam as origens da música nas “leis da natureza humana”. Surpreende o fato de que autores como Spencer e Darwin, que trataram do tema apenas de forma “marginal”, tenham se tornado importantes referências teóricas para o debate. Tanto a hipótese spenceriana de que a música se originou pela expressão dos afetos através da fala, quanto a teoria darwinista que, pelo contrário, via na música – um “instrumento de disputa” na “seleção sexual” – a origem da fala, tiveram uma importante repercussão nos debates finiseculares sobre música³³⁷. Elas são discutidas, por exemplo, no

³³⁶ Cf. ALLEN, Warren Dwight. Ob. cit., p. 190.

³³⁷ A teoria de Darwin, ou melhor, a crítica a ela, é o ponto de partida dos “Estudos psicológicos e etnológicos sobre música”, de Simmel. Segundo este autor, o canto provém da fala; ele é “*linguagem, elevada através do afeto ao ritmo e à modulação*”. Nesse estágio “natural” do desenvolvimento musical, “a música era mais um produto de simples causas psico-físicas do que intentos artísticos”. Mais adiante, Simmel complementa afirmando que, ao longo do seu desenvolvimento, a música vai paulatinamente libertando-se do seu caráter natural: “Quanto mais o faz, tanto mais se aproxima de seu ideal como arte. [...] a música, e a forma como ela se apresenta artisticamente, já não deve ser mais o resultado direto dos sentimentos – como o foi originalmente – senão que deve ser somente uma imagem deles, refletida agora desde o espelho da beleza”. Conforme evolui de sua situação “primitiva”, caracterizada pela homogeneidade e pela monotonia, a música ganha em objetividade, se transforma em arte e avança, afinada com a diferenciação humana em distintas nacionalidades, para a heterogeneidade. Como afirma o próprio Simmel, “No estado primitivo do homem natural, quando ainda não se formara um sentimento nacional, encontramos sobre toda a terra os mesmos fenômenos musicais; instrumentos e melodias similares [...]. Mas depois se exterioriza sempre mais e mais o elemento nacional [...]”. Conferir SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003, pp. 21, 31, 36 e 51. No texto da tradução ao espanhol: “[...] *lenguaje, elevado a través del afecto hacia el ritmo y la modulación*”; “[...] la música era más un producto de simples causas psico-físicas que de intentos artísticos”; “Cuanto más lo hace, tanto más se acerca de su ideal como arte. [...] la música y la forma en que ella es presentada artísticamente, ya no debe ser más el resultado directo de los sentimientos – como lo fue originariamente – sino que debe ser sólo una imagen de ellos, reflejada ahora desde el espejo de la belleza”; “En el estado primitivo del hombre natural, cuando todavía no se ha formado

texto stumpfiano de 1910 sobre “Os primórdios da música”³³⁸. Em sua revisão crítica daquelas teorias, o autor as sintetiza nos seguintes enunciados: “nos primórdios havia a palavra”³³⁹ e “nos primórdios havia o amor”³⁴⁰. Stumpf acrescentou ainda uma discussão sobre outro elemento ao qual se atribuía grande relevância para a formação da música: o ritmo. A principal referência neste caso era a obra de Hans von Bülow, e o princípio subjacente era: “nos primórdios havia o ritmo”³⁴¹. Contra Darwin, Stumpf argumenta que a melodia não pode ter surgido da imitação do canto dos pássaros. O autor, então, dirige a pergunta sobre o porquê da distinção dos primeiros intervalos para Spencer. Mesmo reconhecendo a importância da fala no desenvolvimento musical (especialmente das “línguas cantadas” dos “povos naturais”), Stumpf afirma que existe uma diferença fundamental entre música e fala: a primeira necessita fixar intervalos, enquanto a segunda, através de seu movimento variável e constantemente deslizante, não pode fixá-los de forma precisa. Ou seja, no plano ideal, a diferença se coloca da seguinte maneira: a melodia caminha por intervalos, enquanto a fala, por glissandos. Essa diferenciação entre fala e canto, que já estava presente nas reflexões “clássicas” sobre música desenvolvidas por Aristoxenus, não representava nenhuma novidade³⁴². A diferença é que, ao contrário de

un sentimiento nacional, encontramos sobre toda la tierra los mismos fenómenos musicales; similares instrumentos y melodías [...]. Pero después se exterioriza siempre más y más el elemento nacional [...]”. É interessante notar que, apesar da importância que Simmel teve para a formação do pensamento weberiano, as reflexões deste autor estão bem distantes das preocupações de Weber em relação à música. Vale ainda destacar que, para Simmel, o desenvolvimento dos instrumentos de sopro corresponde ao estágio “natural”, enquanto os instrumentos de cordas se aproximam mais do período da arte. Conferir SIMMEL, Georg. Ob. cit., p. 31. A maior antiguidade dos instrumentos de sopro levou muitos autores a considerá-los como pertencentes a um “estágio primitivo” da experiência musical. Em *Os fundamentos...* eles representam, em relação aos instrumentos de cordas, um estágio mais incipiente de racionalização, pois seu mecanismo (especialmente a produção de semitons tapando parcialmente os orifícios) permite uma maior indeterminação dos intervalos. Mas isso não supõe um “estágio inferior” de “evolução musical”, dado que muitas culturas musicais racionalizadas utilizam, até mesmo de forma preferencial, tais instrumentos.

³³⁸ Cf. STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit.

³³⁹ STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., p. 14. No texto original: “Im Anfange war das Wort”.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 9. No texto original: “Im Anfang war die Liebe”.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 20. No texto original: “Im Anfange war der Rhythmus”.

³⁴² No primeiro dos três textos que foram reunidos e traduzidos sob o título de “Os elementos da harmonia”, o filósofo grego afirma: “Nós chamamos o movimento da fala de movimento contínuo, já que no falar as vozes se movem sem nunca aparentemente chegar a repousar. O inverso é o caso do outro movimento, que nós designamos movimento por intervalos: nesse, a voz realmente parece ser estacionária, e quando empregado esse movimento diz-se sempre que se canta, não se fala.”. Conferir ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Ob. cit., p. 171. No texto da tradução inglesa: “Continuous motion we call the motion of speech, as in speaking the voice moves without ever seeming to come to a standstill. The reverse is the case with the other motion, which we designate motion by intervals: in that the voice does seem to become stationary, and when employing this motion one is always said not to speak but to sing.”. Tomando as

autores como Parry³⁴³ e, aparentemente, Combarieu³⁴⁴, Stumpf defendia a tese de que não foi a fala que deu origem à música – “A fala deve ter de algum modo ajudado no nascimento ou na impulsão da música; em todo caso, ela não foi a mãe”³⁴⁵ –, mas a de que ambas caminhavam juntas. O mesmo “procedimento” – concordância parcial – foi aplicado pelo autor à questão do ritmo: ele foi importante, mas não determinante. Vejamos então o que nos conta Weber:

“Não é tão evidente, como talvez hoje possa nos parecer, que os ‘passos de tom’ tenham se salientado, em geral, das ‘vocalizes glissando’, que na maioria das músicas primitivas desempenham com certeza um papel fundamental. O caráter de passo do movimento sonoro é explicado, por um lado, através do efeito do ritmo sobre a formação do som, que lhe confere um caráter intermitente; mas também, por outro lado, a partir da atuação da fala, de cujo significado para o desenvolvimento da melodia trataremos aqui brevemente.”³⁴⁶

Depois de apresentar resumidamente as “afinidades” e “tensões” entre fala e música, Weber chega à seguinte conclusão:

“A tendência, por parte da música, à repetição dos mesmos motivos com outras palavras, e a construção, por parte da língua, de estrofes de uma canção com melodias constantes, são fatores que acabam por romper esta espécie de unidade da fala com a melodia.”³⁴⁷

Fala e música se separam somente em um estágio “mais avançado” da racionalização musical, quando os motivos melódicos já estão estruturados. Mas vemos que, para Weber, não existe determinação da primeira sobre a segunda, mas sim uma

palavras de uma das matrizes do pensamento stumpfiano: “O primeiro fato que nós encontramos na música de todas as nações, até onde se sabe, é que *alterações de altura nas melodias acontecem por intervalos, e não por transição contínua*.”. Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 250. No texto da tradução norte-americana: “The first fact that we meet with in the music of all nations, so far as is yet known, is that *alterations of pitch in melodies take place by intervals, and not by continuous transitions*.”.

³⁴³ Cf. PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 49.

³⁴⁴ Segundo Combarieu, “seria pueril dizer, como o fez Spencer, que a música é apenas um simples desenvolvimento de certas partes da linguagem natural. [...]. Mas é bem verdade que na música muitos elementos expressivos são encontrados os quais já existiam na linguagem natural. Uma precedeu à outra? É provável.”. Conferir COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Ob. cit., p. 175. No texto da tradução inglesa: “[...] it would be puerile to say, as Spencer has done, that music is only a simple development of certain parts of natural language. [...] But it is very true that in music many expressive elements are found which already exist in the natural language. Did the one precede the other? It is probable.

³⁴⁵ STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., p. 20. No texto original: “Sollte die Sprache bei der Geburt der Musik oder bei ihrer Aufziehung irgendwie mitgeholfen haben: die Mutter war sie jedenfalls nicht.”.

³⁴⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 81.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

“unidade original”. Como parece existir certas afinidades entre os pensamentos de Weber e Stumpf, continuaremos investigando as etapas da argumentação deste último autor.

Suas conclusões sobre a existência de naturezas distintas para a fala e para o canto surgem de uma análise empírica do comportamento físico do som nesses dois “domínios”. Tais diferenças se manifestam de forma mais explícita quando se trata das afinidades sonoras mais “puras” (1:2, 2:3 etc.), correspondente ao que chamamos de intervalos consonantes. Uma vez que estes intervalos foram reconhecidos “por toda parte”, e que em relação a eles o comportamento do canto e da fala são contrastantes, pode-se concluir que o desenvolvimento musical também depende de um elemento que lhe é próprio. Vejamos, então, como Stumpf descreve a passagem do estágio “primitivo” do desenvolvimento musical para aquele que está regido pelas “leis” das consonâncias.

Por motivos práticos de sinalização³⁴⁸ ou por ludismo, foram utilizados pequenos intervalos sonoros. Fixados no canto, ou através de instrumentos “primitivos” de madeira, tais intervalos foram apreendidos pela *repetição*. Para Stumpf, esse estágio representa uma espécie de “protomúsica”, pois “música, em sentido estrito, surge somente quando os intervalos consonantes, sobretudo a oitava, são *descobertos*; esses intervalos então, ao mesmo tempo, também fornecem um enquadramento fixo para os graus menores.”³⁴⁹. Temos aqui dois elementos, pelo menos, que são fundamentais e de grande importância para nossa interpretação de *Os fundamentos...*. Primeiro: no estágio “primitivo”, a fixação dos intervalos, desde o ponto de vista intrinsecamente musical (desconsiderando aqui questões de ordem fisiológica etc.), era arbitrária. Ela se realizava sobretudo pela *repetição*, enquanto a fixação das consonâncias se realiza pela *descoberta* de uma propriedade “natural” do som musical, realizado tanto sobre a base da qualidade de fusão das consonâncias (qualidade intrínseca) quanto por ocasião da sinalização simultânea de várias pessoas (fator “extra-musical”). Uma evidência disso é o fato de que os intervalos consonantes aparecem em proporção muito maior do que qualquer outro intervalo. Por outro lado, o reconhecimento das consonâncias cria um “marco”, uma “moldura” dentro da

³⁴⁸ Para transmitir alguma mensagem ou coordenar atividades eram empregados, por exemplo, instrumentos de percussão.

³⁴⁹ STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., p. 54 – grifo nosso. No texto original: “Musik im prägnanten Sinn entstand aber erst, als die konsonanten Intervalle, vor allem die Oktave, entdeckt wurden, die dann auch zugleich einen festen Rahmen für die kleineren Stufen abgaben.”

qual vão se fixando os demais intervalos. Trata-se daquele “compromisso” entre uma dimensão “não-histórica-essencial” e uma dimensão “histórico-convencional” do fenômeno musical, do qual falamos brevemente no primeiro capítulo, e sobre o qual discorreremos na última parte deste segundo. De acordo com Stumpf, “a lei e o espírito da música exigem por princípio alturas sonoras e intervalos fixos, e, salvo exceções, a intenção de cantores e instrumentistas é orientada para a sua produção.”³⁵⁰. Mesmo que a diferenciação entre “protomúsica” e música – índice do componente etnocêntrico do pensamento stumpfiano, assentado sobretudo em uma crença no valor absoluto da dimensão melódico-harmônica para a definição do fenômeno musical –, e a existência de leis e espírito musicais, não encontrem ressonância na obra de Weber, os elementos enumerados e as reflexões deles derivadas são centrais para a argumentação do sociólogo. Sobretudo estes: o reconhecimento das consonâncias está baseado em fatos de origem harmônica, no princípio da simultaneidade dos sons, e não no princípio da distância³⁵¹; e esse reconhecimento dá o marco para o futuro desenvolvimento das escalas e dos sistemas sonoros, sejam eles melódicos, ou harmônico.

A partir da fixação das consonâncias, Stumpf destaca que a formação das escalas pode estar orientada por distintos pontos de vista (*Gesichtspunkten*). Eles seguiram basicamente dois caminhos: o reconhecimento progressivo das consonâncias (8ª, 5ª, 4ª – 3as, 6as etc.), ou o princípio da distância. No primeiro caso, trata-se de um progressivo domínio das relações sonoras e implica uma fixação cada vez mais precisa dos intervalos. O segundo caso define-se pela pergunta: “qual som se encontra no meio de dois sons

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 19. No texto original: “[...] das Gesetz und der Geist der Tonkunst verlangen prinzipiell feste Tonhöhen und Intervalle, und auf ihre Erzeugung ist die Intention des Sängers und Spielers, abgesehen von Ausnahmefällen, gerichtet”.

³⁵¹ Vale a pena reiterar que, embora esteja baseado em um fato “harmônico”, o reconhecimento das consonâncias não é, como acreditava Helmholtz, determinado por ele. Para Stumpf, e com ele Weber, esse reconhecimento envolve processos muito mais complexos do que a simples percepção das afinidades sonoras em sentido estrito, pois os nossos sentidos podem ser “iludidos” por elas. Em sua resenha crítica da obra de Gustav Eduard Engel sobre “a importância das proporções numéricas para a percepção dos sons”, Stumpf afirma que o mero juízo de distância, seja ele baseado em proporções geométricas, aritméticas ou qualquer outra proporção numérica arbitrária, “evidentemente não tem nenhuma importância para a determinação dos intervalos fundamentais”. Conferir STUMPF, Carl. “G. Engel: Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung. Dresden, R. Berting, 1892”. Em *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 4. Ob. Cit., p. 119. No texto original: “[...] für die Feststellung der Grundintervalle offenbar gar keine Bedeutung [...]”. Como já dissemos, buscar uma explicação para esse fato foi uma das preocupações de Stumpf em sua extensa obra intitulada *Tonpsychologie*. Ob. cit.

dados?³⁵²”. Encontramos aqui outra relação fundamental para a análise de Weber: o princípio da distância, a *ratio* melódica, dá ampla margem para a interferência do arbítrio na construção das escalas, enquanto o caminho das consonâncias, da *ratio* harmônica, fixa seus intervalos levando em consideração não somente a configuração obtida pela combinação sucessiva dos sons, mas especialmente os efeitos – e os problemas oriundos – da combinação simultânea dos mesmos.

Stumpf ainda oferece mais uma oportunidade para compreendermos outro aspecto relevante da análise de Weber. Na transição do estágio “primitivo” para o reconhecimento das consonâncias, os instrumentos também cumpriram um papel importante: eles foram os *portadores* (*Träger*) desses intervalos³⁵³. Como já dissemos anteriormente, os instrumentos cumprem um papel importante na narrativa de Weber como veículo de racionalização da experiência musical. No caso específico das consonâncias, eles ajudaram a “fixá-las inequivocamente e [a] utilizá-las de modo consciente como meio artístico.”³⁵⁴.

Transcreveremos, então, um parágrafo que revela como muitos dos elementos discutidos até aqui se articulam no pensamento de Weber:

“O que [...] distinguia os intervalos harmônicos mais puros – oitava, quinta, quarta – das demais distâncias, era, em geral, principalmente a circunstância de que, uma vez ‘reconhecidos’, eles se salientaram de forma vivaz para a memória musical – por causa de sua maior ‘clareza’ – da abundância de distâncias sonoras vizinhas. Como é, em geral, mais fácil guardar corretamente na memória experiências reais do que falsas, e idéias verdadeiras do que confusas, assim se dá a analogia, de fato de modo bastante amplo, também para intervalos racionalmente ‘corretos’ e ‘falsos’; – até este ponto, ao menos, estende-se a analogia do musicalmente racional com o logicamente racional. A maior parte dos instrumentos antigos dá além disso, pelo menos os intervalos mais simples como harmônicos ou diretamente como sons vizinhos, e, inversamente, para os instrumentos de afinação móvel, apenas especificamente a Quinta e a Quarta

³⁵² STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., p. 57. No texto original: “[...] welcher Ton liegt zwischen zwei gegebenen in der Mitte?”.

³⁵³ *Ibid.*, p. 54. É evidente que o destino dado por Stumpf a esse termo é bastante diferente da noção de “portador” dentro do pensamento sociológico de Weber. Entretanto, a idéia de que os instrumentos cumprem essa função dentro do processo de racionalização da música é fundamental em *Os fundamentos...*, como veremos mais adiante. Via de regra, são eles que dão o testemunho – ou, para usar um termo weberiano, são “portadores” – das escalas e/ou do conjunto de intervalos que constituíam um determinado sistema sonoro, e que eram utilizados na prática, além de fornecerem pistas sobre os princípios racionais que orientavam a construção dos mesmos.

³⁵⁴ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 84.

podem servir como sons de afinação [diapasões] inequívocos e serem memorizados.”³⁵⁵.

De um modo geral, essas questões não representavam uma grande novidade para a literatura histórico-musical, e tão pouco para as investigações musicológicas³⁵⁶. Na obra já citada de Parry, por exemplo, a argumentação traça um caminho semelhante. O primeiro requisito para o desenvolvimento da música é uma seqüência de sons que se mantenha em alguma relação inteligível entre si. Entretanto,

“[...] apenas no curso das eras o instintivo consenso de opinião, possivelmente com a ajuda de algum instrumento primitivo, fixou definitivamente uma sucessão de sons que, para os músicos modernos, seria claramente reconhecível como a quarta ou a quinta ou qualquer outro par de notas explicável acusticamente.”³⁵⁷.

Mas as terças, as sextas, o tom inteiro diazêutico – bem como os demais intervalos possivelmente empregados nessas seqüências de sons racionalizadas – eram difíceis de entoar inequivocamente, de forma que justamente a quarta e a quinta eram as que se ofereciam para ser “o núcleo sobre o qual quase todas as escalas estavam baseadas”³⁵⁸. Parry discute as escalas desenvolvidas pelas mais diversas culturas (gregos, persas, árabes, hindus, chineses, japoneses, javaneses e siameses); reconhece valor em muitas delas, mas aponta também um “importante defeito” que todas teriam em comum:

³⁵⁵ WEBER, Max. "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik". Ob. cit., p. 8043 – primeiro grifo nosso. No texto original: "Was [...] die harmonisch reinsten Intervalle - Oktave, Quint, Quart - vor anderen Distanzen auszeichnete, war im allgemeinen wohl hauptsächlich der Umstand, daß sie sich, einmal 'erkannt', aus der Fülle der ihnen benachbarten Tondistanzen durch ihre größere 'Klarheit' für das musikalische Gedächtnis auffällig heraushoben. Wie es im allgemeinen leichter ist, wirkliche als erlogene Erlebnisse und wahre als verworrene Gedanken korrekt im Gedächtnis zu behalten, so gilt das Entsprechende im allgemeinen in der Tat ziemlich weitgehend auch für rational 'richtige' und 'falsche' Intervalle; - so weit wenigstens reicht die Analogie des Musikalisch- mit dem Logisch-Rationalen. Der größte Teil der alten Instrumente gibt ferner wenigstens die einfachsten Intervalle als Obertöne oder direkt als Nebentöne, und für die Instrumente mit beweglicher Stimmung konnten umgekehrt nur sie, namentlich die Quint und Quart, als eindeutige Stimmtöne gebraucht und im Gedächtnis behalten werden."

³⁵⁶ Conferir, por exemplo, no apêndice ao primeiro volume da história da música de Ambros, o item intitulado “Os primórdios da música”. AMBROS, A. W. *Geschichte der Musik*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1887, pp. 537-540.

³⁵⁷ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., pp. 15 e 16. No texto original: “[...] only in course of ages did instinctive consensus of opinion, possibly with the help of some primitive instrument, fasten definitely upon a succession of sounds which to modern musicians would be clearly recognizable as a fourth or a fifth, or any other acoustically explicable pair of notes.”

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 17. No texto original: “[...] the nucleus upon which almost all scales were based [...]”.

“Embora na maioria delas as relações das notas estão realmente definidas com a maior clareza, em nenhuma tais relações chegaram à completude artística de maturidade que está implicada na classificação. Isso restou para ser feito sob a influência da harmonia”³⁵⁹.

Sendo assim, a música ocidental moderna se encontra, na opinião de Parry, “pelo menos oito séculos à frente de todos os sistemas melódicos”³⁶⁰. Se idéias como essas eram correntes, também o eram os juízos de valor que as acompanhavam. Mesmo com todas as cautelas, e bastante distante da perspectiva marcadamente etnocêntrica de Parry, Stumpf considera que a música ocidental moderna foi a que consumou, durante um longo processo histórico, a realização exclusiva e de forma mais coerente o princípio elementar e estruturador de todo desenvolvimento musical: o princípio da consonância. Em função disso, ela deveria ser qualificada, “sem mesquinhez”, de “a mais alta manifestação da música [existente] até agora”³⁶¹.

Na citação anterior de Weber, faltou justamente uma valoração em relação ao papel que o princípio da consonância, a *ratio* harmônica, cumpre no desenvolvimento dos sistemas sonoros. Terá Weber, em relação a essas questões, um “ouvido musical” para o pensamento de autores como Stumpf e Parry? Antes de pisarmos nesse terreno pantanoso, é necessário acompanhar as distintas formas através das quais as diversas culturas musicais utilizaram a moldura fornecida pelo “princípio da consonância”, e como elas tentaram equacionar os problemas que foram progressivamente surgindo com esse uso.

Fazendo um pequeno parêntese em nossa argumentação, destacamos que essa pode ser uma importante contribuição do pensamento weberiano. Desde a obra de Helmholtz, pelo menos, muitos autores incluíram em seus estudos sobre história da música a análise das escalas de outras culturas musicais, agrupadas, de acordo com as suas características estruturais – e, em alguns casos, em função de uma visão evolutiva da história –, em pentatônicas, heptatônicas, dodecafônicas etc. Mas em nenhuma delas, até onde pudemos investigar, a apresentação dessas escalas são articuladas na forma de

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 40. No texto original: “Though in most of them the relations of the notes are actually defined with the utmost clearness, in none have they arrived at the artistic completeness of maturity which is implied by classification. This remained to be done under the influence of harmony.”

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 45. No texto original: “[...] at least eight centuries ahead of all melodic systems.”

³⁶¹ STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., p. 60. No texto original: “[...] ohne Engherzigkeit [...] die bisher höchste Erscheinungsform der Musik bezeichnen.”

distintas soluções a um problema. Devido às afinidades que essa abordagem mantém com os estudos weberianos sobre as religiões, aplicaremos para *Os fundamentos...* a mesma advertência metodológica dada naquele caso:

“Não vamos continuar amontoando exemplos, já que vamos considerar uma por uma as mais importantes das grandes religiões [sistemas sonoros]. Nem neste aspecto nem em nenhum outro estas podem ser ordenadas simplesmente em uma cadeia de tipos, cada um dos quais significando frente ao outro uma nova etapa. São, cada uma delas [cada sistema sonoro], individualidades históricas de elevadíssima complexidade, e esgotam, se tomamos todas juntas, apenas uma fração das combinações possíveis que a imaginação pode formar a partir dos numerosíssimos fatores individuais que devem ser levados em consideração.

As considerações que se seguem, portanto, não constituem de modo algum uma ‘tipologia’ *sistemática* das religiões [ou da música]. Mas tampouco são, evidentemente, um trabalho puramente histórico. Senão que a exposição que se segue é ‘tipológica’ no sentido de que, entre as realidades históricas das éticas religiosas [ou dos sistemas sonoros], trata só daquilo que é tipicamente importante para sua relação com os grandes contrastes entre as mentalidades *econômicas*, e deixa tudo mais de lado. De forma alguma pretende-se, portanto, oferecer um quadro completo das religiões [ou dos sistemas sonoros] apresentadas. Senão que serão destacadas fortemente aquelas características que sejam próprias de cada uma das religiões [ou dos sistemas sonoros] em *oposição* às demais, e que *ao mesmo tempo* sejam importantes para aquilo que nos interessa.”³⁶²

Antes de considerarmos as características específicas dos distintos sistemas sonoros estudados por Weber, faremos algumas considerações “técnicas” sobre a “moldura” que lhes serviu de base.

³⁶² Com essa transposição de idéias buscamos apenas esclarecer alguns pressupostos gerais do pensamento weberiano, como, por exemplo, o anti-evolucionismo e, mais ainda, sua qualidade anti-sistêmica. Não pretendemos que ela seja integralmente válida, nem queremos encontrar nas obras do sociólogo um esquema “pré-fabricado” aplicável para a totalidade de suas investigações substantivas. WEBER, Max. “La ética económica de las religiones universales. Ensayos de sociología comparada de la religión - Introducción”. Ob. cit., p. 258-259. No texto da tradução espanhola: “No vamos a seguir amontonando ejemplos, puesto que vamos a considerar una por una las más importantes de las grandes religiones. Ni en este aspectos ni en ningún otro pueden éstas ordenarse simplemente en una cadena de tipos, cada uno de los cuales signifique frente a otro un nuevo estadio. Son, cada una de ellas, individuos históricos de elevadísima complejidad, y agotan, si se las toma todas juntas, tan sólo una fracción de las combinaciones posibles que la imaginación puede formar a partir de los numerosísimos factores individuales que hay que tener en cuenta. Las consideraciones que siguen, por tanto, no constituyen en modo alguno una 'tipología' *sistemática* de las religiones. Pero tampoco son desde luego, un trabajo puramente histórico. Sino que la exposición que sigue es 'tipológica' en el sentido de que entre las realidades históricas de las éticas religiosas trata sólo de lo que es importante de modo típico para su relación con los grandes contrastes entre las mentalidades *económicas*, y deja de lado todo lo demás. En absoluto se pretende, por tanto, ofrecer un cuadro completo de las religiones que se exponen. Sino que se destacarán fortísimamente aquellos rasgos que sean propios de cada una de las religiones en *oposición* a las demás, y que *al mismo tiempo* sean importantes para lo que nos interesa ”.

Como foram reconhecidas as “consonâncias fundamentais” é uma questão em aberto, e sujeita a todas as variações históricas possíveis³⁶³. O importante para a nossa argumentação é destacar que elas foram reconhecidas “em todas as partes” onde buscou racionalizar-se as relações melódico-harmônicas entre os sons, e esse reconhecimento caracteriza justamente a origem “intra-musical” dos fatos fundamentais. É justamente através do reconhecimento e do emprego consciente desses intervalos que nascem as “tensões intrínsecas” que impulsionam a racionalização dos sistema sonoros. Retomaremos brevemente a explicação dos “fatos fundamentais” para apresentar em linhas gerais as principais alternativas colocadas para a racionalização:

O âmbito sonoro se define pelo intervalo de oitava:

C _____ c

Seus “pilares” são os intervalos de quarta e quinta:

C _____ f _____ g _____ c

O “excesso”, a disjunção (*diazeuxis*) entre eles é o tom inteiro diazêutico, que se define, portanto, como intervalo obtido por “vias harmônicas”. Segundo Combarieu, esse intervalo é a base do sistema diatônico³⁶⁴.

C _____ f _____ g _____ c

(tom diazêutico)

³⁶³ Uma teoria corrente na época, e defendida, entre outros autores, por Parry, afirmava que a tendência “natural” era que a melodia se desenvolvesse em sentido descendente e, dessa forma, a primeira consonância reconhecida seria a quarta. Conferir PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 19. Essa teoria é apresentada por Weber, de forma breve e cautelosa, no vigésimo primeiro parágrafo de *Os fundamentos...* Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., pp. 94-96. Hornbostel também apresenta algumas hipóteses a partir da polivocalidade. Conferir STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst". Ob. cit., pp. 111 e 112.

³⁶⁴ COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Ob. cit., p. 114.

“Portanto, estão estabelecidos os limites das duas divisões análogas da oitava [C-f, g-c]. [...] a divisão da escala em oitavas, e da oitava em dois tetracordes análogos, ocorre em toda parte, quase sem exceção”³⁶⁵, esclarece Helmholtz.

Entretanto, este mesmo autor aponta que “o modo de preencher esses espaços permanece arbitrário”³⁶⁶. A *ratio* puramente melódica buscará, portanto, “preencher” o contínuo sonoro existente entre esse pontos fixos com intervalos obtidos pelo princípio da distância. A *ratio* harmônica levará em consideração também o princípio da simultaneidade e, portanto, introduzirá a complicação de encontrar soluções que evitem os batimentos causados pela combinação de dois ou mais sons.

“Muitas escalas sonoras racionalizadas de modo primitivo” contentaram-se em inserir apenas um som no interior de cada quarta (entre dó e fá e entre sol e dó)³⁶⁷. Essa seria, segundo Weber, a origem das escalas pentatônicas.

2.2. As escalas pentatônicas.

O crescente interesse pelas culturas musicais “exóticas” levantou a questão sobre as origens dessa formação escalar, que pôde ser encontrada em um vasto número de culturas musicais³⁶⁸. Baseando-se nos dados coletados por Fétis e Villoteau, Helmholtz apresenta a hipótese de que tais escalas surgiram quando, nos “primeiros estágios do

³⁶⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit. p. 255 - em alemão, pp. 421 e 422. No texto da tradução norte-americana: “Hence the limits of the two analogous divisions of the Octave are settled [...]. [...] the division of the scale into octaves, and the octave into two analogous tetrachords, occurs everywhere, almost without exception.”. A cautela de Helmholtz se justifica porque o intervalo de quinta também se oferece como distância limite dentro da qual poderão ser inseridos novos intervalos. Isso significa que “ao lado do ‘tetracorde’ encontra-se também o pentacorde”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 95.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 255. No texto da tradução norte-americana: “[...] the mode of filling up these gaps remains arbitrary [...]”.

³⁶⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 64.

³⁶⁸ Como bem notou Waizbort, os exemplos oferecidos por Weber no nono parágrafo de *Os fundamentos...* (chineses, mongóis, javaneses, os papuas, os negros Fullah, escoceses, irlandeses etc.), são quase traduções literais de pequenos trechos contidos na obra de Helmholtz. Podemos encontrar outra referência velada à obra de Helmholtz ao constatar que este último autor fala de uma regra simples para compor melodias escocesas tocando-se somente as notas pretas do teclado, enquanto Weber fala de uma receita para compor melodias populares usando as mesmas teclas. Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 259; e WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 65.

desenvolvimento da música”, havia uma tendência a evitar o uso de intervalos menores do que um tom inteiro³⁶⁹.

Frente às suposições sobre a escala pentatônica, Weber se mostra cauteloso. Ele parte do referencial comum de que esse tipo de escala “anda amiúde de mãos dadas com uma evitação dos passos de semitom” e afirma que essa evitação está condicionada pelo ‘ethos’ da música³⁷⁰. Conclui-se daí, afirma o sociólogo, que “justamente esta evitação constitui seu motivo musical”³⁷¹. Mas, baseando-se nos resultados das investigações feitas com fonogramas, ele descarta a possibilidade de que a escala pentatônica tenha se originado de uma tendência da música “primitiva” de evitar os passos de semitom. Como não existe nenhuma relação direta entre um estágio “primitivo” da música e a evitação do semitom, nosso autor não considera a escala pentatônica como uma escala realmente “primitiva”, nascida dessa necessidade de evitação³⁷². Pelo contrário. Ela pressupõe, “ao que parece”, que o reconhecimento da oitava e a sua “costumeira divisão” nos intervalos de quarta e quinta tenham sido realizados, ou seja, ela requer uma “racionalização parcial”³⁷³. Sendo assim, “as duas quartas só eram divididas por um intervalo que, de acordo com o movimento melódico (especialmente se para cima ou para baixo), era *móvel* e, eventualmente, irracional.”³⁷⁴. Ou seja, a racionalização pára nesses dois sons introduzidos entre as duas quartas. O problema da divisão assimétrica pouco pôde se desenvolver, enquanto o problema da “coma fatal” foi contornado pela mobilidade dada ao movimento melódico, pois a determinação daqueles intervalos variava caso o movimento fosse ascendente ou descendente.

³⁶⁹ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob cit., p. 257. No texto da tradução norte-americana: “[...] first stages of the development of music [...]”.

³⁷⁰ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 65. A noção de ethos é utilizada no sentido do emprego consciente da música como um meio de estimular um determinado estado anímico em conformidade com determinados valores entendidos como “sadios”. Conferir WEBER, Max *Economia e Sociedade*. Ob. cit., p. 363.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

³⁷² Weber parece se opor também às idéias evolucionistas de autores como Riemann, que viam na pentatônica o primeiro estágio de desenvolvimento das formações escalares, como haveria ocorrido, segundo o musicólogo, na Grécia e na Índia. Cf. RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1930, pp. 88-92 (Tradução espanhola da sétima edição de *Katechismus der musikgeschichte*). O sociólogo acredita não ser possível afirmar que tal escala é, em todas as partes, a mais antiga, nem que, no caso dos hindus, as escalas mais completas sejam dela provenientes. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 66.

³⁷³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 68.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

Em boa parte dos casos, o tom inteiro diazêutico entre os intervalos de quarta e de quinta foi mantido e projetado no interior das duas quartas:

C _____ f _____ g _____ c

C _____ d _____ f _____ g _____ a _____ c

A escala pentatônica japonesa, por exemplo, representa uma exceção a essa regra. No lugar do tom inteiro ela coloca um intervalo de semitom:

C ___ db _____ f _____ g ___ ab _____ c

Outra exceção importante é o tipo de escala pentatônica encontrada entre os celtas, que coloca de lado o intervalo de quarta C-f e põe em seu lugar o intervalo C-e:

C _____ d _____ e _____ g _____ a _____ c

Tal disposição dos intervalos – que estaria presente nas músicas indígenas estudadas por Densmore, bem como em um hino chinês citado por Helmholtz³⁷⁵ – dispensaria a função estruturante do intervalo de quarta C-f. Vale destacar que a escala pentatônica irlandesa, com a terça maior, já era empregada no século VIII, quando, através do sínodo de Clovesho de 747, buscou-se impor o ritual litúrgico romano aos povos celtas. A existência dessa estrutura pentatônica com terça maior no lugar da quarta gera um complicação na argumentação de Weber, pois, aparentemente, a escala pentatônica poderia se adaptar tanto ao intervalo de quarta quanto ao intervalo de terça.

“Mas isso não é provável, em razão da situação genérica da quarta na música antiga [... que] na maioria esmagadora de todos os sistemas musicais conhecidos, e também naqueles que, como o chinês, não têm estabelecida uma teoria própria do ‘tetracorde’, o significado de um intervalo melódico fundamental.”³⁷⁶

³⁷⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 261.

³⁷⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 69.

Nas entrelinhas da argumentação de Weber podemos ler a sua dificuldade em apresentar, como historicamente válida, a hipótese de que aquela “moldura” foi o ponto de partida para a racionalização das escalas e dos sistemas sonoros. E essa dificuldade nos parece interessante, pois pode indicar um desconforto do sociólogo em tomar as músicas analisadas através dos fonogramas como testemunhas daquela “moldura original”. Podemos interpretar, nesse sentido, a sua busca por evidências históricas de que essa situação também foi enfrentada por sistemas musicais antigos. Assim, lemos:

“O mais nítido documento sobre este desenvolvimento, o fato de que os sons limites das quartas inicialmente foram imóveis, enquanto fundamento de toda determinação do intervalo, pode ser encontrado tanto entre os helenos como entre os árabes e os persas”³⁷⁷.

2.3. O sistema musical grego

O conjunto de textos escritos por Aristoxenus nos oferece um valioso panorama das questões musicais que povoavam a imaginação dos gregos antigos. O ponto de partida das reflexões deste autor é o legado da escola pitagórica em relação à classificação dos intervalos: a quarta, a quinta e a oitava são consonâncias, todos os demais são dissonâncias³⁷⁸. O desenvolvimento musical, então, deve obedecer às “leis de sua [desses sons básicos] colocação melodiosa”³⁷⁹: as consonâncias são intervalos fixos e invariáveis, assim como a diferença entre a quarta e a quinta (o tom diazêutico), enquanto as demais variam de posição; as notas fixas e as notas variáveis devem ser igual em número; a quarta nota deve corresponder à quarta, assim como a quinta nota deve corresponder à quinta. Entretanto, o eixo em relação ao qual são estabelecidos os demais intervalos é a quarta. É dentro dela que se definem os diferentes conjuntos de quatro notas chamados de tetracordes. Existem vários modos de organizar as notas que “*preenchem este esquema da quarta*”³⁸⁰. E, uma vez que os intervalos que completam o tetracorde são de natureza

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

³⁷⁸ ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Ob. cit., p. 198.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 169. No texto da tradução inglesa: “[...] laws of their melodious collocation [...]”.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 180 – grifo nosso. No texto da tradução inglesa: “[...] fill this scheme of the Fourth [...]”.

variável, serão as diferentes formas de dispor esses intervalos que definirão o gênero do tetracorde.

Os três gêneros de tetracorde – que constituem o coração do conhecimento sobre a teoria musical grega antiga dentro da historiografia musical e da musicologia – são: o diatônico – o mais antigo –, o cromático e o enarmônico – o mais jovem. Os gêneros cromático e enarmônico surgiram no momento em que a teoria musical se debruçava sobre a estrutura diatônica. Esses tetracordes – e as escalas deles derivadas – foram introduzidos na música prática pelo *aulos*, instrumento de sopro que, devido ao mecanismo de produção de pequenos intervalos (fechamento parcial dos orifícios), possibilitava que estes fossem utilizados na ornamentação das melodias, por exemplo. Em comparação com os instrumentos de sopro, os instrumentos de cordas com traste fixam de forma muito mais precisa os sons particulares. Dessa maneira, quando os intervalos do *aulos* foram transportados para a cítara, buscou-se racionalizá-los, “e disso resultou a controvérsia sobre a natureza dos intervalos de quarto e terço de tom, sempre levada adiante pelos teóricos posteriores”³⁸¹.

No plano teórico, esses três gêneros de tetracordes estão estruturados dentro do intervalo de quarta e-a, sendo a nota mi identificada pelo termo Hypate e a nota lá pelo termo Mese. As duas notas variáveis são identificadas pelas suas posições no interior da quarta. A mais próxima da Mese é o Lichanus e a mais próxima da Hypate é a Parhypate. Vejamos:

mi – fá --- sol --- lá (divisão diatônica da quarta central mi-lá)
(Hyp.) (Parhyp.) (Lich.) (Mese)

mi – fá – fá# ---- lá (divisão cromática)
(Hyp.) (Parhyp.) (Lich.) (Mese)

mi – * – fá ----- lá (divisão enarmônica)
(Hyp.) (Parhy.) (Lich.) (Mese)

Primeiramente, nos interessa caracterizar o tipo de racionalidade que opera na construção desse sistema sonoro. Também aqui, a racionalização dos intervalos não se

³⁸¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 73.

realiza sem deixar “restos”. Nos tetracordes diatônico e cromático, encontramos intervalos de semitom (*diésis* cromática), enquanto no tetracorde enarmônico, encontramos os famosos quartos de tom gregos (*diésis* enarmônica). Esses restos eram chamados de *pycnon*, e, ao que parece, eram empregados na música prática como meio de expressão melódica, como espécies de “notas de bordadura”³⁸². Desenvolveu-se portanto, a partir dos tetracordes cromático e enarmônico, um intenso cromatismo. Entretanto,

“Tanto as sequências de sons cromáticas quanto as enarmônicas nada têm que ver, evidentemente do ponto de vista ‘tonal’, com nosso conceito harmonicamente condicionado de ‘cromatismo’, embora a origem das alterações cromáticas dos sons e sua recepção e legitimação harmônica no Ocidente retrocedam historicamente por completo às mesmas necessidades [...]: em primeiro lugar para o abrandamento do diatonismo puro dos modos eclesiásticos, e posteriormente [...] para a representação dramática das paixões. Que as mesmas necessidades de expressão tenham conduzido, lá, a uma decomposição da tonalidade, e aqui [...] à criação da moderna tonalidade, repousa na estrutura muito divergente das músicas onde aquelas construções foram inseridas. Os novos sons cromáticos de separação [*Spalttöne*] foram construídos no tempo da Renascença como terças e quintas determinadas harmonicamente. Em comparação, os sons de separação dos helênicos são produto de uma pura construção sonora *de acordo com a distância*, nascida exclusivamente do tratamento de interesses melódicos.”³⁸³.

Este parágrafo não apenas reforça a idéia de que o foco da análise weberiana é tentar compreender como o desenvolvimento interno dos sistemas sonoros pode revelar traços característicos do racionalismo ocidental – pois, se a representação das paixões é uma necessidade de expressão comum à música Antiga e à música Renascentista, a diferença do sentido do cromatismo nessas duas culturas musicais deve ser buscado no interior das próprias relações sonoras –, mas também reafirma a oposição entre dois tipos quase antagônicos de racionalidade. No primeiro caso, o cromatismo desenvolvido no interior de um sistema sonoro orientado por interesses melódicos e estruturado ao redor do intervalo de quarta, caminhava para a dissolução de um sentido tonal das relações sonoras,

³⁸² Mathiesen esclarece que “As três notas beirando os dois intervalos menores eram conhecidas como um *pycnon* (*puknon*) se os intervalos que as compõem fossem menores que o intervalo remanescente no tetracorde [...]”. Cf. MATHIESEN, Thomas J. Verbete “Greece – 1. Ancient”. Em SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001. No texto original: “The three notes bounding the two small intervals were known as a *pycnon* (*puknon*) if their composite interval was smaller than the remaining interval in the tetrachord [...]”.

³⁸³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 73-4.

enquanto no segundo caso, o cromatismo que se consolidou no interior das relações harmônicas de quintas e terças, ajudou a consolidar o sistema musical harmônico-tonal.

Vejamos outro traço característico desse sistema sonoro. Uma vez que os sons intermediários (Lichanus e Parhypate) são móveis, existe um infinidade de formas de combinação dos intervalos, bem como de organização dos *pycnon*. Tomando como exemplo o Lichanus, Aristoxenus esclarece que ele deve ser considerado como infinito. “Deixe a voz estacionar em qualquer ponto no locus do Lichanus [...], e o resultado é um Lichanus. No locus do Lichanus não há espaço vazio – nenhum espaço incapaz de admitir um Lichanus”³⁸⁴. Por sua vez, essa mobilidade não descaracteriza o gênero do tetracorde, ela simplesmente aumenta suas possibilidades. Como esclarece Mathiesen,

“Essas progressões são facilmente reconhecíveis, mesmo que os tamanhos exatos dos intervalos possam variar de peça para peça. Para expressar a qualidade característica do gênero, o teórico não necessita especificar todas as possíveis notas e intervalos, mas antes o tamanho relativo do intervalo e seus padrões típicos de sucessão. Assim, Aristoxenus foi capaz de reduzir o infinito número de possíveis arranjos à séries manipuláveis de gêneros arquetípicos”³⁸⁵.

Vemos, portanto, como os gregos utilizavam as “irracionalidades” derivadas do problema da “coma fatal” em prol do enriquecimento da variedade das “tonalidades”.

Ainda nos resta verificar os problemas causados pela divisão assimétrica da oitava. Com a superação do “estágio mágico”, assistimos a um progressivo alargamento do âmbito melódico, efetuado, sobretudo, em função das “necessidades de expressão”. Com esse “progressivo alargamento”, explicitam-se as “tensões intrínsecas” contidas em um sistema sonoro estruturado sobre as consonâncias principais. Sempre preocupado em destacar esse problemática, Weber recorre, por um lado, a Aristóteles – para revelar a importância da quarta enquanto verdadeira divisão “igual” –, e a Pitágoras – para ressaltar a elevação da quinta ao papel de intervalo fundamental: a quarta enquanto distância melódica fundamental e a quinta enquanto fundamento para a afinação dos instrumentos.

³⁸⁴ ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Ob. cit., p. 184. No texto da tradução inglesa: “Let the voice become stationary at any point in the locus of the Lichanus [...], and the result is a Lichanus. In the locus of the Lichanus there is no empty space—no space incapable of admitting a Lichanus.”

³⁸⁵ MATHIESEN, Thomas J. Ob. cit. No texto original: “These progressions are readily recognizable, even though the exact sizes of the intervals may vary from piece to piece. In order to convey the characteristic quality of the genera, the theorist does not need to specify every possible note and interval but rather the relative sizes of interval and their typical patterns of succession. So, Aristoxenus was able to reduce the infinite number of possible arrangements to a manageable series of archetypal genera.”

Temos, portanto, um alargamento do âmbito sonoro balizado pelas consonâncias principais. Vejamos como Weber coloca a questão:

“O círculo de quintas como fundamento teórico da afinação, por um lado, e a quarta como intervalo melódico fundamental, por outro, haveriam de entrar naturalmente em tensão entre si – uma vez que a oitava tornou-se a base do sistema sonoro e o âmbito da melodia crescia sempre mais – justamente no local onde esta se mostra também para a harmonia moderna: na construção assimétrica da oitava.³⁸⁶”

Um dos principais meios através dos quais se realizou o alargamento do âmbito sonoro foi a transposição de determinados padrões melódicos para outras regiões. Um sistema sonoro que trabalhe com o “Limite-3” – afinação determinada pelo ciclo de quintas³⁸⁷ –, como o dos gregos, dispõe de apenas uma espécie de tom inteiro: o “excesso” da quinta em relação à quarta (o tom inteiro diazêutico), cuja relação de frequências se expressa na fração 8/9. Com isso, estabelecem-se relações de quintas e quartas entre todos os sons diatônicos, *exceto* na relação da quarta com a sétima. Assim, explica Weber, essa música obtém

“[...] a importante vantagem, precisamente para as músicas puramente melódicas, de possuir uma possibilidade ótima de transpor na quinta ou na quarta os movimentos melódicos – uma circunstância da qual depende em grande medida a antiga preponderância desses dois intervalos.”³⁸⁸

Configura-se, assim, o problema da transposição, “tão importante do ponto de vista histórico desenvolvimental”³⁸⁹. No caso do sistema sonoro grego, esse problema se manifesta de maneira explícita no momento de unir dois tetracordes. Voltemos a Aristoxenus;

“Nós devemos empregar o termo conjunção quando dois tetracordes sucessivos, de figura similar, têm um som em comum; o termo disjunção, quando dois tetracordes sucessivos de figura similar estão separados pelo intervalo de um tom. [...]. Para uma série, na qual cada nota forma uma Quarta com a quarta nota a partir delas, constituirá tetracordes conjuntos; enquanto tetracordes disjuntos resultam, quando cada nota forma uma Quinta com a quinta nota a partir dela. Agora, como todas as sucessões de notas devem cobrir uma ou outra dessas

³⁸⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 96.

³⁸⁷ Sobre a teoria dos Limites, conferir o apêndice a esta dissertação.

³⁸⁸ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 63.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

condições, então todos os tetracordes sucessivos similares devem ser ou conjuntos ou disjuntos.”³⁹⁰.

Simplificando: dois tetracordes similares são conjuntos (estão em *synaphe*) quando conectados pelo intervalo de quarta, enquanto dois tetracordes similares são disjuntos quando conectados pelo intervalo de quinta (estão em *diazeuxis*). Tomemos o exemplo do tetracorde diatônico construído sobre a quarta central (e-a) da escala dórica (correspondente atualmente ao nosso frígio): mi – fá --- sol --- lá. O tetracorde disjunto se construirá, portanto, sobre o intervalo de quinta (e-b): si – dó --- ré --- mi. Temos, portanto:

mi – fá --- sol --- lá / si – dó --- ré --- mi’

Agora vejamos o que acontece quanto tentamos conectar dois tetracordes diatônicos a partir do intervalo de quarta (e-a):

mi – fá --- sol --- lá / lá – si --- dó --- ré

“A assimetria dessa divisão saltava aos olhos”, destaca Weber³⁹¹. Foi necessário, para a simetria da conjunção, que se introduzisse a nota si bemol. Dessa forma, obtemos dois tetracordes simétricos e conjuntos:

mi – fá --- sol --- lá / lá – si b --- dó --- ré

Isso realmente parece ter ocorrido na prática, pois acrescentou-se a corda si bemol na cítara. A introdução dessa nota, portanto, não possuía um significado melódico;

³⁹⁰ ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Ob. cit., p. 209. No texto da tradução inglesa: “We shall employ the term conjunction when two successive tetrachords, similar in figure, have a common note; the term disjunction, when two successive tetrachords similar in figure are separated by the interval of a tone. That successive tetrachords must be related in either of these ways, is evident from our axioms. For a series, in which each note forms a Fourth with the fourth note in order from it, will constitute conjunct tetrachords; while disjunct tetrachords result, when each note forms a Fifth with the fifth from it. Now as all successions of notes must fulfill one or other of these conditions, so all successive similar tetrachords must be either conjunct or disjunct.”

³⁹¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p 97.

“a inserção da corda b bemol foi interpretada como uma modulação [...] em um outro ‘tetracorde’ a, b bemol, c’, d’, simétrico à quarta diazêutica b, c’, d’, e’, unido (*synemmenon*) à quarta central (e-a) pela *mese* (a); foi interpretada, portanto, a partir da relação de quintas dentro de uma relação de quartas.”³⁹².

Esse novo tetracorde, que unia os dois pares de tetracordes separados pelo intervalo de tom inteiro diazêutico a-b,

e-f-g-a b-c-d-e’
a-b bem.-c-d

recebeu da teoria o nome de tetracorde de ligação (*synemmenon*).

Ao apresentar-se como eixos para a transposição melódica, esses intervalos e a sua separação revelam a “tensão intrínseca” contida na divisão assimétrica da oitava. Ela se localiza no “excesso” da quinta em relação à quarta, o intervalo *diazêutico*, que está contido também nas relações que esses intervalos projetam. É justamente a separação existente entre quarta e quinta, entre a e b, que impossibilita uma racionalização completa das relações intervalares no interior desse sistema sonoro.

A partir do que dissemos até aqui, nota-se que existe uma mescla de determinantes melódicos e harmônicos na constituição das relações sonoras. Mas não podemos nos esquecer que estamos no domínio do “princípio da distância”. As reflexões de Aristoxenus não deixam dúvidas de que a melodia é o elemento principal da música antiga. A união dos tetracordes dá origem às escalas, disjuntas ou conjuntas. Em ambos os casos, o tom diazêutico não altera o caráter das mesmas, sendo apenas os componentes da *quarta* os responsáveis pelas possíveis mudanças³⁹³. Em um plano mais amplo, temos que “Harmonia” é “uma das várias divisões ou ciências especiais abraçadas pela ciência geral que se dedica à Melodia.”³⁹⁴. E, por último, destacaremos um fato que tem uma importância fundamental para nosso estudo. Com base nas divisões cromática e enarmônica demonstradas acima, Eratóstenes e Arquitas chegaram ao cálculo *harmônico* “correto” das

³⁹² *Ibid.*, p. 97.

³⁹³ ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Ob. cit., p. 211.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 165. Lembrando sempre que, para os gregos da antiguidade, “*harmonia* era meramente um meio de codificar a relação entre aquelas notas que constituíam a moldura do sistema tonal.” Conferir DAHLHAUS, Carl. Verbete “Harmony – 1. Historical definitions”. Em SADIE, Stanley. Ob. cit. No texto original: “[...] *harmonia* was merely a means of codifying the relationship between those notes that constituted the framework of the tonal system.”.

terças menor e maior ($5/6$ e $4/5$), respectivamente. Entretanto, na prática, o intervalo de terça maior tinha o sentido de um intervalo melódico relativo à distância entre dois sons, o chamado dítone. Em oposição ao cálculo harmônico da terça, o dítone era obtido pitagoricamente através de uma combinação de quartas e quintas, cujo cálculo corresponde à divisão melódica da quarta por dois intervalos de tom diazêutico ($a - g + g - f$; $8/9 + 8/9 = 64/81$); o intervalo residual $f - e$ (*leimma*) completa o intervalo de quarta central e-a. Portanto,

“Que na Antiguidade helênica, a terça, não obstante seu cálculo harmonicamente correto [...] não tenha desempenhado um papel revolucionário no sentido da harmonia, como ocorreu no desenvolvimento da música do Ocidente, mas sim [...] tenha permanecido propriedade dos teóricos, deve-se ao caráter da música antiga, inteiramente orientado pelas distâncias sonoras e pelas sequências melódicas de intervalos, o que, na prática deixava a terça aparecer como dítone”³⁹⁵.

Não obstante o conhecimento teórico do intervalo harmônico de terça, os imperativos da prática musical, orientados por interesses melódicos, “obstruíram” o caminho ao desenvolvimento do sistema harmônico-tonal.

2.4. O sistema musical pérsico-árabe³⁹⁶

Outro sistema sonoro que se destaca na análise weberiana é aquele que se desenvolveu entre os árabes a partir da conquista dos territórios persas ao longo dos primeiros séculos do islamismo. Especialmente com a ascensão da dinastia Abbasid – na metade do século VIII – o estabelecimento da capital em Bagdá e o florescimento de uma cultura islâmica calcada na influência persa, assistimos também à emergência de um notável desenvolvimento musical, especialmente desde o ponto de vista teórico. Esse desenvolvimento foi estimulado pelo surgimento de uma literatura que incorporava idéias disseminadas pela tradução de textos gregos. Até então, a cultura musical estava assentada sobre uma forte tradição oral, e os elementos musicais se articulavam sobretudo em função

³⁹⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 78.

³⁹⁶ Vale a pena destacar que a maior parte das reflexões de Weber se referem à cultura musical desenvolvida nos territórios árabes do Oriente.

dos textos cantados, ou seja, os elementos musicais não estavam organizados de acordo com uma racionalidade intrinsecamente musical³⁹⁷.

Inicialmente, a oitava era dividida em duas quartas unidas pelo som fá, com o som diazêutico situado entre si bemol e dó, dando origem à seguinte escala: c – d – eb – e – f / f – g – ab – a – bb/ bb – c’.

Essa escala, “aparentemente completa”, utilizava todos os intervalos das duas escalas ocidentais modernas (maior e menor), com a exceção da sétima maior, o “som de ligação”, tão importante para o desenvolvimento do sistema tonal moderno. “Isso mostra que, naquele tempo, eles certamente não buscaram cadências do tipo que é tão familiar na música harmônica moderna, mas mantiveram as formas que eram apropriadas para um sistema melódico”, afirma Parry³⁹⁸.

Vemos, novamente, como a divisão da oitava em quarta e quinta resulta em uma notável assimetria da escala. Mas, neste caso, a oitava foi decomposta pela quarta c-f somada à quinta f-c; as duas quartas (c-f e f-bb) estão unidas pela nota fá, e o tom diazêutico foi transferido para o final da escala, entre si bemol e dó. Em função dessa organização, o desenvolvimento subsequente desse sistema musical chegou a colocar em dúvida o caráter de consonância da quinta g-c’.

Especialmente a partir do século X essa escala de nove sons (10 com a oitava) foi submetida a uma série de transformações. De acordo com Parry, isso ocorreu porque os orientais não se satisfizeram por muito tempo com a sua “simplicidade”³⁹⁹. Weber, por outro lado, nos oferece uma hipótese mais interessante:

“Os instrumentos árabes antigos, sobretudo os que derivam da gaita, presente entre os nômades, provavelmente nunca se submeteram sem dificuldade a essa escala, pois a tendência dos tempos subsequentes foi geralmente possuir uma outra terça ao lado da pitagórica [*ratio* prática]; além disso, o racionalismo dos reformadores da música, proveniente da teoria matemática, trabalhou sem cessar e das formas mais variadas no ajustamento das discrepâncias resultantes da assimetria da oitava [*ratio* teórica]”⁴⁰⁰.

³⁹⁷ Cf. WRIGHT, Owen. Verbete “Arab music” - I. Art music. Em SADIE, Stanley. Ob. cit.

³⁹⁸ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 28. No texto original: “This shows that they certainly did not at that time attempt cadences of the kind so familiar in modern harmonic music, but kept to the forms which were suitable to a melodic system.”.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰⁰ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 75.

Vejam os com mais calma. O principal instrumento da cultura musical árabe era o alaúde que, inicialmente, dispunha de quatro cordas afinadas em intervalos de quarta: G – C – F – Bb⁴⁰¹. Inicialmente, cada corda dividia o intervalo de quarta em dois tons (dítone) mais a diferença entre o dítone e a quarta (leimma). Um dos intervalos de tom inteiro era decomposto em Leimma + Apótome. Sobre a corda dó, por exemplo, temos:

c – d – eb – e – f

T L A L

Essa divisão da quarta já aparecia sistematizada nos pequenos tratados escritos pelo filósofo al-Kindi (c801-c866), contendo tanto especulações cosmológicas quanto análises de intervalos e escalas. Além de adicionar uma quinta corda ao instrumento – alcançando assim a tessitura de duas oitavas do sistema grego antigo –, e de ter sido o primeiro teórico a apresentar as bases para um sistema de classificação do repertório do período Umayyad, al-Kindi

“[...] também proporcionou um modelo que foi seguido pela tradição teórica posterior na discussão de intervalos e escalas, pois mesmo quando conceitos derivados da Grécia são utilizados, sua forma de apresentação envolvia projetar estruturas escalares sobre o braço do alaúde.”⁴⁰².

Entretanto, o ordenamento da realidade musical operado nos tratados de al-Kindi ignorava, em parte, a complexidade da “vida musical”⁴⁰³. Através de uma divisão puramente mecânica da distância dos trastes do alaúde, o intervalo central mi bemol foi submetido a uma determinação irracional variável, inicialmente pelo lado dos persas e, posteriormente (séc. IX), por parte de Zalzal. Este importante reformador da música árabe acabou impondo a terça neutra no sistema musical, de modo que, ao final, originou-se uma escala de 17 sons no interior da oitava⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Segundo Weber, “o alaúde [...] foi o portador do desenvolvimento extensivo e intensivo da escala, pois era, o instrumento utilizado pelos árabes na Idade Média, para a fixação dos intervalos, do mesmo modo que a cítara entre os helenos, o monocórdio no Ocidente, e a flauta de bambú na China.” WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 75.

⁴⁰² WRIGHT, Owen. Ob. cit. No texto original: “[...] also provided a model that was followed by the later theoretical tradition in discussing intervals and scales, for even when Greek-derived concepts are used his form of presentation involved projecting scale structures onto the fingerboard of the ‘ūd.’”

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ O nome de Zalzal é, “Sobretudo, associado com o traste da terça neutra, que reconhece pela primeira vez a existência dos intervalos neutros ainda hoje característicos das músicas Árabe e Persa.”. Conferir WRIGHT,

No plano da teoria, as reflexões mais consistentes foram desenvolvidas pelos sucessores de al-Kindi. Ainda no século X, encontramos a obra do importante teórico musical árabe al-Farabi. Bastante mais complexa que a divisão diatônica de al-Kind, al-Farabi adiciona a essa estrutura definições variáveis do semitom e da terça menor, “alcançadas não por razões [proporções] mas por uma técnica empírica de dividir na metade a distância entre outros trastes.”⁴⁰⁵. Ou seja, tanto aqui quanto nas reformas de Zalzal, estava em jogo uma determinação dos intervalos que não se baseava nas relações internas entre os sons, mas sim em uma divisão mecânica dos trastes no braço do instrumento⁴⁰⁶.

Mais tarde, no século XIII, o tratado de Safi al-Din (que inaugura a escola de teóricos “sistemáticos”) deriva da teoria de al-Farabi uma determinação racional daquela divisão da oitava em 17 sons. Nessa determinação, os 17 sons estão dispostos em três camadas simétricas:

Oitava = tetracorde + tetracorde + tom inteiro (c-f/f-bb/bb-c)

Tetracorde = tom inteiro + tom inteiro + leimma (c-d/d-e/f etc.)

Tom inteiro = leimma + leimma + comma

Como afirmava Weber, o racionalismo matemático “trabalhou sem cessar”, e os intervalos neutros empregados na prática (irracionais desde o ponto de vista das proporções dos intervalos obtidas através de uma racionalização interna das relações sonoras) “foram

Owen. Ob. cit. No texto original: “Above all, his name is associated with the neutral 3rd fret (*wustā Zalzal*) placed midway between the major and minor 3rd frets, which recognizes for the first time the existence of the neutral intervals still characteristic of Arab and Persian music today.”

⁴⁰⁵ WRIGHT, Owen. Ob. cit. No texto original: “[...] arrived at not by ratios but by an empirical technique of halving the distance between other frets.”;

⁴⁰⁶ Vale destacar ainda que al-Farabi foi além da estrutura do “Grande Sistema Perfeito” dos gregos, adotada por al-Kindi, e codificou detalhadamente “os vários tipos de tetracordes que podem ser combinados dentro de si, oferecendo uma análise numérica de seus intervalos constituintes. Já que muitos desses tetracordes não estavam em uso corrente, a atenção dispensada a eles aponta para uma nova concentração na teoria por si mesma – um desenvolvimento de um lado puramente especulativo da música visto como uma das ciências matemáticas (o Quadrivium medieval Ocidental).” WRIGHT, Owen. Ob. cit. No texto original: “[...] the various tetrachord types that can be combined within it, providing a numerical analysis of their constituent intervals. Since many of these tetrachords were not in current use, the amount of attention paid to them points to a new concentration on theory for its own sake – a development of the purely speculative side of music viewed as one of the mathematical sciences (the Western medieval Quadrivium).”

agora tratados virtualmente como intervalos de entonação justa.”⁴⁰⁷. Ou seja, eles foram racionalizados pela teoria. Dessa forma, o sistema sonoro árabe passou a ser disposto, a partir do ciclo de quintas, dentro do “limite-3”. Isso demonstra, como afirma Parry, que os árabes

“[...] descobriram os fatos curiosamente paradoxais da acústica que *tornam impossível uma escala idealmente perfeita*, e, para atenuar as dificuldades que toda teoria acústica de afinação apresenta, eles subdividiram a oitava em não menos de dezessete notas. O objetivo não era ter tão amplo número de notas para empregar na construção de melodias, ou utilizar quartos de tons, mas ter uma abundante variedade para poder selecionar como alternativas.”⁴⁰⁸.

Com essa divisão, os árabes não somente garantiram quartas, quintas e uma sétima menor puras, e obtiveram terças e sextas maiores distantes por apenas um quinto de semitom dessa afinação; ela também forneceu um rico material para a organização do sistema sonoro. Como destaca Wright, Safi al-Din

“[...] elaborou regras para a combinação das consonâncias, dando origem em primeiro lugar todos e somente aquele tetracordes que ocorriam na prática. Deles e de uma ampla série sobreposta de pentacordes ele produziu uma série de 84 possíveis escalas dentro da oitava, e é amplamente nos termos dessa série que os principais modos melódicos são apresentados.”⁴⁰⁹.

Desde o ponto de vista teórico, destaca Parry, “esta é a mais perfeita escala inventada de todos os tempos”. Mas, se ela realmente foi utilizada na prática, “é uma outra questão”⁴¹⁰.

Dessa breve descrição podemos destacar alguns elementos interessantes. A partir do século IX, “O sistema musical árabe se constituiu em um verdadeiro campo de

⁴⁰⁷ WRIGHT, Owen. Ob. cit. No texto original: “[...] were now treated virtually as just intonation intervals.”.

⁴⁰⁸ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 29. No texto original: “[...] discovered the curiously paradoxical facts of acoustics which make an ideally perfect scale impossible, and, to obviate the difficulties which every acoustical theory of tuning presents, they subdivided the octave into no less than seventeen notes.”.

⁴⁰⁹ WRIGHT, Owen. Ob. cit. No texto original: “[...] elaborated combinatorial consonance rules generating in the first instance all and only those tetrachords occurring in practice. From these and a largely overlapping set of pentachords he produced a series of 84 possible octave scales, and it is largely in terms of these that the principal melodic modes are presented.”. De uma forma geral, afirma WRIGHT, os escritos teóricos de Safi al-Din reelaboram um corpo de material já existente. No total, ele sistematizou 20 modos.

⁴¹⁰ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 29 e 30. No texto original: “Theoretically this is the most perfect scale ever devised. Whether it really was used exactly in practice is another matter.”.

exercício para os experimentos – que prosseguiram a especulação dos helenos sobre os intervalos, puramente matemática – dos teóricos árabes, em parte influenciados pelos helenos, em parte pelos persas.”⁴¹¹. Assistimos, então, a uma progressiva independização do material musical em relação ao texto, e, internamente, dos próprios elementos musicais entre si⁴¹². Nos sucessivos tratados, o sistema musical árabe vai paulatinamente aprofundando uma racionalidade especificamente musical, calcada tanto no desenvolvimento das formas musicais e da sistematização de modos melódicos e ciclos rítmicos, quanto na criação de diferentes métodos de afinação e no surgimento de formas de notação musical. Enfim, vemos também um progressivo descolamento de uma *ratio* prática e uma *ratio* teórica que, entretanto, mantinham-se unidas, em maior ou menor grau, no alaude. Para nos darmos conta da importância desse instrumento para a organização do sistema sonoro, basta notarmos a transcendência que aquela dupla determinação irracional do intervalo de terça menor – baseada na divisão mecânica dos trates – teve para o desenvolvimento da teoria musical posterior. Esse fato torna-se ainda mais relevante quando notamos que esses intervalos “irracionais” foram inseridos em um sistema musical já organizado racionalmente a partir da afinação pitagórica. Mais adiante, ao serem submetidos a uma nova racionalização, esses intervalos foram dispostos de tal forma que proporcionaram uma ampla diversidade e grande precisão dos sons disponíveis para a organização das escalas.

No século XIV, algumas escalas árabes já possuíam o “som de ligação”. Segundo Helmholtz, é possível que ele tenha sido “importado” pelo Ocidente, junto com certos instrumentos. Frente a um sistema sonoro tão desenvolvido, este pensador destaca que “os europeus daqueles dias [séculos XIV e XV] não poderiam ensinar nada aos orientais que eles mesmos já não soubessem melhor, exceto alguns rudimentos imperfeitos de harmonia que eles não queriam.”⁴¹³. Disso resulta uma questão interessante. O sistema musical árabe conhecia o “som de ligação” e, além disso, determinou, através do ciclo de

⁴¹¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 127

⁴¹² Wright demonstra, por exemplo, a independização da melodia em relação ao ritmo através da criação de padrões específicos a cada uma dessas dimensões. Conferir WRIGHT, Owen. Ob. cit.

⁴¹³ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 285. No texto da tradução norte-americana: “[...] the Europeans of those days could teach the Orientals nothing that they did not already know better themselves, except some imperfect rudiments of harmony which they did not want.”.

quintas descendente, um intervalo de terça cuja diferença para a terça propriamente harmônica é tão pequena que o próprio Helmholtz se permite considerá-las idênticas (a diferença é de apenas 2 cents)⁴¹⁴. Ou seja, pode-se dizer que os árabes possuíam dois elementos indispensáveis para ao desenvolvimento de uma música acórdico-tonal. Soma-se a isso o fato de que a determinação dos intervalos desse sistema diferia muito pouco da determinação dos intervalos na escala diatônica ocidental medieval. Pode-se argumentar que, no puro plano acústico, não haveria nenhum impedimento para a realização de uma música como a que se desenvolveu no Ocidente. Inclusive, na afinação pura – como a dos árabes –, os acordes apresentam menos batimentos do que na afinação temperada. “Ainda assim, nunca ocorreu aos árabes tocar de forma harmônica.”⁴¹⁵.

Nos casos citados da música helênica e árabe, o interesses são fundamentalmente os mesmos, ou seja, interesses melódicos; mas, em cada caso, a racionalização dos sistemas sonoros conduziu a resultados práticos bastante diferentes. Nesses dois exemplos de sistemas sonoros intensamente racionalizados, vemos também que teoria e prática buscavam superar as “irracionalidades” originadas tanto pelas dificuldades da racionalização física do som (o problema da “coma fatal”) quanto pela divisão assimétrica da oitava: a música helênica estabeleceu os sons limites das quatro quartas como inamovíveis e introduziu a corda si bemol, enquanto os árabes dispuseram nos trastes do alaúde uma combinação de intervalos determinados pitagoricamente com intervalos irracionais, ao mesmo tempo em que buscaram dividir a oitava em pequenas unidades. Para trilhar o caminho de uma música harmônico-tonal, faltou a esses sistemas sonoros determinados meios técnicos que só surgiram no Ocidente. Mais ainda, faltou-lhes uma racionalidade específica para organizar o material musical da forma como ele foi organizado no continente europeu a partir da Baixa Idade Média.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 280-281.

⁴¹⁵ ELLIS, Alexander J. Nota de rodapé em HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 285. No texto original: “Yet it never occurred to Arabs to play in harmony.”. Harmony, aqui, se refere a progressão harmônica de acordes. Ellis. Nota de rodapé de Helmholtz, p. 285.

Parte 3 – A formação do sistema sonoro ocidental

3.1. Os primórdios da música ocidental

A partir do vigésimo quarto parágrafo, Weber introduz a discussão sobre o processo de constituição do sistema sonoro ocidental. Trazendo novamente à luz o fio que une a sua argumentação – que as vezes parece ocultar-se sob as camadas de pensamentos que se sobrepõem ao longo da análise – o sociólogo retoma os “fatos fundamentais” através da questão da divisão assimétrica da oitava. A partir dos exemplos dos sistemas sonoros grego e árabe vimos que, com a expansão das fronteiras da oitava, a divisão assimétrica levou à seguinte situação: além das quartas separadas pelo intervalo de tom diazêutico (c-f/g-c), surgiu também as quartas ligadas (c-f/f-bb).

“A necessidade de simetria que reagia contra isso repousa, praticamente por toda parte, em primeiro lugar na tendência, em geral tão importante do ponto de vista da história da música, para a *transponibilidade* de melodias em outros registros. Pois exatamente o mesmo fenômeno, a introdução de um único som cromático, consumou-se, como na Hélade, também na Idade Média, sob a pressão intacta da mesma necessidade e no mesmo lugar. [...]. Exatamente o mesmo fenômeno encontra-se no Ocidente. Diferente, em comparação com a Antiguidade, foi neste caso *o modo e a direção em que a necessidade de simetria atuou na prática*. Seu suporte externo foi, naquele tempo, a escala de solmização.”⁴¹⁶

Em primeiro lugar, é a necessidade de transposição da melodia que explicita o “problema fundamental” da divisão assimétrica da oitava. Tanto na cultura musical helênica quanto na bizantina, esse problema levou à introdução da nota si bemol. Exatamente a mesma problemática surgiu no Ocidente, mas o modo e a direção que a racionalização assumiu “aqui” foram diferentes.

Em contraposição aos sistemas sonoros estruturados a partir de tetracordes e pentacordes, a partir do século X surge, na Europa, um sistema de educação musical baseado em hexacordes. Os hexacordes eram seqüências de seis sons divididas simetricamente pelo passo de semitom. “O objetivo era, simplesmente, encontrar – como H. Riemann apontou de modo convincente – a maior seqüência sonora existente que pudesse

⁴¹⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 99 – segundo grifo nosso.

ser dividida, de modo simétrico e mais de uma vez, pelo passo de semitom, dentro da escala diatônica.⁴¹⁷”.

Para evidenciar esse passo de semitom, as notas dos hexacordes passaram a ser designadas de acordo com a posição desse intervalo dentro das estruturas hexacordais. Assim, recebiam as designações *ut, ré mi, fá, sol e lá*, de modo que o semitom situava-se entre *mi* e *fá*. Invenção atribuída a Guido D’Arezzo, a escala de solmização empregava na prática três hexacordes a partir das notas C, G e F. Nos dois primeiros casos, era necessário apenas o emprego dos sons diatônicos: C, D, E, F, G, A, e G, A, B, C, D, E. Mas, no terceiro caso, foi necessário a introdução do som Bb. Desenhava-se, dessa forma, “a partir de interesses puramente melódicos e seguramente sem nenhuma intenção dirigida”, os fundamentos da organização de um sistema sonoro baseado na fundamental, na subdominante e na dominante⁴¹⁸.

“Evidentemente, isso não foi indiferente para o desenvolvimento da tonalidade moderna. Não foi, porém, o fato decisivo, pois o *si bemol*, em *si* – originado como concessão à antiga supremacia da quarta, onde a sétima menor ‘conduz para trás’ da mesma forma como a sétima maior ‘conduz’ para a oitava – , poderia ter atuado em favor da ‘tonalidade de quartas’ e do ‘sistema de som médio’.”

No parágrafo seguinte, Weber continua:

“Para que isso não ocorresse contribuiu em grande parte a particularidade decisiva do desenvolvimento da música ocidental, no qual a escolha de um esquema de hexacorde foi certamente mais um sintoma do que uma causa atuante. Este fato somente pode ser considerado enquanto sintoma (entre outros), pois estava sujeito justamente à ‘lógica interna’ das relações sonoras, que conduziu – no momento em que se abandonou a antiga aderência à divisão do tetracorde, baseada no princípio da distância –, logo a seguir, à via da moderna formação de escalas.”⁴¹⁹.

Pronto; já temos as questões-chave com as quais trabalharemos daqui em diante e que nos levarão à discussão daquilo que consideramos como sendo os pontos nevrálgicos de *Os fundamentos...*: as noções de “*ratio* tonal” e de “tonalidade”.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

Nas entrelinhas das citações anteriores encontramos a mudança de trilhos que afastará definitivamente o desenvolvimento da música ocidental dos rumos tomados pelas mais diferentes culturas. Retomando a famosa metáfora que Weber utiliza para explicar as relações entre idéias e interesses, vemos que, já no século XI (a época de Guido d’Arezzo), os interesses passam a ser guiados por novas idéias, orientadas por um novo tipo de racionalidade. Ou seja, o emprego do hexacorde, por exemplo, não tinha como horizonte desenvolver uma música harmônico-tonal. Os interesses – ligados essencialmente ao ensino musical no interior de uma cultura musical eclesiástica – eram sobretudo os interesses práticos do canto modal. Enquanto tais, esses interesses poderiam naturalmente conduzir a respostas completamente diferentes para os “fatos fundamentais” das que foram dadas pelo Ocidente ao longo dos séculos, atuando em favor da “tonalidade de quartas” – frente ao problema da divisão assimétrica da oitava – e do “sistema de som médio” – frente ao problema da “coma fatal”. Contudo, o abandono do tetracorde, ou, o que é ainda mais decisivo, do “princípio da distância”, abriu as portas para o desenvolvimento de um outro tipo de racionalidade, que passou a orientar a prática em direção à estruturação harmônico-tonal do sistema sonoro.

O pensamento que se manifesta naquelas citações parece dialogar diretamente com aquele que, entre aspas, se oculta por detrás do termo *lógica musical*. Esse termo, ou melhor, essa expressão, ficou consagrada na obra de Hugo Riemann, e sua importância para o pensamento de Weber será discutida no final deste capítulo através da contraposição entre as perspectivas de ambos os autores. Para chegarmos a essa discussão, será necessário compreendermos os pontos principais da argumentação do sociólogo sobre a consolidação do sistema musical ocidental moderno.

Faz parte do conhecimento geral sobre o pensamento weberiano a sua aversão em relação a explicações monocausais de fenômenos histórico-sociais⁴²⁰. Para o sociólogo, a realidade empírica é um fluxo contínuo de transformações, intensivo e extensivamente infinito, de modo que os fatos histórico-sociais estão sujeitos a uma cadeia infinita de determinações. Entretanto, nas análises substantivas desenvolvidas por Weber, vemos que a sua preocupação é destacar aqueles elementos particulares aos quais se pode atribuir uma

⁴²⁰ Conferir, por exemplo, WEBER, Max. “La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales”. Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ob. cit.

relevância causal para o desenvolvimento de determinado processo histórico-social, ou seja, de uma *individualidade histórica*. Em *Os fundamentos...* ocorre o mesmo. Seguindo as pistas da possível influência de Hornbostel sobre Weber, detectada por Braun, organizaremos nossa investigação sobre as particularidades da música ocidental nas seguintes categorias: Harmonia, Notação e Temperamento/Piano⁴²¹. O ponto de partida para as reflexões apresentadas a partir de cada uma dessas “categorias” será o mesmo sugerido por Weber e, portanto, girará em torno da figura de Guido d’Arezzo⁴²². Tomaremos como base para essa exposição as obras de história da música escritas por Hugo Riemann. Veremos que, embora as motivações e os objetivos de ambos os autores sejam bastante díspares, a narrativa de Riemann pode ter sido bastante proveitosa para os propósitos do sociólogo, servindo como uma importante construção teleológica do desenvolvimento da música ocidental.

3.2. Harmonia

Embora possua características particulares que a diferencie de forma clara das práticas musicais anteriores ao século XVII, a “harmonia de acordes” tem raízes que devem ser buscadas em um tipo específico de polivocalidade que se desenvolveu no Ocidente a partir dos séculos XI e XII.

Weber enfatiza que música polivocal, definida como aquela em que “as várias vozes não caminham exclusivamente em uníssono ou em oitavas umas com as outras”⁴²³, existiu em diversas partes do planeta⁴²⁴. Também são diversos os tipos de polivocalidade. Ainda que apresentem características semelhantes, destaca Weber, eles “estão separados muito claramente em seus casos limites puros”⁴²⁵. Entre esses “casos limites” – ou,

⁴²¹ Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 48.

⁴²² A escolha de Guido d’Arezzo como ponto de partida para a análise do desenvolvimento da música ocidental se justifica porque o conjunto de reformas que esse monge beneditino implementou no ensino da música manifestam de forma clara os valores que começam a orientar as relações entre homem e música.

⁴²³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 105.

⁴²⁴ Frente a relutância de Riemann em aceitar que era bastante difundido o canto em consonâncias paralelas além da oitava, Weber acompanha Stumpf e outros investigadores da musicologia comparada quando estes demonstram a ampla difusão desse canto. Conferir, por exemplo, STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. “Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst”. Ob. cit.

⁴²⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 105.

poderíamos dizer, “tipos ideais” – existem dois que só se desenvolveram no Ocidente: a polifonia⁴²⁶ e a homofonia acompanhada harmonicamente. Portanto, a questão que o sociólogo apresenta em *Os fundamentos...*, e que se repete de forma semelhante na “Nota prévia”, é:

“[...] por que tanto a música polifônica quanto a música homófono-harmônica e o moderno sistema sonoro desenvolveram-se, a partir da tão propagada polivocalidade, precisamente em um ponto da Terra, não aparecendo em outras áreas com cultura musical igualmente desenvolvida – como na Antiguidade helênica, e também, por exemplo, no Japão?”⁴²⁷.

Guido d’Arezzo, *organum* e diatonismo

Por volta dos séculos X e XI, a principal forma de polivocalidade de que se tem notícia no Ocidente é o *organum*, “que se encontra também inteiramente difundido pela Terra”⁴²⁸. Hucbald (840-930) foi um dos primeiros teóricos a se debruçarem sobre esse tipo de prática polivocal e a introduzir no plano puramente teórico o conceito de *organum*. Em poucas palavras, essa polivocalidade se baseava em um movimento paralelo de vozes em intervalos consoantes (4as. 5as. e 8vas.) e, embora a influência da teoria musical grega – herdada especialmente através de Boécio – estivesse bastante enfraquecida já na época do abade Odo de Cluny (séculos VIII e IX), o sistema musical ainda estava organizado em tetracordes⁴²⁹. Entretanto, um tratado relacionado com as teorias desse abade – que Riemann atribui ao próprio Odo – colocava em xeque os intervalos cromáticos entre sib e si, pertencentes aos já comentados tetracordes gregos. Embora o tratado apresente um cálculo de 5 semitons obtido a partir do monocórdio, Riemann destaca que, de acordo com o tratadista,

⁴²⁶ Para Weber, a polifonia [*Polyphonie*] é um tipo específico de polivocalidade [*Mehrstimmigkeit*] na qual “várias vozes, tratadas entre si como tendo inteiramente os mesmos direitos, transcorrem uma ao lado da outra e são ligadas harmonicamente umas às outras, de sorte que cada progressão de uma leva em consideração as outras, estando por isso submetidas a regras determinadas.” Conferir WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 107.

⁴²⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 119.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁴²⁹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962, p. 46.

“[...] esses semitons, que estão fora do âmbito de um monocórdio regular, devem ser eliminados ao invés de imitados, dado que seu emprego na melodia é imperfeito, de efeito incoerente, e insignificante. [...]. Dois tons inteiros devem sempre ser seguidos por um semitom, e um semitom sempre seguido por dois tons inteiros”⁴³⁰.

Temos aí não somente a base para o futuro sistema de transposição hexacordal desenvolvido por Guido d’Arezzo mas, por detrás disso, um elemento fundamental para a argumentação weberiana: o germe do “diatonismo estrito”.

“Uma visão privilegiada da natureza da transposição, junto com um forte desagrado por tudo o que vá além dos limites do simples diatônico estampa o espírito fundador desses escritos [...]”,

esclarece Riemann⁴³¹.

Esse espírito também animou as ações do já citado monge beneditino, Guido d’Arezzo (992-1050). Além da introdução do sistema hexacordal – dentro do qual a “condescendência” com o si bemol significa, na prática, uma mudança de hexacorde – algumas de suas ações tiveram grande transcendência para o futuro desenvolvimento do sistema sonoro, enquanto outras podem nos ajudar a explicitar as transformações que estavam ocorrendo na música de um modo geral. Em primeiro lugar, o cromatismo aparece diversas vezes em *Os fundamentos...* como uma força desagregadora da tonalidade. Nesse sentido, o diatonismo estrito que se desenvolvia no interior da igreja representou um elemento fundamental para a futura organização do material sonoro em direção à consolidação de um “centro tonal”, como podemos ler no seguinte trecho de *Os fundamentos...*:

“A existência da polivocalidade, mesmo na base de intervalos harmônicos, não significa necessariamente, de forma alguma, a penetração dos princípios harmônicos da construção sonora no interior do sistema sonoro de uma determinada música. Pelo contrário, como já foi mencionado (segundo *Hornbostel*), pode ocorrer que a melodia se mostre inteiramente intocada, continuando a empregar terças neutras e outros intervalos irracionais

⁴³⁰ APUD RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 48. No texto da tradução norte-americana: “[...] these half-steps, which are outside of the range of a regular monochord, should be eliminated rather than imitated, since their use in melody is faulty, rambling in effect, and insignificant.”

⁴³¹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 50 – grifo nosso. No texto da tradução norte-americana: “An insight into the nature of transposition, together with a strong distaste for all that which goes beyond the limits of the simple diatonic, stamps the spiritual founder of these writings.”

semelhantes, aparentemente de modo indiferente. A tensão entre determinantes melódicos e harmônicos é, portanto, própria tanto da melodia primitiva como também da polivocalidade primitiva. Eis porque não teria havido nenhum desenvolvimento rumo a música harmônica no Ocidente, a partir do *organum*, se não tivesse ocorrido além disso outras condições para tanto, *sobretudo o diatonismo puro como fundamento do sistema sonoro da música artística.*”⁴³².

Outro elemento importante para uma organização “tonal” desse material musical foi o “abrandamento” do paralelismo estrito que, segundo Riemann, era rejeitado por d’Arezzo⁴³³. Os modos que, para o monge, seriam mais adequados para o *organum* eram aqueles que mais exigiam desvios do movimento paralelo das vozes. Coincidentemente, foram os modos “maiores” de C, F e G que deram a base para a construção dos hexacordes, e a importância deles se estendeu na música prática até pelo menos o século XVII. Ao evitar o paralelismo estrito, a teoria do *organum* desenvolvida por Guido dava impulso ao movimento contrário das vozes e favorecia os finais em uníssono, anunciando aspectos importantes do futuro desenvolvimento da música ocidental; “na seqüência de Guido, a teoria do *organum* rapidamente busca outros cursos e leva diretamente à teoria do discanto”, um dos principais fundamentos da polifonia⁴³⁴.

Discanto, novas consonâncias e coordenação das vozes

O discanto, desenvolvido especialmente a partir do século XII, consistia em um canto polivocal que se destaca pelo movimento contrário das vozes. Nesse momento, surgem as proibições do movimento paralelo como princípio de organização das relações sonoras – não levado a cabo de forma estrita na prática – bem como a limitação das consonâncias aos intervalos de oitava e quinta. Esta última limitação – que implica na eliminação da quarta do conjunto das consonâncias – constitui, segundo Riemann, “o traço mais importante do verdadeiro discanto.”⁴³⁵. Nos interessa sobretudo destacar que, regra geral, essa polivocalidade estava assentada na improvisação sobre a base de um *cantus*

⁴³² WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 118.

⁴³³ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 67. e RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 230.

⁴³⁴ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 70. No texto da tradução norte-americana: “[...] following Guido, the theory of organum rapidly pursues other courses and leads directly to the theory of discant.”

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 88. No texto da tradução norte-americana: “The most important trait of real discant”.

firmus, em relação ao qual a voz do discanto poderia realizar figurações – tratamento melismático das sílabas isoladas.

“As sílabas, com suas distribuições rítmicas, são os verdadeiros líderes do canto conjunto das vozes, na medida em que o princípio do valor [temporal] das notas indicados por formas particulares de notas não é utilizado”,

esclarece Riemann⁴³⁶.

No século XIII, em função da crescente importância do intervalo de terça resultante da penetração cantos em terças e sextas paralelas nas práticas musicais eclesiais (*gymel* e *faux-bourdon*, este último ainda não como *res facta*, ou seja, como técnica composicional escrita, mas sim como um simples meio improvisado de “harmonizar” o cantochão, o *cantare super librum*⁴³⁷)⁴³⁸, iniciou-se uma revisão das teorias polivocais do *organum* e do discanto. A principal transformação foi a inclusão dos intervalos de terças e sextas no terreno das consonâncias, embora na qualidade de consonâncias imperfeitas. Não menos importante foi o progressivo deslocamento – já em processo nos princípios do século XII quando a voz de discanto passou a ganhar importância em relação ao *cantus firmus* –, da importância melódica para a voz superior, em relação à qual o *bourdon* favorecia a construção das consonâncias de baixo para cima. Paralelamente, inicia-se a regulamentação teórica das dissonâncias, que começam a ser justificadas somente enquanto “colorido” (figuração). Isso influencia diretamente a regulamentação das vozes, que começa a se definir da seguinte maneira: “Movimento contrário é uma regra fixa; entretanto, movimento paralelo ocasional é permitido. Consonâncias são as bases, e dissonâncias são ocasionalmente acrescentadas para o embelezamento, como contrastes para as consonâncias.”⁴³⁹. Estamos aqui muito próximos

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 80. No texto da tradução norte-americana: “The syllables, with their traditional rhythmic delivery, are the real leaders of voices singing together as long as the principle of note values indicated by the particular shapes of notes is not used.”.

⁴³⁷ O cantochão é uma forma de canto monofônica característica da liturgia da Igreja Católica Romana. Sobre ele teve início, especialmente a partir do século XI, o desenvolvimento da teoria musical especificamente ocidental.

⁴³⁸ Cf. TROWELL, Brian. Verbete “Fauxbourdon”. Em SADIE, Stanley. Ob. cit.

⁴³⁹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 99. No texto da tradução norte-americana: “Contrary motion is a standing rule; however, occasional parallel motion is allowed. Consonances are the basis, and dissonances are occasionally added for embellishment, as foils for the consonances.”.

de uma importante transformação do sistema sonoro ocidental. Mas falta ainda um elemento essencial. A citação anterior, presente na obra de Riemann, surge quando este autor comenta as regras estabelecidas em um tratado do século XIII intitulado “a arte da composição e da condução do discanto pela improvisação”⁴⁴⁰. Ou seja, o discanto ainda era uma prática assentada na improvisação sobre uma melodia escrita (*chant sur le livre* ou contraponto improvisado). Entretanto, surgiu nesse mesmo século a famosa *Ars cantus mensurabilis*, de Franco de Colônia, que abriu as portas para uma reforma na notação desde o ponto de vista rítmico, estabelecendo valores para a duração das notas independente do texto litúrgico ou do contexto musical. Para Weber, isso foi um fator fundamental para o desenvolvimento da polivocalidade. Segundo o próprio autor:

“O decisivo, no que concerne à polivocalidade, foi que a fixidez dos valores temporais relativos das notas e o esquema fixo da divisão do compasso permitiram fixar inequívoca e claramente as relações das progressões das vozes singulares entre si. Isto permitiu uma ‘composição’ realmente polivocal, que não estava garantida, de modo algum, apenas pelo desenvolvimento da polivocalidade regulada artisticamente.”⁴⁴¹.

Ou seja, uma regulação racional da polivocalidade não bastaria para o desenvolvimento da polifonia artística e, posteriormente, da harmonia. Enquanto essa polivocalidade repousasse fundamentalmente na tradição oral e no improviso, ela estaria privada de todo um desenvolvimento posterior que só pôde ser realizado a partir do momento em que a notação mensural possibilitou a previsão, o cálculo e a coordenação das diversas vozes. A polivocalidade com três ou mais vozes – originada a partir do discanto improvisado e já presente de forma embrionária em tratados como os de Franco de Colônia e Johannes de Garlandia do século XIII – também representou um importante estímulo para a regulamentação teórica das vozes singulares⁴⁴².

Exclusão da quarta e inclusão das terças e sextas no domínio das consonâncias; regulamentação da dissonância e restrições ao uso do trítone; limitação dos movimentos paralelos; a estruturação ascendente das consonâncias; polivocalidade com três ou mais

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 122.

⁴⁴² A independência entre elas pode ser comprovada, por exemplo, no antigo motete dos séculos XIII e XIV, que era composto a partir de um *cantus firmus* em relação eram sobrepostas três ou mais vozes cantando textos distintos entre si.

vozes; notação musical racional. Temos aqui reunidos alguns elementos fundamentais que, entre os séculos XII e XIV, ajudarão a estabelecer as bases para o futuro desenvolvimento do sistema sonoro ocidental.

Vemos, até aqui, que desde as reformas guidonianas as proibições impostas pela teoria, mesmo que nunca levadas até as últimas conseqüências, trouxeram limitações sensíveis para a prática musical. É por detrás dessas proibições que se esconde o elemento específico que nos interessa trazer à tona. Não é apenas o simples cantar em conjunto em terças e em movimento contrário, mas sim uma prática musical polivocal tornada objeto de regulamentação metódica e sistemática, sujeita à previsibilidade e ao cálculo. Na medida em que avança a racionalização, os elementos “estranhos” à essa música – como o foi *faux-bourdon* e será, como veremos, o cromatismo – são progressivamente tornados objeto de normatização e, dessa forma, incorporados como elementos duradouros no sistema sonoro. Este é o ponto de partida para o desenvolvimento da música especificamente ocidental. Somente através dessa tomada de atitude frente a “vida musical” é que se desenvolverá em toda a sua extensão a polivocalidade específica do Ocidente – a polifonia – e, em seguida, a harmonia de acordes. Foi somente essa regulamentação consciente e rigorosa das relações sonoras no interior da polivocalidade que elevou gradualmente a simultaneidade dos sons como princípio estruturador do sistema sonoro. O sintoma mais claro do início dessa transformação é o “rebaixamento” da quarta ao papel de dissonância. “Nós estamos aqui, aparentemente, no limite de uma nova época”⁴⁴³.

***Ars Nova*, cromatismo e dissonância**

O impulso em direção a regulamentação metódica da experiência musical se expande a partir da primeira metade do século XIV. As antigas formas polivocais (*organum*, discanto e *faux-bourdon*), baseadas sobretudo na prática da improvisação a partir de uma linha melódica dada, vão cedendo lugar ao contraponto entendido enquanto técnica de composição, e não mais como denominação genérica daquelas práticas

⁴⁴³ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 115. No texto da tradução norte-americana: “We stand here apparently at the threshold of a new epoch [...]”.

polivocais⁴⁴⁴. Como já dissemos, as músicas polivocais com três ou mais vozes – especialmente o discanto livre – estimularam em grande medida o desenvolvimento progressivo de regras para regular a progressão das vozes, o que se verifica desde os tratados de Johannes de Garlandia⁴⁴⁵. Assim, ao longo da primeira metade do século XIV, nasce a chamada *Ars Nova*, que tem em Philippe de Vitry (1291-1361) um de seus principais representantes, ao lado dos já citados Johannes de Garlandia e Johannes de Muris (o parisiense). Considerado um dos mais importantes teóricos da nova tendência, De Muris considerava a quarta dissonância, defendia a criação de figuras rítmicas menores a partir da divisão de valores maiores (breve, semibreve etc.) e apoiava a prática da *musica ficta*⁴⁴⁶. Esta última representou, especialmente a partir da segunda metade do século XIV, um elemento importante para a configuração do sistema sonoro em direção à “harmonia de acordes”. Vejamos com mais calma.

Com base em uma polivocalidade regulada, houve uma progressiva incorporação de intervalos cromáticos no sistema sonoro. Entretanto, esse cromatismo não se origina mais de necessidades puramente melódicas. Ele agora está sujeito às determinações das relações harmônicas, ocupando uma posição determinada dentro da cadência, ou seja, dentro de um momento específico do desenvolvimento formal do discurso musical. Nesse sentido, vemos que tais intervalos surgem, inicialmente, a partir do “calcanhar de Aquiles” de qualquer sistema sonoro que procurou se expandir a partir da fixação das consonâncias fundamentais, ou seja, da divisão assimétrica da oitava. A nota “fá#” foi introduzida pela necessidade de que o “si” do hexacorde duro possuísse uma quinta, enquanto o “mi bemol” foi introduzido para que o si bemol do hexacorde mole também tivesse uma quarta. Dessa forma, evitava-se o intervalo de quarta aumentada⁴⁴⁷. A

⁴⁴⁴ Riemann destaca que “Uma vez que o *organum* e o *discantus* estrito em quintas e oitava e o invariável *falso-bordão* em terças e sextas não tinham necessidade de notação alguma, assim o *punctus contra punctum* foi, naturalmente, o nome daquela composição mais livre que não tinha necessidade de notação [...]”. Conferir RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 240. No texto da tradução espanhola: “Puesto que el *organum* y el *discantus* severo en quintas y octavas y el invariable *falso-bordón* en terceras y sextas no tenían necesidad de ninguna notación, así el *punctus contra punctum* fué, naturalmente, el nombre de aquella composición más libre que no tenía necesidad de notación [...]”. Dentre essas formas polivocais, foi o discanto improvisado que deu a base para o contraponto de três ou mais vozes.

⁴⁴⁵ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 158.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁴⁷ “Sempre que uma quarta aumentada ou uma quinta diminuta aparece ela deve ser corrigida por um bemol antes do b ou um sustenido antes do f.”. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the*

música que começou a empregar essas alterações cromáticas foi chamada de *musica ficta*. Como destacamos anteriormente, Weber cita o fato de que, em sua evolução, o sistema sonoro ocidental incorporava elementos que lhe eram estranhos e os tornava duradouros. Pois bem. No universo da música profana do século XIII, provavelmente influenciada pela cultura árabe – como atestam as canções trovadorescas, a popularidade de instrumentos como a fídula, e também a iconografia⁴⁴⁸ – a “incrível agilidade” e o “rico cromatismo” das melodias seculares chamaram a atenção de teóricos como Johannes de Garlandia⁴⁴⁹. Entretanto, o cromatismo passou a ser regulamentado pela teoria e, aos poucos, incorporado no interior do sistema sonoro. Pioneiramente, Marchettus já havia buscado enquadrá-lo nas décadas finais do século XIII⁴⁵⁰. A importância do cromatismo foi crescendo ao longo do século seguinte, de modo que, para De Vitry, a *musica ficta* “é necessária já que nenhum motete ou rondel pode ser cantado sem ela.”⁴⁵¹. Aos poucos, as alterações cromáticas – especialmente o f# para o sétimo e oitavo modos (sobre G) e o c# para o primeiro e segundo (sobre D) – foram minando as resistências teóricas ao *subsemitonium*, o que conduziu, a partir de seu uso como simples coloratura, para uma contínua racionalização em direção à consolidação, no final do século XV, de seu papel como som condutor da nota final, a sensível. Nesse movimento, a incorporação do *subsemitonium* enquanto elemento duradouro do sistema sonoro enfraqueceu a concepção hexacordal em prol da moderna estrutura escalar, pois ele não era concebido como uma mudança de hexacorde. E não apenas essa concepção, mas também todas as sutilezas dos modos eclesiásticos foram prejudicadas. Recordando as palavras de Helmholtz:

“A introdução generalizada do som de ligação representa, portanto, uma consistência continuamente maior no desenvolvimento do sentimento para a predominância da tônica na escala. Por essa mudança, não apenas a variedade do caráter nos modos tonais antigos é seriamente prejudicada, e a saúde dos meios de expressão anteriores essencialmente diminuída, mas até as conexões da cadeia

Sixteenth Century. Ob. cit., p. 330. No texto da tradução norte-americana: “Whenever an augmented fourth or diminished fifth appears it must be corrected by the flat before b or the sharp before f.”

⁴⁴⁸ A iconografia presente no Cancioneiro de Alfonso el Sabio (século XIV) é um bom exemplo.

⁴⁴⁹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 185.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 112-13 e 228. E, nas justificativas dadas pelo autor para o uso de tais intervalos, podemos encontrar o embrião de um elemento fundamental para a futura constituição harmônico-tonal do sistema sonoro: o som de ligação.

⁴⁵¹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 195. No texto da tradução norte-americana: “[...] is necessary since no motet or roundel can be sung without it.”

de sons na escala foram quebradas ou abaladas [...] as várias conexões da cadeia que amarravam os sons juntos foram sacrificadas sucessivamente pelo desejo de conectar todos os sons em uma escala com o som central, a tônica. E na exata proporção ao grau no qual isso foi levado a fim, a concepção da tonalidade se desenvolveu conscientemente nas mentes dos músicos”.

Entretanto, ao mesmo tempo em que preparou o terreno para as alterações cromáticas – a partir do si bemol presente no hexacorde molle –, o sistema hexacordal representava um entrave para um desenvolvimento ulterior do cromatismo. É somente a partir do século XVI, com a reabilitação da teoria e dos gêneros de tetracordes gregos, que ele encontra sua “verdadeira realização”. Em consequência disso, esse cromatismo representou “uma ruptura aberta e brutal com o rígido gênero diatônico dos *tonos* eclesiásticos”, bem como com o sistema hexacordal⁴⁵². Entretanto, ele não somente é regulado harmonicamente mas, especialmente a partir do século XVI, teóricos e compositores como Vicentino (1511-c1576) aconselharam que as alterações cromáticas fossem explicitamente indicadas na partitura para evitar os “erros” e as arbitrariedades dos cantores⁴⁵³.

Isso nos oferece um importante ponto de comparação para ajudar a caracterizar o sentido em que caminha a racionalização do sistema musical ocidental. Como já dissemos anteriormente, Weber associa o cromatismo presente nos sistemas sonoros melódicos com a desagregação do sentimento de tonalidade. No caso da música grega antiga, por exemplo, “o aumento dos meios de expressão parece ter levado a um desenvolvimento extremamente melodioso, que rompeu amplamente os elementos ‘harmônicos’ do sistema musical”⁴⁵⁴, afirma o sociólogo.

“No Ocidente, a partir do final da Idade Média, exatamente a mesma tendência conduziu a um resultado completamente diferente: o desenvolvimento da harmonia de acordes. Sentimo-nos inclinado a explicar este desenvolvimento diverso em primeiro lugar devido ao fato de que o Ocidente, na época em que aquela maior necessidade de expressão aparece, já se encontrava, ao contrário do que ocorria na Antiguidade, na posse de uma música *polivocal*, em cujas vias desembocaria o desenvolvimento do novo material sonoro.”⁴⁵⁵.

⁴⁵² RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 181. No texto da tradução espanhola: “[...] una ruptura abierta y brutal con el rígido género diatónico de los tonos eclesiásticos.”

⁴⁵³ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., pp. 316 e 317.

⁴⁵⁴ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 105.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

Ou seja, a introdução do cromatismo, um elemento “estranho” ao diatonismo estrito dos séculos XI e XII, foi progressivamente sendo regulamentado a partir das progressões das vozes. As alterações de # e b são obtidas a partir do princípio da consonância, ou seja, a partir do soar simultâneo das vozes. Mas é importante ressaltar: a ênfase deve ser colocada na regulamentação teórica do cromatismo. Na “vida musical”, ele muito provavelmente nunca deixou de ser praticado de forma improvisada, especialmente como adorno ou coloraturas da melodia. A novidade é que ele se tornou objeto de reflexão teórica e, especialmente a partir do Renascimento, de regulamentação prática.

A regulamentação da dissonância também caminhou nesse sentido. Até os finais do século XV, nenhum teórico permitia dissonâncias nota-contranota, aceitando-as apenas como contraponto figurado, “onde elas ‘passam tão rápido que dificilmente são percebidas’.”⁴⁵⁶. Aos poucos, ela vai deixando de ser um elemento “acidental” para incorporar-se organicamente ao sistema sonoro. Na obra de Guilelmus Monachus, por exemplo, a dissonância começa a ser tratada como dissonância preparada⁴⁵⁷, e esta transição é anunciada por Riemann da seguinte maneira: “chegou o tempo em que a dissonância preparada, que fez sua aparição como a sincopa em um estilo mais ornamental de contraponto, é aceita.”⁴⁵⁸. Ou seja, ao invés de ser definida negativamente como uma concessão à prática, a dissonância passa a ser determinada de forma positiva, com um lugar temporal determinado para existir – a cadência –, e, dessa forma, vai progressivamente se tornando um elemento essencial dentro do sistema sonoro.

O Renascimento

Tanto o desenvolvimento do cromatismo harmonicamente enquadrado quanto a regulamentação da dissonância já pertencem aos desenvolvimentos ocorridos durante o

⁴⁵⁶ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 249. No texto da tradução norte-americana: “[...] where they ‘pass by so fast that they are hardly noticed’.”

⁴⁵⁷ Segundo Riemann, são os tratados de Monachus que, pela primeira vez, indicam um tratamento mais racional da dissonância. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 249.

⁴⁵⁸ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 249. No texto da tradução norte-americana: “[...] the time come when the prepared dissonance, which makes it appearance as the syncope in a more ornamental style of counterpoint, is accepted.”

século XVI. Esse é um momento chave na história da música ocidental que se destaca por inúmeros fatores, tais como a secularização de diversas atividades relacionadas com a “vida musical” eclesiástica, a emergência da monodia acompanhada e a revisão das antigas teorias acústicas. No campo da teoria, as obras paradigmáticas de Zarlino, “o maior teórico da época de Palestrina”⁴⁵⁹, não apenas apresentam uma síntese da teoria do contraponto – que, segundo Riemann, servirá de base para todo o futuro desenvolvimento dessa técnica, até pelo menos Fux⁴⁶⁰ –, mas anunciam o futuro desenvolvimento da música ocidental⁴⁶¹. Em si, o princípio do contraponto – várias vozes independentes entre si atuando de forma conjunta – é contrário à estruturação acórdico-harmônica do material sonoro, que está baseada na organização vertical das vozes. Entretanto, ao longo do século XVI, esse novo princípio de estruturação se fortalece. Isso ocorreu quando,

“Ao invés das vozes serem compostas sucessivamente como melodias para serem cantadas juntas (ainda prevalecente no século quinze), as harmonia (acordes) que eram consequentemente criadas pelo movimento simultâneo das vozes foram cada vez mais tomadas em consideração.”⁴⁶².

No âmbito da teoria polifônica, essa nova concepção recebeu de Zarlino uma de suas primeiras formulações teóricas. Nela, afirma-se a noção do baixo enquanto base para a estruturação dos acordes – em detrimento do *cantus firmus* –, e o tenor perde a sua “posição regimental” em favor da soprano, que se torna a voz portadora da melodia principal⁴⁶³. Estamos, portanto, no exato momento de transição entre o princípio polifônico-contrapontístico e o princípio da monodia acompanhada. Em um plano mais amplo, estamos no período de transição do antigo sistema modal-hexacórdico medieval para o sistema tonal acórdico-harmônico.

⁴⁵⁹ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Em MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1977, p. 120. No texto da tradução norte-americana: “[...] the greatest theorist of the age Palestrina.”

⁴⁶⁰ Johann Joseph Fux (1660-1714) foi um compositor e teórico musical austríaco. Ele é autor do famoso tratado de contraponto intitulado *Gradus ad Parnassum*.

⁴⁶¹ Cf. RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 120.

⁴⁶² RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 147. No texto da tradução norte-americana: “Instead of the voices being composed successively as melodies to be sung together (still prevalent in the fifteenth century), the harmonies (chords) which were consequently created by the simultaneous movement of the voices came more and more into consideration.”

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 126.

De um modo geral, ao longo do século XVI assistimos a um deslocamento da ênfase, no âmbito teórico, das questões ligadas ao contraponto para os problemas acústicos advindos de uma nova concepção dos intervalos. Apesar disso, transformações importantes que vinham ocorrendo na “vida musical” passaram a repercutir nos tratados teóricos. Paralelamente à ascensão e popularização da imitação enquanto técnica de composição – que, no século seguinte, será sublimada na fuga –, a concepção vertical de organização das vozes emerge em detrimento da horizontalidade característica da polifonia contrapontística. Aos poucos, as cadências finais estereotipadas e a transposição dos hexacordes foram sendo substituídas pelo princípio da modulação – com indicação de armadura de clave. Paralelamente, fruto da regulamentação da dissonância, o trítone começa a ser aceito como resolução final. O sistema modal eclesiástico e a organização hexacordal do sistema sonoro também perdem espaço para as escalas empregadas na música prática e racionalizadas na teoria, por Glareanus, como jônia (hipojônia) e eólia (hipoeólio). Na “vida musical”, o declínio da polifonia contrapontística é concomitante à ascensão da monodia acompanhada, enquanto a decadência da polifonia contrapontística e do sistema modal eclesiásticos é acompanhada da ascensão da sensibilidade acórdico-tonal. Uma das principais transformações que ocorrem nessa passagem da sensibilidade polifônica para a sensibilidade harmônica é que as dissonâncias não são mais resultados acidentais das progressões das vozes autônomas, mas sim utilizadas de modo independente e consciente. A expressão mais clara dessa transformação é o acorde de sétima dominante, um dos pilares principais da música harmônico-tonal. Em consequência de todo esse processo, começa a se desenvolver uma verdadeira concepção harmônico-tonal dos acordes.

Ao longo do século XVII, afirma Riemann, assistimos a um refluxo das teorias especulativas. Na dimensão prática, provavelmente em função da expansão da secularização e da profissionalização das atividades musicais, houveram diversas iniciativas teóricas voltadas para facilitar a execução. A partir das primeiras décadas desse século surgiram distintas propostas de acrescentar uma sílaba para o sétimo grau da escala diatônica, e, com isso, os últimos vestígios do sistema hexacordal no plano da teoria foram se apagando. A rápida difusão do baixo⁴⁶⁴ contínuo também favoreceu em grande medida a

⁴⁶⁴ No plano da prática musical, o baixo-contínuo era uma forma de acompanhamento do canto em instrumentos de tecla – especialmente o cravo – baseado na progressão de acordes. “O novo estilo se difundiu

consolidação da nova concepção acórdico-harmônica da progressão das vozes, em oposição à polifonia contrapontística. Como esclarece Helmholtz, "A nova visão tomada sobre a harmonia mostrou-se na música escrita pelo surgimento do baixo figurado [...]. Então, o que era secundário na música polifônica [a dissonância, por exemplo], se tornou principal, e vice e versa"⁴⁶⁵.

Ao mesmo tempo, a prática exigia dos acompanhantes um conhecimento sólido da música contrapontística, de forma que eles pudessem acompanhar o canto polifônico, ou até mesmo substituir as várias vozes com destreza. Sob tais condições, “a passagem das regras de composição para a escola do baixo contínuo não falharia em acontecer.”⁴⁶⁶. Para indicar as diferentes agrupações de notas desenvolveu-se o baixo cifrado e, com ele, um terminologia adequada aos fins práticos da execução – acorde de sexta, acorde de sexta e quarta etc. Surgiu então uma primeira teoria dos acordes. Entretanto, como já dissemos, ao longo do século XVII o desenvolvimento baixo contínuo permaneceu ligado essencialmente às necessidades práticas do acompanhamento, de forma que ele

“[...] continuou sendo uma coisa puramente prática, que não tinha nada em comum com a teoria da composição; esta última seguiu antes e depois a via do contraponto, na qual se insinuaram conceitos como o de tríade, acorde de 6/4, etc. Para o executante do baixo cifrado, se tratava sempre somente de tocar as teclas, de realizar indicações dadas pelo compositor e não de produzir por conta própria.”⁴⁶⁷.

como um raio por toda a Europa; todos os compositores adotaram o baixo cifrado em sua obras, e todos os organistas e maestros de capela (não apenas os italianos) tiveram que adquirir habilidade na execução do baixo cifrado.” Conferir RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 186. No texto da tradução espanhola: “El nuevo estilo se difundió como un rayo por toda la Europa; todos los compositores adoptaron el bajo cifrado en sus obras, y todos los organistas y maestros de capilla (no sólo los italianos) debieron adquirir habilidad en la ejecución del bajo cifrado.”

⁴⁶⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit. p. 248 “The new view taken of harmony shews itself in written music by the appearance of figured basses [...]. And thus what was merely secondary in polyphonic music, became principal, and conversely.”

⁴⁶⁶ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 158. No texto da tradução norte-americana: “[...] the passing of the rules of composition over into the thoroughbass school could not fail to take place.”

⁴⁶⁷ RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 187. No texto da tradução espanhola: “[...] continuó siendo una cosa puramente práctica, que no tenía nada de común con la doctrina de la composición; esta última siguió antes y después la vía del contrapunto, en la cual se insinuaron conceptos como el de tríada, acorde de 6/4, etc. Para el ejecutante del bajo numerado, se trataba siempre solamente de tocar las teclas, de realizar las indicaciones dadas por el compositor y no de producir por cuenta propia.”

Talvez um pouco exagerada, essa afirmação de Riemann pode nos ajudar a desenvolver um ponto importante da nossa argumentação. Apesar do trânsito de saberes entre os planos da “vida musical” e do conhecimento especulativo herdado da teoria contrapontística, o século XVII ficou órfão de um tratamento teórico para o novo sistema sonoro que emergia na prática. Tomando emprestadas as palavras de Riemann, “Só com isso em mente é possível explicar o êxito obtido, ao princípio do século XVIII, por Rameau com sua exposição de uma verdadeira teoria da composição fundada sobre o baixo cifrado.”⁴⁶⁸.

A obra de Rameau, que recupera as questões sobre harmonia desenvolvidas por Zarlino, é um dos pilares fundamentais para a consolidação do sistema harmônico-tonal. Retomando também as descobertas de Sauveur⁴⁶⁹ sobre os harmônicos superiores, Rameau fundou a natureza da tríade maior – e em seguida da própria dinâmica interna da música – no *corps sonore*⁴⁷⁰. Entretanto, as suas contribuições mais significativas são os frutos de sua busca por uma explicação sistêmica das relações sonoras, dado que as conexões dos sons entre si, bem como do significado dos diferentes acordes para a “lógica da composição”, não estavam no centro das preocupações da escola do baixo-contínuo⁴⁷¹. Em primeiro lugar, sua teoria da inversão dos acordes sistematiza e oferece uma explicação para um fenômeno que, embora recorrente, surgia de maneira meramente acidental na prática.⁴⁷².

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 187. No texto da tradução espanhola: “Sólo quien tenga esto presente puede explicarse el éxito obtenido, al principio del siglo XVIII, por Rameau con su exposición de una verdadera teoría de la composición fundada sobre el bajo numerado.”

⁴⁶⁹ Joseph Sauveur (1653-1716) foi um estudioso francês que se destacou por seus trabalhos no campo da acústica.

⁴⁷⁰ O termo se refere a qualquer sistema de vibração sonora – uma corda, por exemplo –, que contém vibrações múltiplas do som fundamental. Entretanto, o *corps sonore* não deve ser confundido com a série harmônica – conceito desenvolvido posteriormente à obra de Rameau –, pois ele não representa toda a série dos harmônicos.” CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 133 a 168.

⁴⁷¹ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 167.

⁴⁷² Frente à inversão dos acordes, “O baixo cifrado fez esquecer completamente as tentativas de Zarlino de dar uma explicação, porque no baixo cifrado era igualmente legítima qualquer combinação dos sons sobre as notas do baixo; e as tríades sem cifras que apareciam devia-se somente ao fato de que as combinações eram usadas com maior frequência, e não porque fossem consideradas como combinações fundamentais.” RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 187. No texto da tradução espanhola: “El bajo numerado había hecho olvidar completamente sus tentativas de dar una explicación, porque en el bajo numerado era igualmente legítima cualquiera combinación de los sonidos sobre las notas del bajo; y el aparecer de las tríadas sin cifras sólo era debido a que las combinaciones eran usadas con mayor frecuencia, y no porque fuesen consideradas como combinaciones fundamentales.”

Mas, segundo Riemann, o principal mérito de Rameau para a teoria da música tonal moderna foi “o de ter reconhecido e estabelecido claramente o significado das três harmonias: *tônica*, *subdominante* (com sexta), e *dominante* (com sétima), como conteúdo essencial de todo o movimento harmônico.”⁴⁷³. Submetidas a um tratamento teórico, as regras da prática musical portadas no baixo contínuo se transformaram nos futuros fundamentos da composição.

Se no plano teórico a obra de Rameau dá a primeira roupagem ao sistema sonoro moderno, no plano da composição a tonalidade encontra na obra de Bach uma de suas realizações fundacionais – uma espécie de síntese entre os princípios antagônicos do contraponto e da homofonia, submetendo-os às regras da “harmonia de acordes”. No plano acústico, o ponto de viragem veio com a supremacia do temperamento igual – que “baniu” de vez o antigo sistema de transposição das tonalidades eclesiásticas.

Desse momento de “racionalização secular” das práticas musicais enfatizamos, por um lado, a simplificação do sistema sonoro – abandonando as dificuldades causadas pelo modalismo eclesiástico e pelo sistema de hexacordes – e, por outro, a emergência de um novo sistema sonoro capaz de organizar as mais diferentes dimensões do fenômeno musical em torno a um princípio fundamental: a tonalidade.

Vimos, portanto, que nesse longo processo de racionalização as relações sonoras foram sendo cada vez sublimadas em um conjunto de regras. Inicialmente voltadas para um ordenamento da prática musical que visava remediar as arbitrariedades possíveis, essas regras foram, aos poucos, deixando de ser uma simples regulamentação mecânica das relações sonoras para apoiarem o desenvolvimento de uma concepção orgânica das mesmas, na qual todos os elementos estão auto-referidos e auto-determinados. Vemos, portanto, que essas relações sonoras vão se libertando das determinações “extra-musicais” às quais estavam sujeitas – como a rítmica e a entonação da fala, por exemplo –, e passam a orientar-se somente de acordo com uma “lógica interna” a elas. Para que isso fosse possível, o desenvolvimento de uma notação musical harmonicamente racional foi uma condição indispensável.

⁴⁷³ RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 190. No texto da tradução espanhola: “[...] el de haber reconocido y establecido claramente el significado de las tres armonías: *tónica*, *subdominante* (con sexta) y *dominante* (con séptima), como contenido esencial de todo movimiento armónico.”

3.3. Notação

A codificação da experiência musical foi uma necessidade comum a muitos povos em distintas épocas⁴⁷⁴. Seja como um reforço para a memória ou como uma forma de comunicação, a notação sempre foi um importante meio de transmissão dos conhecimentos musicais. Seu surgimento pressupõe a existência de uma classe social letrada, que utiliza letras do alfabeto, sílabas, palavras, números, signos gráficos, entre outros recursos, para construir um sistema de representação da experiência musical. Desde os babilônios podem ser encontrados vestígios tanto de sistemas de notação pictográficos quanto fonéticos, destinados especialmente a descrever o processo de afinação dos instrumentos e a indicar as formas de acompanhamento do canto.

Ao contrário do que se observa como “regra geral”, o desenvolvimento da notação no Ocidente, até pelo menos o Renascimento, deu-se sobretudo em função do canto. A prática do cantochão foi codificada através dos neumas, signos gráficos utilizados para representar melodias que relacionavam canto e texto. Esse tipo de notação visava basicamente lembrar o leitor de características fundamentais de uma melodia que já havia sido aprendida, e não determinar de forma exata a altura dos sons. Como afirmam David Hiley e Janka Szendrei, “O cantor retém na sua memória a reserva de gestos melódicos

⁴⁷⁴ Podemos destacar, por exemplo, o sistema ideográfico de escrita musical chinês que relaciona cada grau da escala pentatônica a uma determinada monossílabo (séc. IV a.C.). Estas funcionam como sílabas de solmização e os graus da escala pentatônica são móveis. Os chineses também desenvolveram o sistema dos 12 *lü* – no qual as alturas das notas estão fixadas – além de um sistema de tablatura para a execução musical. O sistema silábico chinês foi adotado pelos coreanos no séc. XV d.C. Chineses e japoneses também desenvolveram sistemas de escrita musical baseados em números, que se referiam diretamente aos meios de produção dos sons e apenas indiretamente aos sons produzidos. Os mongóis desenvolveram, nos séculos XVIII e XIX, gráficos descrevendo contornos melódicos. Os monges tibetanos desenvolveram sistema de neumas, enquanto que os javaneses desenvolveram um sistema de sete sílabas “onomatopéicas”. Embora a tradição oral seja predominante no sul da Ásia, o sistema de solmização silábico indiano é amplamente utilizado como um auxílio à memória. Cf. BENT, Ian D.; HUGHES, W.; PROVINE, Robert C. e RASTALL, Richard. Verbete “Notation” (I General- II Notational systems). Em SADIE, Stanley. Ob. cit., pp. 73 a 84. A música árabe moderna, desde a invasão dos mongóis, foi perdendo seu antigo sistema de escrita. Na música dos helenos os signos musicais cumpriam um papel importante, sobretudo para o acompanhamento instrumental. Segundo Weber, “[...] os signos vocais e instrumentais (estes provavelmente os mais antigos) justapõem-se independentemente para os mesmos sons [...]”. As designações das notas foram transmitidas inequivocamente pelas tabelas alípias [criadas por Alypus em 350 d.C.].” Ao mesmo tempo, “As designações, particularmente para os *pikna* do cromatismo e da enarmonia, são bastante complicadas. Enquanto notas para o executante, elas teriam criado dificuldades em qualquer tarefa complicada; e mesmo uma simples “partitura” com estes meios seria inconcebível.”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 120.

típicos implícitos pelo gênero e o modo da peça. Os neumas guiam a adaptação daquelas mudanças de frase para o texto litúrgico em questão.”⁴⁷⁵. A necessidade de criar signos específicos para designar a altura dos sons estava muito mais presente em textos teóricos, de forma que, num primeiro momento, “a alfabetização das notas individuais da escala era um procedimento puramente teórico e estava intimamente ligado ao uso do monócórdio como um instrumento de ensino.”⁴⁷⁶. No século XI, a notação musical ocidental incorpora o sistema bizantino destinado a codificar os intervalos entre as notas e, no final deste mesmo século, estende o princípio de alfabetização das notas para a prática do canto litúrgico. O já citado abade de Cluny desenvolveu um método de designação das alturas dos sons por letras que possibilitou “praticar novos cantos visualmente sem a necessidade de tê-los antes cantado”⁴⁷⁷. Sua iniciativa pode ser interpretada como uma precursora das ações que influenciaram profundamente o curso do desenvolvimento da escrita musical ocidental, sistematizadas por Guido D’Arezzo.

Por um lado, o método de solmização, consumando uma tendência já verificável nos tempos de Hucbald⁴⁷⁸, designava para cada som do hexacorde uma sílaba correspondente à posição ocupada dentro do esquema: ut, re, mi, fá, sol e lá, as famosas iniciais de um hino a São João. Tais sílabas deveriam ser pronunciada junto com os próprios sons. Essa inovação influenciou tão profundamente o desenvolvimento da teoria

⁴⁷⁵ HILEY, David e SZENDREI, Janka. Verbete “Notation”(III, 1 (iii): Plainchant: Origins and earliest examples). Em SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001, p. 90. No texto original: “The singer retains in his or her memory the store of typical melodic gestures implied by the genre and mode of the piece. The neumes guide the adaptation of those turns of phrase to the liturgical text in question.”.

⁴⁷⁶ HILEY, David e SZENDREI, Janka. Verbete “Notation” (III, 1 (iv) (g): Plainchant: Early Aquitanian notations, 9th-11th centuries). Em SADIE, Stanley. Ob. cit., p. 98. No texto original: “The alphabetization of the individual notes of the scale was thus at first a purely theoretical procedure and was intimately connected with the use of the monochord as a teaching instrument.”.

⁴⁷⁷ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 45. No texto da tradução norte-americana: “[...] practicing new chants at sight without the necessity of having them first sung.”.

⁴⁷⁸ Hucbald incorporou em sua pedagogia musical princípios da notação alfabética grega, aliando-os à escrita neumática. Além disso, ele também sugeriu a colocação das sílabas do canto entre as linhas de um “hexagrama”, o que precisava a determinação visual dos intervalos de tom inteiro e semitom. Apesar de engenhosas, essas estratégias “[...] não lograram uma aceitação generalizada, devido ao progresso e à rápida disseminação dos vários tipos de notação neumática, tais como o “Palaeo-Frankish” (desenvolvido em St. Amand), o Breton e o Messina. Conferir CHARTIER, Yves. Verbete “Hucbald”. Em SADIE, Stanley. Ob. cit. No texto original: “[...] did not gain general acceptance, owing to the progress and rapid dissemination of the various types of neumatic notation, such as the ‘Palaeo-Frankish’ (developed in St Amand), the Breton and the Messine.”.

musical que, no século XVII, com a adição do “si”, aquelas sílabas estavam a ponto de se tornar a “simples e absoluta designação dos sons”⁴⁷⁹. Por outro lado, em 1030, d’Arezzo propôs e implementou outra inovação na notação musical de importância fundamental para o futuro desenvolvimento do sistema sonoro ocidental, e que ajudou a garantir a transcendência de seu nome dentro do universo musical. De forma simples e sistemática, o monge combinou a notação em letras com a neumática, e organizou o sistema de linhas superpostas destacando os espaços, mas diferenciando-os como “graus especiais”: “Os espaços marcados tinham o significado da altura segundo a letra colocada ao começo; assim, não colocou o texto nas linhas, como fez Hucbald, mas sim os neumas”⁴⁸⁰.

A simplicidade e a praticidade desse sistema, unidas a sua capacidade de incorporar elementos de sistemas anteriores, são fatores fundamentais para explicar o rápido sucesso da reforma de d’Arezzo. Ao mesmo tempo, esse teórico contou com o apoio do Papa João XIX que ficou encantado com a possibilidade de que uma melodia desconhecida pudesse ser aprendida somente através da notação. O sistema guidoniano tornou-se a notação musical oficial de Roma justamente em um período em que o papel do papado e o relacionamento entre Roma e as igrejas locais se transformavam. A disseminação desse sistema “coincidiu” com a época das cruzadas e fez parte do “arsenal” de reformas do Papa Gregório VII destinadas a facilitar a reforma litúrgica e a preservar a unidade e a centralização dos costumes⁴⁸¹.

“Parece então que o Papa havia ordenado que todas as igrejas e claustros adotassem a inovação de Guido e que abandonassem os antifonários com somente neumas, e fizessem outros em conformidade com o modelo de Guido, nos quais a altura do som fosse determinada de forma exata por meio de linhas e claves apropriadas”⁴⁸².

⁴⁷⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 100.

⁴⁸⁰ RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 141. No texto da tradução espanhola: “Los espacios marcados tenían el significado de la altura según la letra puesta al comienzo; así, no puso en las líneas, como había hecho Hucbald, el texto, sino los neumas.”

⁴⁸¹ HILEY, David e SZENDREI, Janka. Verbete “Notation” (III, 1 (v) (b): Plainchant: Pitch-specific notations, 11th-12th centuries). Em SADIE, Stanley. Ob. cit., p. 101.

⁴⁸² RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 143. No texto da tradução espanhola: “Parece que entonces el Papa había ordenado que todas las iglesias y claustros adoptasen la innovación de Guido y que abandonasen los antifonarios con sólo neumas, e hicieran otros de conformidad con el modelo de Guido y en los cuales la altura del sonido fuera exactamente determinada por medio de líneas y claves apropiadas.”

Nesse sentido, nos interessa destacar um elemento que aparece de forma marginal dentro desse conhecimento consagrado sobre o papel das reformas guidonianas no terreno da notação. Segundo Riemann, a finalidade dessas reformas era “por fim à incerteza dos neumas e dar unidade ao canto ritual eclesiástico”⁴⁸³. Vejamos mais detalhadamente o que se esconde por detrás disso.

Antes das inovações de d’Arezzo, os neumas não indicavam a altura absoluta dos sons e nem mesmo estabeleciam de forma precisa os intervalos ocorrentes nos grupos isolados de símbolos. Dessa forma, os símbolos de notação eram apenas um “esqueleto” para a execução musical.

“Não só os ornamentos improvisados de toda espécie, especialmente nos sons mais alongados dos finais, eram considerados lícita e diretamente como tarefa dos cantores, como também estes cantores, e com maior razão os Mestres das grandes capelas, tomavam para si o direito de ajustar as durezas melódicas mediante a alteração cromática dos sons”⁴⁸⁴.

“Neste quadro confuso”, afirma Weber, o aperfeiçoamento da notação “constituiu, já desde o século IX, o objeto das especulações zelosas e intensas do monacato musicalmente erudito”⁴⁸⁵.

Não podemos no esquecer que, no período anterior às reformas de d’Arezzo bem como nos séculos imediatamente seguintes a elas, ainda estamos no “domínio” da “*ratio* melódica”, e a dimensão harmônica ainda não exercia o papel fundamental de regulamentar as relações sonoras em torno a um eixo tonal. Vimos que, ao longo de sua argumentação, Weber constrói a idéia de que em culturas musicais assentadas sobre o “princípio da distância”, as “necessidades de expressão” estimularam o emprego de alterações cromáticas que tendiam à destruição de todo limite tonal. Este bem que poderia ter sido o caminho do desenvolvimento da música ocidental, se não fosse, entre outros motivos, o diatonismo estrito de monges como d’Arezzo⁴⁸⁶. No Ocidente, discutiu-se

⁴⁸³ *Ibid.*, 141. No texto da tradução espanhola: “[...] poner fin a la incertidumbre de los neumas y dar unidad al canto ritual eclesiástico.”

⁴⁸⁴ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 124.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁶ No Ocidente, esclarece Weber, “[...] tudo isso [as alterações cromáticas etc.] desaparece rapidamente; e nos séculos X e XI o diatonismo domina, por assim dizer, sozinho, ao menos teoricamente”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 123.

continuamente sobre a possibilidade de incorporar na notação as alterações cromáticas ocorridas na melodia. Como esclarece Weber,

“A inovação de Guido *d’Arezzo* na notação pretendia justamente remediar as arbitrariedades possíveis. Contudo, frente a seu diatonismo rígido permanecia ainda a situação e o fato de que a grande maioria das alterações sonoras não era fixada na escrita [...]. Os limites que, com tudo isso, a teoria musical eclesiástica e a prática musical sempre impuseram às alterações não deixaram de ter seu efeito [...]”⁴⁸⁷.

Ou seja, as reformas na notação implementadas pelo monge beneditino afinavam com o seu “diatonismo estrito” e, por mais que a prática musical estivesse longe de dobrar-se às determinações da teoria, ações como as de *d’Arezzo* favoreceram a expansão de uma determinada forma de organização das relações sonoras. É importante destacar, como Weber bem observou, que as reformas guidonianas na notação não foram desenvolvidas “no interesse da polivocalidade”, mas sim “da clareza e do cantar a primeira vista”⁴⁸⁸. Ou seja, tais reformas estavam orientadas para o ensino do canto.

Dentre as diversas transformações que se processaram nas formas de codificar a experiência musical a partir da reforma guidoniana destaca-se o desenvolvimento da *square notation*. Seu surgimento sugere que o canto passou a ser pensado mais em termos de notas individuais do que em linhas melódicas. A maior visibilidade dada a cada nota em particular fez com que esta divisão em quadrados facilitasse o canto a partir de um ‘codex’, uma conquista que, tecnicamente, aumentava as possibilidades de que a prática musical não estivesse mais essencialmente ancorada no resgate de uma experiência memorizada. A secularização da produção dos livros para o canto e o surgimento dos copistas profissionais foram impulsos importantes em direção à simplificação e padronização da escrita musical. Os livros de canto podiam ser encomendados a copistas profissionais não familiarizados com as idiossincrasias das escritas musicais das diversas regiões, e algumas ordens religiosas – como a franciscana, a dominicana e a agostiniana – tornaram obrigatória a *square notation* para os livros de canto. Esse processo também incidiu no estabelecimento de uma aparência geral para os neumas e, a partir do século XIII, predominou na Europa o

⁴⁸⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 124.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

modelo misto ‘Alemanha-Messina’, que colocava maior ênfase na nota individual em detrimento do contorno melódico.

Paralelamente a isso, desenvolveu-se a necessidade de mensurar e de explicitar através de símbolos o valor de duração das notas. Até o século XII, o ritmo musical era dado pelo ritmo das palavras⁴⁸⁹. Mas a necessidade de racionalizar a duração dos sons foi ganhando força à medida que se trava de codificar o canto polifônico, pois era necessário encontrar na escrita uma forma de coordenar as ações das diversas vozes. Isso ocorreu concomitantemente ao declínio do canto improvisado. Portanto, entre os séculos XIII e XIV, o desenvolvimento da notação se deu quase exclusivamente no âmbito do ritmo, embora desde o século XII já se buscasse uma determinação mais precisa da duração dos sons.

Inicialmente, a relação entre prática e teoria musical foi problemática, pois esta última buscava traduzir ou moldar uma tradição que lhe antecedia em, pelo menos, meio século. O sistema de ‘ritmo modal’ desenvolvido pelos tratadistas para descrever os cantos polifônicos era bastante impreciso, já que basicamente padronizava alguns modos rítmicos que eram mais freqüentes na prática musical. Surge então outro personagem importante na história da música ocidental: Franco de Cologne. Embora a diferença entre notas longas e breves estivesse presente em discussões teóricas anteriores à contribuição desse autor, Franco desenvolveu, em meados do século XIII, um sistema no qual os símbolos das notas designavam a duração das mesmas, suplantando as determinações dos modos rítmicos. A partir de então ocorreu o inverso; foram os símbolos que passaram a indicar os próprios modos.

As relações internas entre as figuras foram se tornando mais importantes do que as relações entre elas e o texto litúrgico ou o contexto musical. As conquistas no terreno da rítmica estavam intimamente relacionadas com a regulamentação das relações entre consonância e dissonância – como mostra a distinção entre tempos forte e fracos –, já que a sucessão temporal dessas duas qualidades de intervalos passou a ser estabelecida em função de suas posições na divisão dos tempos: a consonância deveria sempre cair sobre os tempos

⁴⁸⁹ Para uma explicação mais detalhada da configuração rítmica da melodia em função da estrutura silábica do texto, conferir o Capítulo VIII da “história da teoria musical” de Riemann (especialmente as citações de Odo de Cluny e d’Arezzo na página 133). RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit.

fortes⁴⁹⁰. Em um plano mais amplo, depois do surgimento da notação mensural se desenvolveram gradualmente diversos modos de composição⁴⁹¹. É importante destacar que a notação mensural também é, principalmente, um fruto das ações de teóricos musicais pertencentes ao monacato.

A partir do início do século XIV, tratadistas posteriores a Franco de Cologne assumiram o seu legado e distinguiram visualmente quatro níveis principais de valores das notas ('longa', 'breve', 'semibreve' e 'mínima'), estabelecendo relações binárias e ternárias entre elas⁴⁹². Ao mesmo tempo, deu-se também a introdução da métrica dupla – pois a música eclesiástica até então, pelo menos na teoria, empregava apenas a métrica tripla, considerada “perfeita” –, fato que, segundo Riemann, representaria a assimilação de elementos pertencentes à música instrumental profana⁴⁹³. Nesse sentido podem ser interpretadas as ações de Marchettus – um “precursor” das inovações de De Vitry e de De Muris – que, além de racionalizar e “legitimar” teoricamente o cromatismo que era praticado na música secular, também incorporou novas subdivisões rítmicas que se aproximavam das mencionadas anteriormente. Ou seja, o desenvolvimento da notação também evidencia aquela incorporação de elementos “estranhos” ao sistema sonoro, como podemos observar também na racionalização da polifonia.

Sintetizando até aqui,

“[...] vemos que o rápido crescimento da *musica ficta*, assim como a expansão da notação através da inclusão de notas com valores menores (sem recorrer a uma Trindade místico-teológica para justificar seu agrupamento!), e finalmente também a reintrodução da métrica dupla e sua igual valorização em relação à métrica tripla, deve ser atribuída à influência da música secular.”⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ “A mais importante inovação da teoria mensural para a técnica da composição musical é a *consciente e contínua* distinção entre valores fortes e fracos [...]”. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 150. No texto da tradução norte-americana: “The most important innovation of mensural theory for the technique of musical composition is the conscious and continuous distinction between strong and weak values [...]”.

⁴⁹¹ Riemann. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 162.

⁴⁹² Segundo Riemann, isso não foi nenhuma inovação, mas apenas uma sistematização do que ocorria na prática da música instrumental. Conferir RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 186.

⁴⁹³ Conferir RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 186. Os méritos dessas inovações ficam consagrados na historiografia a De Vitry, compositor e precursor do *Ars nova*. Do ponto de vista teórico, destacam-se os tratados de Johannes de Muris.

⁴⁹⁴ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 187. No texto da tradução norte-americana: “[...] we see that the rapid growth of *musica ficta*, as well as the

Tais elementos estabeleceram as bases para o desenvolvimento da notação musical observado a partir do Renascimento. Foi no começo do século XVI que os novos valores temporais passaram a ser determinados com precisão pela aparência, independentemente do contexto em que eram identificados como ‘breve’, ‘longa’ etc., fato que representou um passo decisivo em direção à simplificação e praticidade do sistema de notação mensural. Por outro lado, conforme a teoria e o ensino foram sendo paulatinamente controlados por instrumentistas, “a notação de pauta utilizada para a maior parte do repertório foi influenciada pelas necessidades instrumentais, adotando muitas características que lhe permitiram expressar informações cada vez mais complexas.”⁴⁹⁵. Essa tendência se fortaleceu sobretudo a partir do século XVII, com a disseminação do baixo contínuo por toda Europa. Em função disso, “os últimos restos das antigas notações mensurais” desapareceram no século seguinte, junto com a solmização e os tons eclesiásticos⁴⁹⁶.

Durante esse período também foram desenvolvidas várias propostas de reforma da notação musical com o objetivo de alcançar uma representação universal. Tais propostas ilustram os desejos dos copistas pelo desenvolvimento de “uma notação independente de qualquer estilo musical em particular.”⁴⁹⁷. Esses impulsos em direção a um “desenraizamento” completo da escrita musical eram acompanhados por ações menos ambiciosas, mas certamente muito mais efetivas. Podemos encontrar nas obras de autores como próprio Bach, por exemplo, a fixação gráfica de determinados ornamentos melódicos na partitura, e esta tendência acompanhou o declínio das ornamentações improvisadas. No âmbito do ritmo, a falta de confiança nas fórmulas de compasso como indicadoras da pulsação levou ao emprego de termos específicos para este propósito. Mas até mesmo essas indicações não foram suficientes. Em busca de maior precisão, os andamentos foram

expansion of notation through the inclusion of smaller note values (without calling upon a theological-mystical Trinity as a reason for their grouping!), as well as finally reintroducing duple meter and giving it equal importance with triple meter, must be attributed to the influence of secular music.”

⁴⁹⁵ CHEW, Geoffrey e RASTALL, Richard. “Notation” (III, 4: Mensural notation from 1500: Notes). Em SADIE, Stanley. Ob. cit., p. 140. No texto original: “[...] the staff notation used for the bulk of the repertory was influenced by instrumental requirements, adopting many features that permitted it to express increasingly complex information.”

⁴⁹⁶ RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 199. No texto da tradução espanhola: “[...] los últimos restos de las antiguas notaciones mensurales [...]”.

⁴⁹⁷ CHEW, Geoffrey e RASTALL, Richard. Ob. cit., p. 140. No texto original: “[...] a notation independent of any single musical style.”

especificados em função do metrônomo e, a partir da segunda metade do século XX, passou-se a indicar a duração exata da peça em minutos e segundos.

Mesmo em povos possuidores de uma escrita musical, a tradição oral se manteve como o principal meio de transmissão do conhecimento musical. Vemos, portanto, que em comparação com as demais culturas musicais, assistimos no Ocidente a uma completa suplantação da tradição oral. O patrimônio musical ocidental foi conservado especialmente através da notação musical moderna, que é capaz de determinar de maneira precisa os diversos elementos que se articulavam dentro de uma composição. Nas palavras de Max Weber:

“Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas lingüísticas [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.”⁴⁹⁸

A apropriação racional dos mais diversos aspectos do fenômeno musical através da previsão e do cálculo possibilitou, portanto, que o desenvolvimento da música ocidental se descolasse da tradição oral. As infinitas possibilidades que se abriram ao racionalismo ocidental com o desenvolvimento da notação musical alteraram a própria natureza da experiência musical: ela foi um impulso fundamental para libertar a “*ratio* musical” das amarras da tradição oral. Em suas linhas e espaços puderam ser reunidos e sintetizados diversos princípios e práticas musicais heterogêneos, como o contraponto, o cânone, a fuga, a imitação etc. Dessa maneira, foi possível organizar e coordenar as ações de uma grande quantidade de instrumentos, assim como determiná-las de maneira precisa. E, além de garantir a precisão técnica da execução, essa notação também possibilitou uma virada qualitativa na *práxis* musical. O desenvolvimento de uma música baseada fundamentalmente na progressão de acordes em centros tonais dependeu essencialmente dela.

⁴⁹⁸ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 119.

Em conseqüência de todas essas transformações, as determinações dos diversos âmbitos da execução musical foram (e continuam sendo) cada vez mais estabelecidas em função de uma ordem abstrata. No decurso de seu desenvolvimento, a partitura passa a se alimentar das próprias relações internas entre os elementos musicais. E estes últimos também vão se distanciando paulatinamente de suas origens numa tradição musical concreta até o ponto em que qualquer lastro de uma realidade viva se torna virtualmente desnecessário.

3.4. Piano/Temperamento

É do conhecimento geral que o piano é o instrumento do sistema tonal moderno por excelência. E o destaque que Weber lhe dá em sua narrativa também é uma “referência obrigatória” dentro da literatura específica sobre *Os fundamentos...* Entretanto, a importância do piano enquanto *portador* desse sistema sonoro é precedida pela importância fundamental que o monocórdio teve para a racionalização musical ocidental desde os tempos de d’Arezzo, até pelo menos o século XVIII.

As primeiras notícias do uso do monocórdio datam do século V antes de Cristo. Utilizado por Pitágoras para o cálculo das consonâncias, o instrumento já anunciava a sua vocação: a experimentação. Seguindo a divisão usual do monocórdio – transmitida na Alta Idade Média por Boécio a partir da recuperação da teoria musical grega –, o já citado tratado odônico do século X estabelecia as consonâncias fundamentais de acordo com o legado pitagórico: 1. Tom inteiro, 2. Quarta, 3. Quinta e 4. Oitava⁴⁹⁹. Entretanto, a teoria odônica do monocórdio foi a primeira a descrever com sucesso a divisão ascendente do instrumento no cálculo dos intervalos. Adkins esclarece que,

“Embora todas as divisões medievais alcancem o mesmo fim e utilizem as mesmas quatro proporções, o método de divisão selecionado depende de se a divisão era para tratados especulativos (divisão descendente) ou práticos (divisão

⁴⁹⁹ Vemos, portanto, que a divisão da oitava herdada da teoria musical grega era a mesma “divisão assimétrica” presente ao longo de toda a análise weberiana. Entretanto, em comparação com sistema grego, que construía seus modos plagais sobre a quinta inferior (quarta), os modos eclesiásticos plagais estavam constituídos sobre a quarta inferior (quinta). Tomando como exemplo primeiro modo, construído sobre D – d, e, f, g, a, b, d –, a ênfase era colocada sobre A, de modo que o modo plagal era a, b, c, d, e, f, g, a.

ascendente). A popularidade da divisão ascendente é paralela ao aumento dos tratados práticos na Idade Média tardia.”⁵⁰⁰.

Além desse emprego “experimental”, o monocórdio foi amplamente utilizado no ensino musical eclesiástico ao longo da Idade Média. Em função disso,

“Diagramas baseados no monocórdio e séries de direções para a determinação das consonâncias abundam tanto em tratados especulativos quanto em tratados práticos dessa era. Até a adoção dos métodos visuais de canto baseados sobre o sistema de hexacordal, o monocórdio foi utilizado para produzir tons (*itches*) para o canto memorizado; desde então e até o século XIII ele foi utilizado principalmente para verificar a correta reprodução dos intervalos.”⁵⁰¹.

Ao lado do monocórdio, o órgão também teve grande importância para o desenvolvimento do sistema sonoro gestado no interior da vida eclesiástica. No começo da Baixa Idade Média, esse instrumento já havia penetrado nos mosteiros, os “portadores de todo o racionalismo técnico-musical no interior da igreja; e lá, ao que parece – e isto é importante – foi utilizado sobretudo também para o ensino da música.”⁵⁰². No período inicial de racionalização da polivocalidade – séculos XI e XII – ele foi o instrumento apropriado – “mais apropriado do que qualquer outro [...] em qualquer outra música”⁵⁰³ – para sustentar um ou mais sons simultâneos que funcionavam como uma espécie de moldura para o desenvolvimento melódico. Além de tomar as notas “pedais” como referência para a afinação dos intervalos, o canto não poderia descer além do som mais grave do órgão. O instrumento desempenhava, portanto, o papel de organizador do canto polivocal; e essa organização se realizava com o enquadramento harmônico dos sons cantados:

“O nome ‘*organizare*’ para a criação de movimentos polivocais indica também que o órgão [...] com certeza participou intensamente na racionalização

⁵⁰⁰ ADKINS, Cecil. Verbete “Monochord”. Em SADIE, Stanley. Ob. cit. No texto original: “Although all medieval divisions achieve the same end and utilize the same four proportions, the method of division selected depended on whether it was for a speculative (descending division) or a practical (ascending) treatise. The popularity of the ascending division parallels the rise of the practical treatise in the late Middle Ages.”.

⁵⁰¹ *Ibid.* No texto original: “Monochord-based diagrams and sets of directions for determining the consonances abound in both speculative and practical treatises of this era. Until the adoption of sight-singing methods based upon the hexachord system, the monochord was used to produce pitches for rote singing; from then until the 13th century it was used mainly to check correct reproduction of intervals.”.

⁵⁰² WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 141.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 142.

da polivocalidade. E neste caso o órgão [...], *afinado inteiramente de modo diatônico*, pôde assim servir seguramente como importante suporte para o *desenvolvimento da sensibilidade sonora correspondente*.⁵⁰⁴.

A partir do século XIII, o status das consonâncias sofreu grandes transformações. Na base de tais transformações estava a progressiva incorporação dos intervalos de terças e sextas no interior das práticas polivocais. Tais práticas, por sua vez, implicaram em uma revisão das antigas teorias do *organum* e do discanto. “A primeira revisão é a designação das terças e sextas como consonâncias junto às oitavas e quintas, mesmo embora elas permaneceram por séculos como consonâncias ‘imperfeitas’.”⁵⁰⁵.

Intimamente relacionada com o desenvolvimento da notação mensural – pois o lugar das consonâncias e dissonâncias passou a ser estabelecido em função da organização temporal das vozes⁵⁰⁶ –, uma das mais importantes teorias das “novas” consonâncias fora apresentada nos tratados de Franco de Colônia. Paralelamente a essa “reavaliação” dos intervalos de sexta e de terça, a quarta foi paulatinamente perdendo importância e, no tratado de Anônimo XIII – cuja datação é problemática, mas deve variar entre fins do século XIII e começo do XIV –, já era apresentada como dissonância.

Nas primeiras décadas do século XIV, provavelmente influenciado pelas práticas polivocais que ascendiam naquela época, Walter Odington (também monge beneditino) desenvolveu especulações matemáticas no monocórdio que lhe conduziram ao cálculo “correto” da terça harmônica à explicitação da diferença entre ela e o dítone⁵⁰⁷. Embora a teoria pitagórica fosse a base do seu tratado, Odington notou que, na prática, o emprego das terças se desviava do sistema pitagórico e se aproximava das proporções 5/4 e 6/5, acentuando, portanto, o caráter consonante desses intervalos⁵⁰⁸. Além disso, segundo Riemann, ele foi o primeiro teórico a apontar para o caráter consonante da tríade⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 142 – 2º. e 3º. grifos nossos.

⁵⁰⁵ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 92. No texto da tradução norte-americana: “The first revision is the designation of thirds and sixths as consonances next to octaves and fifths, even though they remain for centuries ‘imperfect’ consonances.”

⁵⁰⁶ Isso não significa que não houve uma reclassificação das consonâncias independente da notação. Conferir RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 108.

⁵⁰⁷ É interessante notar que Odington cita o teórico musical árabe Ibn Sīnā. Conferir HAMMOND, Frederick e LEFFERTS, Peter M. Verbetes “Odington, Walter”. Em SADIE, Stanley. Ob. cit.

⁵⁰⁸ Cf. HAMMOND, Frederick e LEFFERTS, Peter M. Verbetes “Odington, Walter”. Ob. cit. e RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 392.

⁵⁰⁹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 99.

Paralelamente, o desenvolvimento técnico do órgão ao longo dos séculos XIII e XIV, bem como a sua difusão “universal” nas igrejas e grandes catedrais, são fatores que podem ter levado este instrumento a contribuir com o desenvolvimento posterior da polivocalidade. Como observa Weber, “A época do avanço geral e do aperfeiçoamento técnico deste instrumento coincide com as grandes inovações no interior do canto polivocal, que apesar daquela inibição inicial [o diatonismo estrito] não seria imaginável sem sua participação.”⁵¹⁰

Na medida em que os intervalos de terças consolidavam o “status” de consonâncias na teoria do canto polifônico, a teoria acústica dos intervalos, assentada fundamentalmente no sistema pitagórico (Limite-3), viu-se pressionada a rever seus fundamentos. Isso ocorreu em grande medida a partir de finais do século XV⁵¹¹. Com base no tetracorde grego e-f-g-a, Ramos de Pareja não apenas reintroduziu – e agora de forma duradoura – o cálculo “correto” das terças harmônicas, mas também obteve um cálculo inovador do semitom: ao invés do “leimma” pitagórico (243/256), obteve o semitom “harmônico” 15/16 a partir da decomposição da terça menor e-g. Através da decomposição harmônica da terça maior f-a apresentou também, pela primeira vez, a distinção entre um passo de tom inteiro maior (8/9) e um menor (9/10). No plano da teoria, portanto, era superado o modelo grego da divisão do intervalo de quarta em dítono (formado por dois tons inteiros iguais 8/9 + 8/9) e leimma (“resto”) 243/256.

⁵¹⁰ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 143.

⁵¹¹ Para uma discussão aprofundada sobre a questão do temperamento nos séculos XV, XVI e, especialmente, XVII, conferir HORA, Edmundo Pacheco. *As obras de Froberger no contexto da afinação mesotônica*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2004. Porres esclarece que “Apesar dos diferentes modelos, apenas a Afinação Pitagórica, baseada em superposições de Quintas Justas [3:2], tornou-se o padrão durante a Idade Média como herança da cultura grega. Uma vez que todas as razões possuem apenas os fatores 2 e 3 [...], essa afinação está no Limite- 3. A Terça Maior Pitagórica é formada por uma sucessão de quatro Quintas (proporção de [81:64]), intervalo que produz mais Batimentos que a Terça Maior representada pela proporção [5:4] (Limite- 5) e era, por isso, considerada instável. Quando a entonação de Terças no limite-5 começou a ser utilizada como consonância estável, no final da Idade Média, foi preciso revisar o Sistema de Afinação em vigor. [...]. Entretanto, substituir alguns intervalos no Limite-3 da Afinação Pitagórica por intervalos no limite-5 resolve problemas de entonação assim como provoca outros.”. Conferir PORRES, Alexandre Torres. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2007, pp. 111-112. Em relação à contradição entre teoria e prática em relação à qualidade das terças ver, por exemplo, o trecho do tratado de Fogliani citado por Riemann. Cf. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 286.

Entretanto, a inovação teórica de Pareja – a introdução do “Limite-5” no cálculo dos intervalos –, levada a diante pelos teóricos renascentistas posteriores, não solucionava o problema da “coma fatal”. Pelo contrário. As discrepâncias resultantes das distintas determinações possíveis para os intervalos deu vida a um dos problemas centrais em torno ao qual gravitaria o pensamento do mundo musical até o século XIX: o temperamento. As questões relativas às determinações dos intervalos, e os problemas que delas se originam, ganham força ao longo o século XVI e deslocam para si, em detrimento do ensino do contraponto, uma porção significativa da atenção dos teóricos⁵¹². Com o desenvolvimento progressivo de uma sensibilidade orientada tonalmente para a progressão de acordes, a teoria foi se desprendendo da herança pitagórica e formulando questões cada vez mais precisas sobre a natureza dos intervalos no interior do novo sistema sonoro. Segundo Riemann, o sistema tonal moderno encontra seu ponto de partida durante a primeira metade do século XVI, quando as relações entre quintas e terças são claramente diferenciadas e, conseqüentemente, quando surge a questão de como a prática musical lidaria com os problemas da afinação justa. “Isso significa que tem início uma de temperamentos e de sistemas variados”, afirma o musicólogo⁵¹³. O problema, assim colocado, se enriquece com outros experimentos no campo da acústica anteriores às novas formulações de Pareja. A partir do monocórdio, nos primeiros anos do século XV, Prosdocimus apresentou o cálculo de cinco bemóis e cinco sustenidos (bb, db, eb, gb, ab/a#, c#, d#, f#, g#) e os juntou entre os passos de tom interior diatônicos (p.e. C-c#-db-D).

O século XVI, portanto, é o século das inovações no campo da determinação dos intervalos. No âmbito da teoria, a principal referência desse período é o italiano Giozeffo Zarlino (1517-1590), que ficou conhecido por haver aportado grandes contribuições para o futuro desenvolvimento da música ocidental. Por um lado, postulou o princípio harmônico da constituição da tríade e as relações entre fundamental, terça e quinta; por outro lado, esclareceu as diferentes determinações das notas – pelos intervalos de quintas ou terças –, e, em função disso, expôs a configuração intervalar do sistema sonoro que será a base do sistema harmônico-tonal. Zarlino reconheceu, inclusive, a

⁵¹² RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 295.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 287. No texto da tradução norte-americana: “This means that an era of temperaments and assorted systems begins.”.

diferença entre o ré afinado como quinta de sol e o ré afinado como terça de si bemol e, dessa forma, encontrou um dos “limites” – como diria o nosso autor, se apropriando das palavras de Hauptmann – do sistema sonoro. Voltamos, portanto, à situação descrita por Weber nos parágrafos iniciais de *Os fundamentos*.... Isso significa que as bases teórico-acústicas do sistema sonoro harmônico-tonal já estavam consolidadas:

“[...] nosso sistema musical moderno, isto é, a determinação teórica das relações da altura dos sons no tanto no âmbito da escala quanto no da harmonia, foi exposto definitivamente em suas linhas fundamentais por Zarlino”⁵¹⁴,

esclarece Riemann.

Baseado em experimentos de construtores de órgão e outros instrumentos de teclas, Zarlino também buscou juntar aqueles intervalos cromáticos calculados por Prosdocimus propondo uma divisão da oitava em doze semitons iguais e proporcionais.

O século XVI, além de ter sido o cenário de importantes transformações no âmbito da teoria, também foi o momento em que a experimentação a partir de um método racional, elevado a “princípio da pesquisa como tal”, tornou-se o meio seguro para controlar a experiência⁵¹⁵. No campo da música, isso resultou no surgimento de diversos sistema de afinação. Historicamente, desde finais do século XIII, a rápida difusão do órgão fez com que a construção desse instrumento, “e com isso também uma parte muito considerável da direção prática no desenvolvimento do sistema sonoro”, fosse assumida por profissionais laicos. Segundo Weber, “Eles decidiram não somente sobre a afinação do órgão, mas amplamente também sobre os problemas da afinação em geral, pois no órgão pode-se de fato observar de modo especialmente fácil os batimentos na afinação impura.”⁵¹⁶. Além disso, os experimentos com o órgão na construção de vozes em

⁵¹⁴ RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Ob. cit., p. 184. No texto da tradução espanhola: “[...] nuestro sistema musical moderno, esto es, la determinación teórica de las relaciones de la altura de los sonidos en el ámbito de la escala, como en el ámbito de la armonía, fué expuesto definitivamente en sus líneas fundamentales por Zarlino.”

⁵¹⁵ WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Ob. cit., p. 33. Os gregos já haviam estabelecido os fundamentos físico-matemáticos empregados até então no processo de racionalização da música. Mas, para que a música ocidental chegasse a se desenvolver plenamente, faltava a experimentação racional, fruto do Renascimento. A partir dela foram estabelecidos, séculos mais tarde, os princípios teóricos do temperamento e sua realização prática e efetiva no piano.

⁵¹⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 143.

diferentes oitavas e com varias misturas de registros parece ter dado, no século XVI, o fundamento para o desenvolvimento da orquestra moderna⁵¹⁷.

Junto com o órgão, outros instrumentos de teclas ascendem rapidamente a partir do século XVII. Com a secularização de diversos âmbitos da “vida musical”, os instrumentos de teclas – especialmente o cravo e o órgão – passaram a ser utilizados tanto no âmbito do ensino e do acompanhamento, quanto no da experimentação teórica, e, com a difusão do baixo contínuo, passaram a dominar a “vida musical”. Entretanto, o monocórdio manteve seu papel privilegiado como veículo das experimentações práticas com as consonâncias, principalmente daquelas que buscavam solucionar o problema do temperamento⁵¹⁸. Várias propostas foram apresentadas durante o século XVII; em todas elas o que estava em jogo era a decisão sobre quais intervalos seriam alterados para que “a conta quadrasse”, e em que medida isso ocorreria. Para o nosso estudo, o que está em jogo é a resposta que será dada pelo ocidente para o “fato fundamental” da discrepância entre os ciclos de intervalos. Já vimos, em relação à divisão assimétrica da oitava, que o cromatismo conduziu, nos sistemas sonoros melódicos, a um enfraquecimento do sentimento da tonalidade, enquanto no Ocidente ele impulsionou um desenvolvimento no sentido oposto. A questão da racionalização físico-sonora dos intervalos apresenta uma situação semelhante, pois

“[...] justamente aquela mobilidade mais livre da melodia - que dá espaço a um arbítrio mais amplo - nos sistemas sonoros não ligados harmonicamente, *sugere também, por outro lado, ao Racionalismo, a idéia de uma compensação arbitrária àquelas discrepâncias* que resultam recorrentemente da divisão assimétrica da oitava e do desmoronamento dos diferentes ‘círculos’ de intervalos”⁵¹⁹.

⁵¹⁷ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 158. Esse é somente um dos muitos exemplos que poderiam ser tomados para ilustrar a tese que Weber desenvolve a partir de Helmholtz sobre as possibilidades que se abrem no campo da estética a partir do desenvolvimento dos meios técnicos.

⁵¹⁸ O monocórdio foi empregado, por exemplo, por Descartes e Rameau. Conferir DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madri. Editorial Tecnos: 1992 e o sexto capítulo da obra que Christensen dedicou ao estudo do pensamento de Rameau, intitulado “The *corps sonore*”. CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. Ob. cit., pp. 133 a 168.

⁵¹⁹ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8115 – grifo nosso (tenhamos-o em mente). No texto original: “Eben jene freiere, weitgehender Willkür Raum gebende Beweglichkeit der Melodik in den nicht harmonisch gebundenen Tonsystemen aber legt auf der anderen Seite auch dem Rationalismus den Gedanken einer willkürlichen Ausgleichung jener Unstimmigkeiten nahe, die aus der unsymmetrischen Teilung der Oktave und aus dem Auseinanderfallen der verschiedenen Intervall-‘Zirkel’ sich immer wieder ergeben.”.

Inicialmente, a idéia do temperamento surge pela necessidade de transposição da melodia sem que seja necessário recorrer a uma reafinação dos instrumentos acompanhantes. Em diversas culturas musicais racionalizadas, que se mostraram aptas a incorporar intervalos irracionais em seus sistemas sonoros, a empregá-los como meios para o enriquecimento dos meios de expressão e a desfrutar amplamente deles, o princípio do temperamento nunca foi levado às últimas conseqüências. Em alguns casos, a fixação dos intervalos foi fruto de uma racionalização puramente “extra musical”, que utilizava, por exemplo, a simetria dos orifícios da flauta como critério para a obtenção dos sons, submetendo aqueles intervalos a essa determinação⁵²⁰. No plano da racionalização “intra-musical”, o temperamento pode estar baseado no princípio da distância. O caso mais extremo disso, segundo Weber, é aquele que toma a oitava como parâmetro e a decompõe em distâncias iguais, de forma que a própria idéia do temperamento, fundamentada na relativização dos intervalos justos, se esvai em função do caráter completamente extra-harmônico dessa racionalização⁵²¹.

“Mas o princípio do temperamento, como se sabe, não encontrou seu principal lugar precisamente no terreno das músicas melódicas aparentadas – em certo sentido – originalmente a ele. ‘Temperamento’ foi também a última palavra de nosso desenvolvimento musical acórdico-harmônico.”⁵²².

Ou seja, embora o princípio do temperamento esteja intimamente relacionado com as “necessidades melódicas” de transposição, a sua mais alta realização ocorreu precisamente no Ocidente. Em direção oposta àqueles sistemas sonoros que se interessavam pela liberdade da melodia, o Ocidente buscou justamente cristalizar uma configuração para os doze semitons que compunham o âmbito da oitava a partir da obtenção harmônica dos intervalos. Isso foi levado a cabo principalmente em função de necessidades práticas:

“O aumento do espaço sonoro no órgão e no piano; a aspiração ao seu pleno aproveitamento na música puramente instrumental; a dificuldade técnica, frente a isso, de utilizar pianos com umas 30 a 50 teclas em *tempo* de piano [...]; a necessidade de livre transposição; e sobretudo o livre movimento dos acordes;

⁵²⁰ As conseqüências desse tipo de racionalização, destaca Weber, podem desviar completamente a racionalização do caminho das relações harmônicas, “e a paralisia completa da música asiático-oriental em um nível ‘tonal’ próprio apenas de povos primitivos é muito provavelmente produzida, em sua substância, por eles.” WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 129.

⁵²¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 130.

⁵²² *Ibid.*, p. 131.

tudo isso levou forçosamente ao temperamento igual: a divisão da oitava em 12 distâncias iguais de semitom, cada uma de $12\sqrt{1/2}$; a equiparação portanto de 12 quintas com 7 oitavas; e a eliminação dos diésis enarmônicos, que finalmente triunfou, após dura luta, para todos os instrumentos de afinação fixa, na teoria sob a influência de Rameau, e na prática especialmente através da ação do ‘Cravo bem-temperado’ de J.S. Bach e da obra pedagógica de seu filho.”⁵²³.

Ou seja, em última instância, o temperamento igual não foi adotado por causa dos valores musicais que ele poderia gerar. Pelo contrário, as diferenças entre as tonalidades foram completamente apagadas, de forma que uma música em dó maior ou em mi maior soa fundamentalmente da mesma maneira. Helmholtz explica que “Desde a juventude, nós somos acostumados a acomodar nossos ouvidos para as imprecisões do temperamento igual, e toda a antiga variedade dos modos tonais, com suas diferentes expressões, reduziu-se a tal diferença facilmente apreensível como aquela entre maior e menor.”⁵²⁴. Implicou, portanto, em um notável embrutecimento da sensibilidade para o curso melódico, fato que discutiremos mais adiante. O temperamento igual foi levado a cabo em função das possibilidades ótimas que ele oferecia para a prática musical, tanto no plano da execução – simplificação dos teclados, supressão da necessidade de reafinação dos instrumentos etc. – quanto no plano da composição, pois permitia a livre transição entre os acordes e, o que talvez represente sua maior “conquista”, a “mudança enarmônica”: “A base do temperamento é certamente nada mais do que o uso de uma e mesma nota com vários significados”, esclarece Hauptmann⁵²⁵. Através dela foi possível a livre modulação;

⁵²³ *Ibid.*, p. 132. Helmholtz chega a um diagnóstico parecido: “Não cabe dúvidas que a simplicidade da entonação temperada é extremamente vantajosa para a música instrumental, que nenhuma outra entonação requer uma complicação extraordinariamente maior no mecanismo do instrumentos, e teria materialmente aumentado incrivelmente as dificuldades de manipulação, e que conseqüentemente o alto desenvolvimento da música moderna instrumental não teria sido possível sem a entonação temperada.” Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., pp. 320 e 321. No texto da tradução norte-americana: “There can be no question that the simplicity of tempered intonation is extremely advantageous for instrumental music, that any other intonation requires an extraordinarily greater complication in the mechanism of the instrument, and would materially increase the difficulties of manipulation, and that consequently the high development of modern instrumental music would not have been possible without tempered intonation.”. Aqui se encontra um dos principais erros de Weber, já assinalado por autores como Ducan, em considerar que Bach defendia o emprego do temperamento igual. Conferir DUNCAN, Dudley. “Max Weber’s Unlucky Number”. Em *Sociological Theory*, Vol. 11, No. 2, Jul.-1993, p. 231.

⁵²⁴ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 266.

⁵²⁵ HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Ob. cit., pp. 25 e 26. No texto da tradução inglesa: “The basis of temperament is certainly nothing else than the using of one and the same note in several meanings.”.

o acorde de sétima diminuta – que permite resolução em oito tonalidades distintas – é o seu veículo principal. Como aponta Weber, “Toda a moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas conseqüências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena.”⁵²⁶. É importante destacar, para evitar confusões, que a tonalidade moderna já era praticada muito antes da consolidação e da generalização do temperamento igual, mas foi somente com ele que o princípio da modulação – uma das características fundamentais da música acórdico-tonal – pôde ser explorado em toda a sua extensão.

Ao afirmar que as discrepâncias dos ciclos de intervalos sugeriu ao “Racionalismo” uma compensação arbitrária das mesmas, Weber nos oferece uma oportunidade para conectar rapidamente com aspectos mais amplos das suas análises sociológicas. Aquela comentada separação entre o “ser” e o “dever ser”, operada através de uma “imagem de mundo” ética de origem religiosa, está na base de uma conduta de vida assentada em uma completa desvalorização do mundo empírico, entendido como o “reino do pecado”: “Tudo se orientava, portanto, para a livre graça de Deus e para o destino no além, e a vida terrena era apenas um vale de lágrimas ou então somente uma passagem.”⁵²⁷. A missão ética, portanto, é transformá-lo. Segundo Weber,

“[...] a conseqüência da relação com o Deus supramundano e com o mundo irracional pervertido pelas criaturas era o caráter absolutamente não sagrado da tradição e a tarefa absolutamente infinita do trabalho reiterado no controle e domínio ético e racional do mundo dado: a objetividade racional do ‘progresso’.”⁵²⁸.

Através da comparação entre o confucionismo – um tipo de religiosidade que favorecia uma organização social permeada pelas “relações mágicas” com o mundo empírico – e o puritanismo – que favoreceu imensamente a racionalização da conduta cotidiana em direção a supressão dos meios mágicos de salvação –, Weber conclui: “O

⁵²⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 133. Do ponto de vista da prática musical a história do temperamento igual, tem suas origens na primeira metade do século XVI, “é em grande medida uma questão de seu refinamento em vários aspectos e de sua aceitação gradual nos instrumentos de teclas desde fins da década de 1630, quando Frescobaldi o apoiou, até a década de 1870.”

⁵²⁷ WEBER, Max. “Confucionismo e puritanismo”. Em WEBER, Max. *Max Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1979, p. 155.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 155.

racionalismo confuciano significava adaptação racional ao mundo. O racionalismo puritano significava *dominação* racional do mundo.”⁵²⁹.

Essa dominação racional do mundo empírico que o ascetismo intramundano ensejava foi um elemento importante para a expansão de uma conduta secular voltada para a dominação da natureza através da previsibilidade e do cálculo. Talvez, um dos melhores casos para ilustrar essa relação com o mundo empírico seja o temperamento igual. Organizadas sob o título “weberianamente” sugestivo de “A matemática sugere a idéia de correções necessárias” (coincidência?), as idéias de Combarieu podem nos facilitar a compreensão do problema. Diz o autor:

“Colocando ante aos nosso olhos, por meio de substitutos simbólicos perfeitamente claros, os fatos musicais, para a observação direta daquilo que nós sacrificaríamos uma enorme quantidade de tempo, o matemático nos mostra, de uma vez, as correções às quais esses fatos musicais são suscetíveis. [...]. O matemático, portanto, se torna dogmático depois de ter sido um simples observador; ele arruma e organiza os fatos musicais depois de mensurá-los [...]”⁵³⁰.

Está colocado, portanto, o papel das matemáticas: “elas fornecem meios, mais certos do que o ouvido, de apreciar os próprios erros; e o sistema que elas nos permitem estabelecer, mesmo que nunca seguido estritamente pelos virtuosos, é um ideal necessário que eles deveriam buscar se ater o máximo possível.”⁵³¹.

Frente aos “restos” que sobram de qualquer tentativa de racionalização dos intervalos com base em uma afinação pura, o racionalismo ocidental encontrou no temperamento igual à solução mais racional – desde o ponto de vista prático – para a solução do problema: “desafinar” ligeiramente todos os intervalos e, dessa forma, obter doze semitons iguais.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁵³⁰ COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Ob. cit., pp. 287-288. No texto da tradução inglesa: “By placing before our eyes, by means of perfectly clear symbolical substitutes, musical facts, to the direct observation of which we should sacrifice an enormous amount of time, the mathematician shows us, at one glance, the corrections of which these musical facts are susceptible. [...]. The mathematician, therefore, becomes dogmatic after having been a simple observer; he sets up and organizes musical facts after measuring them [...]”.

⁵³¹ COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Ob. cit., p. 292. No texto da tradução inglesa: “[...] they furnish means, more certain than the ear, of appreciating the errors themselves ; and the system they allow us to set up, if never strictly followed by the virtuosi, is a necessary ideal which they should seek to attain as nearly as possible.”.

A questão do temperamento pode ainda ilustrar outro aspecto do pensamento de Weber. É bem conhecida a sua perspectiva de que todo processo radical de racionalização desemboca na irracionalidade. Pois bem, o resultado do temperamento igual é que todos os intervalos, com exceção da oitava, são expressos pela fração (1/2 raiz de 12), ou seja, são todos intervalos irracionais.

Intervalos Justos *versus* Temperados⁵³²

Justos	Temperados
Racionais / Possuem relações de números inteiros	Irracionais / Não possuem relações de números inteiros
São harmônicos / Pertencem à Série harmônica	São inarmônicos / Não pertencem à Série Harmônica
Menos Batimentos (menos dissonantes)	Mais Batimentos (mais dissonantes)
Formam ondas sonoras periódicas	Não formam ondas sonoras periódicas
Divisões Aritméticas e Harmônicas	Divisões Geométricas

Podemos agora, finalmente, chegar ao piano. Fruto de todo o desenvolvimento traçado até aqui, que partiu de uma polifonia regulada harmonicamente por meio de uma notação racional e chegou na consolidação de um idioma tonal, explorado em toda a sua extensão com a ajuda indispensável do temperamento, o piano é o *portador* por excelência do novo sistema musical. Dispondo de um dedilhado racional e “fisiologicamente tonal”⁵³³, esse instrumento sintetiza em si tanto o princípio do contraponto quando o da harmonia, e espelha de forma clara e prática as relações acórdico-tonais. Dessa forma, tornou-se o instrumento privilegiado para os compositores, e passou a ser o centro de gravidade da orquestra que, virtualmente, ele contém em si.

Para que o piano alcançasse esse status foi necessário, em primeiro lugar, que houvesse uma ampla habituação ao sistema tonal. Vimos que, além de importantes meios para a configuração físico-sonora dos sistemas sonoros, os instrumentos desempenharam

⁵³² Baseado na tabela de 1.3 do “Apêndice I: Afinação Justa” da dissertação de Porres. Conferir PORRES, Alexandre Torres. Ob. cit., p. 100.

⁵³³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 148.

um papel fundamental na educação da sensibilidade. Junto com a importância do órgão no desenvolvimento de uma sensibilidade musical harmonicamente ordenada, Weber também destaca que, durante os séculos XV e XVI, o cravo teve “uma grande importância no desenvolvimento da música melódica e ritmicamente *clara*, e foi então um dos agentes da infiltração da sensibilidade harmônica simples e popular, que se opunha à música artística polifônica.”⁵³⁴. A ascensão da monodia acompanhada, da ópera e do baixo cifrado no século XVII apenas acentuaram esse processo. O piano, por sua vez, o eleva ao extremo, de modo que

“A interpretação dos sons de acordo com a proveniência harmônica domina sobretudo nosso ‘*ouvido*’ musical, que é capaz de sentir de modo diferenciado, de acordo com sua significação acórdica, os sons identificados enarmonicamente nos instrumentos, e mesmo ‘ouvi-los’, subjetivamente, de maneira diferente.”⁵³⁵.

Entretanto, isso só foi possível a partir do momento em que o piano se transformou em “instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem”:

“Como instrumento de aprendizado ele substituiu a cítara antiga, o monocórdio, o órgão primitivo e a *vielle* das escolas monacais; como instrumento de acompanhamento o aulos da Antiguidade, o órgão e os instrumentos de cordas primitivos da Idade Média, e o alaúde da época da Renascença; como instrumento de diletantes dos estratos sociais superiores a cítara da Antiguidade, a harpa do Norte e o alaúde do século XVI. Nossa educação exclusivamente harmônica da música moderna é, em essência, devida inteiramente a ele. [...]. Hoje, a instrução de cantores realiza-se quase sempre ao piano [...], e mesmo a formação escolar em instrumentos de cordas friccionadas é precedida pelo estudo do piano.”⁵³⁶.

Ou seja, através da universalização do piano, o sistema musical moderno também tende a se tornar universal. Apesar da ruptura estabelecida a partir do atonalismo, essa característica universalidade do sistema tonal não deve ser subestimada, pois ele segue dominando a produção musical massiva e, nas últimas décadas, tem-se disseminado vigorosamente em culturas musicais milenares baseadas em princípios bastante diferentes dos harmônico-tonais – como vem ocorrendo, por exemplo, na China e na Índia. Apesar do anacronismo de nossa observação com respeito ao texto sobre o qual nos debruçamos ao

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 149.

longo deste trabalho – que pode ser matizado com as preocupações já expressadas por Stumpf e Hornbostel em relação ao desaparecimento de diversas culturas musicais frente ao avanço do sistema tonal⁵³⁷ –, ela pode nos ajudar a explicitar um aspecto importante da análise weberiana. A universalidade do sistema tonal, impulsionada com a disseminação em massa do piano, é indissociável do “impulso mais irresistível da vida moderna”: o capitalismo. Já no século XVIII, associada a uma nascente cultura do virtuosismo e dos ambientes musicais “domésticos”, assistimos à ascensão de uma “grande indústria do *cembalo*”, que levou às “últimas grandes transformações técnicas do instrumento e sua padronização”⁵³⁸, dando origem ao piano. Se, no início do século XVII, a produção do cravo era individualizada, buscando adaptar-se “a todas as possíveis necessidades concretas do cliente”⁵³⁹, a comercialização do piano – regular já no início do século XIX, “sendo mesmo produzido para armazenamento”⁵⁴⁰ – assentou-se sobre um comércio massivo. Na configuração final deste instrumento intervieram, sobretudo, as necessidades de mercado:

“Não somente o virtuosismo internacional de Mozart e a necessidade crescente de editores musicais e empresários de concerto, como também o grande consumo musical de acordo com os efeitos de mercado e de massa trouxeram o triunfo definitivo do *Hammmerklavier*. [...] A concorrência selvagem das fábricas e virtuosos com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica das cervejarias – o a criação de salas de concerto próprias ao lado das fábricas de instrumentos [...], levaram àquela *perfeição técnica* do instrumento, que pôde satisfazer as *exigências técnicas* sempre crescentes dos compositores.”⁵⁴¹

Além dos fatores anteriormente mencionados, foi fundamental o desenvolvimento de uma cultura musical burguesa, que incorporou espontaneamente o piano entre o mobiliário doméstico.

Na contramão dessa situação, aqueles instrumentos que não favoreceram ou não se adaptaram às “regras da harmonia de acordes” – termo que agora empregamos como alegoria desse contexto mais amplo no qual se consolida o sistema musical moderno – acabaram em desuso e, hoje em dia, se tornaram peças de museu ou fetiches na busca

⁵³⁷ Cf. STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst". Ob. cit., p. 104.

⁵³⁸ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 147.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 148 – 2º. e 3º. grifos nossos.

romântica por reviver um passado idealizado. Entre eles está o clavicórdio – derivado diretamente do monocórdio –, em relação ao qual Weber tece um breve, mas belo e importante comentário:

“Os efeitos sonoros específicos do instrumento, tocados mediante tangentes que ao mesmo tempo delimitavam a parte sonante das cordas e as silenciava, no cume de sua perfeição, e sobretudo os “*vibratos*” dos sons, característicos e cheios de expressão, só lhe deixaram cair, vítima da concorrência do *Hammerklavier*, quando a demanda de um grupo restrito de músicos e diletantes de ouvido delicado deixou de decidir sobre o destino dos instrumentos musicais, para este ser decidido pelas condições de mercado da produção de instrumentos tornada capitalista.”⁵⁴².

Além da evidente transição de uma sociedade aristocrática para uma sociedade de massas, esse trecho deixa transparecer um aspecto característico do pensamento weberiano, que viemos anunciando nas últimas páginas e sobre o qual ainda nos referiremos mais adiante. Muitas das transformações ocorridas sobretudo a partir do século XVII, que contribuíram para o desenvolvimento do sistema musical moderno, estiveram orientadas mais por questões de ordem prático-técnica do que por valores musicais propriamente ditos. Ou seja, também no plano da música podemos encontrar o típico problema weberiano da dominação do cálculo meios-fins sobre os valores. Voltaremos brevemente a essa questão mais adiante.

Para que o sistema sonoro moderno pudesse ser transformado em mercadoria foi necessário, antes de mais nada, que ele pudesse ser “descolado” do culto, das festividades, da dança etc., ou seja, foi necessário que a música também estivesse sujeita – e talvez até de forma paradigmática – ao desenvolvimento característico da “racionalidade ocidental judaico-cristã”, que encontra no capitalismo moderno a sua mais alta realização: a separação das esferas de ação que compõem a vida social.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 145.

Parte 4: Lógica musical, *ratio* tonal e tonalidade

4.1. Lógica musical

Hugo Riemann é considerado um dos principais autores da musicologia internacional. Muitas de suas idéias, especialmente sua teoria das funções tonais, ainda hoje estão vigentes e, mesmo em vida, sua obra foi considerada “pedra de toque” para a disciplina. A importância inegável que as obras de Riemann tiveram para *Os fundamentos...* foi reconhecida por comentadores atentos como Braun e Serravezza⁵⁴³. Além de tomá-la como uma excelente fonte de informação, ambos os autores consideram que Weber tenha se apropriado de um dos conceitos básicos do pensamento daquele musicólogo: a “*musikalische Logik*”. Para Braun, apesar das diferenças entre as perspectivas teóricas de ambos os autores, haveria uma afinidade entre Riemann e Weber no que diz respeito a uma certa posição eurocêntrica deste último, colorida por um tom conservador em defesa da tradição da música tonal⁵⁴⁴. Na mesma direção das observações de Braun, Serravezza entende que seria justamente uma associação entre a perspectiva de Helmholtz em relação ao desenvolvimento da música ocidental e a “lógica musical” de Riemann que teria conduzido a análise de Weber para o caminho de uma avaliação eurocêntrica do desenvolvimento da música moderna⁵⁴⁵. Não nos deteremos para realizar uma leitura crítica das interpretações desses autores, mas as retomaremos, quando necessário, para ajudar a definir a nossa perspectiva. Tampouco realizaremos uma leitura aprofundada da obra de Riemann em busca de uma explicação exaustiva do conceito de “lógica musical” pois,

⁵⁴³ As opiniões de Braun e Serravezza coincidem em muitos aspectos. Uma vez que Serravezza já havia publicado poucos anos antes um texto pouco aprofundado sobre *Os fundamentos...*, é bastante provável que este artigo de 1993 – extenso e bem trabalhado – tenha sido redigido após uma leitura cuidadosa da tese de doutorado de Braun, publicada no ano anterior. Infelizmente, não tivemos acesso a essa publicação de Braun, mas é bastante provável que suas idéias fundamentais estejam presentes no texto *Max Weber. Zur Musiksoziologie – Nachlass 1921*, inserido como introdução à *Gesamtausgabe* de Max Weber, que consultamos para esta dissertação.

⁵⁴⁴ Cf. BRAUN, Christoph. “Einleitung”. Ob. cit., pp. 61 a 66 e BRAUN, Christoph e REINHARD, Mehring (colaborador). Ob. cit.

⁵⁴⁵ Cf. SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Ob. Cit.

além de árdua, essa tarefa já foi em grande parte realizada⁵⁴⁶. Nosso objetivo é buscar uma interpretação da perspectiva weberiana através do confronto com as idéias de Riemann. Para tanto, simplesmente delinearemos os aspectos gerais desse conceito, bem como as suas implicações imediatas na perspectiva histórico-musical de Riemann.

Como dissemos, “*musikalische Logik*” é o título dado a um artigo publicado em cinco excertos que precedia a tese doutoral que Riemann compôs sobre o tema da “audição musical”⁵⁴⁷. Nesse artigo, que pretende ser uma extensão das teorias de Hauptmann – das quais Riemann é um claro devedor – o musicólogo se dedica a realizar uma análise sistemática da “lógica” que comanda as relações sonoras no interior do sistema tonal. Disso depreende-se que os elementos musicais têm distintos significados lógicos de acordo com suas posições na estrutura do discurso musical e, portanto, que existem relações musicais logicamente corretas e falsas. Uma análise detalhada desse artigo nos afastaria completamente de nossos objetivos. Nos importa simplesmente destacar, por um lado, que essa lógica se manifestaria de forma mais evidente nas progressões de acordes, ou seja, na harmonia, e, por outro lado, que a busca do autor é *revelar* os mecanismos dessa lógica que é *imane*nte a toda e qualquer música. Esta última observação, que apenas podemos insinuar no artigo de 1872 a partir do acentuado caráter dialético da argumentação (herdado da obra de Hauptmann), se confirma em sua “obra prima” dedicada ao estudo da “história da teoria musical”⁵⁴⁸. Uma vez que essa lógica é imanente à música, e que a própria audição é uma atividade lógica, a história da teoria musical se transforma na história da progressiva conscientização dessa lógica que opera no fenômeno musical. É também, com suas idas e vindas, a história do desvelar da harmonia, “monumento” que permaneceu encoberto por milênios e que revelava seus traços através da melodia. Não é à toa que o último capítulo dessa extensa obra se intitula “Lógica Musical”; somente a música moderna tornou-se plenamente consciente das “leis naturais que consciente ou inconscientemente governam a criação da arte”⁵⁴⁹. Deixemos Riemann falar:

⁵⁴⁶ Conferir, por exemplo, REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

⁵⁴⁷ Cf. RIEMANN, Hugo (Hugbert Ries). “Musical Logic. A contribution to the theory of music”. Ob. cit.

⁵⁴⁸ Cf. RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit. e RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit.

⁵⁴⁹ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit. p. 185. No texto da tradução norte-americana: “[...] natural laws which consciously or unconsciously rule the creation of the art [...]”. Embora

“Poder-se-ia pensar que a essência básica da música monódica, tendo existido por milênios, teria sido decifrada pelos teóricos da antiguidade, mas esse não foi o caso. Tanto o completo desenvolvimento da música polifônica desde os seus começos mais rudes até suas concepções mais sublimes, quanto uma segunda análise da harmonia que surgia nas melodias múltiplas, foram necessários para revelar completamente a essência teórica da monodia. De forma que até mesmo as simples melodias de uma parte como elas existem nos monumentos preservados da antiguidade descansam sobre um fundamento harmônico.”⁵⁵⁰

Vejamos algumas conseqüências dessa convicção. Para introduzir a discussão sobre a polifonia contrapontística do século XV, Riemann anuncia:

“Nós agora rapidamente nos aproximamos do verdadeiro contraponto, isto é, aquela elaboração da polifonia que foi ditada por uma compreensão instintiva das leis harmônicas as quais atualmente dão prazer e completa satisfação àqueles com qualquer apreciação da música.”⁵⁵¹

Junto com a referência explícita às “leis harmônicas” encontramos também a questão da possibilidade de que elas sejam interpretadas pelo ouvinte. Por isso, essas leis dão prazer àqueles com qualquer “apreciação” – termo empregado no sentido de compreensão – da música.

Além de estar permeada por essa convicção, a história da teoria musical escrita por Riemann apresenta uma perspectiva interessante para o nosso estudo. Dado que a lógica é imanente ao fenômeno musical, ela se oferece imediatamente à percepção. E, uma vez que a harmonia manifesta essa lógica da forma mais evidente, a percepção da terça harmônica é um requisito fundamental para a compreensão da “lógica musical”. Por isso o *faux-bourdon* e o *gymel* têm tanta importância para a história de teoria musical de Riemann. Enquanto a teoria medieval se debruçava sobre questões “ultrapassadas”, a espontaneidade do canto popular já havia incorporado a terça harmônica. Segundo o próprio musicólogo:

“Nós temos toda a razão em acreditar que essa polifonia popular deve ter sido sobretudo um canto em terças e sextas, mesmo que isso ainda seja difícil de

tenha se desenvolvido de forma completamente diferente, essa idéia se aproxima em seus fundamentos da perspectiva de Helmholtz, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁵¹ RIEMANN, Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Ob. cit., p. 120.

provar. Não é sem razão assumir que as primeiras tentativas para uma teoria da polifonia (o chamado organum) foram estimuladas por essa polifonia natural”⁵⁵²

e, mais adiante, o autor continua:

“Nós assumiremos, em relação ao período de Guido d’Arezzo, e anteriormente de Hucbald de St. Amand, que os teóricos procuraram por formulações para um tipo de polifonia que era praticada de um modo puramente natural e empírico, *talvez ainda mais avançado em sua lógica interna* do que os produtos de uma teoria sempre vigilante.”⁵⁵³

Isso conduz a uma compreensão da história segundo a qual a teoria não está apenas atrás dos “fatos da música”, mas está sempre tentando enquadrá-los em suas regras:

“Devemos nós, então [...] primeiramente descobrir como os teóricos por séculos tentaram reduzir um tipo de polifonia, que pode ter sido correspondente à nossa atual polifonia folclórica [popular], à regras fixas e frequentemente se perderam ao fazer isso?

[...] é exatamente esse tipo de observação das tentativas de forçar em formas conceituais aquilo que o instinto musical natural criou que é o verdadeiro objeto da nossa investigação.”⁵⁵⁴

Sendo assim, a música prática age como corretivo da teoria. Isso já pode ser lido nas entrelinhas das citações anteriores, mas aparece com toda clareza no seguinte trecho:

“Eu tentei mostrar em detalhe que toda a polifonia desenvolvida aparentemente do canto popular e que a arte secular repetidamente teve uma influência corretiva sobre a música da igreja, que se perdeu através da especulação.”⁵⁵⁵

Das questões discutidas até aqui podemos retirar dois pontos que nos possibilitarão aprofundar alguns aspectos da narrativa de Weber. Em primeiro lugar, a idéia

⁵⁵² *Ibid.*, p. xviii. No texto da tradução norte-americana: “We have every reason to believe that this popular polyphony must have been chiefly a singing in thirds and sixths, even though this is still difficult to prove. It is not without reason to assume that the first attempts at a theory of polyphony (the so-called organum) were stimulated by this natural polyphony.”

⁵⁵³ *Ibid.*, p. xix – grifo nosso. No texto da tradução norte-americana: “We will assume, for the period of Guido of Arezzo, and earlier of Hucbald of St. Amand, that theorists searched for formulations for a type of polyphony which was practiced in a purely natural and empirical manner, perhaps even more advanced in inner logic than the products of an ever-watchful theory.”

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. xx. No texto da tradução norte-americana: “Shall we then [...] first discover how theorists through the centuries tried to reduce a type of polyphony, which may have corresponded to our present-day folk polyphony, to fixed rules and went astray in doing so? [...] it is exactly this observation of the attempts to force into conceptual forms what natural music instinct had created which is the real object of our investigation.”

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 187. No texto da tradução norte-americana: “I have attempted to show in detail that all polyphony developed apparently from folk singing and that secular art repeatedly had a correcting influence upon church music, which have through speculation gone astray.”

de um contínuo desenvolvimento musical impulsionado por uma “lógica imanente”, ou seja, a do desvelamento espontâneo da harmonia; e, em segundo lugar, as relações existentes entre teoria e prática.

Partindo da perspectiva teórico-metodológica weberiana, uma interpretação do desenvolvimento da música ocidental que tivesse por objetivo compreender o surgimento do sistema sonoro moderno poderia ser empreendida de forma semelhante àquela realizada por Riemann. Entretanto, as premissas e as conseqüências dos pensamentos de ambos os autores são bastante diversas.

No primeiro capítulo, discutimos algumas características centrais do método empregado por Weber em suas análises histórico-sociológicas. A construção analítica do curso de uma ação individual ou de uma *individualidade histórica*, visando explicitar os nexos de causalidade relevantes para explicar as suas especificidades, é teleológica. No caso da música, ela parte da pergunta sobre as particularidades do sistema tonal moderno e, apoiada no método comparativo, vai em busca daqueles elementos distintivos que podem ajudar na compreensão dessa *individualidade*. Em função disso encontramos uma constante avaliação dos fenômenos em função de seu caráter “progressista” ou não para o desenvolvimento da “harmonia de acordes”⁵⁵⁶. Nesse contexto destaca-se, por exemplo, o papel da terça harmônica. Pelo fato de ela ser um dos componentes fundamentais sem o qual não seria possível a música moderna, Weber rastreará o papel da terça nos mais diversos sistemas sonoros para demonstrar que somente no ocidente ela foi elevada ao papel de intervalo estruturante, em detrimento da tão propagada quarta.

Entretanto, tudo o que foi dito anteriormente deve ser compreendido a partir daquelas premissas da metodologia weberiana, dentre as quais a mais importante, neste caso, é a completa “irracionalidade” do mundo empírico, ou seja, a rejeição de qualquer sentido ou razão imanente aos fenômenos naturais. Em conseqüência disso, estaria fora do pensamento weberiano qualquer possibilidade de uma lógica imanente ao fenômeno musical, de forma que uma transposição direta das idéias de Riemann não seria possível. O sociólogo não nos deixa sem bases para esta afirmação. Frente ao princípio do dualismo

⁵⁵⁶ Nesse sentido, em relação à *rebebe* – instrumento medieval de cordas friccionadas –, Weber destaca que ele não teve um “caráter propriamente ‘progressista’ [...]”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 135.

maior/menor – que, para o musicólogo, é constitutivo da “lógica musical” – Weber afirma que “É inteiramente impossível uma música racionalizada de acordo com a distância se adaptar a nossos conceitos de ‘maior’ e ‘menor’ (especialmente nos antigos modos eclesiásticos pré-glareanos [anteriores ao século XVI].”⁵⁵⁷. Em relação à terça harmônica, essencial para a compreensão histórica de Riemann, o sociólogo afirma que, na maior parte dos casos, ela é preterida em função do intervalo harmônico de segunda (originado pela diferença entre a quinta e a quarta), e destaca que o dítono “não é de nenhuma modo ‘não natural’.”⁵⁵⁸. Ao mesmo tempo, Weber se posiciona ao lado de Helmholtz – mesmo opondo-se ao corte naturalista de sua argumentação –, bem como dos pesquisadores do campo da musicologia comparada, para afirmar que a “harmonia de acordes” não é imanente nem constitui o fundamento natural de toda a música. Retomando a citação de Helmholtz, “É claro que no período da música homofônica, a escala não poderia ter sido construída de forma a se adaptar aos requerimentos de conexões entre acordes inconscientemente dadas.”⁵⁵⁹.

Que papel então a idéia de “lógica musical” poderia cumprir dentro da análise weberiana? O único trecho que poderíamos interpretar como uma referência a essa expressão de Riemann se encontra sugestivamente quando Weber introduz a discussão sobre o desenvolvimento da música especificamente ocidental. Retomemos:

“Para que isso não ocorresse [o desenvolvimento da música ocidental em direção à ‘tonalidade de quartas’ e ao ‘sistema de som médio’] contribuiu em

⁵⁵⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 88.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 78. Poderíamos acrescentar que não apenas o dítono, mas as chamadas “terças neutras” também estão presentes em diversos sistemas sonoros. Segundo Helmholtz, a impressão imediata do ouvido em relação aos intervalos situados entre as terças harmônicas menor e maior – como as terças neutras – geram consonâncias tão boas quanto elas próprias. Conferir HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 202.

⁵⁵⁹ Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 253. No texto da tradução norte-americana: “It is clear that in the period of homophonic music, the scale could not have been constructed so as to suit the requirements of chordal connections unconsciously supplied.”. Criticando as tentativas de A. J. Polak de harmonizar, segundo os padrões da música ocidental moderna, melodias japonesas, hindus e turcas, Abraham e Hornbostel afirmam que é empiricamente indemonstrável que tais músicas estejam baseadas em um sentimento inconsciente dessa harmonia. Assim, os autores concluem: “A suposição de um sentimento harmônico em relação aos exóticos, então, não se baseia em uma comprovação empírica, mas sim em uma interpretação subjetiva.”. Conferir ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz. “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”. Em *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7, 1905, p. 139. No texto original: “Die Annahme eines Harmoniegefühls bei den Exoten stützt sich also nicht auf einen empirischen Befund, sondern auf eine subjektive Interpretation.”.

grande parte a particularidade decisiva do desenvolvimento da música ocidental, no qual a escolha de um esquema de hexacorde foi certamente mais um sintoma do que uma causa atuante. Este fato somente pode ser considerado enquanto sintoma (entre outros), pois estava sujeito justamente à ‘*lógica interna*’ das relações sonoras, que conduziu – no momento em que se abandonou a antiga aderência à divisão do tetracorde, baseada no princípio da distância –, logo a seguir, à via da moderna formação de escalas.”⁵⁶⁰.

Chama a atenção o fato de que o termo, que muito provavelmente tenha em vista a obra de Riemann, não apareça diretamente como a “*musikalisch Logik*”, mas sim como “*innere Logik*”⁵⁶¹. Hipoteticamente, Weber poderia ter disfarçado o termo para não ser identificado com Riemann. O uso das aspas, recurso característico da escrita weberiana, poderia também ter sido utilizado no mesmo sentido irônico dos “sons limites” de Hauptmann. Especulações a parte, o trecho claramente anuncia a mudança fundamental que inaugura o processo de racionalização da música ocidental: o início do abandono do princípio da distância em prol da “*ratio harmônica*”.

Se tirarmos a questão do plano interno das relações sonoras, veremos que entra em cena um personagem bastante importante para o pensamento weberiano, sobre o qual dedicaremos mais atenção no terceiro capítulo desta dissertação: o monacato. Isso significa que a música passa a objeto de uma racionalidade característica do Ocidente, a qual procuramos caracterizar ao longo de nossa exposição tripartida, e que abordaremos agora a partir das relações entre idéias/*ratio* teórica X interesses/*ratio* prática.

No domínio da vida eclesiástica, mais especificamente nos monastérios, a música passa a ser objeto daquele controle rigoroso, metódico e ascético que permeia a vida como um todo. Controle dos impulsos e das paixões. Portanto, ela se separa da dança, das orgias, dos rituais mágicos, e, o que foi muito significativo para o seu futuro desenvolvimento, ela abandona aqueles instrumentos que foram portadores dos sistemas sonoros melódicos, especialmente a cítara⁵⁶². A música eclesiástica era essencialmente vocal, e os instrumentos característicos dos primeiros séculos de racionalização da música

⁵⁶⁰ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 101 – grifo nosso.

⁵⁶¹ Cf. WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8072.

⁵⁶² Em linhas gerais, a importância do monacato para a separação da música em relação à dança, à gestualidade etc. foi notada, por exemplo, pelo musicólogo Kurt Blaukopf. Conferir, por exemplo, BLAUKOPF, Kurt. “La specificità della musica occidentale nella sociologia di Max Weber/ Der Sondercharakter abendländischer Musik in der Soziologie Max Webers”. Em *Annali di Sociologia/ Soziologisches Jahrbuch. Atti del Convegno Sociologia della Musica/ Berichte der Tagung Musiksoziologie*. Trento: Dipartimento di Teoria, Storia e Ricerca Sociale, 1989, vol. 5, no. I.

ocidental foram o monocórdio e o órgão, empregados sobretudo nos experimentos com as consonâncias e no controle, na regulamentação da polivocalidade. Dessa forma, não são os interesses práticos em relação à música que conduziram ao abandono do princípio da distância enquanto estruturador do sistema sonoro. O próprio Weber enfatiza isso quando afirma, por exemplo, que a construção dos hexacordes se deu a partir de “interesses puramente melódicos e seguramente em nenhuma intenção dirigida”⁵⁶³. Ou seja, a ação não tinha como finalidade o estabelecimento dos acordes de tônica, dominante e subdominante, o que, de qualquer maneira, seria um grande anacronismo. Com aquela afirmação Weber buscava enfatizar, como destacou brevemente Morató, uma transformação no plano das idéias que mudou o rumo no qual os interesses se desenvolveram na prática⁵⁶⁴. Em busca desse controle rigoroso do fenômeno musical, como vimos, desenvolveram-se diversos tratados teóricos de caráter especulativos sobre os seus diversos âmbitos. Mas, nisso, o desenvolvimento da música ocidental não se diferenciava fundamentalmente de outras culturas musicais como a grega e a árabe. O fundamental foi justamente a tentativa de racionalizar a “vida musical”⁵⁶⁵. Se para Riemann a prática sempre andou a frente da teoria na compreensão das “leis naturais” da música, para Weber a situação é um pouco diferente:

“No que diz respeito à teoria enquanto tal, nada é na verdade tão palpável quanto o fato de que ela quase sempre vem a reboque dos fatos do desenvolvimento musical. Mas nem por isso ela foi menos influente, e sua influência não agiu de modo algum apenas no invólucro [*Wagschale*] do que já existia na prática, embora seja verdade que ela muitas vezes tenha imposto à música artística limites que persistem de forma duradoura. A moderna harmonia de acordes certamente pertencia à música prática desde muito antes que *Rameau* e os Enciclopedistas lhe dessem uma base teórica (ainda pouco perfeita). Mais foi muito fecundo para a música prática que isso tenha ocorrido, exatamente da mesma forma como os esforços de racionalização dos teóricos medievais o foi para o desenvolvimento da polivocalidade já existente também sem [sua] intervenção. As relações entre a *ratio* musical e a vida musical pertencem às relações variadas de tensão historicamente mais importantes da música.”⁵⁶⁶.

⁵⁶³ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 101.

⁵⁶⁴ Cf. MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”, Ob. cit., p. 50.

⁵⁶⁵ Ao discutir a desvalorização do mundo resultante entre “dever ser” e “ser”, entre “reivindicação racional e realidade”, Weber afirma: “E não foi só o pensamento teórico, que desencantou o mundo [...], mas também, precisamente, a tentativa empreendida pela ética religiosa para racionalizar o mundo em termos éticos práticos.” Cf. WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Ob. cit., p. 355.

⁵⁶⁶ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., pp. 134-135.

Ou seja, por mais que a teoria sempre tenha procurado moldar e explicar os fatos que estão em curso na música prática, essas tentativas de racionalização foram fundamentais para o seu próprio desenvolvimento. Mesmo que a prática nunca tenha se subordinado completamente à teoria, ela carrega em sua história as marcas desta última. Elas podem ser encontradas, por exemplo, na educação da sensibilidade através do órgão e do monocórdio; nas próprias composições dos polifonistas do Renascimento, impensáveis sem os prévios desenvolvimentos no campo da teoria – especialmente da notação; e finalmente no conhecimento que era exigido do acompanhante das monodias no século XVII, conhecimento que em grande parte já havia sido naturalizado pela educação da sensibilidade para as progressões de acordes.

Ao mesmo tempo, foi justamente aquele controle rigoroso e metódico da música, ancorado em tratados e demais textos teóricos, que possibilitou o domínio consciente da dimensão harmônica do fenômeno musical. Intimamente relacionado com esse desenvolvimento, como veremos em seguida, encontramos aquelas séries de proibições iniciais que visavam, sobretudo, eliminar as ações arbitrárias da prática musical. Inicialmente baseadas em um diatonismo estrito, tais proibições favoreceram imensamente uma organização tonal do material sonoro. Como as relações entre os sons deveriam ser racionalmente planejadas, os desafios impostos à racionalização teórica dessas relações conduziram progressivamente ao caminho de uma regulamentação harmônico-tonal do sistema sonoro. Na busca por coordenar a ação de 3 ou mais vozes com base em uma notação racional e em uma regulamentação harmônica do cromatismo, a teoria musical polifônica, a partir do século XIV, precisou “ensimesmar-se em uma construção de regras artísticas cada vez mais sublimada e complexa.”⁵⁶⁷ A partir da segunda metade do século XV, segundo Riemann, passamos de um período de regulamentação “seca” – mecânica, diria Weber⁵⁶⁸ – do movimento das vozes para uma concepção orgânica das relações sonoras. Nesse sentido, podemos falar que surge uma verdadeira “lógica interna” do desenvolvimento musical.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

A evolução dessa *innere Logik*, por sua vez, impulsiona o desenvolvimento de uma legalidade interna própria (*innere Eigengesetzlichkeiten*)⁵⁶⁹ da esfera musical. O domínio progressivo dos mais variados elementos musicais, e a incorporação destes em um conjunto orgânico das relações sonoras, aponta para uma também progressiva autonomização da música dentro de um cosmos de valores puramente musicais. *Tendencialmente*, não existirá nenhuma outra determinação das relações sonoras além de sua própria “lógica interna”, e todas as dimensões do fenômeno musical serão objeto de um controle racional baseado na previsibilidade e ao cálculo. A conseqüência mais explícita desse desenvolvimento é o “divórcio” entre a música e a religião, pois aquela deixa de ser um simples adorno desta e passa a respeitar somente suas próprias “leis”⁵⁷⁰. Vimos, ao longo da análise até aqui apresentada, que uma primeira “etapa” da racionalização da música ocidental ocorreu justamente no seio da vida monástica. Foi nele, portanto, que teve início esse processo. A partir do século XVI inicia-se definitivamente a sua secularização, e ela passa a ser vista por sua genitora – tal como se poderia depreender da condenação que o Concílio de Trento dirigiu à polifonia contrapontística – como “uma forma substituta - através da legalidade própria de um reino que não vive no *interior* -, simulada e irresponsável, da vivência religiosa.”⁵⁷¹. Nesse movimento, a música participa, talvez de forma exemplar, daquele processo que Weber denominou “desencantamento do mundo”. Acompanhemos seu raciocínio:

“[...] a racionalização e sublimação conscientes das relações do homem com as diversas esferas da posse de bens externos e internos, religiosos e mundanos, fizeram com que as *legalidades próprias internas* das esferas singulares se tornassem em suas conseqüências *consciente* e com isso permitiu que se envolvessem naquelas tensões entre si, tensões estas que permanecem latentes na ingenuidade original da relação com o mundo exterior. Isto é uma conseqüência inteiramente universal - muito importante para a história da religião - do desenvolvimento da posse de bens (intramundanos e extramundanos) rumo a algo racional, *ambicionado conscientemente e sublimado mediante o saber*.”⁵⁷².

Nos perguntamos, novamente, se Weber não tinha em mente o exemplo da música quando escreveu esse parágrafo. Seja como for, pudemos demonstrar que, se

⁵⁶⁹ WEBER, Max. “Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen”. Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit., p. 6385 e 6.408.

⁵⁷⁰ Para uma análise mais detalhada, conferir WEBER, Max. “Consideração intermediária”. Ob. cit., p. 355.

⁵⁷¹ WEBER, Max. *Consideração intermediária*. APUD WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Ob. cit., p. 31.

⁵⁷² *Ibid.*, pp. 27-28.

partirmos das bases que sustentam o pensamento weberiano, chegaremos a uma perspectiva bastante distinta sobre o desenvolvimento da música ocidental em comparação a apresentada por Riemann. O mesmo se pode dizer sobre as conseqüências últimas que podem ser extraídas das perspectivas de ambos os autores. Uma vez que existe uma lógica imanente à música, resta ao homem tornar-se consciente dela. A história da música em Riemann é, portanto, a história do desvelar dessa lógica à consciência. E o meio privilegiado para isso é a experiência. Nesse sentido, como esclarece Rehding, a história é “o mecanismo de controle para a nossa experiência.”⁵⁷³. Ao mesmo tempo, também é a história da revelação de uma verdade de validade geral e imutável. Em contraposição, a história da música para Weber é a história dos diferentes compromissos que o homem estabelece com a natureza sonora. Simplificando, seriam as histórias das distintas respostas dadas aos “fatos fundamentais” e os seu devires. De simples revelador da “lógica musical”, o homem passa a ser o criador delas e o responsável por suas conseqüências. E por isso é tão importante para Weber a idéia de uma racionalização colocada em marcha a partir da dicotomia idéias/interesses. Como esclarece Morató:

“De fato, Weber coloca a idéia de racionalização, frente a todo evolucionismo determinista, como uma mediação entre as ‘idéias’ os ‘interesses’. A vontade do homem aparece assim como dona em última instância do curso da História na medida em que a racionalidade substantiva se revela como a única base firme sobre a qual podem se desprender longos processos racionalizadores.”⁵⁷⁴.

Outra conseqüência geral da postura adotada por Riemann é a fusão entre os domínios que Weber sempre lutou para manter separados no âmbito do conhecimento científico: o ser e o dever ser. Não nos alongaremos nesse ponto. Apenas destacaremos que a empresa teórica de Riemann esteve intimamente comprometida com sua luta pela conservação da tradição musical tonal. Essa luta já se anunciava logo nos primeiros parágrafos daquele artigo de 1872, quando o musicólogo, tendo em mente as obras de compositores como Wagner, afirmava:

⁵⁷³ REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Ob. cit., p. 91. “[...] is the controlling device for our experience [...]”.

⁵⁷⁴ MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”, p. 56. No texto original: “La voluntad del hombre aparece así como dueña en última instancia del curso de la Historia en la medida en que la racionalidad substantiva se revela como la única base firme sobre la que pueden desplegarse los largos procesos racionalizadores.”.

“[...] em consideração à liberdade sempre em expansão da prática harmônica moderna e a crescente visão de que qualquer acorde pode seguir a qualquer outro, meu propósito é demonstrar que um limite definido existe para esse tipo de arbitrariedade.”⁵⁷⁵.

Riemann parece nunca ter abandonado essa luta; uma luta que, a princípio, não teria espaço dentro da perspectiva de Weber. Entretanto, o sociólogo apresenta um desafio para a nossa interpretação. Ao comentar as conseqüências do temperamento igual na configuração de uma audição que interpreta os sons segundo sua proveniência harmônica, Weber dispara:

“Os mais modernos desenvolvimentos da música, que se movem, na prática, várias vezes na direção de uma decomposição da tonalidade, – pelo menos em parte produto da virada romântico-intelectual característica de nosso gozo para o efeito do ‘interessante’ – também não podem, no final das contas, se libertar de pelo menos algumas relações últimas com esses fundamentos. Não há dúvidas de que o ‘princípio da distância’, em última instância estranho à harmonia, que reside objetivamente na base da divisão dos intervalos nos nossos instrumentos de teclas, [...] age igualmente de forma imensamente embrutecedora sobre a delicadeza da audição, assim como o uso muito intenso de ‘mudanças enarmônicas’ na música moderna poderia estar apta a fazer com a sensibilidade harmônica em si. Mas a *ratio* tonal, já que ela jamais pode capturar o movimento vivo dos meios de expressão musicais, atua pois de fato em toda parte, ainda que de modo indireto e por detrás dos bastidores, de alguma forma como princípio formador, mas de forma especialmente intensa em uma música como a nossa, na qual ela foi tomada como fundamento consciente do sistema sonoro.”⁵⁷⁶.

Portanto, só nos resta perguntar: quais são os papéis da “*ratio* tonal” e da “tonalidade” na narrativa de Weber?

⁵⁷⁵ RIEMANN, Hugo (Hugbert Ries). “Musical Logic. A contribution to the theory of music”. Ob. cit., p. 101. No texto da tradução norte-americana: “[...] in consideration of the ever-expanding freedom of modern harmonic practice and the budding view that any chord can follow any other, my purpose is to demonstrate that a definite limit does exist for this kind of arbitrariness.”.

⁵⁷⁶ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., pp. 8128-8129. No texto original: “Auch die modernsten Entwicklungen der Musik, welche praktisch sich mehrfach in der Richtung einer Zersetzung der Tonalität bewegen, - mindestens zum Teil Produkte der charakteristischen, intellektualisiert-romantischen Wendung unseres Genießens auf den Effekt des ‘Interessanten’ hin, - können schließlich mindestens von irgendwelchen letzten Beziehungen zu diesen Grundlagen, und seien es solche des Kontrastes, nicht los. Es ist freilich zweifellos, daß das im letzten Grunde harmoniefremde ‘Distanzprinzip’, welches objektiv der Einteilung der Intervalle unserer Tasteninstrumente zugrunde liegt, [...] ebenso ungemain abtumpfend auf die Feinheit des Gehörs wirkt, wie dies der sehr starke Gebrauch »enharmonischer Verwechslungen« in der modernen Musik für das harmonische Empfinden an sich zu tun geeignet sein könnte. Die tonale *Ratio* wirkt aber, sowenig sie die lebendige Bewegung der musikalischen Ausdrucksmittel jemals einzufangen vermag, doch in der Tat überall, sei es noch so indirekt und hinter den Kulissen, irgendwie als formendes Prinzip, ganz besonders stark aber in einer Musik wie der unsrigen, wo sie zur bewußten Grundlage des Tonsystems gemacht worden ist. Und was die ‘Theorie’ als solche anlangt, so ist zwar nichts greifbarer, als daß sie den Tatsachen der musikalischen Entwicklung fast stets nachgehinkt ist.”.

4.2. *Ratio* tonal e tonalidade

A citação anterior chamou a atenção de diversos comentadores da obra de Weber – entre eles, Fehér⁵⁷⁷ e François Hurard⁵⁷⁸ – e, indiretamente, está presente nas observações de autores como Bloomster⁵⁷⁹ e Sala de Gómezgil⁵⁸⁰. Em geral, a interpretação mais comum é a de que Weber, de maneira conservadora, apontaria para a insuperabilidade do sistema tonal moderno. Se levarmos em consideração as informações contidas na biografia escrita por Honigsheim e na análise de Braun sobre a educação musical doméstica

⁵⁷⁷ A interpretação de Fehér – discípulo de Lukács – representa um exemplo interessante dos caminhos trilhados pela crítica marxista à obra de Weber. Segundo esse autor: “Weber fez uma advertência conservadora, profundamente cultural [...] contra o romantismo subversivo de inspiração nietzscheana que ameaçava sua estimada tonalidade racionalizada. Esta crítica severa mostra que para Weber a racionalização (matemática) era o espírito guardião da música ocidental [...]”. Mais adiante, o autor acrescenta: “Weber adverte os rebeldes musicais sobre a futilidade de suas tentativas audazes embora irreflexivas de transcender os limites da tonalidade e sua inerente racionalidade.”. Conferir FEHÉR, Ferenc. “Música y racionalidad”. Em HELLER, Agnes y FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1998, pp. 128 e 134. No texto original: “Weber hizo una conservadora advertencia, profundamente cultural [...] en contra del romanticismo subversivo de inspiración nietzscheana que amenazaba su estimada tonalidad racionalizada. Esta severa crítica muestra que para Weber la racionalización (matemática) era el espíritu guardián de la música [...]”; “Weber advierte a los rebeldes musicales acerca de la futilidad de sus audaces aunque irreflexivos intentos de trascender los límites de la tonalidad y su inherente racionalidad.”.

⁵⁷⁸ Com aquela afirmação, afirma Hurard, Weber teria se mostrado “clarividente quanto às consequências daquela relação estreita entre a nossa sensibilidade musical e as regras da tonalidade [...]”. Conferir HURARD, François. “Musique, rationalité, histoire, chez Max Weber et Theodor Adorno”. Em BRAUN, Lucien. *Musique et Philosophie – Cahiers du Séminaire de Philosophie 4*. Strasbourg: Centre de documentation en Histoire de la Philosophie, 1987, p. 153. No texto original: “[...] clairvoyant quant aux conséquences de cette relation étroite de notre sensibilité musicale aux règles de la tonalité [...]”.

⁵⁷⁹ Em uma revisão das que considera as principais contribuições para a sociologia da música, Blomster afirma: “Junto com Weber, Blaukopf também sente que a música, presa dentro dos limites de uma exausta, além de restritiva, tonalidade tradicional, pode encontrar-se perto do fim de uma rua sem saída. A composição do século XX alcançou os limites do seu sistema tonal: esses limites só podem ser transcendidos por uma transformação radical.”. BLOMSTER, Wesley V. “Sociology of Music: Adorno and Beyond”. Em *Telos*. Buffalo: Graduate Philosophy Association of the State University of New York, 1976, no. 28, p. 102. No texto original: “Along with Weber, Blaukopf also feels that music, caught within the confines of an exhausted and yet restrictive traditional tonality, might find itself near the end of a dead-end street. Twentieth century composition has reached the limits of its tonal system: these limits can only be transcended by a radical transformation.”.

⁵⁸⁰ Na interpretação desta autora, a “insistência” de Weber com a racionalização da música significaria que “apesar de todas as tentativas que se levem a cabo para se liberarem um pouco da sujeição imposta pelas regras musicais [...] a Música permanecerá sempre dentro de um sistema racional, ou seja, dentro de suas regras [...]”. SALA DE GÓMEZGIL, María L. R. “La Sociología de la Música en Max Weber: Aportes para su Difusión”. Em *Revista Mexicana de Sociología*. Distrito Federal: Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, set.-dez. de 1965, p. 865. No texto original: “[...] apesar de todos los intentos que se lleven a cabo para liberarse un tanto de la sujeción impuesta por las reglas musicales [...] la Música permanecerá siempre dentro de un sistema racional, o sea, dentro de sus reglas y su subordinación a una sola progresión geométrica.”.

do sociólogo⁵⁸¹ – bem como as apreciações pessoais que podemos encontrar em seu epistolário⁵⁸² –, e somarmos a elas, como exemplo das transformações que vinham ocorrendo no universo musical, o fato de que em 1911 era publicada a primeira edição do *Harmonia* de Schoenberg⁵⁸³ – onde se postula na teoria o esgotamento do sistema tonal –, essa interpretação ganha corpo (ainda mais se associada ao conservadorismo político e social que cunhou uma das marcas mais duradouras da figura do sociólogo). Em uma versão mais sofisticada dessa leitura, Braun, por um lado, distancia Weber da visão riemanniana do sistema tonal, mas, por outro, aponta que “também nele [Weber] o matiz conservador não é de se ignorar, especialmente porque as composições com tonalidades modulantes não são tratadas de forma completamente livre de valoração”⁵⁸⁴. Se, por um lado, Weber aliou-se aos teóricos da musicologia comparada contra perspectivas como a de Riemann – que consideravam a harmonia (no sentido moderno do termo) uma dimensão imanente à música – a sua postura conservadora, por outro lado, teria levado o sociólogo a aproximar-se do musicólogo quando aqueles estudiosos, em paralelo com as transformações na “vida musical”, colocaram em questão a permanência do sistema tonal. Nas palavras de Braun:

“Junto com a ascendente etnologia da música, os por Weber chamados ‘mais modernos desenvolvimentos da música’ [...], jogaram na defensiva sua mais importante autoridade em relação a história e teoria da música. *Aqui* Weber se coloca evidentemente em conformidade com Riemann, atendo-se ambos firmemente em princípio na validade de uma ‘ratio tonal’.”⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ Cf. HONIGSHEIM, Paul. *Max Weber*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977 e BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit.

⁵⁸² Conferir, por exemplo, a carta de Weber a sua mãe declarando sua admiração pelas óperas “Così fan tutte”, de Mozart, e “Tristão e Isolda”, de Richard Wagner. WEBER, Max. “Briefe 1911-1912”. Ob. cit., p. 643-644.

⁵⁸³ Sobre o contexto no qual surgiu essa obra, conferir DUDEQUE, Norton. “Resenha. Sobre *Harmonia* de Arnold Schoenberg”. Em *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*. Escola de Música da UFMG. Jan-Jun/2004, vol. 9. Revista digital disponível no site <http://www.musica.ufmg.br/permusi/>.

⁵⁸⁴ BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 62. No texto original: “[...] der konservative Unterton ist auch bei ihm nicht zu überhören, zumal er die tonalitätszersetzenden Kompositionen nicht eben werurteilsfrei [...] nennt.”.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 61. No texto original: “Zeitgleich mit der aufstrebenden Musikethnologie drängen auch die von Weber so genannten ‘modernsten Entwicklungen der Musik [...]’ seinen wichtigsten Gewährsmann in puncto Musikgeschichte und – theorie in die Defensive. *Hier* geht Weber allerdings mit Riemann konform, halten beide doch prinzipiell an der Gültigkeit einer ‘tonalen Ratio’ fest.”.

Embora esteja atento para as grandes diferenças existentes entre os pensamentos de ambos os autores, vemos que Braun interpreta a “ratio tonal” de Weber em termos riemannianos como uma lógica interna inerente às relações musicais no interior do sistema tonal. Consequentemente, a afirmação do sociólogo de que a música moderna não conseguiria “se livrar totalmente de pelo menos algumas das relações residuais destes fundamentos, nem mesmo mediante o contraste” seria uma espécie de “refúgio” frente a inegável “situação de fato” que marcava o universo da música durante as primeiras décadas do século XX⁵⁸⁶. No entanto, a filiação de Weber ao pensamento riemanniano não seria indispensável para sustentar essa tese. Na questão relativa à “sobrevivência” do sistema tonal, o próprio Helmholtz já manifestara uma opinião semelhante:

“Falando de modo geral, um uso imoderado de modulações surpreendentes é um instrumento fácil e adequado nas mãos dos compositores modernos para fazerem peças picantes e altamente coloridas. Mas um homem não pode viver de tempero, e a consequência da incansável modulação é quase sempre a obliteração da conexão artística. Não deveria ser esquecido que modulações deveriam ser apenas meios de dar proeminência à tônica contrastando-a com outra e retornando então a ela, ou de alcançar efeitos expressivos isolados e peculiares.”⁵⁸⁷.

Apesar da tese do conservadorismo nos parecer justificável, gostaríamos de aproveitar para investigar mais detalhadamente, dentro de uma perspectiva estritamente weberiana – por mais paradoxal que essa afirmação possa ser –, aquelas considerações lançadas pelo sociólogo. Acreditamos que o problema central que se coloca para uma interpretação precisa daquela passagem são as relações entre “ratio tonal” e “música moderna”. Retomemos as primeiras sentenças:

“Os mais modernos desenvolvimentos da música, que se movem, na prática, várias vezes na direção de uma decomposição da tonalidade, – pelo menos em parte produto da virada romântico-intelectual característica de nosso gozo para o efeito do ‘interessante’ – também não podem, no final das contas, se

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸⁷ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 319. – grifo nosso. No texto da tradução norte-americana: “Generally speaking, an immoderate use of striking modulations is a suitable and easy instrument in the hands of modern composers, to make their pieces piquant and highly coloured. But a man cannot live upon spice, and the consequence of restless modulation is almost always the obliteration of artistic connection. It must not be forgotten that modulations should be only a means of giving prominence to the tonic by contrasting it with another and then returning into it, or of attaining isolated and peculiar effects of expression.”.

libertar de pelo menos algumas relações últimas com esses fundamentos. Não há dúvidas de que o ‘princípio da distância’, em última instância estranho à harmonia, que reside objetivamente na base da divisão dos intervalos nos nossos instrumentos de teclas, [...] age igualmente de forma imensamente embrutecedora sobre a delicadeza da audição, assim como o uso muito intenso de ‘mudanças enarmônicas’ na música moderna poderia estar apta a fazer com a sensibilidade harmônica em si.”.

Os fundamentos aos quais Weber se refere é a audição e a interpretação dos sons segundo sua proveniência harmônica, ou seja, a enarmonia. O temperamento igual teria uma ação dessensibilizadora para as sutilezas da melodia, enquanto o excesso de modulações poderia romper o fio da meada que conecta tonalmente as sequências de acordes. A referência é, claramente, a música ocidental, e o termo “tonalidade” deve ser interpretado estritamente em termos da moderna harmonia de acordes. Se pudéssemos vincular a “*ratio* tonal” com a tonalidade moderna, nossa tarefa seria facilitada. Em primeiro lugar, o problema que conseqüentemente se colocaria, para uma perspectiva weberiana, em assumir a existência de uma “*ratio*” inerente à música tonal, poderia ser contornado se considerarmos que essa lógica é uma criação humana. E, apesar de toda a fragilidade histórico-empírica da perspectiva riemanniana, devemos fazer justiça com seu pensamento. A “*musikalisch Logik*” não está contida na natureza do som em si, e Riemann deixa isso claro no terceiro volume de sua história da teoria musical: a afinação pura é “ilógica”⁵⁸⁸. A lógica está contida no plano do fenômeno musical e, portanto, ela é histórica e criada pelo homem. A diferença está no fato de que Riemann a considera de validade universal, enquanto para Weber ela seria uma criação exclusiva da cultura ocidental. Mas, se ela é uma construção puramente histórica, uma “invenção convencional arbitrária”, diria Hanslick⁵⁸⁹, porque essa lógica não poderia ser superada? Estaria Weber recuando os princípios de seu pensamento teórico frente a admiração pela racionalidade que organiza as relações sonoras dentro do sistema musical moderno? Vamos com calma e deixemos o sociólogo falar:

“[...] a *ratio* tonal, já que ela jamais pode capturar o movimento vivo dos meios de expressão musicais, atua pois de fato em toda parte, ainda que de modo indireto e por detrás dos bastidores, de alguma forma como princípio formador, mas de

⁵⁸⁸ RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 217.

⁵⁸⁹ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 90.

forma especialmente intensa em uma música como a nossa, na qual ela foi tomada como fundamento consciente do sistema sonoro.”⁵⁹⁰.

A “*ratio* tonal” atua *em toda parte*. Se quisermos prosseguir com uma interpretação riemanniana, a situação se complica ainda mais. Vinculando a “*ratio* tonal” à tonalidade – no sentido moderno do termo –, chegaríamos à conclusão de que as afinidades entre o musicólogo e o sociólogo são muito mais próximas do que viemos discutindo até aqui, e que a lógica das relações sonoras no interior do sistema tonal moderno estaria presente, mesmo que de forma rudimentar, em todas as culturas musicais. Nossa única saída, portanto, é dissociar a “*ratio* tonal” do sistema tonal moderno, e tentar compreender o papel que essa noção cumpre na narrativa de Weber.

Como ponto de partida, retomaremos a idéia apresentada no primeiro capítulo de que, desde a perspectiva da racionalização musical tal como ela é proposta por Weber, o desenvolvimento dos sistemas sonoros implica sempre o compromisso entre uma dimensão histórica e uma dimensão “não-histórica” do fenômeno musical, entre o convencional e o “essencial”. Tentaremos separar essas duas dimensões, que na análise de Weber estão intimamente relacionadas, para esclarecer nosso ponto de vista.

No décimo quinto parágrafo de *Os fundamentos...*, Weber lança a pergunta sobre o que “se coloca no lugar da moderna ‘tonalidade’ nos sistemas sonoros preponderantemente melódicos (isto é, nos sistemas construídos de acordo com a distância) a fim de fornecer fundamentos sólidos à sua estrutura.”⁵⁹¹. Ou seja, ele parte em busca de um *equivalente funcional* para a tonalidade, em torno ao qual gravitará por longos parágrafos. Mas, na própria pergunta, o sociólogo já nos oferece uma dica fundamental: a tonalidade dá “fundamentos sólidos” à estrutura dos sistemas sonoros. Depois de mostrar sua desconfiança em relação às hipóteses naturalista que buscavam encontrar nos harmônicos superiores a base sobre a qual se elevam os distintos sistemas sonoros, Weber reforça essa associação entre tonalidade e organização das relações sonoras. Em suas

⁵⁹⁰ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8128-8129. No texto original: “Die tonale Ratio wirkt [...], sowenig sie die lebendige Bewegung der musikalischen Ausdrucksmittel jemals einzufangen vermag, doch in der Tat überall, sei es noch so indirekt und hinter den Kulissen, irgendwie als formendes Prinzip, ganz besonders stark aber in einer Musik wie der unsrigen, wo sie zur bewußten Grundlage des Tonsystems gemacht worden ist. Und was die ‘Theorie’ als solche anlangt, so ist zwar nichts greifbarer, als daß sie den Tatsachen der musikalischen Entwicklung fast stets nachgehinkt ist.”

⁵⁹¹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 79.

próprias palavras: “é preciso antes de tudo que se tenha cautela ao pensar a música primitiva como um caos de arbitrariedade desordenada. A sensibilidade para algo em princípio semelhante a nossa ‘tonalidade’ não é algo, em si, de maneira alguma especificamente moderno.”⁵⁹².

Do ponto de vista do modelo analítico, Weber estabelece que, tanto nas músicas “primitivas”, quanto nas músicas “desenvolvidas” empregadas nos cerimoniais, o âmbito da melodia e os passos melódicos são pequenos. Como vimos, foi sobretudo através dos instrumentos musicais que eles se expandiram. Despertam-se, então, as “necessidades puramente estéticas” e formam-se as “fórmulas de sons típicas”. É importante destacar que o surgimento dessas fórmulas “não se consuma de modo típico sempre por motivos ‘tonais’, mas sim na maioria das vezes em ligação com um fim essencialmente prático: os sons encontrados em determinados cantos precisavam ser organizados de modo que a afinação dos instrumentos pudesse, em seguida, ser disposta.”⁵⁹³. Ou seja, essa racionalização dos intervalos nas sequências típicas de sons não se dava por uma necessidade de organização interna dos elementos musicais, mas sim por uma necessidade prática “externa”, por assim dizer, à música. Por sua vez, destaca Weber, essa organização dos sons agiu sobre a sensibilidade da melodia de modo que ela foi adequando-se a esses esquemas. As escalas, assim formadas,

“[...] são, ao menos em princípio, apenas esquemas construídos de acordo com a distância, contendo o âmbito e os sons admissíveis, de início distintos entre si quase sempre negativamente, ou seja, conforme os sons e intervalos que ela *não* utiliza do material em geral conhecido da música em questão.”⁵⁹⁴.

Utilizando a terminologia de Helmholtz, Weber denomina essas escalas “acidentais”, em contraposição com as escalas modernas que são “essenciais”, pois a organização dos sons disposta pelas primeiras não se dá em função de um “som fundamental” – a moderna “tônica” –, como é o caso das segundas. Weber não insiste na terminologia, empregada com as habituais aspas de quem não está completamente convencido. Seu propósito, como se verifica na seqüência de sua própria argumentação, é enfatizar que a tonalidade, enquanto progressões de acordes e escalas construídas sobre um

⁵⁹² *Ibid.*, pp. 79-80.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 87.

centro tonal, não é de forma alguma um elemento “imane” à música e, portanto, que essas escalas formadas segundo o princípio da distância não podem ser interpretadas nesses termos. Depois de estabelecer que existe uma grande diferença entre a tonalidade no sentido moderno do termo e o seu *equivalente funcional* nas demais culturas musicais, Weber se pergunta:

“Em que consiste então, nos primeiros estágios da racionalização melódica, de acordo com a concepção da prática musical vigente na época, o significado destas sequências de sons; e onde se manifestava, no sentir musical de então, aquilo que na época corresponde à nossa tonalidade?”⁵⁹⁵.

Como dissemos anteriormente, estamos trabalhando aqui com um modelo de análise. A argumentação é longa, mas vamos tentar elencar os elementos que consideramos mais importantes. Em primeiro lugar, Weber destaca o “gravitar ao redor de sons principais determinados” e, baseado nos estudos de Stumpf, busca novamente enfatizar que a existência desses centros de gravidade melódicos “se manifesta inicialmente apenas em sua frequência quantitativa, não necessariamente em uma função musical qualitativa própria”⁵⁹⁶. Isso significa, novamente, que esses sons principais não devem ser interpretados como “tônicas” no sentido moderno da palavra⁵⁹⁷. Em geral, esse som central se encontra na metade do âmbito da melodia, como a *mese* grega e o som final dos modos eclesiásticos plagais⁵⁹⁸. Ele forma, “onde as quartas se apresentam em sua função articuladora do material sonoro, o ponto de partida para o cálculo para cima e para baixo, servindo também, na afinação dos instrumentos, como som inicial, e, na modulação, como som inalterável”, esclarece Weber⁵⁹⁹. Começa a ganhar sentido, então, a noção de “tonalidade” como aquele elemento que dá fundamento sólido à constituição dos sistemas sonoros.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹⁷ A mesma advertência foi dada por Abraham e Hornbostel no artigo já citado sobre a harmonização de melodias “exóticas”. Conferir ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz. “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”. Ob. cit., p. 141.

⁵⁹⁸ No modo dórico grego construído sobre a nota mi (o frígio atual) o som principal, *mese*, é a nota lá. A quarta também é a *finalis* dos modos plagais, sendo o ré, por exemplo, a nota central do “deuterus” plagal (hipodórico – atual escala de lá eólio).

⁵⁹⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 89-90.

Entretanto, para a prática, as fórmulas melódicas típicas são ainda mais importantes do que esses sons principais, pois são as suas diferentes qualidades que distinguirão as diferentes “tonalidades”. No caso da música eclesiástica, por exemplo, os modos eram distinguidos por três elementos: as cadências características, os intervalos de repercussão e os “*tropus*”. As fórmulas cadenciais, que se encontram também nas músicas “primitivas”, “existem menos em instruções do que em exclusões de determinadas liberdades, antes permitidas”⁶⁰⁰. O som final e o final intermediário são, “quase sem exceção” na música de vários povos, o som melódico principal⁶⁰¹. Baseado nas observações de Hornbostel, Weber destaca que, em muitos casos, esse som principal possui um “som condutor” sentido como “melodicamente sensíveis” a ele⁶⁰². Os “tropos” eram fórmulas melódicas memorizadas através de sílabas que continham pelo menos o intervalo de repercussão da tonalidade a que pertenciam, sendo que cada modo eclesiástico possuía um intervalo de repercussão característico. Vemos, portanto, que existe uma grande multiplicidade de vias através das quais a “tonalidade” se desenvolveu historicamente.

Até aqui examinamos essa concepção ampla de “tonalidade” somente desde o ponto de vista “convencional”. Entretanto, o ponto de partida para a “verdadeira” racionalização do material sonoro desde o ponto de vista melódico-harmônico é – como já dissemos repetidas vezes ao longo deste texto – a descoberta das consonâncias principais. São elas que dão o marco para o desenvolvimento dos sistemas sonoros; são elas que organizam as relações sonoras no interior desses sistemas. Agora podemos retomar, desde uma perspectiva mais ampla, aquelas palavras de Weber citadas anteriormente:

“Como em geral é mais fácil guardar corretamente na memória experiências verdadeiras do que falsas e idéias corretas do que confusas, assim se dá a analogia, de fato de modo bastante amplo, também para intervalos racionalmente ‘corretos’ e ‘falsos’; - até este ponto, ao menos, estende-se a analogia do *musicalmente racional* com o *logicamente racional*.”⁶⁰³.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰¹ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁶⁰² Novamente encontramos a preocupação do autor em mostrar a variedade dos caminhos que existiram historicamente para o desenvolvimento desse “som condutor” melódico. E, para desacreditar de vez a busca por uma “tônica” nas músicas melódicas, Weber demonstra que existe também uma grande diversidade nos sons iniciais, de modo que “é duvidoso o princípio [...] de que a composição musical deveria começar com o som final [...] ou então com um intervalo harmônico a ele.” Conferir WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 92.

⁶⁰³ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8043 – grifo nosso. No texto original: “Wie es im allgemeinen leichter ist, wirkliche als erlogene Erlebnisse und wahre als

Ou seja, no modelo analítico que Weber desenvolve, existe um "princípio geral" de racionalidade musical que configura a base, o terreno sólido, sobre a qual se erguem os sistemas sonoros. E a citação anterior ainda nos oferece outro elemento relevante: esse “musicalmente racional” é produto da *experiência*, pois esses intervalos se salientam para a “memória musical” devido a sua maior clareza⁶⁰⁴. Vemos, portanto, que a experiência também é um elemento importante na análise weberiana, embora ela cumpra um papel bastante distinto da experiência em Riemann⁶⁰⁵. É importante destacar que essa experiência é *musical*, ou seja, não dada diretamente pelo contato com a natureza, mas mediada por um momento histórico de criação das consonâncias⁶⁰⁶. Isso explica, por exemplo, o fato de alguns povos não as empregarem. Entretanto, à diferença da diversidade histórica que se observa no desenvolvimento dos sistemas sonoros, a generalidade dessa experiência revela-se como um fator constante na história da música.

verworrene Gedanken korrekt im Gedächtnis zu behalten, so gilt das Entsprechende im allgemeinen in der Tat ziemlich weitgehend auch für rational ‘richtige’ und ‘falsche’ Intervalle; - so weit wenigstens reicht die Analogie des Musikalisch- mit dem Logisch-Rationalen.”.

⁶⁰⁴ Mesmo em músicas que não fixaram racionalmente essas consonâncias – o que ocorre quase sempre por via dos instrumentos – o intervalo de quarta é alcançado pela via melódica e, muitas vezes, funciona como intervalo estruturador. Segundo Weber: “A quarta era a primeira consonância alcançada por uma via melódica, já que a terça era sentida, em relação à distância, como dítone”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 103. Nesse sentido, Weber também oferece uma possibilidade de interpretação do sentido que a expressão “música primitiva”, apesar da imprecisão com que é empregada, pode ter em *Os fundamentos...*. Logo na primeira aparição do termo “primitivo” em relação à música, Weber esclarece que verdadeiramente primitiva (*wirklich primitive*) é a música “não tonal ou pouco racionalizada”. Em WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8015. No texto original: “[...] tonal nicht oder wenig rationalisierte Musiken”. E a relação existente entre o “tonal” e o reconhecimento das consonâncias principais é logo em seguida explicitada: “a escala pentatônica pressupõe, ao que parece, pelo menos a oitava e sua costumeira ‘divisão’ desenvolvida, isto é, uma racionalização parcial; por conseguinte, não é realmente primitiva.”. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 68. Vemos, portanto, que o qualificativo "primitivo" pertence ao plano do modelo de análise - que parte do "puro gozo estético", ou seja, da homogeneidade, e caminha para a o desenvolvimento dos distintos sistema sonoros, ou seja, para a heterogeneidade -, e não ao da história empírica.

⁶⁰⁵ A questão da experiência reaparece de formas distintas em diversos momentos da obra weberiana. Em sua sociologia das religiões, por exemplo, também encontramos a experiência relacionada com um agir racional no mundo. Segundo Weber, “[...] o procedimento motivado pela religião ou pela magia é, precisamente na sua forma primitiva, um comportamento pelo menos relativamente racional: mesmo que não seja uma maneira de agir consoante meios e fins, obedece, contudo, as regras ditadas pela experiência.”. Conferir WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Ob. cit., p. 42.

⁶⁰⁶ Por isso a nossa hesitação com a expressão (“não-histórico-essencial”) que utilizamos para diferenciar as duas dimensões envolvidas na racionalização da música.

Fundamental para o desenvolvimento da racionalização musical é, além da fixação das consonâncias, o reconhecimento *consciente* delas, o que ocorre através de uma abstração racional da experiência imediata. Ou seja, as consonâncias principais podem ser empregadas constantemente na prática, mas serem sentidas como um som único e homogêneo. Mesmo que não estejam referidas à questão específica das consonâncias, as palavras de Hanslick podem enriquecer a argumentação. Não devemos pensar, afirma o autor,

“[...] como se o homem tivesse ordenado os sons mediante cálculos intencionalmente empregues; tal aconteceu antes mediante a aplicação inconsciente de originárias representações de grandeza e relação, por meio de um medir e contar oculto, cujo [*sic*] regularidade a ciência só mais tarde constatou.”⁶⁰⁷

Stumpf submeteu esse tipo de asserção a uma análise mais rigorosa e, buscando uma explicação “psicológica” para o fenômeno tão difundido dos cantos paralelos em oitavas, quartas e quintas, afirmou:

“Eu assumo que, originalmente, tais sons conjuntos, como oitavas, quintas, quartas, foram originados pelo canto conjunto casual ao lado de muitos outros, mas tornaram-se perceptíveis para o ouvido por seu efeito unificado aparentemente uníssono. Mais tarde esses sons conjuntos foram produzidos precisa e intencionalmente em virtude desse efeito unificado.”⁶⁰⁸

Vemos que as idéias de Hanslick, e mais ainda as de Stumpf, afinam bem com a perspectiva de Weber no sentido de que a racionalização incide sobre uma situação vivida na experiência e que, a partir desse “reconhecimento”, a experiência passa a ser intencionalmente repetida na prática. O princípio da “tonalidade”, então, se desenvolve através de um emprego consciente das consonâncias principais, e conseqüentemente do tom inteiro diazêutico, como pontos estruturantes na constituição do sistema sonoro. São elas que estão na base do desenvolvimento das mais diversas escalas, também chamadas de

⁶⁰⁷ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 92.

⁶⁰⁸ Cf. STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. “Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst”. Ob. cit. No texto original: “Ich nehme an, dass ursprünglich solche Zusammenklänge, wie Oktaven, Quinten, Quarten, beim Zusammensingen zufällig neben vielen anderen entstanden sind, sich aber durch ihre einheitliche, scheinbar unisone Wirkung dem Gehör bemerkbar gemacht haben, und dass man später sie eben wegen dieser einheitlichen Wirkung auch absichtlich hervorgebracht hat.”

“tonalidades” na música grega antiga e na música eclesiástica medieval. Ao discutir as restrições impostas ao trítone pela teoria musical medieval, por exemplo, Weber afirma: “para uma consideração racional, dever-se-ia considerar o trítone [...] como um intervalo que retalha tanto a relação de quartas como a relação de quintas, e com isso a ‘tonalidade’ no sentido de então: a divisão em quarta e quinta da oitava”⁶⁰⁹. E, mais adiante, corrobora a relação entre a determinação das consonâncias principais e a organização “tonal” do material sonoro ao afirmar que, nos casos da flauta de bambu na China, da cítara na Hélade, do alaúde na Arábia e do monocórdio nos mosteiros ocidentais, “Os instrumentos eram necessários apenas para a determinação exata e fixação dos intervalos de consonância, portanto estavam à serviço de fins tonais requeridos de antemão.”⁶¹⁰.

De toda essa situação, podemos extrair outro elemento importante do raciocínio apresentado por Weber. Já dissemos que as consonâncias principais, bem como o tom diazêutico, são intervalos obtidos harmonicamente. O marco para o desenvolvimento do princípio da "tonalidade", portanto, é justamente aquela divisão assimétrica da oitava. O que aparece agora com clareza é que o princípio harmônico representa justamente aquela força que procura fixar os intervalos, atuar como mediadora das relações entre os elementos musicais, organizar o sistema sonoro. A “*ratio* tonal”, que afina com o princípio da harmonia, pode ser interpretada como sendo essa força estruturadora. E, portanto, houve uma infinidade de realizações diferentes do princípio da "tonalidade" que não podem ser organizada em uma escala evolutiva. O ponto de partida para essa concepção de “tonalidade” desenvolvida por Weber deveria ser buscado não na obra de Riemann, mas sim na de Helmholtz⁶¹¹. No primeiro capítulo desta dissertação, vimos que a caracterização e a generalidade dos “fatos fundamentais” foi muito provavelmente influenciada pela afirmação deste último autor de que a oitava, a quinta e a quarta foram “reconhecidas” em todas as partes, inclusive em detrimento da terça harmônica. Na obra de Helmholtz encontramos também a idéia de que seria justamente aquele “esqueleto” das duas quartas

⁶⁰⁹ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 110.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁶¹¹ Basta recordar a afirmação do cientista segundo a qual, "nas melodias das diferentes nações", a tonalidade "está desenvolvida em graus e de maneiras muito variados". É importante lembrar também que essa concepção mais ampla de “tonalidade” está baseada na obra de Fétis. Parece que o conceito de “tonalidade” apresentado pelo musicólogo francês obteve grande repercussão em sua época, e foi comentado também por Riemann. Conferir RIEMANN, Hugo. “History of music theory, Book III”. Ob. cit., p. 186.

diazêuticas (c-f-g-c) que ofereceria a base para a construção das escalas. Ao destacar que houve culturas musicais que buscaram sistematizar os intervalos buscando dividi-los, pelo ouvido, em distâncias iguais, Helmholtz afirma: “uma tal tentativa nunca se manteve duradoura frente à sensação das afinidades dos intervalos para a divisão da quarta, pelo menos não na música artisticamente desenvolvida.”⁶¹². As quartas, portanto, davam o “fundamento sólido” para a construção das escalas, “mas o preenchimento dos espaços permanecia arbitrário”⁶¹³.

Para encaminharmos o final desta discussão, voltaremos para a dimensão “histórica” do problema. Em oposição à “*ratio* tonal” está a “*ratio* melódica”. Como vimos, ela preenche os intervalos formados pelas consonâncias principais através do “princípio da distância”. Para a racionalização dos sistemas sonoros a questão se resume, em última instância, à escolha de uma dessas duas vias para tentar solucionar os “problemas fundamentais” que se originam da divisão assimétrica da oitava⁶¹⁴.

A tensão entre as duas “*ratios*” é característica das culturas musicais melódicas, de forma que, “em toda parte, na música racionalizada não acordicamente o princípio melódico da distância e o princípio harmônico da divisão lutam entre si”⁶¹⁵. Limitados apenas pelas consonâncias principais e pela diferença entre elas – o tom diazêutico –, os sistemas sonoros predominantemente melódicos gozam de ampla liberdade para a escolha de distâncias no interior dessas consonâncias, o que “deixa a arbitrariedade sensivelmente mais livre do que em qualquer escala determinada harmonicamente.”⁶¹⁶. Consequentemente,

“Uma música não racionalizada harmonicamente é essencialmente mais livre em seu movimento melódico, e um ouvido que não interprete de imediato harmonicamente – como o nosso –, em virtude de sua educação, inclusive todo

⁶¹² HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 423. No texto original: “Für die Eintheilung der Quarte hat sich allerdings ein solcher Versuch nie dauernd gegen das Gefühl der Verwandtschaft der Intervalle gehalten, wenigstens nicht in der künstlerisch ausgebildeten Musik.”

⁶¹³ *Ibid.*, p. 421. No texto original: “[...] aber die auffüllung der zwischenräume bleibt vor der hand noch willkürlich.”. As reflexões de Stumpf seguem no caminho de colocar a prova, em geral de forma afirmativa, essa hipótese de Helmholtz. Cf. STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. “Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst”. Ob. cit.

⁶¹⁴ Isso não significa que o desenvolvimento de uma dessas duas “*ratios*” implique na desconsideração da outra, como veremos em seguida.

⁶¹⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 77.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

intervalo nascido de uma necessidade de expressão puramente melódica, pode não somente tomar gosto por intervalos não ordenáveis harmonicamente, como também se acostumar amplamente ao seu gozo.”⁶¹⁷.

A longo prazo, a conseqüência disso é que a busca por enriquecer os “meios de expressão” através da criação de distâncias melódicas cada vez menores – o cromatismo – fragiliza os componentes tonais do sistema sonoro. Nesse sentido, Weber esclarece que

“Embora a existência de intervalos de som condutor típicos e também a tendência não apenas ao desenvolvimento de cadências finais, mas também a organização ‘tonal’ dos intervalos sonoros e de seu relacionamento com o som principal enquanto ‘som fundamental’, possam ser seguramente intensificadas – um exemplo disso são justamente os modos eclesiásticos –, as músicas puramente melódicas seguem frequentemente o caminho precisamente oposto na marcha de seu desenvolvimento rumo a uma arte de virtuosos, eliminando não só os rudimentos de cadências finais fixas [...], como também o papel dos ‘sons principais’.”⁶¹⁸.

Podemos destacar pelo menos quatro elementos importantes nessa dissolução da organização tonal dos sistemas sonoros melódicos. Em primeiro lugar, encontramos a figura do virtuose, que aparece reiteradas vezes em *Os fundamentos...* como um agente desagregador da "tonalidade"⁶¹⁹. Em segundo lugar, a desestruturação das relações tonais ocorre especialmente por causa do desenvolvimento do cromatismo melódico. Em terceiro lugar, uma vez que a maior parte dos intervalos não é fixada segundo o princípio harmônico, isso possibilita a incorporação de intervalos irracionais no sistema sonoro, de forma que o problema das “comas”, dos “restos de intervalos”, foi muitas vezes empregado em favor da “riqueza de tonalidades”. E, em quarto lugar, isso ocorre justamente no interior de sistemas musicais intensamente racionalizados.

Os dois principais exemplos de culturas musicais que seguiram o caminho caracterizado anteriormente são a árabe e a helênica. Ao discutir o papel do cromatismo melódico, Weber associa o seu surgimento com a expansão das “necessidades de expressão”. No caso da cultura árabe, por exemplo, ele afirma:

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁶¹⁹ No caso da música pérsico-árabe, Owen Wright situa a ascensão da figura do virtuose entre os séculos VIII e IX. Segundo este autor, em contraste com a sobriedade dos tradicionalistas, os virtuosos buscavam expandir a *liberdade de expressão* através da crescente sofisticação na *elaboração melódica*. Conferir WRIGHT, Owen. Verbete “Arab music” (2-iii The early Abasid period). Em SADIE, Stanley. Ob. cit.

“Assim que o apoio sólido das velhas fórmulas típicas é abandonado, e o virtuose, ou o artista profissional educado para a execução virtuosa, torna-se o suporte do desenvolvimento musical, não há nenhum limite fixo para a medida do sufocamento dos elementos tonais pelas novas necessidades de expressão melódica.”⁶²⁰.

No caso da música helênica, o raciocínio se repete de forma praticamente idêntica:

“Em músicas desenvolvidas de modo puramente melódico, até mesmo uma ‘ancoragem tonal’ já fortemente radicada torna-se frequentemente instável, assim que as velhas fórmulas sonoras típicas são despidas de seu caráter sacro ou médico, que lhe ofereciam um sólido suporte. Na verdade, a destruição de todo limite ‘tonal’, sob a pressão da necessidade crescente de expressão, é tanto mais completa quanto mais refinado for o desenvolvimento do ouvido para o curso melódico. Este é o caso da música helênica.”⁶²¹.

Nesse movimento de expansão dos meios utilizados pelas “necessidades de expressão”, a prática ignorava amplamente as restrições que a teoria buscava lhe impor. Dessa forma, só restava a esta última tentar explicar os desenvolvimentos da primeira, como a teoria musical árabe tentou fazer através de difíceis combinações de tetracordes e pentacordes. Entretanto, apesar dessa tendência à destruição dos elementos tonais por uma concepção da melodia liberta de toda restrição, os sons limites dos tetracordes continuavam fixos, de forma que alguns “fundamentos tonais” eram conservados⁶²².

Curiosamente, uma relação muito semelhante entre prática e teoria ocorreu no Ocidente, mas as conseqüências foram opostas. Poderíamos dizer que, “sem intenção dirigida”, houve uma espécie de “afinidade eletiva” entre o princípio da harmonia e o *ethos* monacal: ambos “exigem” uma limitação profunda do arbítrio em favor de uma organização racional e metódica do material musical. Em conseqüência disso, o princípio da divisão harmônica dos intervalos foi sendo, aos poucos, assumido conscientemente como eixo estruturador do sistema sonoro. As conseqüências mais visíveis dessa escolha foram, por um lado, a exclusão da quarta do reino das consonâncias em prol da terça harmônica – fenômeno que não encontra paralelo em nenhuma outra cultura musical racionalizada – e, por outro, o fato de que a determinação de todos os intervalos que

⁶²⁰ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 125.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 103.

⁶²² *Ibid.*, p. 104.

compõem o sistema sonoro é dada através do cálculo harmônico. Retomando as reflexões apresentadas na primeira parte deste capítulo, vemos que a “harmonia de acordes” incorporou em si a melodia – pois as escalas modernas são construídas segundo as determinações harmônicas dos intervalos – e, ao mesmo tempo, transformou a sua “*ratio*”, o princípio da vizinhança dos sons, no elemento dinâmico que coloca em movimento a progressão dos acordes.

Finalmente, podemos rerepresentar a questão que coloca em movimento a racionalização dos sistema sonoros e compreender de forma mais ampla a resposta dada pelo Ocidente. A divisão assimétrica da oitava foi parcialmente superada com a eleição da quinta como intervalo estruturador e a conseqüente “rejeição” da quarta. Isso significa também a superação das tensões entre determinantes melódicos e harmônicos em favor do segundo. A assimetria da divisão permanece inalterada: a posição da sétima continua sendo o “calcanhar de Aquiles” da tonalidade. Entretanto, com suas derivações - acordes aumentados, diminutos, escalas alteradas etc. –, essa “irracionalidade” também se transformou, como vimos, em elemento fundamentalmente dinâmico da progressão dos acordes. Pois junto com as “irracionalidades” da melodia, a divisão assimétrica da oitava e suas conseqüências deram impulso às modulações e, portanto, à configuração final do sistema tonal. Isso não poderia acontecer se não houvesse sido dada uma resposta também “correta” para o problema da “coma fatal”, pois somente ele abriu o caminho para as mudanças enarmônicas. Perante a “irracionalidade” da natureza sonora, acertaram-se as contas dos intervalos em doze semitons de mesmo tamanho. Em oposição à liberdade dada ao arbítrio, vemos uma liquidação arbitrária do mesmo.

Para chegarmos, finalmente, a uma possível resposta para o problema da insuperabilidade da “*ratio* tonal” colocado por Weber, nos falta discutir uma última questão. Como vimos, a “tonalidade” nos sistemas melódicos é fragilizada pela ação dos virtuosos, enquanto a ameaça à tonalidade moderna vem por parte da “virada romântico intelectual de nosso gozo em direção ao efeito do ‘interessante’”. A comparação entre os dois o próprio Weber oferece:

“[...] aquilo que nós experimentamos em nosso desenvolvimento musical em alguns fenômenos desagregadores da tonalidade, também pudemos encontrar, com base evidente, em circunstâncias completamente heterogêneas: que justamente o uso de meios de expressão completamente irracionais não raramente

pode ser entendido como o produto de um maneirismo estético intencional, afetado e barroco, e de um epicurismo intelectualista.”⁶²³.

Ou seja, na visão de Weber, as ameaças à tonalidade não partem de uma transformação substantiva na estruturação do sistema sonoro, mas sim da procura por um “efeito”, de um rebuscamento deliberadamente visado, de um “epicurismo intelectualista”⁶²⁴. Para ele, como para Hanslick, é possível que “se afigura[sse] muito longínqua uma alteração na *essência* do sistema”⁶²⁵. De qualquer forma, uma transformação da tonalidade moderna, assim como de qualquer outro sistema sonoro racionalizado de forma intra-musical, implica sempre em um compromisso com aquele “princípio geral” da experiência musical. E, na medida em que ela se baseie nessa experiência, que ela leve em consideração esse “princípio geral” na hora de estruturar as relações sonoras – mesmo que de forma inconsciente, como ocorreu na maioria dos casos –, a “*ratio* tonal” estará atuando sempre como princípio formador.

Poderíamos dar a questão por encerrada para as ambições deste trabalho. Mas faz-se necessário arcar com as conseqüências da separação que propusemos entre “tonalidade” e “*ratio* tonal”. Retomemos as palavras de Weber:

“[...] a interpretação dos sons de acordo com a proveniência harmônica domina sobretudo também o nosso ‘*ouvido*’ musical, que sabe sentir, e realmente ‘ouvir’ subjetivamente de forma diferente, de acordo com sua significação acórdica, os sons enarmônicos identificados nos instrumentos. Os mais modernos desenvolvimentos da música, que se movem, na prática, várias vezes na direção de uma decomposição da tonalidade, – pelo menos em parte produto da virada romântico-intelectual característica de nosso gozo para o efeito do ‘interessante’ – também não podem, no final das contas, se libertar de pelo menos algumas *relações últimas com esses fundamentos*.”⁶²⁶.

⁶²³ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8113. No texto original: “Und was wir in manchen tonalitätszersetzenden Erscheinungen unserer Musikentwicklung erleben, hat man mit augenscheinlichem Grund auch für ganz heterogene Verhältnisse konstatiert: daß der Gebrauch gerade von ganz irrationalen Ausdrucksmitteln nicht selten lediglich als Produkt einer gesucht barocken und gezierten Ästhetenmanieriertheit und intellektualistischen Feinschmeckerei verstanden werden kann.”.

⁶²⁴ Apesar de todo o preconceito e o eurocentrismo de Parry, extrairemos um fragmento de seu texto que poderá precisar essa situação: “Nos orientais genuínos, o amor por infundáveis ornamentos decorativos é excessivo em todos os departamentos da atividade mental, seja literatura, arte ou música.”. Referindo-se aos virtuosos no campo da música, Parry afirma que “a criatura humana que é abençoada com a facilidade da execução gasta seus poderes em profusão de floreios supérfluos.”. PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 58.

⁶²⁵ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 91.

⁶²⁶ WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8127 – segundo grifo nosso. No texto original: “[...] die Deutung der Töne je nach der harmonischen Provenienz beherrscht ja

Se a “*ratio* tonal” se relaciona com aquele “princípio geral” da experiência musical, portanto, com aquela dimensão “não-histórica-essencial”, a tonalidade (moderna) enquanto realização particular *não necessária* desse princípio – para afugentar qualquer espírito dialético que possa rondar essa observação – representaria aquela dimensão “histórica” do fenômeno musical. A interpretação acórdico-harmônica dos sons foi o resultado de um longo processo histórico de educação da sensibilidade que se generaliza junto com a expansão do mundo capitalista. E ela estaria de tal forma enraizada nos ouvidos modernos, que a superação de seus fundamentos pareceu impossível a Weber – uma convicção que, hoje em dia, não estaria completamente equivocada⁶²⁷. A generalização histórica de um fenômeno particular é, portanto, condição para o futuro desenvolvimento da música. Ou seja, uma transformação no sistema sonoro não implica somente um compromisso com aquele “princípio geral”, mas também em um compromisso – não no sentido ético do termo – com a sua própria história. Inseridas no marco destas idéias, as palavras de Hanslick nos ajudarão a ilustrar essa questão: “Só estas condições simplicíssimas (acorde perfeito, progressão harmônica) perdurarão como pilares inamovíveis de toda a futura estruturação.”⁶²⁸. Temos aí um bom exemplo do que o sociólogo poderia estar se referindo com a expressão “*relações últimas*” com os fundamentos da audição moderna.

Se, ao referir-se à virada “romântico intelectual”, Weber teria em vista o impressionismo debussista ou as primeiras investidas “atonais” de Schoenberg, nós nunca saberemos⁶²⁹. É possível também que o “maneirismo estético intencional, afetado e

vor allem auch unser musikalisches ‘Gehör’, welches die auf den Instrumenten enharmonisch identifizierten Töne je nach ihrer akkordlichen Bedeutung verschieden zu empfinden, ja geradezu subjektiv verschieden zu ‘hören’ weiß. Auch die modernsten Entwicklungen der Musik, welche praktisch sich mehrfach in der Richtung einer Zersetzung der Tonalität bewegen, - mindestens zum Teil Produkte der charakteristischen, intellektualisiert-romantischen Wendung unseres Genießens auf den Effekt des ‘Interessanten’ hin, - können schließlich mindestens von irgendwelchen letzten Beziehungen zu diesen Grundlagen, und seien es solche des Kontrastes, nicht los.

⁶²⁷ Algo semelhante ocorreria com a própria ciência moderna uma vez que, segundo Weber, ela “atingiu um estágio de especialização que ela outrora não conhecia e no qual, ao que nos é dado julgar, se manterá para sempre.”. Ou seja, se compararmos este caso com o da “insuperabilidade” da audição tonal moderna veremos que a noção de “insuperabilidade” não é necessariamente fruto de uma defesa, por parte de Weber, de um “patrimônio cultural ocidental” estimado. Conferir WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Ob. cit., p. 24.

⁶²⁸ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 90.

⁶²⁹ É provável que a referência não seja à música de Schoenberg, dado que a circulação das obras desse compositor era bastante restrita nos círculos musicais da primeira década do século XX.

barroco” possa ser uma referência à Richard Wagner, de quem o sociólogo se dizia admirador⁶³⁰. Se não falta um certo conservadorismo às palavras de Weber, também não lhes falta um pouco de razão. À falta de uma base sólida no plano da experiência, os sucessivos desenvolvimentos da vanguarda musical durante a primeira metade do século XX tiveram que se apoiar quase exclusivamente em um progressivo controle racional da composição⁶³¹.

Seja como for, compreender a “*ratio* tonal” a partir da tonalidade moderna e postular a sua insuperabilidade por causa de sua “lógica interna” – como sugere Braun – nos parece uma simplificação das idéias weberianas. Inclusive porque o fato de se tomar conscientemente o princípio da tonalidade como estruturador do sistema sonoro não implica *necessariamente* que ele irá seguir o caminho da música tonal ocidental. Esta última só pôde surgir devido a uma constelação de fatores historicamente únicos e não por uma “lógica imanente” ao princípio da tonalidade.

Apesar disso, ter desenvolvido esse princípio de forma tão profunda e extensa, como o fez a cultura ocidental ao longo de tanto séculos, tornaria a música moderna superior às demais? As soluções que ela apresentou aos problemas originados dos “fatos fundamentais” lhe atribuiriam o signo “ilustrado” do progresso⁶³²? O que Weber quis dizer com sua análise do processo de racionalização da música ocidental? Essa pergunta nos levará ao “coda” desta dissertação.

⁶³⁰ Na carta já citada que Weber envia para sua irmã, ele se refere a Wagner como um “bruxo”, se diz grande admirador do compositor, mas também declara possuir uma profunda aversão contra seus muitos artificialismos. “Eu quero ver, então, o que para mim prevalece”, declarou. Conferir WEBER, Max. “Briefe 1911-1912”. Ob. cit., p. 638. No texto original: “Nun möchte ich sehen: was für mich überwiegt.”.

⁶³¹ Uma das características marcantes do serialismo integral, corrente da vanguarda musical européia de meados do século XX, é o emprego de técnicas de composição baseadas sobretudo em operações matemáticas com matrizes. A importância dos meios técnicos para a composição é tão profunda que as fronteiras entre ambos beira a indiferenciação; ou seja, compor é quase sinônimo de aplicar procedimentos técnicos.

⁶³² Segundo Braun, o caráter empírico-comparativo de Weber não o conduz “a um relativismo cultural no sentido de uma equação indiferente a todos os fenômenos culturais [...]. Junto ao progresso no sentido de maior diferenciação, Weber se ateu à idéia de um progresso no sentido da consequente perfeita solução para um problema dado. Por causa dessa convicção, ele perseverou no empenho pela superioridade avançada do ‘racionalismo ocidental’ [...]”. BRAUN, Christoph. “Torso und Synthese. Zu Max Webers ‘Musiksoziologie’”. Ob. cit., p. 241. No texto original: “[...] führt dies ihn nicht zu einem Kulturrelativismus im Sinne indifferenter Gleichwertung aller Kulturphänomene [...]. Neben dem Fortschritt im Sinne von Ausdifferenzierung hält Weber an der Idee eines Fortschritts im Sinne der vollkommen konsequenten Lösung eines gegebenen Problems fest. Aufgrund dieser Überzeugung beharrt er auf der fortgeschrittenen Überlegenheit des ‘okzidentalen Rationalismus’.”.

CAPÍTULO 3 (Coda) – Música e racionalização, qual é a “moral” da história?

“O ódio ao mundo, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade [...] a vida, oprimida sob o peso do desdém e do eterno não, tem que ser entendida afinal como indigna de ser desejada, como não válida em si.”⁶³³

“Nada repugna tanto o ideal aristocrático confuciano quanto à idéia de ‘vocação’. O homem ‘nobre’ era valor estético e por isso *também não* ‘instrumento’ de um *Deus*. O cristão genuíno e, da maneira mais acabada, o asceta extra ou intramundano não queria ser outra coisa senão precisamente isso. [...]. E porque ele queria ser isso ele era um instrumento útil para transformar e dominar racionalmente o mundo.”⁶³⁴

Além de ser reconhecido como um dos fundadores da sociologia enquanto disciplina científica, Weber se tornou, ao longo do último século, um dos autores mais discutidos no campo das ciências humanas de um modo geral. Sua extensa obra, marcada por uma erudição quase vertiginosa, foi e continua sendo objeto das mais diversas interpretações. E as suas convicções políticas apenas complicam ainda mais o debate.

Sabemos, portanto, que são imensas as dificuldades que se colocam para a interpretação do “sentido” dos textos weberianos. Ao longo de mais de cem anos, a “ética protestante” foi e continua sendo objeto de discussões sobre seus possíveis significados⁶³⁵. E temos que levar em consideração que se trata de um texto ao qual Weber se dedicou ao longo de mais de uma década, e que ganhou forma “final” nos últimos anos de vida do autor. Nesse período ele foi lapidado, acrescido de longas notas explicativas e afinado nos

⁶³³ NIETZSCHE, Friedrich. “O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo: tentativa de autocrítica”. Em NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia. das Letras, 2007, p. 17.

⁶³⁴ WEBER, Max. “Confucionismo e puritanismo”. Ob. cit., p. 158.

⁶³⁵ As polêmicas se iniciaram já nos anos seguintes à publicação desse “clássico” da literatura sociológica. Os pontos principais das críticas dirigidas a essa obra, e as respostas dadas por Weber, podem ser consultadas na obra editada por David J. Chalcraft e Austin Harrington e intitulada *The Protestant ética debate: Max Webers repeles to se críticas, 1907-1910*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001

conceitos⁶³⁶. E, mesmo assim, esse texto não se submete facilmente a uma interpretação que busque encontrar em suas linhas um “sentido global”. O que dizer então de um “rascunho” sobre um tema em relação ao qual Weber não se sentia um “especialista”⁶³⁷? Uma série de “notas organizadas”⁶³⁸, que ressentia de uma revisão⁶³⁹, de uma introdução, de uma conclusão, talvez. Talvez fosse apenas um primeiro passo em direção a uma sociologia da arte⁶⁴⁰. Levando em consideração todos esses fatores, parece que o “custo-benefício” da busca por responder à pergunta sobre o que o sociólogo quis dizer com *Os fundamentos...* não vale o esforço. Parece valer menos ainda tendo em vista que, qualquer que seja o resultado alcançado, ele será sempre muito mais frágil do que uma interpretação baseada em um texto acabado. Mesmo assim, compraremos a briga.

Inicialmente, não partiremos para uma interpretação do que Weber quis mostrar, mas sim do que ele não quis. As considerações metodológicas sobre o objeto da história da arte podem dar margem à conclusão de que o objetivo principal de Weber em *Os fundamentos...* seria mostrar a evolução dos diferentes meios técnicos empregados no desenvolvimento dos distintos sistemas sonoros. Acreditamos que uma interpretação que caminhe por essa via se perderia em dois lugares. Em primeiro lugar, a idéia de que o objeto de investigação seja os meios técnicos não significa que o objetivo da mesma se limite a constatar a sua evolução. Essa seria uma tarefa de “especialistas” e, nesse sentido, estaria completamente fora dos propósitos do sociólogo. Em segundo lugar, acreditamos que o verdadeiro interesse de Weber era compreender o mundo em que vivia, a sociedade capitalista moderna em sua ampla acepção – não apenas enquanto sistema econômico. A pergunta se dirige, então, para a origem dessa sociedade, e a resposta passa a ser buscada em um tipo específico de racionalismo, o racionalismo ocidental grego/judaico-cristão. A música cumpre um papel importante na medida em que lhe ajuda a compreender, talvez de

⁶³⁶ Pierucci destaca, por exemplo, a introdução do conceito de “desencantamento do mundo”. Conferir PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito em Max Weber*. Ob. cit., p. 186.

⁶³⁷ Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 79.

⁶³⁸ Conferir BRAUN, Christoph; REINHARD, Mehring (Colaborador). “Torso und Synthese: Zu Max Webers ‘Musiksoziologie’”. Ob. cit.

⁶³⁹ No vigésimo terceiro parágrafo de *Os fundamentos...*, por exemplo, Weber anuncia que realizará uma tarefa que já fora cumprida no décimo segundo.

⁶⁴⁰ Cf. WEBER, Marianne. “Die neue Phase der Produktion”. Em WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Ob. cit., p. 637.

forma exemplar, a dinâmica desse racionalismo. Weber não era um historiador da música, mas sim um sociólogo da modernidade⁶⁴¹.

A primeira conclusão a que podemos chegar a partir de uma leitura inicial de *Os fundamentos...* é que a música ocidental é fruto de um longo e intenso processo de racionalização. Óbvio a primeira vista, essa conclusão revela um posicionamento bastante claro do autor no contexto das discussões sobre música de sua época. Por causa de seu caráter “abstrato”, existia uma tendência a considerar a música a arte mais imediatamente relacionada aos sentimentos; conseqüentemente a menos mediada pelo entendimento e, nesse sentido, a menos racional⁶⁴². Essa concepção se desenvolve desde a segunda metade do século XVIII, pelo menos, e se realiza de forma vigorosa justamente no movimento oposto ao “século das luzes” de negação romântica da razão. Sobre sua generalidade já nos informa Eduard Hanslick, um dos “precursores” de sua crítica: “tais concepções não são a florescência de convicções peculiares, mas antes a expressão de um modo de pensar tradicional e generalizado.”⁶⁴³. Já vimos o caráter conflituoso das opiniões de Weber em relação a Richard Wagner, que podemos somar à posição crítica que o sociólogo manteve em relação ao irracionalismo romântico de fins do século XIX e começos do XX– basta

⁶⁴¹ No artigo dedicado ao tema da "objetividade do conhecimento", de 1904, Weber declarou: "A ciência que nós queremos praticar aqui é uma ciência da realidade. Queremos compreender a peculiaridade da realidade da vida que nos rodeia e na qual nos encontramos imersos. Por um lado, o contexto e o significado cultural de suas distintas manifestações em sua forma atual, e por outro as causas pelas quais historicamente tenha-se produzido precisamente assim e não de outra maneira.". Conferir WEBER, Max. "La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales". Ob. cit., p. 36. No texto da tradução espanhola: "La ciencia que nosotros queremos practicar aquí es una ciencia de la realidad. Queremos comprender la peculiaridad de la realidad de la vida que nos rodea y en la cual nos hallamos inmersos. Por una parte, el contexto y el significado cultural de sus distintas manifestaciones en su forma actual, y por otra las causas de que históricamente se haya producido precisamente así y no de otra forma."

⁶⁴² Uma das primeiras e mais consistentes oposições a essa concepção foi colocada em papel por Eduard Hanslick em 1854 sob o título *Do Belo Musical*. Conferir HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 21. Esse tipo de opinião, que era o alvo das críticas de Hanslick, foi sustentado inclusive por um autor que viria a ser muito próximo a Weber. Em seus estudos sobre música, Simmel afirma que “Nunca é demais enfatizar a importância desse trânsito direto ‘Sentimentos do músico – Música – Sentimentos do ouvinte’ (menos mediado pelo entendimento que em todas as outras artes) quando se quer conhecer o caráter psicológico específico da música.”. Conferir SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003, p. 35. No texto da tradução argentina: “No es posible exagerar la importancia de ese tránsito directo ‘Sentimientos del músico – Música – Sentimientos del oyente’ (menos mediado por el entendimiento que en todas las otras artes) cuando se quiere conocer el carácter psicológico específico de la música.”.

⁶⁴³ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 21.

levarmos em conta sua oposição ao círculo intelectualista de Stefan George⁶⁴⁴. Levando isso em consideração, um texto sobre a racionalização da música ocidental não era somente impactante, mas também revelador da posição assumida por seu autor em relação aos acontecimentos que o rodeavam. Essa vocação desmistificadora de *Os fundamentos...* foi identificada por um famoso crítico, mas antes de tudo, um leitor atento de Weber:

“A importância fundamental desse estudo reside na relação unitária em que a história da música é pensada por Weber dentro do processo geral de racionalização do mundo ocidental, demonstrando que somente sobre a base de tal racionalização, que dizer, do domínio progressivo logrado sobre a natureza, se torna possível a adoração, por parte do homem, do material sonoro e, portanto, o desenvolvimento da grande música. [...]. Max Weber demonstrou que todas as criações através das quais se formou a música como portadora de expressões, como a voz da interioridade, pressupõe por sua vez a obra da razão e remetem interpretativamente ao nexos inter-humano determinado pela *ratio* [...]”⁶⁴⁵.

Além de desmistificar a ilusão romântica da imediaticidade da música, bem notada por Adorno, Weber também buscou desnaturalizar a sua história. O desenvolvimento da música ocidental ao longo de mais de mais de oito séculos não foi um processo “natural” de adaptação às “leis da tonalidade”. Pelo contrário. Além de uma constante tensão entre teoria e prática, ele envolveu lutas – para a imposição do temperamento igual, por exemplo – e uma progressiva subordinação às “leis” da harmonia e da tonalidade moderna – como demonstram tanto a constante educação da sensibilidade musical quanto a adaptação que os instrumentos tiveram que sofrer para serem incorporados nesse sistema musical. Como vimos, esse conflito está presente até mesmo no interior das relações sonoras. A concepção de uma *ratio* melódica, orientada pela proximidade dos intervalos, e de uma *ratio* harmônica, guiada pela afinidade dos sons, desafia a noção do “todo orgânico” dialético postulado por autores como Hauptmann.

⁶⁴⁴ Conferir, por exemplo, FLEISCHMANN, Eugène. “Weber e Nietzsche”. Em COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos, 1977, pp. 165-168.

⁶⁴⁵ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969, p. 112. No texto da tradução argentina: “La importancia fundamental de este estudio reside en la relación unitaria en que la historia de la música es pensada por Weber dentro del proceso general de racionalización del mundo occidental, demostrando que sólo sobre la base de dicha racionalización, es decir, del dominio progresivo logrado sobre la naturaleza, se vuelve posible la adoración, por parte del hombre, del material sonoro y, por lo tanto, el desarrollo de la gran música. [...].Max Weber demostró que todas las creaciones a través de las cuales se formó la música como portadora de expresiones, como voz de la interioridad, presuponían a su vez la obra de la razón y remiten interpretativamente al nexos vital interhumano determinado por la *ratio* [...]”.

Em si mesmas, essas considerações são bastante significativas no que diz respeito ao “objetivo visado” por Weber. Entretanto, tentaremos ir mais além. Felizmente, não estamos completamente perdidos, pois o sociólogo deixou uma carta com algumas coordenadas de suas intenções, que serão agora retomadas. Logo após declarar à sua irmã Lili Schäfer suas admirações e desavenças com a música de Richard Wagner, Weber lhe comenta:

“Eu escreverei provavelmente alguma coisa sobre *história* da música. Isso significa *apenas*: sobre algumas condições *sociais*, a partir das quais se explica porque *apenas nós* temos uma música ‘harmônica’, embora outros círculos culturais apresentem um *ouvido* muito mais refinado e uma *cultura* musical muito mais intensa. Curioso! – esta é uma obra do *Monacato*, como será demonstrado”⁶⁴⁶.

Weber escreveu, certamente, muito mais do que algumas “condições sociais”. Mesmo assim, essa carta pode nos oferecer um ponto de partida valioso para uma interpretação da “moral” da narrativa weberiana sobre o processo de racionalização da música ocidental. Manteremos o mesmo procedimento e tentaremos, na medida em que for possível, utilizar obras que podem ter sido consultadas por Weber como base para construir a nossa argumentação. Acompanhemos passo a passo o que ele queria explicar.

1. Música harmônica: patrimônio do Ocidente

A primeira questão que transparece naquela carta, e que também constituiu o âmago do estudo weberiano sobre música, é: por que apenas nós temos uma música harmônica? Invertida, a sentença na qual ela aparece não deixa muito espaço para dúvidas: ainda que outros povos tenham um ouvido mais sutil e uma cultura musical mais intensa, só no Ocidente se desenvolveu uma música acórdico-tonal. A tese do “eurocentrismo” pode encontrar aqui um importante reforço. E, se formos olhar para bibliografia existente em sua época, veremos que a “*ratio* tonal” fascinava a maioria esmagadora dos autores, e chegaremos à conclusão que Weber estaria entre os mais sóbrios analistas da música

⁶⁴⁶ WEBER, Max. "Briefe 1911-1912". Ob. cit., p. 638. No texto original: “Ich werde über *Musikgeschichte* wohl etwas schreiben. D.h. *nur*: über gewisse *soziale* Bedingungen, aus denen sich erklärt, dass *nur wir* ‘harmonische’ Musik haben, obwohl andre Kulturkreise ein viel feineres *Gehör* und viel mehr intensive Musik-*Cultur* aufweisen. Merkwürdig! – das ist ein Werk des *Mönchtums*, wie sich zeigen wird.”.

ocidental. Hauptmann e, de forma semelhante, Riemann, encontraram na música ocidental moderna o desenvolvimento cabal de uma lógica imanente; Helmholtz, cauteloso, apreciava o poder que ela tinha de projetar um mundo governado pela lei e pela razão, e com ele estava Densmore; mais cauteloso que o próprio Helmholtz, Stumpf também o acompanhava de perto quando considerou que, no ocidente, havia-se alcançado o ponto mais alto da evolução musical, por mais plural que ela seja⁶⁴⁷; deixando os pudores de lado, Parry acreditava que ela estaria oito séculos a frente de qualquer sistema musical melódico⁶⁴⁸; o próprio Simmel, em sua juventude, não conseguiu esconder seu fascínio com a música ocidental, e o ar de superioridade com que ela é tratada, embora filtrado por um relativismo historista-nacionalista, permeia todo o seu estudo sobre música⁶⁴⁹; e, assentado em bases diametralmente opostas as de Simmel, Hanslick, saudando o raiar da harmonia, celebra a autonomia alcançada pelo homem ocidental em relação à música. O pensamento de Rousseau talvez seja uma das poucas vozes dissonantes que se consagraram dentro da bibliografia.

No pólo oposto ao da música ocidental foram colocadas as músicas dos “povos primitivos” ou “selvagens”. O termo “primitivo” era corrente nos mais diversos âmbitos intelectuais de finais do século XIX e princípios do XX, e abunda na literatura sobre música. Weber usa e abusa do termo, mas sempre com suas aspas cautelosas. Para fazermos justiça com o sociólogo devemos destacar que, apesar da imprecisão com que o qualificativo “primitivo” é utilizado, ele se esforça por apresentar uma definição precisa de seu significado em sua análise: primitiva é a música “não tonal ou pouco racionalizada”⁶⁵⁰.

Podemos mergulhar no conteúdo de *Os fundamentos...* e retomar a problemática estrutural que apresentamos no primeiro capítulo e discutimos pontualmente ao longo do segundo. Vimos que a perspectiva de Helmholtz de que as consonâncias principais dão os

⁶⁴⁷ Cf. STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Ob. cit., pp. 59-61.

⁶⁴⁸ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 45.

⁶⁴⁹ Após irem juntos a um concerto, Weber comentou com as seguintes palavras a admiração de Simmel pela música: “a Simmel, a música lhe atravessou ostensivamente todo o corpo em forma de espiral. Evidentemente, tem um apego musical muito especial.”. Carta citada por Esteban Vernik na apresentação a SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Ob. cit., p. 16. No texto da tradução argentina: “a Simmel la música ostensiblemente le atravesó todo el cuerpo en forma de espiral. Evidentemente, tiene un apego musical muy especial.”.

⁶⁵⁰ Cf. WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8015. No texto original: “[...] tonal nicht oder wenig rationalisierte Musiken”

fundamentos sólidos para a construção dos sistemas musicais foi amplamente incorporada por Weber. No interior das duas quartas diazêuticas, os sistemas melódicos escolhiam arbitrariamente os intervalos que as preencheriam. Entretanto, afirma Helmholtz, “é generalizado que essa divisão arbitrária, que não se baseia na afinidade dos sons [*Klänge*], desaparece na mesma medida em que a música se desenvolve como arte em direção à mais pura beleza.”⁶⁵¹. Nesse sentido, a mais completa exclusão do arbítrio se realiza com a completa determinação harmônica do material sonoro e resulta no mais alto desenvolvimento da música; isso ocorreu justamente no Ocidente. Entretanto, acreditamos que a questão em Weber é mais complexa. Em primeiro lugar, porque a realidade empírica não comprova essa hipótese. O sociólogo procura enfatizar reiteradamente que sistemas sonoros altamente racionalizados, como por exemplo o árabe, incorporaram posteriormente intervalos irracionais. E, em segundo lugar, porque a questão do arbítrio envolve uma característica fundamental do racionalismo ocidental sobre a qual discutiremos mais adiante.

O controle rigoroso e metódico da música, desenvolvido inicialmente a partir de um canto polivocal e apoiado em uma notação racional, foi talvez um dos elementos mais importantes sem o qual não seria possível a coordenação de um sem número de instrumentos e a criação da orquestra moderna, a duração, repercussão e desenvolvimento contínuo de um repertório e o surgimento da figura do “verdadeiro” compositor, a criação de uma música baseada na progressão de acordes em torno a um centro tonal e as inúmeras possibilidades de modulações, enfim, a construção de todo o patrimônio musical ocidental. Mas, a que preço?

2. Ouvidos sutis

Sabemos que, para Weber, todo ganho de liberdade por um lado acarreta em uma perda de liberdade por outro. Ou seja, o “progresso” – com a permissão do sociólogo – não é unívoco. Na análise de Braun, essa característica do pensamento weberiano se traduz

⁶⁵¹ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 423. No texto original: “[...] sind überall diese willkürlichen Theilungen, welche nicht auf Verwandtschaft der Klänge beruhen, in dem Maasse geschwunden, als sich die Musik als Kunst zu reinerer Schönheit entwickelt hat.”.

em uma “análise custo-benefício” (*Kosten-Nutzen-Analyse*) que daria o tom da discussão sobre o sistema tonal. Ela se traduziria sobretudo na questão do temperamento. Por um lado, afirma Braun, “Weber enfatiza (com Helmholtz) o custo do seu ‘embrutecimento’ auditivo-fisiológico e músico-pedagógico [...]; por outro lado ele salienta – absolutamente em conformidade com Riemann e sua ‘doutrina’ imperante – o seu benefício elementar.”⁶⁵². Para Braun, portanto, o sociólogo não conseguiu manter-se fiel a uma das premissas básicas de sua teoria e colocou o temperamento na balança da valoração⁶⁵³; no final das contas, seu diagnóstico teria sido: valeu a pena! Comparando Weber com Schoenberg – que manteria uma posição semelhante frente ao temperamento – Braun afirma que, enquanto o “espírito inquieto” deste último lhe inspirou o diagnóstico de que o temperamento igual poderia (e deveria) ser superado, o espírito conservador do sociólogo, consonante com o de Riemann, levou-o a postular a irrevogabilidade do temperamento igual por causa de leis de mercado e de fatores técnico-econômicos⁶⁵⁴. Ou seja, o sistema tonal moderno não seria insuperável somente por causa de sua “lógica interna”, mas também devido às condições sociais na qual ele se insere que, portanto, seriam também irrevogáveis. Apesar de não concordarmos com a perspectiva de Braun, deixaremos a tarefa de realizar uma discussão detalhada de suas reflexões para um próximo trabalho. Entretanto, esperamos que, ao final desta dissertação, nossas discordâncias se deixem notar.

Se quisermos partir da perspectiva de uma “análise custo-benefício” para compreendermos a forma como Weber pensava o temperamento igual, não é necessário recorrermos a Riemann. Apesar de avaliar negativamente a influência desse temperamento, Helmholtz também reconhece a importância dos fatores técnicos e de mercado, e afirma que, sem a facilidade técnica proporcionada pelo temperamento igual, “o alto desenvolvimento da música instrumental moderna não teria sido possível”⁶⁵⁵. Mais

⁶⁵² BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., pp. 64-65. No texto original: “Einerseits betont Weber (mit Helmholtz) ihre ‘abstumpfenden’ hörphysiologischen und musikpädagogischen Kosten [...]; andererseits hebt er – durchaus in übereinstimmung mit Riemann und der herrschenden ‘Lehre’ – ihren elementaren Nutzen hervor.”

⁶⁵³ Além de “análise custo benefício” Braun fala em uma valoração de tipo “ponderação custo-benefício”. Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 65.

⁶⁵⁴ Cf. BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 65.

⁶⁵⁵ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 320. No texto da tradução norte-americana: “[...] the high development of modern instrumental music would not have been possible [...]”.

significativo ainda para a nossa discussão é o fato de esse autor reconhecer que não se pode negar a influência da afinação temperada para a composição.

“Inicialmente, essa influência foi benéfica; ela possibilitou que tanto os compositores quanto os instrumentistas pudessem se mover com a maior facilidade nas mais distintas tonalidades, de forma que uma riqueza de modulações, que antes não haveria existido, fosse possível.”⁶⁵⁶.

Ou seja, o temperamento igual é indispensável para o desenvolvimento da livre modulação, uma das características fundamentais do sistema tonal. Ele faz parte, se quisermos colocar em termos riemannianos, da “lógica musical”. O problema estaria, segundo Helmholtz, no fato de que os compositores abusaram dessas modulações e colocaram em perigo a própria tonalidade⁶⁵⁷. Vemos, portanto, que a associação com Riemann só é necessária quando se busca encontrar em Weber um defensor da tonalidade mais convicto do que o próprio Helmholtz.

Podemos acrescentar ainda que a dessensibilização para as sutilezas da melodia não se deve apenas ao temperamento igual, mas resulta também do próprio desenvolvimento do princípio tonal de organização das relações musicais. Entre as conseqüências da generalização do som de ligação, que estimulou o desenvolvimento consciente da concepção da tonalidade, Helmholtz destaca que “a variedade do caráter nos modos tonais antigos é seriamente prejudicada, e a saúde dos meios de expressão anteriores essencialmente diminuída”⁶⁵⁸.

Uma via indireta para enfatizar as limitações colocadas ao ouvido do homem ocidental é compará-lo aos de outros “círculos culturais”. Baseado em relatos de viajantes, Simmel já havia alertado para o fato de que, em comparação com a rudeza dos povos

⁶⁵⁶ HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Ob. cit., p. 528. No texto original: "Zunächst ist dieser Einfluss günstig gewesen; er hat bewirkt, dass die Componisten wie die Spieler sich mit der grössten Leichtigkeit in den verschiedensten Tonarten bewegen können, dass ein Reichthum der Modulationen möglich wurde, der früher nicht exustirt hat.“

⁶⁵⁷ Antes mesmo de Helmholtz, Hanslick já havia destacado que, sem o temperamento, “a nossa música (europeu-ocidental) seria impossível”. Conferir HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 90.

⁶⁵⁸ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 288. No texto da tradução norte-americana: “[...] the variety of character in the ancient tonal modes seriously injured, and the wealth of previous means of expression essentially diminished [...]”.

“incivilizados” – “o que também observamos em nossos estratos sociais incultos”⁶⁵⁹ –, os hindus e árabes “têm um ouvido incrivelmente sensível”⁶⁶⁰. Entretanto, Simmel busca uma explicação “extra-musical” de corte naturalista para a origem da excessiva sensibilidade desses povos:

“Quero aqui firmar posição apenas sobre o fato de que somente a necessidade da vida formou essa agudeza do ouvido entre os povos naturais, que estavam totalmente presos à busca de alimento e do inimigo. Essa agudeza do ouvido pode proceder também da contínua quietude que rodeia a maioria dos povos naturais [...]”⁶⁶¹.

As análises mais afinadas com a perspectiva weberiana são aquelas produzidas pelos pesquisadores da musicologia comparada. Com base nos estudos que eles realizaram sobre o sistema musical siamês, Weber destacou que esse povo possui “um ouvido extraordinariamente aguçado em relação à *distância*, que supera as capacidades do melhor afinador de pianos europeu”⁶⁶². Opondo-se à perspectiva de Wundt, para quem a incrível capacidade dos siameses de perceber intervalos de mesma proporção seria resultado de uma habituação do ouvido a uma escala construída a partir de critérios extra-musicais, Stumpf acredita que a via correta para uma explicação desse fenômeno deva partir “psicologicamente” da própria percepção musical aguçada desse povo. Comparativamente, esse autor conclui que a nossa habituação à escala diatônica representou um obstáculo para a percepção de intervalos menores do que um semitom⁶⁶³.

Outra referência importante de percepção musical refinada, presente em *Os fundamentos...*, é a aquela que se desenvolveu na cultura musical da Grécia antiga. Em um sistema musical que não se baseie no temperamento igual, a “irracionalidade” dos ciclos de intervalos faz com que uma mesma escala em diferentes oitavas, ou construída a partir de diferentes sons, apresentem sensíveis diferenças entre si. Essas diferenças, como vimos,

⁶⁵⁹ SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Ob. cit., p. 47. No texto da tradução argentina: “[...] lo que también observamos entre nuestros estratos sociales incultos [...]”.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 48. No texto da tradução argentina: “[...] tienen un oído increíblemente agudo [...]”.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 48. No texto da tradução argentina: “Aquí quiero hacer hincapié apenas en que sólo la necesidad de la vida ha formado esa agudeza del oído entre los pueblos naturales, que estaban totalmente abocados a la búsqueda del alimento y del enemigo Esa agudeza del oído puede proceder también de la continua quietud que rodea a la mayoría de los pueblos naturales [...]”.

⁶⁶² WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 130.

⁶⁶³ Cf. STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. “Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst”. Ob. cit.

podem ser utilizadas para o aumento da diversidade dos meios de “expressão”, ou seja, podem atuar em favor da “riqueza de tonalidades”, tal como ocorreu entre os gregos. Em consequência disso, Helmholtz pergunta: “Podemos nos surpreender, então, se o ouvido deles se tornou muito mais finamente cultivado para diferenças desse tipo do que é possível para o nosso [ser]?”⁶⁶⁴. Outra obra que pode ter inspirado as reflexões de Weber é *O doutrina do ethos na música grega*, de Hermann Abert⁶⁶⁵. Este autor esclarece que, tanto pela falta da harmonia – tal como nós a conhecemos –, quanto pela importância fundamental que a conjunção entre melodia e poesia tinha para a música grega antiga, a melodia era cultivada com um nível de refinamento que é incompreensível para um europeu moderno⁶⁶⁶.

A questão, portanto, é justamente essa: não somente o temperamento igual, nem somente a educação da sensibilidade pela escala diatônica, mas o hábito de interpretar a melodia de acordo com a proveniência acórdico-harmônico dos sons particulares também prejudicou em grande medida a nossa sensibilidade para as sutilezas da melodia. Nesse sentido, parece existir uma relação indiretamente inversa entre a delicadeza do ouvido e o avanço das relações harmônicas pois, segundo Weber, “a destruição de todo limite ‘tonal’, sob a pressão da necessidade crescente de expressão, é tanto mais completa quanto mais refinado for o desenvolvimento do ouvido para o curso melódico.”⁶⁶⁷. A contrapartida é que, sem esse “embrutecimento”, dificilmente haver-se-ia desenvolvido, em toda a sua extensão, a música ocidental moderna. A questão do “custo-benefício”, então, parece não ser tão relevante assim, já que a preocupação que a alma – valeu a pena? – perdeu o sentido.

⁶⁶⁴ HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 266. No texto da tradução norte-americana: “Can we be surprised, then, if their ear became much more finely cultivated for differences of this kind than it is possible for ours to be?”.

⁶⁶⁵ ABERT, Hermann. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Leipzig: Breitkopf & Härtels, 1899 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen* vol. 2).

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 69. O historiador Jacob Burckhardt, autor da *História da civilização grega*, teria sido, segundo Braun, outro autor consultado por Weber. Conferir BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 54, nota 61.

⁶⁶⁷ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 103.

3. Culturas musicais intensas

Se a questão se esgotasse aqui, poderíamos tomar as palavras de Hanslick (apesar da distância que separa a sua perspectiva científico-filosófica da teoria sociológica de Weber) como uma boa síntese ilustrativa das idéias weberianas:

“Assim como o ouvido dos Gregos era capaz de perceber diferenças de intervalos infinitamente mais sutis do que o nosso, exposto como ele está a um temperamento constantemente variável, assim aqueles povos estavam naturalmente muito mais suscetíveis e receptivos a mudanças emocionais exercidas pela música do que nós, que deleitamos de modo meditativo nas formas engenhosas que a música conjura, um deleite que tende a paralisar a influência elementar do som. Portanto, não é difícil em compreender porque a ação da música era mais intensa na Antiguidade.”⁶⁶⁸.

Retirada do conjunto da obra, essa citação não revela completamente as intenções do autor. “Paralisar a influência elementar do som” é, para Hanslick, condição *sine qua non* para que nos tornemos sujeitos da nossa audição; mais ainda, é a condição indispensável para “escutarmos” a música. O autor esclarece:

“Contrapomos àquela emoção patológica a contemplação pura e consciente de uma obra musical. Esta, a contemplativa, é a única forma artística, verdadeira, da audição; perante ela, o afecto grosseiro do selvagem e o fanático do entusiasta de música formam uma só classe.”⁶⁶⁹.

A maior conquista da modernidade musical, portanto, seria a “maioridade” da escuta; afastando-se da influência imediata que a música exerce sobre os sentidos, o homem é capaz de tomá-la conscientemente como objeto de contemplação ao invés de deixar-se dominar por seu “feitiço”. Como veremos, esse “receio da ‘má essência’ imaginária da

⁶⁶⁸ HANSLICK, Eduard. *The beautiful in music. A contribution to the revisal of musical aesthetics*. Londres: Novello and Company/Nova Iorque: The H. W. Gray Co., 1891, p. 133. No texto da tradução inglesa: “Just as the Greek ear was able to perceive infinitely finer differences of interval than ours, exposed as it is to a constantly varying temperature, so those races were by nature far more susceptible and fonder of emotional changes wrought by music than are we, who take a meditative delight in the ingenious forms which music conjures up, a delight which tends to paralyze the elemental influence of sound. There is no difficulty, therefore, in comprehending why the action of music was more intense in ancient times.”. É importante destacar que a tradução inglesa foi feita sobre a sétima edição do original em alemão que, por sua vez, contém alterações do próprio Hanslick em relação à primeira edição. Optamos por utilizar este trecho da tradução inglesa pois a questão do temperamento aparece articulada de forma mais clara do que em relação à tradução portuguesa.

⁶⁶⁹ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 82.

natureza”⁶⁷⁰, foi fundamental para que o escutar deixasse de ser uma atividade basicamente sensorial e passasse a ser, fundamentalmente, mediada pelo intelecto.

É interessante observar que audição sutil e intensidade da experiência musical estão, neste caso, intimamente relacionados. O mesmo raciocínio pode ser aplicado no sentido inverso: o embrutecimento da audição pelo temperamento igual é parte do processo de “conquista” da “maioridade musical”. Ganho de liberdade por um lado, perda por outro. É claro que, para Hanslick, não houve perda nenhuma pois, deixar-se entregar à música significa, para ele, não escutá-la; mais ainda, é algo patológico⁶⁷¹. Foi Abert quem, ao submeter a perspectiva de Hanslick a um controle científico mais rigoroso, “purgou-a” em grande medida daquele teor eurocêntrico. Na introdução ao seu estudo sobre a música grega, Abert divide a relação do homem com a música em três momentos distintos: um inicial, marcado pelo “desfrute inconsciente das sensações sonoras”; um segundo um momento, em que a música é empregada em função de um *ethos* específico; e um terceiro momento, marcado pela conquista da livre autodeterminação da audição. É possível que a perspectiva de Abert tenha influenciado em certa medida o pensamento de Weber. O estágio inicial do “puro gozo estético” postulado pelo sociólogo poderia muito bem corresponder a esse “desfrute inconsciente das sensações sonoras”. E a superação desse estágio inicial pela instrumentalização religiosa da música pode corresponder ao segundo momento, em que a audição da música passa a ser mediada por um estado de ânimo que se busca inculcar nos ouvintes. O terceiro momento, como é de se esperar, corresponde à audição moderna. Essa audição é de natureza estética, ou seja, ela participa reflexivamente do desenvolvimento da composição, de forma que o ouvinte alcançaria uma autodeterminação em relação ao objeto contemplado. Frente a este terceiro momento, os dois primeiros se igualam no sentido de que a audição não possui “autonomia” em relação à música; ou seja, em vez de participar ativamente na construção do desenvolvimento musical, a audição se deixa levar passivamente por ele⁶⁷². Resumindo, a audição ética suplanta o “puro gozo estético”, enquanto a audição estética suplanta a audição ética. No

⁶⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, p. 152.

⁶⁷¹ Diz Hanslick sobre esse estado “patológico”: “um contínuo crepúsculo, sentir, entusiasmar-se, uma grande ansiedade no nada sonoro.” Conferir HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 76.

⁶⁷² A pergunta que nos restaria fazer é: opor uma audição consciente e “auto-determinada” da música a uma que se entrega ao “feito” dos “efeitos elementares” já não configura uma perspectiva eurocêntrica?

percurso desenhado por essa tipologia, torna-se impossível para um ouvido moderno experimentar uma relação ética com a música⁶⁷³.

Abert nos oferece outra oportunidade de avançarmos em nossa interpretação. Em si mesma, destaca o autor, “ a natureza sulista vivaz dos Helenos” era amplamente receptiva ao efeito sensorial imediato da melodia e do ritmo⁶⁷⁴. Por sua vez, em *Os fundamentos...*, Weber encontra nos italianos o desejo “sempre vivo [...] de uma beleza sonora mais rica em expressão”⁶⁷⁵. Essa beleza sonora à qual Weber se refere é buscada sobretudo na melodia, em contraposição aos intrincados encadeamentos harmônicos. A peculiaridade dessa audição é um – apenas um! – dos elementos que poderiam explicar o fato de que o piano permaneceu muito tempo sem alcançar uma receptividade por parte dos italianos. O desenvolvimento desse instrumento foi liderado pelos saxões, e foi justamente nos países do norte europeu que teve início a expansão da cultura musical burguesa⁶⁷⁶. Assim como Weber opõe os italianos aos saxões, Abert opõe os gregos aos povos do norte afirmando que, enquanto a natureza vivaz dos primeiros se satisfazia com a melodia e o ritmo, o caráter contemplativo e desapaixonado dos segundos se voltou para a harmonia⁶⁷⁷. Ou seja, parece existir um espécie de “afinidade eletiva” entre música harmônico-tonal, cultura musical “desapaixonada” e “emancipação” da audição. Voltaremos a este ponto mais adiante. Vejamos agora como a questão das “culturas intensas” pode ser interpretada por outro ângulo.

Hanslick ficou conhecido, entre outros motivos, por ser um dos principais defensores da idéia de “música absoluta” frente a concepção da “obra de arte total” de Wagner. Não entraremos em detalhes sobre essa questão, já muito discutida⁶⁷⁸. Nosso gancho será a idéia de que não existe na música nada além dela mesma. Não existem sentimentos, mas apenas sensações causadas pelos elementos sonoros; não existe conteúdo

⁶⁷³ ABERT, Hermann. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Ob. cit., p. 69.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pp. 1-2. No texto original: “[...] das lebhaftes südländische Naturel des Hellenen [...]”.

⁶⁷⁵ WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 138. Não queremos dizer com isso que, para o sociólogo, os italianos não tenham uma audição “auto-determinada”.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁷⁷ ABERT, Hermann. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Ob. cit., pp. 1 e 2.

⁶⁷⁸ Conferir, por exemplo, DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1978.

além das próprias idéias musicais, não há modelos pré-determinados na natureza para a arte musical, mas apenas aquele que nada significa e que se apresenta com aquela “sublime indiferença” de quem nada diz nem quer dizer além de si mesmo: o “belo musical”⁶⁷⁹: “O compositor inventa e pensa. Mas, alheado de toda a realidade objectiva, inventa e pensa em *sons*.”⁶⁸⁰.

Em seus contornos gerais, as idéias de Hanslick poderiam ser consideradas uma espécie de “caso limite” do processo de separação das esferas descrito por Weber. No plano histórico-sociológico, a “conquista” daquela audição contemplativa, orientada para a compreensão racional do encadeamento entre os diversos elementos apresentados em uma composição (tema, desenvolvimento do tema etc.), surgiu junto com essa autonomização da música. Entretanto, temos sempre que levar em consideração que o modelo analítico das esferas está longe de ser uma espécie de metafísica idealista; ela se refere exclusivamente aos sentidos que os sujeitos atribuem as suas ações, que *tendem* a se tornar unívocas. Ou seja, tomando como exemplo a música, o sujeito que se dedica à arte passa a orientar sua ação unicamente por critérios musicais, pela “lógica” intrínseca de seus elementos, e não mais por valores religiosos, comunitários etc. Se, por um lado, o sujeito tende a agir dessa maneira, por outro, a possibilidade de que isso ocorra aumenta na mesma proporção da intensidade da racionalização do material musical em direção à previsibilidade e ao cálculo de seus elementos. Para Weber, portanto, o fato de que a música seja um “cosmos autônomo de valor” não se deve a qualquer “ontologia” de sua inserção na sociedade. O correto seria afirmar que ela se tornou “autônoma”, ou seja, que o desenvolvimento de uma “legalidade própria” da esfera musical é fruto de uma singularidade histórica que se desenvolveu somente no Ocidente, de forma que o processo de racionalização que está na base dessa autonomização é justamente aquilo que a separa das demais esferas da vida social:

“Descobrir *conscientemente* aquilo que é especificamente artístico é algo que está reservado à civilização intelectualista.”⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ Hanslick utiliza aqui as palavras de Schelling. Conferir HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 82.

⁶⁸⁰ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 106.

⁶⁸¹ WEBER, Max. "Sociologia das religiões". Ob. cit., p. 285.

Um bom exemplo dessa situação é o distanciamento entre música e palavra. Esse distanciamento significa que a entoação da fala possui cada vez menos importância para a conformação e organização da melodia. Segundo Helmholtz, por exemplo, os sistemas musicais homofônicos – em outras palavras, os sistemas musicais não ocidentais – não somente imitavam as cadências da fala, mas também dependiam essencialmente da poesia para dar unidade às execuções musicais de longa duração. Dessa forma, “As mudanças musicais devem ter dependido inteiramente do sentido cambiante das palavras, e não poderiam ter tido nem valor artístico independente nem conexão sem elas.”⁶⁸². Em contraposição, a música moderna “efetua uma conexão puramente musical entre todos os sons em uma composição, tornando suas relações em torno a um som [principal] o mais perceptível possível para o ouvido.”⁶⁸³. Ou seja, reaparece aqui, com outros matizes, a idéia de que o princípio da tonalidade se desenvolveu como uma forma de organizar as relações sonoras segundo princípios exclusivamente musicais. Em consequência disso, a música acaba libertando-se de sua própria “genitora”, a Igreja, pois dentro da liturgia cristã ela servia essencialmente como um meio de embelezar a “palavra divina”. Essa “consequência indesejada” do processo de racionalização da música foi colocado em pauta no Concílio de Trento sob a “acusação” de que várias melodias simultâneas impediam a compreensão da mensagem divina. Tendo em mente justamente essa independização em relação aos valores religiosos, apresentamos as palavras que dão continuidade à citação anterior:

“Descobrir *conscientemente* aquilo que é especificamente artístico é algo que está reservado à civilização intelectualista. Mas é assim, precisamente, que desaparece aquilo que na arte é fundador de comunidade [...]”⁶⁸⁴.

Entretanto, podemos estender o raciocínio apresentado em sua sociologia das religiões para as demais esferas da vida social. Perder aquela capacidade de “criar comunidade” significa, entre outras coisas, um refluxo da música em relação a sua inserção

⁶⁸² HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Ob. cit., p. 239. No texto da tradução norte-americana: “The musical turns must have entirely depended on the changing sense of the words, and could have had no independent artistic value or connection without them.”

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 240. No texto da tradução norte-americana: “Modern music effects a purely' musical internal connection among all the tones in a composition, by making their relationship to one tone as perceptible as possible to the ear.”

⁶⁸⁴ WEBER, Max. “Sociologia das religiões”. Ob. cit., p. 285.

na vida cotidiana, naquele cosmos de valores amalgamados. Simmel pode nos oferecer um bom panorama dessa situação:

“Entre os tirolezes, o canto tirolês serve com frequência ao objetivo do entendimento, da mesma forma que o canto entre os gondoleiros venezianos e as damas do Lido. Os hindus dispõem de melodias especiais para descrever cada tempo do ano [...]. Entre os persas, um tom determinado, o *Zer-Keki*, atualiza a representação da riqueza [...]. Em Camarões [...] se comunicam as notícias através dos sons dos cornos, e em Bissau se tornam públicas dessa maneira as ordens do rei [...]. É exatamente o mesmo quando no Tahiti existem cantos especiais para a construção de uma casa, a caída de uma árvore ou o afundamento de um barco no mar [...]. Nas ilhas Fidji o povo se reúne para as cerimônias canibais através de golpes de tambor [...].”⁶⁸⁵

No Ocidente se realiza a tendência inversa: os valores musicais em si constituem algo a que se almeja conscientemente. Em consonância com as demais transformações ocorrentes na vida social, a consequência dessa autonomização dos valores musicais é que a música passa a atuar de forma justamente inversa àquela retratada por Simmel: a liberação do cotidiano.

“A arte constitui-se então como um cosmos de valores próprios sempre conscientes, abrangentes e autônomos. Ela assume a forma de uma *redenção* intramundana, pouco importando como isso possa ser interpretado: redenção da rotina diária e, sobretudo, também da pressão crescente do racionalismo teórico e prático.”⁶⁸⁶

É evidente que não podemos pensar essa situação como uma consequência exclusiva da racionalização da música; como dissemos, ela participa daquelas transformações gerais que caracterizam o desenvolvimento do racionalismo ocidental moderno e a formação da moderna sociedade capitalista.

⁶⁸⁵ SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Ob. cit., p. 43.

⁶⁸⁶ WEBER, Max. *Consideração intermediária*. APUD WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Ob. cit., p. 30. Este talvez seja um dos pontos que vincule de forma mais explícita a visão teórica de Weber sobre a arte, explicitada em diversos escritos a partir da década de 1910, com as transformações de sua vida pessoal. Em poucas palavras, trata-se da sua progressiva liberação de uma ética pessoal baseada no ascetismo, na renúncia e no autodomínio. Segundo Mitzman, essa transformação ocorreu sobretudo a partir de 1910, e foi influenciada, em grande medida, pelos “movimentos juvenil e feminista, [pel]as correntes *avant-garde* nas artes e [pel]a abrumadora sensação de tédio e inquietude em relação à cultura burguesa dos intelectuais”. Conferir MITZMAN, Arthur. *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 244. No texto da tradução espanhola: “[...] movimientos juvenil y feminista, las corrientes *avant-garde* en las artes y la abrumadora sensación de aburrimiento y de inquietud respecto a la cultura burguesa de los intelectuales [...]”.

Vale a pena fazermos um pequeno parênteses para citar e comentar um pequeno trecho de um dos escritos puramente metodológicos de Weber que podem estabelecer uma clara correspondência com o caso que estamos a discutir. Diz o sociólogo:

“[...] pode suceder que esta [a racionalização da ação] ocorra, de maneira positiva, em direção a uma racionalização consciente de valores, porém, de maneira negativa, às custas não apenas do costume mas igualmente da ação afetiva [...].”⁶⁸⁷.

A racionalização da música poderia muito bem ser compreendida, em seus contornos mais amplos, a partir da citação anterior: positivamente em referência a valores – a música se torna um valor em si, independizando-se das demais esferas da vida social –, mas negativamente às custas do costume, como concluímos a partir dos exemplos de Simmel, e da “audição afetiva”, suplantada pela audição consciente e contemplativa conforme postulou Hanslick.

Se é certo, como afirma Hanslick⁶⁸⁸, que o homem deve questionar para que a natureza responda, é igualmente certo que devemos considerar quem está perguntando. A resposta soa como música aos ouvidos daquele que pergunta.

4. O monacato: música e *ethos*

Se fizermos uma retrospectiva veremos que, ao longo desta dissertação – o que também pode ser encontrado em *Os fundamentos...* –, a oposição entre melodia e harmonia é caracterizada de diferentes maneiras: vivaz x sóbria; espontânea x calculada; fragiliza a tonalidade x constrói a tonalidade; flexibiliza x fixa; arbitrária x regrada. Por que só no ocidente se desenvolveu uma cultura musical sóbria, que procura fixar, calcular e regulamentar as relações sonoras? Por que só no Ocidente se desenvolveu a música moderna harmônico-tonal? “Essa é uma obra do *monacato*” diria Weber.

É evidente que o sociólogo não estabelece uma relação direta de causa e efeito (no plano ideal, é claro) entre o monacato e a música tonal moderna. Acima de tudo, ele

⁶⁸⁷ WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Ob. cit., p. 19.

⁶⁸⁸ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 92.

quer destacar que a atuação do primeiro criou as condições para que a segunda pudesse se desenvolver. Não discutiremos novamente essas condições desde o ponto de vista propriamente musical. Vimos anteriormente que o diatonismo estrito⁶⁸⁹, o cromatismo harmonicamente controlado, a notação musical racional, os experimentos com as consonâncias etc. são condições fundamentais para o desenvolvimento da música tonal moderna que foram criadas, sobretudo, no interior da vida monástica. O que nos interessa aqui é centrar nossas últimas reflexões em torno daquilo que levou a que essas condições se desenvolvessem, aquela relação com o mundo que caracteriza o racionalismo tipicamente ocidental e que pode ser encontrada de forma exemplar no monacato. Parry nos ajudará a introduzir a discussão.

Nas mais diversas culturas, música, dança e religião sempre estiveram em estreita ligação. Frente a essa situação, “a religião Cristã é distinta de todas as demais por sua introspecção e quietude, e a ausência de qualquer sinais externos de excitação energética”⁶⁹⁰. A relação entre música e dança, ou melhor, a falta dela, já havia chamado a atenção de Weber. Segundo o testemunho de Honigsheim, Weber pretendia desenvolver a tese de que

“[...] o cristianismo era a única religião das que têm escrita que nunca havia incluído o culto da dança, pois se envergonhava do corpo. Portanto, era necessário ter uma música fundamentada principalmente na melodia em detrimento do ritmo até um grau quase nunca encontrado em nenhum outro lugar.”⁶⁹¹.

Como vimos, a música que se desenvolveu no interior da Igreja Católica durante os primeiros séculos do segundo milênio se caracterizava por ser essencialmente vocal, sendo que os instrumentos se limitavam ao papel de meios de controle da polivocalidade. Como esclarece Parry

⁶⁸⁹ Braun estabelece uma relação direta entre o *ethos* desapaixonado do monacato e o diatonismo estrito que caracterizou o momento inicial – para Weber – de racionalização da música ocidental. Conferir BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Ob. cit., p. 107.

⁶⁹⁰ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 82. “[...]the Christian religion is distinguished from all others by its inwardness and quietude, and the absence of any outward energetic signs of excitement [...]”.

⁶⁹¹ HONIGSHEIM, Paul. *Max Weber*. Ob. cit., p. 86. No texto da tradução argentina: “[...] el cristianismo era la única religión de las que tienen escrituras que no había incluído nunca el culto de la danza, pues se avergonzaba del cuerpo. Por lo tanto, era necesario tener una música fundamentada principalmente en la melodía más que en el ritmo hasta un grado casi nunca encontrado en ningún otro lugar.”.

“[...] o espírito da religião e da vida religiosa era essencialmente devocional e contemplativo, e conseqüentemente toda a música empregada nas cerimônias da igreja era vocal ou coral, e quase totalmente desprovida de qualquer qualidade rítmica e de tudo o que representava expressão gesticulatória. Esse estado de coisas foi eminentemente favorável ao desenvolvimento de certas características artísticas que foram um preliminar necessário à formação final da arte musical moderna.”⁶⁹².

Controle dos instintos e das paixões. Essa é uma das características fundamentais que marcam o início do processo de racionalização da música ocidental. O caráter enfeitiçador, inebriante da experiência musical, frequentemente em associação com a dança, deve ser purgado. A primeira medida é a separação entre as duas esferas, e com ela, da música em relação à execução instrumental correspondente. Em relação à dança, Parry afirma que ela era um dos elementos que dava unidade à execução musical, de forma que, na falta do componente rítmico a ela inerente, a música vocal cristã buscou na harmonia e na métrica a forma de coordenar as ações das várias vozes⁶⁹³. Em relação à execução instrumental pudemos constatar, no caso da música árabe, a transcendência que ela pode ter para a configuração do sistema sonoro e, portanto, podemos imaginar o quão significativo foi para o desenvolvimento da música ocidental o seu afastamento em relação a ela. Vemos, portanto, como essa separação inicial penetra no âmago da própria música. Entretanto, segundo Weber, “a rejeição do mundo da ascese ocidental combinava-se nele [no entusiasmo que habitava os monges] de modo inextricável com a aspiração ao domínio do mundo [...]”⁶⁹⁴. Sendo assim, aquela rejeição da dança e da execução instrumental a ela vinculada é acompanhada pela submissão das várias dimensões do fenômeno musical ao controle rigoroso e metódico da razão. Frente à expansão da necessidade de prever e calcular os elementos sonoros, todo o espaço deixado ao arbitrário tende a ser reduzido ao mínimo possível. Os primórdios da música ocidental estão, portanto, impregnados pelo *ethos* da vida monástica:

⁶⁹² PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 83. “[...]the spirit of the religion and religious life was essentially devotional and contemplative; and it followed that all the music employed in church ceremonies was vocal or choral, and almost totally devoid of any rhythmic quality and of everything which represented gesticulatory expression. This state of things was eminently favourable to the development of certain artistic features which were a necessary preliminary to the ultimate building up of the modern musical art.”.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁹⁴ WEBER, Max. “Confucionismo e puritanismo”. Ob. cit., p. 158.

“Desde o primeiro momento o espírito da religião era reproduzido de forma mais perfeita e completa em sua música”⁶⁹⁵.

No interior do fenômeno musical, esse *ethos* entra em “vibração simpática” com aquela sua dimensão que oferece as melhores condições para que ele possa se expandir: a harmonia. É justamente através dela que o sistema sonoro pode ser estruturado rigorosamente, de forma que todos os seus elementos estejam sistematicamente conectados e se definam entre si. Pode-se dizer, portanto, que existia uma espécie de “afinidade eletiva” entre o monacato e o princípio da harmonia.

Durante o Renascimento, aquele *ethos* se traduz em uma busca intensa de enquadrar o fenômeno musical nas determinações de um racionalismo científico de bases matemáticas. Na tentativa de apresentar, pela primeira vez, “as bases racionais de uma nova gramática da música”⁶⁹⁶, Zarlino tentou encontrar na própria música a confirmação de uma ordem imanente ao mundo empírico. Buscava-se assim “uma total matematização e racionalização do mundo musical sobre a base de uma idêntica matematização e racionalização do mundo da natureza, mundo do qual aquele outro é espelho fiel”.⁶⁹⁷. Nesse sentido, a música será considerada por teóricos posteriores como uma ciência, até mesmo, como a principal ciência. Contrapondo a “ingenuidade” desses investigadores renascentistas com o destino da ciência no mundo moderno, Weber reflete:

“Aos olhos dos experimentadores do tipo da Vinci e dos inovadores no campo da música, a experimentação era o caminho capaz de conduzir à arte verdadeira, o que equivalia dizer o caminho capaz de conduzir à verdadeira natureza. A arte deveria ser elevada ao nível de uma ciência [...]”⁶⁹⁸.

Temos aí os dois momentos fundamentais que balizam o processo de racionalização da música ocidental: um período inicial de racionalização religiosa, seguido

⁶⁹⁵ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 82. “From the very first the spirit of the religion was most perfectly and completely reproduced in its music [...]”.

⁶⁹⁶ GABILONDO, Ángel. “Introducción”. Em DESCARTES, René. *Compendio de música*. Ob. cit., p. 17. No texto original: “[...] las bases racionales de una nueva gramática de la música [...]”.

⁶⁹⁷ FUBINI, E. Apud GABILONDO, Ángel. “Introducción”. Ob. cit., p. 18. No texto original: “[...] una ‘total matematización y racionalización del mundo musical sobre la base de una idêntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, mundo del que aquel otro es fiel espejo’.”.

⁶⁹⁸ WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Ob. cit., p. 34.

por um segundo momento secular de impulsiona a conformação final do sistema sonoro⁶⁹⁹. Parry nos oferece uma visão panorâmica desse processo:

“Enquanto a Igreja reinava suprema, a harmonia permanecia mais ou menos no pano de fundo, e fez sua aparição principalmente como o resultado da combinação das melodias separadas que várias vozes cantavam ao mesmo tempo. Mas em direção ao final do século dezesseis ela começou a afirmar-se como a base de determinados princípios novos de conformação, e nos séculos seguintes, conforme a vida secular cresceu mais e mais de forma independente das influências eclesiásticas, ela se tornou mais e mais o centro e a base sobre os quais todo o sistema da conformação musical artística foi fundado [...]”⁷⁰⁰.

O que dá unidade a esse processo, entre outras coisas, é o progressivo domínio do fenômeno musical pautado por um racionalismo musical tipicamente ocidental, que buscamos caracterizar ao longo desta dissertação. O seu resultado mais evidente, portanto, é o sistema musical harmônico-tonal moderno. No interior deste sistema, as relações entre os elementos musicais caminham para uma determinação completa e recíproca, de modo que não haveria espaço para arbitrariedade alguma, pelo menos no plano teórico. Segundo Hauptmann, por exemplo,

“Qualquer combinação harmônica pode, em sua forma externa, emanar apenas de determinações internas; e um acorde, na sua concepção teórica, não deve ser considerado como um agregado de sons passível de elevações e rebaixamentos arbitrários, mas sempre apenas como um momento do desenvolvimento na noção de realidade orgânica”⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ Nesse momento de racionalização secular, a estreita ligação entre dança e execução instrumental foi a base para a fixação das formas musicais modernas que desembocam na sonata. Conferir WEBER, Max. “El sentido de la ‘libertad de valoración’ en las ciencias sociológicas y económicas”. Ob. cit., p. 137.

⁷⁰⁰ PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Ob. cit., p. 84. No texto original: “As long as the Church reigned supreme, harmony remained more or less in the background, and made its appearance mainly as the result of the combination of the separate melodies which various voices sung at once. But towards the end of the sixteenth century it began to assert itself as the basis of certain new principles of design, and in the succeeding century, as secular life grew more and more independent of ecclesiastical influences, it became more and more the centre and basis upon which the whole system of artistic musical design was founded [...]”.

⁷⁰¹ HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Ob. cit., p. 51. No texto original: “Jede harmonische Combination kann in ihrer äusseren Gestaltung nur aus inneren Bestimmungen hervorgehen und ein Accord wird, um ihn theoretisch zu fassen, nie als ein Aggregat von Tönen, mit willkürlich vorzunehmenden Erhöhungen und Vertiefungen zu betrachten sein, sondern allezeit nur als ein Moment der Entfaltung im Begriffe organischer Wirklichkeit.”.

Entretanto, desde uma perspectiva weberiana, essa completa determinação dos elementos musicais, esse nexos de causalidade que eles estabelecem entre si, não é fruto de um movimento dialético imanente ao material sonoro; ela é o resultado de um desenvolvimento histórico especificamente ocidental, que foi influenciado, em grande medida, por um *ethos* de origem religiosa incorporado na conduta de vida secular.

No trecho de *Os fundamentos...* que, em nossa opinião, caracteriza melhor esse *ethos*, Weber afirma:

“[...] justamente aquela mobilidade mais livre da melodia - que dá espaço a um arbítrio mais amplo - nos sistemas sonoros não ligados harmonicamente, *sugere também, por outro lado, ao Racionalismo, a idéia de uma compensação arbitrária àquelas discrepâncias* que resultam recorrentemente da divisão assimétrica da oitava e do desmoronamento dos diferentes ‘círculos’ de intervalos”⁷⁰².

Em poucas palavras está resumida a problemática principal do texto. Se, por um lado, os “fatos fundamentais” ofereciam aos sistemas musicais melódicos a liberdade de determinação arbitrária dos intervalos, os mesmo “fatos fundamentais” sugeriram ao “Racionalismo”, por outro lado, utilizar-se do arbítrio justamente no sentido oposto: o da completa determinação das relações musicais. Em consequência do fato de que a racionalização da música ocidental inaugurou a separação entre homem e música, esta última lhe aparece agora como um conjunto objetivo de técnicas e procedimentos regido por uma “lógica interna”. Inserida no contexto mais amplo das transformações sociais que se processavam com todo vigor a partir da modernidade, a música poderia muito bem ajudar a compor esse mundo prático-finalista que Weber retrata da seguinte maneira:

“É ‘sem considerações pessoais’, *sine ira et studio*, sem ódio e portanto sem amor, sem arbítrio e portanto sem graça, como simples dever profissional objetivo e não em virtude de relações pessoais concretas que o *homo politicus* bem como o *homo oeconomicus* realiza hoje suas tarefas, tanto mais quanto mais rigorosamente atua de acordo com as regras racionais do ordenamento de poder moderno. Não por ira pessoal ou vontade de vingança, mas de um modo pessoalmente indiferente e devido a normas e fins objetivos, a justiça moderna condena o criminoso da vida para a morte, simplesmente por força de sua

⁷⁰² WEBER, Max. “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. Ob. cit., p. 8115 – grifo nosso (tenhamos-o em mente). No texto original: “Eben jene freiere, weitgehender Willkür Raum gebende Beweglichkeit der Melodik in den nicht harmonisch gebundenen Tonsystemen aber legt auf der anderen Seite auch dem Rationalismus den Gedanken einer willkürlichen Ausgleichung jener Unstimmigkeiten nahe, die aus der unsymmetrischen Teilung der Oktave und aus dem Auseinanderfallen der verschiedenen Intervall-‘Zirkel’ sich immer wieder ergeben.”.

legalidade intrínseca racional imanente, agindo semelhantemente à retribuição impessoal do carma em oposição à furiosa sede de vingança de Jeová.”⁷⁰³.

Aqui, o sujeito orienta a sua ação simplesmente em função da “legalidade interna” das esferas política e econômica; a condenação à morte não é decidida em função de decisões arbitrárias inflamadas por instintos e paixões, mas decretada a partir da fria aplicação de procedimentos. A liberdade de orientar a conduta a partir dos diferentes sentidos que se oferecem à ação é tanto menos experimentada pelo sujeito quanto mais ele age de acordo com essa racionalidade puramente formal – utilizando sua ação como meio para alcançar fins racionalmente ponderados –, que se apresenta a ele como “natureza”. Desse modo, a conservação das “regras racionais do ordenamento do poder moderno” se transforma em um fim em si mesma.

Entretanto, essa situação não pode ser imediatamente aplicada à música. Como vimos, ao afastar-se do cotidiano, a arte pode passar a atuar justamente no sentido oposto de libertação do racionalismo teórico e prático. Ou seja, vistas desde uma orientação prático-finalista da ação, que se torna dominante na modernidade, tanto a esfera artística quanto a erótica são “inteiramente de caráter a-racional ou anti-racional”⁷⁰⁴. Ao discutir a rejeição da arte por parte da religiosidade ascética – cujo caso limite é justamente o protestantismo –, Weber afirma que, do ponto de vista dessa religiosidade, “toda a dedicação a valores artísticos, meramente enquanto tais, representa um sério prejuízo para a sistematização racional da conduta de vida.”⁷⁰⁵. Ou seja, do ponto de vista da recepção, o prazer, o deleite que elas oferecem ao homem – seja pela via da contemplação racional ou da entrega afetiva – são completamente irracionais para aquela condução asceticamente regrada da vida em função de interesses práticos racionalmente estabelecidos⁷⁰⁶. Exploremos um pouco mais essa separação entre o ascetismo intramundano e a música mas, agora, desde o ponto de vista da produção.

⁷⁰³ WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Ob. cit., pp. 398-399.

⁷⁰⁴ WEBER, Max. "Consideração intermediária". Ob. cit., p. 337.

⁷⁰⁵ WEBER, Max. "Sociologia das religiões". Ob. cit., p. 285.

⁷⁰⁶ Segundo Habermas, a racionalização da arte “[...] da lugar a uma cisão entre as orientações prático-racionais do homem de negócios e do cidadão [...], por um lado, e as orientações contemplativas do homem privado [...] que goza da arte, por outro.”. Conferir HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. No texto da tradução espanhola: “da lugar a una escisión entre las orientaciones práctico-racionales del hombre de negocios y del ciudadano [...], por un lado, y las orientaciones contemplativas del hombre privado [...] que goza del arte, por otro.”. p. 374.

As culturas musicais, mesmo as mais racionalizadas, sempre dependeram fundamentalmente da tradição oral, de forma que a música esteve estreitamente conectada com a vida do próprio músico. No Ocidente introduziu-se, pela primeira vez, a separação entre a vida cotidiana e a música. Em consequência disso, o homem foi levado a colocar-se em uma relação de subordinação com o conjunto de conhecimentos e técnicas musicais que se tornou independente dele. A expressão da sua subjetividade passou a depender, portanto, do manejo que ele faz dessa objetividade. Hanslick pode nos ajudar a compreender essa situação. Segundo este autor, “Na *composição* de uma peça musical, depara-se, pois, com uma exteriorização do afecto pessoal próprio *só na medida em que permitem os limites de uma atividade formadora predominantemente objectiva.*”⁷⁰⁷.

O que Hanslick não levou em consideração é que a separação entre homem e música também coloca a possibilidade de que esse momento subjetivo seja sufocado pela dimensão objetiva da técnica. Ou seja, que o “mais livre arbítrio”, que Hanslick exalta no compositor⁷⁰⁸, seja finalmente enterrado, colocando um ponto final naquele processo inaugurado no século XI. As incipientes medidas que visavam remediar as arbitrariedades da prática polivocal medieval deram início a um processo de racionalização da música que, séculos mais tarde, colocaria em perigo a própria liberdade do sujeito frente à música. Discutindo a idéia de “determinação total” da composição, Adorno comenta:

“Segundo isso, caberia afirmar que o que os serialistas fazem não é tramar arbitrariamente matematizações da música, senão levar ao cúmulo uma evolução que Max Weber definiu, em sua *Sociologia da música*, como a tendência geral da história musical moderna: a progressiva racionalização da música. Essa racionalização, se afirma, haveria alcançado sua consumação na construção integral. Se de um material básico dado seguisse, de fato, absolutamente tudo mais, isto constituiria a máxima exoneração do compositor que se pode imaginar.”⁷⁰⁹.

⁷⁰⁷ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 63, segundo grifo nosso.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Editorial Laia, 1985, pp. 127 e 128. No texto da tradução espanhola: “Según eso, cabría afirmar que lo que los serialistas hacen no es urdir arbitrariamente matematizaciones de la música, sino llevar a su culminación una evolución que Max Weber definió, en su *Sociología de la música*, como la tendencia general de la historia musical moderna: la progresiva racionalización de la música. Esa racionalización, se afirma, habría alcanzado su consumación en la construcción integral. Si de un material básico dado se siguiera, en efecto, absolutamente todo lo demás, esto constituiría la máxima exonación del compositor que cabe imaginar.”.

É fato que Weber não chegou tão longe em suas conclusões, até mesmo porque a consolidação do dodecafonismo – que deu a base para o futuro desenvolvimento do serialismo integral – só ocorreu na década de 1920. A preocupação do sociólogo era, sobretudo, que homem não se transformasse em um "especialista" da arte⁷¹⁰. Em sua célebre conferência sobre a “ciência como vocação”, Weber expressou assim as suas angústias:

“Senhoras e senhores! Só aquele que se coloca pura e simplesmente *ao serviço de sua causa* possui, no mundo da ciência, ‘personalidade’. E não é somente nessa esfera que assim acontece. Não conheço grande artista que haja feito outra coisa que não o colocar-se ao serviço da causa da arte e dela apenas. [...]. No mundo da ciência, é absolutamente impossível considerar como uma ‘personalidade’ o indivíduo que não passa de empresário da causa a que deveria dedicar-se [...]. Trata-se de fenômeno que, em nossos dias, assume proporções desmesuradas, embora só produza resultados desprezíveis [...]. Em oposição a isso, aquele que põe todo o coração em sua obra, e só nela, eleva-se à altura e à dignidade da causa que deseja servir. *E para o artista o problema se coloca de maneira perfeitamente idêntica.*”⁷¹¹.

É acreditando no valor em si da ação que o artista alcança a dignidade do fazer artístico. Não são os meios técnicos, mas sim as “*idéias musicais*” – apropriando-nos das reflexões de Hanslick – que constituem um fim em si mesmas⁷¹²; elas são assumidas conscientemente como um valor ao qual vale a pena dedicar-se com o coração e, dessa forma, transformam-se em uma virtude daquele que as cultiva. À diferença do burocrata de

⁷¹⁰ A partir da idéia da “renúncia à universalidade faustiana do homem”, presente nas conclusões a *A ética protestante...*, Adrian Wilding escreveu um artigo interessante sobre o “ethos” da especialização que permeia o mundo moderno relacionando o pensamento de Weber com o dos filósofos Schiller, Goethe e Windelband. Conferir WILDING, Adrian. “Max Weber and the ‘Faustian Universality of Man’”. Em *Journal of Classical Sociology*, Vol. 8, No. 1, 2008.

⁷¹¹ WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Ob. cit., p. 28. – grifo nosso. Vale a pena deixar uma dica para uma futura discussão. A importância que as teorias de Kant tiveram para o pensamento de nosso autor é senso comum dentro da bibliografia especializada sobre sua obra. Da *Crítica da faculdade do juízo*, retiramos um trecho que poderia nos ajudar a interpretar a referência de Weber ao “maneirismo estético intencional, afetado e barroco” nos termos de uma crítica aos “especialistas”, tal como encontramos formulada na citação anterior. Diz o filósofo: “Um produto chama-se *maneirista* unicamente se a apresentação de sua idéia *visar* nele a singularidade e não for tornada adequada à idéia. O brilhante (precioso), o rebuscado e o afetado, somente para distinguirem do comum (mas sem espírito), são semelhantes ao comportamento daquele do qual se diz que ele ouve a si próprio ou que pára e anda como se estivesse sobre um palco para ser olhado boquiaberto, o que sempre trai um incompetente.”.

⁷¹² HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 42.

estado, que condena à morte apenas em função de procedimentos jurídicos, aquele que se dedica de corpo e alma na busca do “belo musical” *pode* fazê-lo com paixão⁷¹³. E,

“Com efeito, para o homem, enquanto homem, nada tem valor a menos que ele *possa* fazê-lo *com paixão*.”⁷¹⁴.

Sujeita ao mesmo racionalismo que dá a marca distintiva do mundo ocidental moderno, ou sendo até mesmo um caso paradigmático de seu desenvolvimento, a música vive a curiosa situação de oferecer-se como tocha às faíscas remanescentes de paixão humana quando o crepúsculo se anuncia no céu da vida.

⁷¹³ Habermas esclarece que “no plano dos subsistemas que são a economia, a política, e o Direito somente poderiam ter efeitos formadores de estruturas [...] os aspectos de racionalidade da *ação racional referente a fins*, mas não os da *ação racional referente a valores*.” HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Ob. cit., p. 377. No texto da tradução espanhola: “[...] en el plano de los subsistemas que son la economía, la política, y el Derecho sólo podrían tener efectos formadores de estructuras [...] los aspectos de racionalidad de la *acción racional con arreglo a fines*, pero no los de la *acción racional con arreglo a valores*.”

⁷¹⁴ WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Ob. cit., p. 25.

CONCLUSÕES FINAIS

Se pudéssemos fazer uma genealogia das “idéias musicais” de Weber, encontraríamos na obra de Hanslick um primeiro ponto nodal. Não sabemos se ela foi realmente consultada pelo sociólogo, mas a sua influência dentro do universo dos estudos sobre música a partir da segunda metade do século XIX foi significativa, de forma que, mesmo indiretamente, elas estiveram presentes em *Os fundamentos...*⁷¹⁵. A imprescindibilidade do temperamento igual para a constituição da música ocidental, o sistema tonal como “invenção convencional arbitrária” lograda a partir de um compromisso com a dimensão “não-histórica” do fenômeno musical, a oposição associativa entre melodia/liberdade e harmonia/cerceamento⁷¹⁶, a sutileza do ouvido dos gregos, a intensidade das culturas musicais não ocidentais e, acima de tudo, a independência da música; todas essas questões, que povoavam o universo das discussões sobre música, encontram-se articuladas no discurso daquele autor. Entretanto, tais idéias não chegaram “imediatamente” aos ouvidos de Weber. Nesse percurso, existem inúmeras mediações ou alternativas: Riemann, Stumpf, Hornbostel, Abert, Combarieu, Fétis, Hauptmann etc. Frente a todo esse *corpus* bibliográfico, do qual Weber se serviu em maior ou menor medida e com distintos interesses, há uma obra que merece destaque especial. O solo firme sobre o qual *Os fundamentos...* pôde ser erguido foi a *On the sensations of tone...* de Helmholtz; mais especificamente, a terceira parte desta obra. Não apenas as informações e as análises, mas a própria estrutura da argumentação apresenta semelhanças com a obra do sociólogo.

⁷¹⁵ A obra de Hanslick foi explicitamente citada por Helmholtz, e sua influência (direta ou indireta) pode ser rastreada em grande parte da bibliografia examinada nesta dissertação. Riemann, em seu dicionário, assim o apresenta: “Eduard, um dos críticos musicais mais distintos do presente [...]. Ele se tornou amplamente conhecido por seu livro, “Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons” [...]; o livro, de pequena amplitude, é de grande importância para a questão da estética musical moderna.” Conferir RIEMANN, Hugo. *Dictionary of music*. Londres: Augener, s/d, pp. 323 e 324. No texto da tradução inglesa: “Eduard, one of the most distinguished musical critics of the present day [...]. He became generally known by his book, ‘Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst’ [...]; the book, of small compass, is of weighty importance in the matter of modern musical esthetics.”

⁷¹⁶ Para Hanslick, por exemplo, “Estabeleceu-se a *melodia* como inspiração o gênio, como portadora da sensibilidade e do sentimento [...] em *contraste* com a melodia, apresentou-se a *harmonia* como portadora de conteúdo sólido, como suscetível de ser apreendida e como produto da reflexão.” HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Ob. cit., p. 48.

Apesar de ser notável em *Os fundamentos...* a influência de alguns autores com os quais Weber trabalhou, buscamos ao longo desta dissertação mostrar que, visto desde a perspectiva de seu pensamento teórico e inserido no contexto mais amplo de seus estudos sobre a racionalização, esse “rascunho” apresenta um percurso intelectual autônomo e original. No primeiro capítulo discutimos e precisamos alguns pontos básicos do pensamento teórico-metodológico de Weber que dariam sustentação para seu estudo sobre música. Para tanto, recorremos a alguns de seus escritos teóricos e realizamos um contraponto entre as suas idéias e as de determinados autores diretamente relacionados com as suas preocupações em relação à música ou às artes em geral. Foi a partir desses pontos básicos, e com o auxílio de outras análises substantivas do sociólogo, que realizamos uma leitura sistemática de *Os fundamentos...* para verificar como aqueles princípios teórico-metodológicos se colocavam diante do objeto de escolhido. A partir disso, tentamos compreender como Weber buscou solucionar as dificuldades encontradas na abordagem do fenômeno musical. Simplificando, a pergunta que se coloca é: Weber precisou renunciar aos princípios e às convicções que fundamentam a sua teoria e iluminam as suas análises substantivas para abordar a música como objeto de estudo? Curiosamente, o maior empecilho seria – na interpretação de autores como Braun e Serravezza – justamente aquilo contra o qual o sociólogo se opôs decididamente ao longo de sua vida acadêmica, e que marcou tão fortemente a sua história que acabou lhe rendendo, na obra de alguns comentadores, o rótulo de “positivista”: o juízo de valores. A incontrolável admiração que Weber nutria em relação à música tonal moderna teria introduzido um descompasso entre os seus princípios teórico-metodológicos e a sua análise substantiva sobre a racionalização da música ocidental. Entretanto, tentamos mostrar que uma análise calcada estritamente nos pressupostos inicialmente estabelecidos é possível e que, por mais que aquela hipótese do eurocentrismo seja justificável, ela não insere *necessariamente* uma desarmonia entre o ponto de partida e o desenvolvimento da análise. Também poderíamos encontrar, em algumas passagens sobre culturas musicais extra-européias – especialmente na terminologia utilizada para referir-se a elas –, traços de uma visão “algo etnocêntrica”, como diria

Pierucci⁷¹⁷. Mas acreditamos que, ao centrarmos a nossa atenção sobre essas questões, estaríamos perdendo grande parte da riqueza de *Os fundamentos*....

Por um lado, as afinidades estruturais entre a narrativa de Weber sobre o processo de racionalização da música ocidental e a sua sociologia da religião, por exemplo, são surpreendentes e merecem uma investigação aprofundada. O problema da teodicéia e os “fatos fundamentais”; as relações entre “*ratio* teórica” e “*ratio* prática”; a impossibilidade de uma racionalização “sem restos”, a noção de “portador” (*Träger*); a própria idéia da independização das esferas; tais elementos são estruturais para o estudo sobre música e podem ser encontrados também naquelas análises. Por outro lado, *Os fundamentos*... representa um caso excepcional dentro da obra do sociólogo. Em seus escritos metodológicos, ele sempre se preocupou em defender as especificidades do objeto da sociologia frente a todo psicologismo, naturalismo etc. Para Weber, os fatores naturais ou psicológicos seriam apenas condições para o desenvolvimento da ação social, e deveriam ser levados em consideração na medida em que ajudassem na compreensão do fenômeno histórico-sociológico, como, por exemplo, é o caso do desfiladeiro para a batalha de Termópilas. Entretanto, em relação à música, a divisão assimétrica da oitava e os “restos” de intervalos têm uma importância estrutural para as tentativas de racionalização do material sonoro do ponto de vista melódico-harmônico, de forma que eles estiveram presentes ao longo de toda a narrativa weberiana. É claro que isso não ocorreu não sem dificuldades. Os caminhos tortuosos para afirmar a generalidade e justificar historicamente a “primordialidade” dos “fatos fundamentais”, e a própria noção de um estágio original de “puro gozo estético” – como destacou Morató⁷¹⁸ – podem ser algumas delas. É interessante notar também o cruzamento de temas gerais da sociologia weberiana com questões pontuais de história da música, como por exemplo, a questão da estereotipação mágica da música destacada por Parry e Combarieu. Seja como for, *Os fundamentos*... tem o mérito inegável de articular em torno a uma pergunta sociológica uma grande pluralidade de abordagens possíveis ao fenômeno musical – histórico-sociológica, física, fisiológica, estética, teórico-

⁷¹⁷ PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito em Max Weber*. Ob. cit., p. 33.

⁷¹⁸ MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”, Ob. cit., p. 52 a 56.

musical, material etc. – e, desse modo, constituir um bom exemplo de quão rica em perspectivas pode ser uma análise sociológica sem cair em uma “erudição sem causa”.

Desde o ponto de vista das informações e discussões especificamente musicais, o texto de Weber não apresenta nenhuma novidade. As questões relativas à importância das consonâncias fundamentais, aos sistemas sonoros pentatônicos, helênico, árabe, às principais etapas da formação da música ocidental moderna etc., eram bem conhecidas no universo de estudos sobre música. Entretanto, a grande contribuição de Weber foi justamente a sua “narrativa”. A perspectiva da racionalização articulada em torno aos “fatos fundamentais”, e a capacidade da argumentação que se desenvolve a partir dela de nos oferecer uma compreensão tão aguda do próprio racionalismo ocidental não encontra paralelos em sua época. Poderíamos dizer, seguindo alguns de seus críticos, que *Os fundamentos...* carece de uma análise propriamente sociológica na medida em que não trata, ou trata apenas pontualmente, das relações de produção e consumo da música. Frente a essas objeções – plenamente justificáveis – podemos dizer, ou melhor, tentamos mostrar, que Weber foi capaz, talvez até pioneiramente, de realizar uma análise verdadeiramente sociológica do mundo moderno fazendo o caminho inverso; ou seja, mostrando como no seu íntimo a música traduz esse mundo de forma exemplar.

APÊNDICE

1-) Os “restos de intervalos”.

Existe uma grande diversidade de “restos de intervalos”. Aqueles que foram citados neste trabalho são:

Coma Pitagórica (coma ditônica): é a diferença entre 12 quintas justas e 7 oitavas (23.46 cents).

Comma sintômica (coma de Didymus ou coma ptolomaica): é a diferença entre o dítone (64/81) e a terça maior harmônica (4/5) = 81/80 (21.51 cents)

Leimma (*limma*): é a diferença entre o dítone (64/81) e a quarta (3/4) = 256/243 (90.22 cents).

2-) Divisão aritmética e divisão harmônica.

Definição: são duas técnicas complementárias para a divisão dos intervalos musicais, historicamente partido da divisão da corda no monocórdio. A razão aritmética é inversamente proporcional à razão harmônica. Porres destaca que

“Essa relação inversamente proporcional entre Divisão Harmônica e Divisão Aritmética pode instaurar uma grande confusão. Pois, se uma Divisão Harmônica da corda resulta em uma Progressão Aritmética de Frequências, uma Divisão Harmônica de intervalos (no domínio da Frequência) implica uma Divisão Aritmética da Corda.”⁷¹⁹.

Partindo de uma divisão da corda para determinar um ponto B, colocado na metade da distância entre A e C, temos:

Divisão aritmética: $B = (A + C) \div 2$

Divisão harmônica: $B = 2(AC) \div (A + C)$

Para dividirmos o intervalo de quinta, por exemplo, teremos:

Divisão aritmética: $B = (1 + 2/3) \div 2 = 5/6$. Portanto, teremos que a quinta foi dividida em terça menor e, conseqüentemente, terça maior.

Divisão harmônica: $B = 2(1 \times 2/3) \div (1 + 2/3) = 4/5$. Portanto, teremos que a quinta foi dividida em terça maior e, conseqüentemente, terça menos.

3-) Limite.

Definição: “Fator primo associado a construção de um Intervalo Justo”⁷²⁰.

Limite-3 = significa que a determinação dos sons que compõem um sistema sonoro qualquer está baseada nos intervalos harmônicos de oitava (1/2) e quinta (2/3).

Limite-5 = significa que a determinação dos sons que compõem um sistema sonoro qualquer está baseada nos intervalos harmônicos de oitava (1/2), quinta (2/3) e terça (4/5).

⁷¹⁹ PORRES, Alexandre Torres. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Ob. cit., p. 144.

⁷²⁰ PORRES, Alexandre Torres. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Ob. cit., p. xxi.

BIBLIOGRAFIA

- ABERT, Hermann. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Leipzig: Breitkopf & Härtels, 1899 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen hochschulen* vol. 2).
- ABRAHAM, Otto e HORNBOSTEL, Erich Moritz. “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”. Em *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7, 1905.
- ADORNO, Theodor W. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969.
- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962.
- AMBROS, A. W. *Geschichte der Musik – Erster Band*. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1887.
- ARISTÓTELES. *Les problèmes musicaux D’Aristote*. Gand: Librairie Générale de AD Hoste, 1903.
- ARISTOXENUS. *The harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press, 1902.
- BLAUKOPF, Kurt. “Das soziologische Konzept des Kunstwillens. Seine Herkunft aus der Österreichischen Kunst – und Musikwissenschaft”. Em *Musiktheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962.
- BLAUKOPF, Kurt. “La specificità della musica occidentale nella sociologia di Max Weber/ Der Sondercharakter abendländischer Musik in der Soziologie Max Webers”. Em *Annali di Sociologia/ Soziologisches Jahrbuch. Atti del Convegno Sociologia della Musica/ Berichte der Tagung Musiksoziologie*. Trento: Dipartimento di Teoria, Storia e Ricerca Sociale, 1989, vol. 5, no. I.

- BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música (introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales)*. Madrid: Ed. Real Musical, 1988.
- BLAUKOPF, Kurt. “Tonsysteme und ihre gesellschaftliche geltung in Max Webers Musiksoziologie”. Em *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Zagreb: Croatian Musicological Society, 1970.
- BLOMSTER, Wesley V. “Sociology of Music: Adorno and Beyond”. Em *Telos*. Buffalo: Graduate Philosophy Association of the State University of New York, 1976, no. 28.
- BOISTIS, Barbara. “Historismus und Musikwissenschaft un 1900 – Guido Adlers Begründ der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus”. Em *Archiv für Kulturgeschichte*. Köln: Bohlau, 2000.
- BRAUN, Cristoph. “Einleitung”. Em WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Band I/14: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921. Tübingen: Mohr, 1998.
- BRAUN, Christoph; REINHARD, Mehring (Colaborador). “Torso und Synthese: Zu Max Webers ‘Musiksoziologie’”. Em *MusikTheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990.
- CARRERAS, Juan José. “La Historiografía Artística: La Música”. Em AULLÓN de HARO, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante, 1994, no. 1.
- CHALCRAFT, David J.; HARRINGTON, Austin. *The Protestant ethic debate: Max Weber's replies to his critics, 1907-1910*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- COHN, Gabriel. “Como um Hobby ajuda a entender um grande tema”. Prefácio a WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- COHN, Gabriel. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos, 1977.

- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. *Max Weber e a História*. San Pablo: Ed. Brasiliense, 1995.
- COMBARIEU, Jules. *Historie de la Musique. Des origines au début du XX siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1920 (1a. edição de 1913).
- COMBARIEU, Jules. *Music. Its laws and evolution*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co., 1910 (1907, original).
- DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1978.
- DENSMORE, Frances. “Scale formation in primitive music”. Em *American Anthropologist*. Lancaster, 1909, vol.11, no.1.
- DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madri. Editorial Tecnos: 1992.
- DEL GROSSO DESTRERI, Luigi. “Max Weber e la Sociologia della Musica”. Em *Studi di Sociologia*: Milão, 1982, vol. 1.
- DEL GROSSO DESTRERI, Luigi. *Sociologia delle musiche. Teorie e modelli di ricerca*. Milão: FrancoAngeli, 2002.
- DUCKLES, Vincent. “Patterns in the Historiography of 19-Century Music”. Em *Acta Musicologica*. Tours: International Musicological Society, vol. 42, no. 1/2, Número spécial. Actes préliminaires du Colloque de Saint-Germain-en-Laye, 1970.
- DUDEQUE, Norton. “Resenha. Sobre *Harmonia* de Arnold Schoenberg”. Em *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*. Escola de Música da UFMG. Jan-Jun/2004, vol. 9. Revista digital disponível no site <http://www.musica.ufmg.br/permusi/>.
- DUNCAN, Dudley. “Max Weber's Unlucky Number”. Em *Sociological Theory*. 1993, vol. 11, no. 2.

- FEHÉR, Ferenc. “Música y racionalidad”. Em HELLER, Agnes y FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- FEHÉR, Ferenc. “Weber e la razionalizzazione della musica”. Em *Aut Aut*. Florença: La Nuova Italia, 1988, no. 225.
- FLEISCHMANN, Eugène. “Weber e Nietzsche”. Em COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos, 1977.
- FREUND, Julien. *Sociología de Max Weber*. Barcelona: Edicions 62 s/a.
- FUBINI, Enrico. *Los enciclopedistas y la música*. Valência: Ed. Universitat de Valência, 2002.
- GABILONDO, Ángel. “Introducción”. Em DESCARTES, René. *Compendio de música*. Editorial Tecnos: 1992.
- GAJDENKO, Piama Pavlovna. “Die Idee der Rationalisierung in der Musiksoziologie von Max Weber”. Em *Kunst und Literatur*. Berlin: Volk u. Welt Verlag, 1977, vol. XXV/1.
- GOETHE, Wolfgang Johann. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas/ Imprensa Oficial, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- HANSLICK, Eduard. *The beautiful in music. A contribution to the revisal of musical aesthetics*. Londres: Novello and Company/Nova Iorque: The H. W. Gray Co., 1891.
- HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853.

- HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres: Swan Sonnenschein, 1888.
- HEATHCOTE, Willam Edward (atrib.). “A short analysis of Hauptmann’s treatise”. Apêndice a HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres: Swan Sonnenschein, 1888.
- HEATHCOTE, Willam Edward. “Introductory essay”. Em HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre*. Londres: Swan Sonnenschein, 1888.
- HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1896, 5a. edição.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Nova Iorque: Dover Publications, 1954.
- HEMLHOLTZ, Hermann von. *Popular lectures on scientific subjects*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, vol. 1.
- HELMHOLTZ, Hermann. *Vorträge und Reden*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1903, vol. 1.
- HONIGSHEIM, Paul. *Max Weber*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.
- HORA, Edmundo Pacheco. *As obras de Froberger no contexto da afinação mesotônica*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2004.
- HOUAISS. Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa. [S.l]: Editora Objetiva, dez. 2001. versão 1.0. CD-ROM.
- HURARD, François. “Musique, rationalité, histoire, chez Max Weber et Theodor Adorno”. Em BRAUN, Lucien. *Musique et Philosophie – Cahiers du Séminaire de Philosophie 4*. Strasbourg: Centre de documentation en Histoire de la Philosophie, 1987.
- IVERSEN, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Londres: MIT Press, 1993.

- JASPERS, Karl. “Método e visão do mundo em Weber”. Em COHN, Gabriel (org.). *Sociologia: para ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos, 1977.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KEMPLE, Thomas M. “Instrumentum Vocale. A note on Max Weber’s Value-free polemics and social aesthetics”. Em *Theory, Culture & Society*. Londres: SAGE Publications, 2005, vol. 22, no. 4.
- KIESEWETTER, Raphael Georg. *History of the modern music of Western Europe, from the first century of the christian era to the present day*. Londres: T. C. Newby, 1848 (original de 1834).
- LUNACHARSKY, Anatoli. “Il metodo sociologico nella sociologia della música de Max Weber”. Em *Rassegna Sovietica*. Roma: Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica, outubro-diciembre, 1996.
- MALHOTRA, Valerie Ann. “Weber’s Concept of Rationalization and the Electronic Revolution in Western Classical Music”. Em *Qualitative Sociology*. Nova Iorque: Human Sciences Press, 1979, n.1.
- MANNHEIM, Karl. *Essays on the sociology of knowledge*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1952.
- MARTINDALE, Don y RIEDEL, Johannes. “Max Weber’s sociology of music”. Em WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1958.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Rousseau e Weber*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.
- MITZMAN, Arthur. *La jaula de hierro: una interpretación histórica de Max Weber*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

- MORATÓ, Arturo R. “La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber”. Em *Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, no. 29 – *Sociología de la Música*.
- MUÑOZ, Blanca. “Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: Un análisis crítico”. Em *Kobie. Bellas Artes*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1991, no. 8.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia. das Letras, 2007.
- OLIVEIRA FONTEIRADA, Marisa Trench. *De tramas e fios. Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- PÄCHT, Otto. “Apêndice”. Em RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madri: Visor, 1992.
- PARRY, Charles Hubert Hastings. *The evolution of the art of music*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co., 1896.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo. Todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PORRES, Alexandre Torres. *Processos de composição microtonal por meio do modelo de dissonância sensorial*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2007.
- REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- RIEGL, Alois. *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Viena: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901.
- RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madri: Visor, 1992.

- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia, Ed. da UCG, 2006.
- RIEMANN, K. W. J. Hugo. *Dictionary of Music*. Londres: Augener, 4a. ed. s/d.
- RIEMANN, K. W. J. Hugo. *Historia de la Música*. Barcelona: Labor, 1958.
- RIEMANN, K. W. J. Hugo. “History of music theory, Book III”. Em MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1977.
- RIEMANN, K. W. J. Hugo. *History of music theory. Polyphonic theory to the Sixteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.
- RIEMANN, K. W. J. Hugo (Hugbert Ries, pseud.). “Musical Logic. A contribution to the theory of music”. Em *Journal of Music Theory*. New Haven: Duke University Press, vol. 44, no. 1 (Spring, 2000).
- RINGER, Fritz. *Max Weber's methodology: the unification of the cultural and social sciences*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000.
- RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.
- SALA de GÓMEZGIL, María L. R. “La Sociología de la Música en Max Weber: Aportes para su Difusión”. Em *Revista Mexicana de Sociología*. Distrito Federal: Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, set.-dez. de 1965.
- SCHENKER, Heinrich. *The masterwork in music*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996, vol. 2.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo : Abril Cultural, 1974.

- SERRAVEZZA, Antonio. "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética". Em *Papers. Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, no. 29 – *Sociología de la Música*.
- SERRAVEZZA, Antonio. "Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione". Em *Musica e Storia*. Venecia-Boloña: Il Mulino, 1993.
- SHIRLAW, Matthew. *The theory of harmony. An inquiry into the natural principles of harmony, with an examination of the chief systems of harmony from Rameau to the present day*. Londres: Novello & Company, Nova Iorque: H.W. Gray Co., 1917.
- SCAFF, Lawrence A. "Life contra Ratio: music and social theory". Em *Sociological Theory*. American Sociological Association, vol. 11, no. 2, jul. 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, Editora Unesp, 2001.
- SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.
- STUMPF, Carl. *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1911.
- STUMPF, Carl. "G. Engel: Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung. Dresden, R. Berting, 1892". Em *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 4.
- STUMPF, Carl. *Tonpsychologie*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1890, vol. 2.
- STUMPF, Carl; HORNBOSTEL, Erich Moritz von. "Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst". Em *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, no. 6: 102-115 (Originalmente apresentado em *Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie*, vol. IV, 1910).
- THORNDINKE, Lynn. *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era*. Nova Iorque/Londres: Columbia University Press, 1923, vol. 1.

- VILAR, Gerard. Introducción. Em ADORNO, Theodor W. *Sobre la Música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Em WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WAIZBORT, Leopoldo. “Música e racionalismo em Weber”. Em *Cult. Dossiê A sociologia de Max Weber*. São Paulo: Editora Bregantini, maio/2008, no. 124.
- WEBER, Marianne. *Biografía de Max Weber*. Distrito Federal (México): Fondo de Cultura Económica, 1995.
- WEBER, Marianne. “Prefácio à segunda edição”. Em WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Em WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- WEBER, Max. *Briefe 1911-1912*. Em WEBER, Max. *Gesamtausgabe*. Abteilung II: Briefe/ Band 7. Tübingen: Mohr, 1998.
- WEBER, Max. “Confucionismo e puritanismo”. Em WEBER, Max. *Max Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1979.
- WEBER, Max. *Conceitos Básicos de Sociologia*. São Paulo: Centauro, 2002.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- WEBER, Max. *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*. Madrid: Editorial Tecnos, 1985.
- WEBER, Max. *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992, 2a. ed.
- WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1971.
- WEBER, Max. *Gesammelte Werke*. Berlim: Directmedia, 2004, (cd-rom).

- WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WEBER, Max. "Remarks on technology and culture". Em *Theory, Culture & Society*. Londres: SAGE Publications, vol. 22, no. 4, ago/2005.
- WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- WEBER, Max. *Sociologia das religiões e Consideração intermediária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- WEBER, Max. *From Max Weber: essays in sociology*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1946.
- WERTHEIMER, Max. "Musik der Wedda". Em *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, vol. 11, no. 2, 1910.
- WILDING, Adrian. "Max Weber and the 'Faustian Universality of Man'". Em *Journal of Classical Sociology*, Vol. 8, No. 1, 2008.

Enciclopédias e outras obras de referência

- RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

EPÍLOGO

