

Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

GUSTAVO DE CASTRO

**O COMPÊNDIO DE MÚSICA DE RENÉ DESCARTES:**  
Entendimento e anotações sobre a tradução.

João Pessoa-PB

2015

GUSTAVO DE CASTRO

**O COMPÊNDIO DE MÚSICA DE RENÉ DESCARTES:**

Entendimento e anotações sobre a tradução.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes; como requisito final para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Sergio Luis Persch

João Pessoa-PB

2015

C355c Castro, Gustavo de.  
O compêndio de música de René Descartes: entendimento e anotações sobre a tradução / Gustavo de Castro.- João Pessoa, 2015.  
78f. : il.  
Orientador: Sergio Luis Persch  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA  
1. Descartes, René, 1595-165 - crítica e interpretação.  
2. Filosofia - crítica e interpretação. 3. Compêndio - música.  
4. Estética - música.

UFPB/BC

CDU: 1(043)

GUSTAVO DE CASTRO

**A FILOSOFIA E A MÚSICA DE RENÉ DESCARTES:**

Entendimento e anotações sobre a tradução.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Maria Clara Cescato (UFPB)

Presidente

---

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFRJ)

Co-orientador e Examinador Externo

---

Prof. Dr. Jordi Carmona Hurtado (UFCG)

Examinador Externo

Aos meus pais...com afeto.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de iniciar meus agradecimentos àqueles aos quais dediquei este trabalho - meus pais – pelo apoio, carinho, amor e a compreensão. Agradeço ao meu irmão e irmã, Filipe e Cristina, respectivamente por também estarem ao meu lado quando precisei.

Ao meu sobrinho Vitor e minha sobrinha Lara agradeço aos momentos de carinho e alegria.

Ao meu avô, meus tios, tias, primos e primas...obrigado!

À Paula, que no meio do caminho apareceu em minha vida tocando atabalhoadamente um tambor ao meu lado e a partir de então começamos nossa trajetória juntos...te amo.

As amigas francesas Lauranne, Arlette e Tiná, alez le bleu!

Aos amigos Daniel Figueiredo, Jonece Beltrame, Juciane Araldi.

Ao sábio, Rogério Paodjuenas Sensei, obrigado sempre!

Aos amigos da área musical: Gledson Meira, Chiquinho Mino, Wagner Santana, Rodolfo Bastos, Léo Porto Estrela, Gustavo Miranda, Dennis Bulhões, Heráclito Dornelles, Taninha, Rafa Diniz, Charles de Paiva e Marcelo Campello...pelos incontáveis dias de estudo e apoio.

Aos amigos da área de filosofia: André Oliveira do Egito Souza, Carlos Bezerra de Lima Junior, Douglas Fávero, Gláucio Vinicius de Souza Alves, Gustavo Cavalcanti de Melo, Jerônimo José de Oliveira, Maria da Glória Pimentel Batista, Maria Euci Sales Assunção, Otávio Santana Vieira, Rubens Sotero, Simone de Oliveira Beltrão Leite, muito obrigado pela companhia e aprendizado juntos...não poderia de deixar de agradecer meu amigo Félix Marangaha, o famoso cinco minutos...

Aos amigos que comigo fizeram parte da seleção para entrarmos juntos neste curso, Ivonaldo Correia Dantas e Márcio José Silva Lima.

Aos professores de música, Eli-Eri Moura, Marcílio Onofre, José Orlando, Ruy Brasileiro, Ibaney Chasin.

Aos professores de filosofia, Anderson D'arc Ferreira, Bartolomeu Leite da Silva, Abrahão Costa Andrade, Edmilson Azevedo, Robson Cordeiro, Heleno Cesarino (*in memoriam*), Marconi Pequeno, Ana Leda, Maria Clara Cescato e Jordi Carmona Hurtado.

Ao professor Liduíno Pitombeira pela paciência e aos ensinamentos EON/IAL.

Para finalizar, agradeço imensamente ao professor e amigo Sérgio Luis Persch, que aceitou o desafio da orientação sabendo dos percalços que iríamos encontrar.

“[...] o palco das ideias, que significa o mundo dos pensamentos de um homem, não pode revelar-se de imediato ante o olhar de outro. Ao mesmo tempo, não pode ser guardado em outro lugar senão na memória; lugar, porém, de modo algum particularmente confiável. Por isso são necessários determinados signos, não só para o intercâmbio de nossos pensamentos com os demais, mas também para seu registro para nosso próprio uso.” John Locke.

## RESUMO

O presente trabalho tem como foco de seu estudo o “*Compendium Musicae*” do filósofo René Descartes. A tradução *ipsis literis* com as anotações e notas de esclarecimentos faz-se necessária para uma breve análise de pequenos trechos do livro. Além da tradução, nosso objetivo é apresentar pequenos trechos comentados, uma vez que, por conta do desconhecimento do texto e pela dificuldade de acesso às suas nuances, e, para um satisfatório entendimento é necessário que o leitor saiba um mínimo sobre teoria, regras e conceitos musicais, e também sobre a história que permeia a época em que o texto foi escrito. Portanto, teremos como foco de pesquisa única e exclusivamente o próprio texto de Descartes, amparado por livros que estarão, por sua vez, listados na bibliografia de pesquisa para um maior aprofundamento e entendimento do “*Compendium Musicae*”. Neste trabalho, poderemos minimamente observar como René Descartes entendia a música, o som e suas inter-relações, formatando assim um conceito estético musical muito particular, que encontraremos em determinados momentos de sua vida, em suas correspondências. Pretendemos, que este trabalho lance luz numa obra de Descartes ainda pouco estudada, que nos apresenta um filósofo em início de carreira que, durante toda sua existência, ficou marcado e rotulado por seu conjunto de obras com forte apelo matemático, mas que um dia, ainda jovem, escreveu sua primeira obra na qual, apesar de suas tendências matemáticas, explicita, dentro de seu conteúdo, além da matemática, o seu lado mais humano.

**Palavras-Chave:** Compêndio; Descartes; Estética; Filosofia; Música.



## ABSTRACT

This work focuses on the study of "Compendium Musicae" from the philosopher René Descartes. Translation *ipsis literis* with the explanations and notes is necessary for a brief analysis of short excerpts of the book. In addition to the translation, our goal is to provide some comments, since the text is unfamiliar and it is also of difficult comprehension, and for satisfactory understanding it is necessary that the reader knows a minimum of theory, rules and musical concepts, and also a minimum about the history that permeates the time when the text was written. Therefore, the unique research focus is Descartes' text itself, supported by books that are listed in the research bibliography for further development and understanding of the "Compendium Musicae". In this work, we can see how René Descartes understood music, sound and their interrelationships, therefore formatting a very particular musical aesthetic concept, which appears later at certain times of his life, through his correspondences. We intend that this work can put some light in a work that is still little studied, which presents us the philosopher in his early career, the philosopher that throughout its existence became known and labeled for the strong mathematical appeal, but one day, still young, wrote his first work in which, despite its mathematical trends, brings to the surface his human side.

**Keywords:** Compendium; Descartes; Aesthetics; Philosophy; Music.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	11
2. COMPÊNDIO DE MÚSICA .....	16
2.1. Tradução <i>ipsis literis</i> .....	17
3. FRAGMENTOS ANALISADOS. ....	57
3.1. Fragmento I– <i>Do editor – delineamentos acerca da obra</i> .....	58
3.2. Fragmento II - “ <i>Compendium Musicae – Huius obiectum est sonus.</i> ” .....	61
3.3. Fragmento III – <i>Música como movimento natural do espírito</i> . ....	65
3.4. Fragmento IV – <i>Paixões, Música e ecos do Compendium Musicae</i> .....	67
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	72
5. REFERÊNCIAS .....	74
6. ANEXOS.....	76

## 1. APRESENTAÇÃO

O presente trabalho tem como proposta trazer ao público e aos estudiosos da filosofia moderna um panorama do primeiro livro do filósofo René Descartes, o *Compendium Musicae*<sup>1</sup>. Pouco se sabe até o momento sobre esta obra, ao menos em âmbito nacional, e, para decifrá-la, faz-se necessário um estudo árduo, não apenas da obra em si, mas também da história anterior ao Descartes que conhecemos e, também, o momento histórico em que o filósofo vivia. Com certeza teremos, desta maneira, uma base mais sólida para a interpretação do *Compêndio de Música*. Assim, poderemos, de acordo com as análises pertinentes ao texto, num outro momento, demonstrar alguns apontamentos estéticos que estão implícitos no texto.

É do conhecimento de todos que René Descartes deixou um grande legado em obras; tais como *Meditações Metafísicas*, *Princípios da Filosofia*, *As Paixões da Alma*, dentre outras. O *Compêndio de Música*, ainda que a primeira obra do filósofo, e ainda que não seja uma obra estritamente filosófica, traz em sua essência elementos que se fundem com conceitos matemáticos, filosóficos e estéticos que foram desenvolvidos no decorrer da vida do filósofo e presentes em obras posteriores a esta. Por isto, o *Compêndio de Música* pode despertar novas leituras ou esclarecer pontos conceituais, fazendo-se tão importante quanto às demais obras do autor e, portanto, estava em tempo de ser igualmente considerada em seu estudo. Em outras palavras, para chegar a uma compreensão do pensamento filosófico de Descartes como um todo, tão importante quanto considerar o escopo matemático e filosófico das obras posteriores comumente estudadas, é considerar o material, em boa parte estético, desta.

Como exemplo, no capítulo *Considerações Prévias* “é possível inferir uma estética cartesiana” (GATTI, p. 21, 1997) ainda que o sistema cartesiano, símbolo máximo da sua filosofia, tenha sido consolidado somente em 1637 a partir das obras *Geometria* e *Discurso do Método*. Isto é, podemos perceber no *Compêndio de Música* o quanto que sua mente já fluía através do pensamento matemático, e isto, por si só, também pode se tornar uma questão esclarecedora para futuras obras do autor.

Outro exemplo desta importante conexão do *Compêndio de Música* com as demais obras de Descartes pode ser percebido quando acompanhamos o desenvolver da sua concepção sobre os afetos e as paixões da alma, a princípio intimamente atrelada ao fazer musical e sua métrica, no *Compêndio de Música*, e posteriormente explanada em panorama mais

---

<sup>1</sup>*Compendium Musicae* – Compêndio Musical, escrito por René Descartes em 1618. A partir desta primeira tradução do título da obra, todos os títulos das obras de René Descartes que aparecerem no trabalho estarão grafados em itálico e todos em língua portuguesa para melhor entendimento.

abrangente, em seu último livro, *As paixões da alma*.

Não é o intuito deste trabalho apontar todas essas minúcias, mas sim mostrar alguns breves conceitos que Descartes expôs e algumas regras que fazem alusão ao saber musical, mas que, no íntimo, estão conectadas com alguns conceitos filosóficos que Descartes desenvolveu durante sua vida.

É sabido que esta obra somente foi publicada oficialmente após sua morte, e que, enquanto era vivo, a obra somente circulava através de cópias não autorizadas. Visivelmente situações externas o compeliram a omitir as ideias que desenvolveu no *Compêndio de Música*, como se percebe através do comentário do próprio autor, quando, ao dedicar a obra ao seu amigo Beeckman, escreve:

[...] mas com esta condição, se te parece razoável; que oculte sempre nas sombras de teu arquivo ou de teu escritório, não sofra o juízo de outros. Estes não lhe dirigiram seus olhos benévolos, como penso que tu farás comigo, desde as partes defeituosas até aquelas em que não nego que, sem dúvida, tem expressado para viver os ímpetos do meu espírito. (DESCARTES, pg. 112, 1992)

Mas, sem voltar-nos ao contexto histórico, pensemos no próprio histórico do autor no momento desta obra, isto é, um jovem autor. Conforme Gabilondo:

El *Compendium Musicae* no es, sin más, una obra juvenil, sostenida en las impacencias de un muchacho ansioso de notoriedad. Se trata más bien de una joven obra; mejor, un texto joven, escrito para no ser publicado. Encaminado de modo primordial hacia sí mismo, es un maduro, aunque incipiente, fruto del permanente combate de Descartes contra sus propias posiciones. (GABILONDO, pg 10, 1992)<sup>2</sup>

Embora jovem, Descartes fez um trabalho maduro, ainda que nem todas as questões filosóficas ali implícitas se mostrassem fechadas e mesmo quando teorizando sobre as regras musicais baseado não só em seu saber matemático, mas também em seus estudos e em suas próprias percepções, muito diferente do consolidado pensamento cartesiano que estamos acostumados a atribuir ao autor.

Não estaremos tratando com dados simples ou fáceis de serem decifrados e decodificados, uma vez que esta obra - por sua natureza histórica - compreende um René Descartes, livre pensador, que se utilizou de todo conhecimento que tinha até então, de sua natureza intelectual, observadora e científica da história e, também, de conceitos de outros grandes pensadores anteriores a ele. Assim, há dados explicitamente técnicos que estão amparados em regras musicais e também conceitos amparados nos escritos de Pitágoras,

---

<sup>2</sup> O *Compêndio de Música* não é uma obra juvenil, sustentada nas impacências de um rapaz ansioso por notoriedade. Se trata mais de uma jovem obra; ou melhor, um texto jovem, escrito para não ser publicado. Encaminhado de modo primordial, desde si mesmo, é um fruto maduro, ainda que incipiente, do permanente combate de Descartes contra suas próprias posições. (tradução nossa)

Aristóteles, Zarlino, dentre outros, de forma que será de bom grado e prudência de nossa parte o apoio em obras secundárias para a validação científica das informações contidas neste trabalho.

Acreditamos que o conteúdo do *Compêndio de Música* soma-se ao conteúdo filosófico do autor, pois é a partir desta obra que toda sua obra posterior foi desenvolvida e, como já dissemos anteriormente, em algumas destas, Descartes serviu-se das ideias contidas em seu próprio *Compêndio de Música* para o desenvolvimento de conceitos filosóficos mais profundos.

É sabido que Descartes, em sua educação basilar, desenvolveu, não apenas o gosto pelas ciências matemáticas, mas, também, o gosto pelas artes - em especial a música e o ballet (ou dança). Aproveitando essa memória da educação basilar, entendemos, amparados pela história de Descartes, que a curiosidade matemática atrelada às sensações por ela produzidas, quando referenciadas à música, instigada por seu amigo, o físico Isaac Beeckman<sup>3</sup>, o levaram à escrita do *Compêndio de Música*. Foi para Beeckman que o livro foi dedicado e ofertado ao primeiro dia do ano de 1619 como presente de ano novo.

É de suma importância lembrar que Descartes, à época da escrita do referido livro, contava não mais que vinte e dois anos e nas palavras de Flores - daí vêm o frescor e a ousadia de sua escrita. Por outro lado entendemos que é provável que também deste fato origina-se o desconhecimento dos estudiosos sobre o conteúdo da obra em questão.

Podemos assim afirmar que todos estes fatos sumariamente apresentados até então formam, juntamente com o fato de René Descartes não autorizar a cópia desta obra à época de sua escrita, um conjunto de fatos relevantes ao destino – se assim pudermos chamar – do desconhecimento quase que por completo da obra que, por consequência, estendeu-se até os dias atuais.

Associemos a toda essa intrínseca teia de informações, o fato deste primeiro trabalho -*Compêndio de Música* - ter sido oficialmente publicado apenas após sua morte em 1650, fato este que pode ter corroborado para um afastamento de sua leitura ou, por consequência, de um melhor e profícuo aprofundamento de seu conteúdo. De qualquer modo, o *Compêndio de Música* de Descartes, bem como todo seu conteúdo não foi em vão, pois, o filósofo René Descartes, nesta sua primeira obra, marca seu início de carreira, na qual aventura-se e deixa à mostra um Descartes que ainda estava em formação filosófica, de escrita muitas vezes confusa e que, até certo ponto, não dominava completamente sua pena, pois em alguns

---

<sup>3</sup>Isaac Beeckman (1588-1637)

momentos da obra ele simplesmente termina o assunto que estava sendo abordado como saída para não estender suas palavras em terreno que, por hora, não dominava por completo. Por mais que Descartes se servisse de sua tendência ao racional e de seus estudos científicos que visavam à área das ciências matemáticas, hora ou outra notaremos que Descartes, em determinados momentos, se serve de conceitos amparados em fortes bases estéticas, nos quais afloram sentimentos, afetos e paixões ao invés dos conceitos puramente racionais e cartesianos. Desta maneira, o filósofo Descartes que dialoga conosco no *Compêndio de Música* traz em suas linhas um afloramento natural quase que imperceptível de seus sentimentos, mostrando-se mais humanizado. Assim, encontraremos, no substrato do conteúdo de seu trabalho, algo maior, que por hora rompe com o Descartes conhecido por nós – o filósofo cartesiano – e traz à tona a faceta de um Descartes que, mesmo sistemático, foi humano e curioso - à seu tempo - pela música, pela arte e pelo belo.

[...] Descartes ne consacra plus de traité systématique à la musique, l'art ou le beau, mais s'exprime à plusieurs reprises sur ce questions dans des notes privées, des lettres, ou des écrits destinés à la publication comme le traité de *L'homme*<sup>4</sup> et celui des *Passions de l'âme*<sup>5</sup>. Tout au long de ces années de réflexion et jusqu'à la fin de sa vie, sa pensée s'est approfondie, tant sur le plan musical qu'esthétique.<sup>6</sup> (VAN WYMEERSCH, 1999, p. 09)

É por estes motivos que acreditamos que este trabalho torna-se único, e em sua totalidade poderá ser revelador.

No entanto, não nos deixemos esquecer que o homem René Descartes estava, a seu tempo, escrevendo sua própria história, o que, por consequência, implica diretamente em parte da história da filosofia, uma vez que Descartes se tornou um dos pilares da filosofia moderna e eternizou seus escritos. Dentre eles, o primeiro, na forma de um *Compêndio de Música*, que, até os dias atuais, reverbera em suas páginas as ideias contidas de um homem à frente de seu tempo. Este foi René Descartes e este é o *Compêndio de Música*.

Desta forma apresentaremos o trabalho redigido e composto de quatro partes, a partir de agora chamadas de capítulos: apresentação, compêndio de música, análises e conclusão.

No capítulo “Análises”, especificamente, apresentaremos subdivisões nas quais analisaremos fragmentos do texto original e, por vezes, faremos a correlação com respectivos fragmentos de outras obras do filósofo, ou dizeres de outros autores.

---

<sup>4</sup> Tratado do homem

<sup>5</sup> As Paixões D'Alma

<sup>6</sup> [...] Descartes não dedicará mais nenhum tratado sistemático à música, arte ou beleza, mas falará várias vezes sobre estas questões em notas particulares, cartas e escritos para publicação como o tratado do Homem e aquele das Paixões da Alma. Ao longo destes anos de reflexão e até o fim da vida, seu pensamento se aprofundou, tanto na dimensão musical quanto estética. (VAN WYMEERSCH, 1999, p.09 – tradução nossa)

Juntas, estas partes pretendem facilitar a leitura do *Compêndio de Música* e podem oferecer um panorama geral que facilite a compreensão da obra, de forma que se consiga uma real noção do que é o *Compêndio de Música* de René Descartes, descartando a possibilidade de fazer uma leitura desconexa que pode levar-nos a equívocos, incorrendo em erro de interpretação ou exclusão de importantes premissas ou conceitos filosóficos do autor.

Em relação aos desdobramentos estéticos do *Compêndio de Musica* de René Descartes, não entraremos neste terreno, uma vez que, tais desdobramentos incorreriam certamente em uma pesquisa paralela demasiadamente profunda que por hora não se faz necessária. Apesar disto, caso o leitor queira aprofundar-se no assunto, terá que se debruçar sobre as correspondências musicais de René Descartes, as quais contém farta quantidade de informações sobre seu *Compêndio*, música e conseqüentemente, conceitos técnicos e estéticos acerca de seu livro.

Por fim, esperamos humildemente contribuir com os estudiosos de René Descartes e que este trabalho possa, em sua estrutura, iniciar um ciclo de estudos acerca do tema. Desde já alertamos ao fato que não se trata de um trabalho completamente fechado, uma vez que nem mesmo Descartes fechou, por assim dizer, seu *Compêndio de Música*. Portanto, fica aqui o início de um estudo que poderá ser expandido numa outra oportunidade.

## 2. COMPÊNDIO DE MÚSICA

Trazer à tona para discussão filosófica o *Compêndio de Música* de René Descartes reforça o fato de que esta obra é ainda pouco estudada pelos acadêmicos em âmbito nacional. De fato, a dificuldade de acesso ao texto por conta da falta de uma tradução em língua portuguesa só aumenta a dificuldade de compreensão desta obra, pela diversidade e complexidade das informações multidisciplinares nela contidas.

Segue-se então a tradução *ipsis literis* do *Compêndio de Música*, a qual foi feita inteiramente, usando como base para tal a edição de L’Abrégé de Musique, edition A. Paris, M. DC. LXVIII, fortemente amparada pela também tradução espanhola da editora “Tecnos”. No entanto, também foram utilizadas como apoio para esclarecimento de possíveis dúvidas e confronto as edições mais recentes “Abrégé de Musique” da editora francesa “PUF” coleção Epiméthée bem como a obra em latim que se encontra contida nas “Oeuvres de Descartes” de Charles Adam e Paul Tannery, da editora francesa Librairie Philosophique J. VRIN. É de suma importância ressaltar que absolutamente todas as notas de rodapé que aparecem dentro do escopo da tradução aqui apresentada feita a partir da edição francesa, pertencem à tradução da obra espanhola, ou seja, são notas oficiais da edição espanhola utilizadas nas palavras chaves do escopo do texto para maior esclarecimento dos conceitos contidos na tradução. Assim, torna-se necessário manter e utilizar estas notas por elas reunirem uma grande quantidade de informações mais aprofundadas acerca do texto em questão. Portanto, faz-se necessário utilizá-las cotejadas das palavras chaves que aparecem na tradução espanhola para maior esclarecimento técnico e teórico do texto. Por fim, esperamos que este trabalho possa gerar ou suscitar novas ideias além de novas e proficuas discussões filosóficas acerca do autor e sua obra.

Uma curiosa e vital informação acerca do *Compêndio de Música* é o fato da data e tempo de escrita do texto principal aqui trabalhado; alguns historiadores afirmam que foi um texto breve e que dispendeu, por parte de seu autor, apenas alguns dias para sua elaboração; outros defendem a ideia de que Descartes já vinha trabalhando em seu *Compêndio de Música* antes mesmo do ano de 1618. O fato é que, embora algumas informações sejam conflitantes acerca da época correta em que Descartes escreveu seu *Compêndio de Música*, todas as evidências históricas convergem ao mesmo ponto, ou seja, o *Compêndio de Música* de René Descartes, independente da época, situação ou período em que foi escrito, certamente foi ofertado como presente de ano novo à Beeckman em 1619, portanto, sua escrita foi anterior ao ano de 1619, constituindo-se assim, de fato, sua primeira obra.



## 2.1. Tradução *ipsis literis*

### COMPÊNDIO DE MÚSICA SEU OBJETO É O SOM.

Sua finalidade é encantar e nos excitar diferentes paixões<sup>7</sup>. As cantilenas<sup>8</sup> (canções) podem ser tristes ou alegres, e não deve nos parecer estranho que a música é capaz de diferentes efeitos, como os poetas elegíacos e os autores trágicos agradam-nos mais e melhor quando excitam em nós paixão e dor e maior aflição<sup>9</sup>.

Os meios para esta finalidade ou, se se preferir, as principais propriedades do som são duas, ou seja, considerando suas diferenças em relação a duração ou tempo, e em relação a força e intensidade, consideramos a razão da altura relativa ao agudo ou grave<sup>10</sup>. Para o que

<sup>7</sup> Esta fórmula de abertura, como uma boa expressão do conteúdo geral do *Compêndio*, liga o Classicismo francês (que é de certa forma ultrapassado) com a tradição da música barroca de sua época. Para confirmar isso, os comentaristas recorrem constantemente à afirmação de G. Caccini (Nuove Musiche, 1601), “[...] *il fine del musico, cioe dilletare, e muovere l’affeto dell’animo*”. Não é de estranhar a atenção que Rameau concede a este início de Descartes, já que o objetivo dele é “restituir os direitos à razão que se perdeu dentro do campo da música” (Traité de l’harmonie réduite à son principe naturel, “Introduction”), e, portanto, não é suficiente simplesmente deleitar. A complicada relação entre a música e as paixões é a chave de sua possível inteligibilidade. (FLORES; GALLARDO p.55)

<sup>8</sup> Apesar do uso pouco feliz que habitualmente se faz desta palavra em castelhano, parece apropriado manter a terminação *cantilena*, ligada à sua origem latina. Após as vicissitudes que sofreu desde a Antiguidade em que se empreendeu para cantar e para o canto litúrgico monódico, e, mais tarde, para indicar na polifonia a voz condutora da melodia, já se considera plausível uma determinada leitura. Não resulta desacertado entender que Descartes aceitaria que fora considerada como frase melodiosa e expressiva, de caráter vocal ou instrumental; mas, em todo caso, suscetível de ser cantada. (FLORES; GALLARDO p.55)

<sup>9</sup> A capacidade de produzir determinados efeitos é um componente fundamental de toda a atividade poética. Aristóteles enfatiza que a tragédia suscita piedade e temor (*Poética*, 1449b, 27), e é bem conhecida sua insistência de que algumas tragédias satisfazem precisamente tanto quanto provocam certo mal estar. O tema já aparece em Platão (Filebo, 47e-48b) e será retomado por Descartes, por exemplo, também nas *Paixões da Alma*, III, 187. Agora no começo do *Compêndio*, uma chave fecunda como excitar o temor e a piedade é o que procura a *mimesis* (1453b, 12). (FLORES; GALLARDO p.55)

Esboça-se e prenuncia o caráter poético da atividade musical, o que fazer e a eficácia dos seus efeitos, já que opera a *purgación* que corresponde às emoções semelhantes às já citadas. (1449b, 27). Assim, mediante a *mimesis* se produz uma verdadeira *catharsis*, ou seja, uma purificação das paixões, uma espécie de medicação, de tratamento, de higiene (J. Hardy, “Introducción”, a Aristote, *Poétique*, Les Belles Letres, Paris, 1979, p. 18). Assim que o próprio Hardy (p. 201) ecoa ao texto de Batteaux relativo a esta *purgación* e purificação das paixões, em que alude à música: “Pitágoras é o primeiro que tomou esta palavra da medicina. Pois, como a medicina expulsa os corpos corrigindo o excesso ou o vício dos humores, a música, por sua vez, limpa a alma” (Les Quatre poétiques, Paris, 1771). Fica claro que, portanto, está em jogo a constituição do *moi-même*; constituição, nessa medida, musical.

<sup>10</sup> No processo de tencionar ou destencionar uma corda se produz diferentes alturas tonais. A *intensio* e a *remissio* fazem referência ao movimento, ao processo de subir ou baixar o tom de uma corda na afinação de um instrumento e, se se dão entre duas notas definidas, são, na realidade, o intervalo. Esta posição de Aristógenes se faz clara para justificar a relação da altura com a característica aguda ou grave do som (cf. J. Javier Goldaraz Gainza, “Aristógenes en la teoría musical del Renacimiento. Fundamentos de la ciencia armónica y medición de intervalos”, *Revista de Musicología*, XII, nº. 1, enero-junio de 1989, pp. 1-24). (FLORES; GALLARDO p.56)

Aristóteles relaciona expressamente estas duas propriedades do som, uma vez que “agudo” e “grave” são palavras que procedem por metáfora a partir das qualidades táteis: o agudo efetivamente move o órgão muito

diz respeito à natureza do som em si, isto é, de que corpo e como ele nasce, para torná-lo mais agradável, é uma questão de física<sup>11</sup>.

Parece que, a voz humana, nos convém mais agradável que outras, é somente porque mais do que qualquer outra voz, seu elemento é mais consistente com nossa natureza e sujeita aos nossos espíritos. Assim exposto, é muito mais agradável o humor e a inclinação à voz de amigos do que inimigos, segundo a simpatia ou antipatia das paixões: pela mesma razão, segundo se diz, um tambor coberto com pele de ovelha esticada ressoa plenamente, mas é muda, se você a golpeia, em outro tambor<sup>12</sup>.

---

em pouco tempo, enquanto que o grave o move pouco em muito tempo.

E não é que o agudo seja rápido e o grave lento, mas a diferente de qualidade entre o movimento de um e de outro é o resultado de sua rapidez e sua lentidão, respectivamente” (420a, 30). Tomas Calvo assinala que, possivelmente, esta última consideração aristotélica sobre a diferença de qualidade seja uma retificação do *Timeo* (67b) de Platão, já que, para Aristóteles, a rigor, a gravidade e a agudeza do som são consequência da lentidão e rapidez do movimento. (*Acerca del alma*, Gredos, 1978, n. 53, pp. 198-199).

<sup>11</sup> A preocupação “física” de Descartes se refere mais ao seu modo de considerar as paixões do que atender à natureza do som, já que tratará de estudá-lo unicamente em suas propriedades e não em suas qualidades. Ele mesmo confessa na “Resposta à segunda carta”, que é parte do prefácio da *Les passions de l’âme* que sua intenção não tinha sido explicar as paixões “*en Orateur*”, nem sequer “*en Philoshophe moral*”, mas somente “*en Physicien*” [*D’Egmont*, 14 de agosto de 1649 (A. T., XI, 326)]. (FLORES; GALLARDO p.56)

<sup>12</sup> Nota-se que esta alusão é o único sedimento na obra de Descartes “essas velhas tradições das que estão repletas a Idade Média e o Renascimento” (E. Gilson, René Descartes, *Discours de la méthode, texte et commentaire*, Vrin, Paris, 1930, p. 121). No entanto, o tratamento desta lenda é muito significativo e singular. Em primeiro lugar porque *aiunt* marca a distância de um “segundo se diz” e, além disso, em um contexto em que esta lenda tem mais valor retórico de uma citação que o explicativo em teoria, com o que se faz perder esta eficácia teórica que se reconheciam os naturalistas anteriores (F. de Buzon, “Sympathie et antipathie dans le Compendium Musicae”, *op. Cit.*, pp. 647 y 650). (FLORES; GALLARDO p.57)

A lenda das peles dos tambores aparece em grande quantidade de textos dos séculos XVI e XVII em numerosas versões, mas que sempre se dão simultaneamente uma pele de cordeiro e uma de lobo. A percussão desta pele de lobo esticada sobre o mesmo tambor que a do cordeiro, ou sobre outro tambor distinto, faz romper por esta ação a distância, sem contato direto e de modo admirável, a pele do cordeiro. Segundo F. de Buzon (*op. cit.* p. 648), o autor mais antigo a que, neste contexto, cabe se remeter explicitamente é Alciato, em seus *Emblemas*, que datam de 1522; para alguns de 1531 (cfr. *Emblema* CLXX, ed. De Guillelmo Rovillo, Lyon, 1549, reprod. En Ed. Nacional, Madrid, 1975, p. 288) – que vem a mostrar que a lenda, independente de sua intenção de dar com a fonte direta de Descartes – por exemplo, os não tão afortunados de Ch. Adam na nota da ed. *Princeps* (A. T., X, 90) – é um lugar comum. O interessante é o tratamento que Descartes dá à lenda, já que com ela, por um lado, assegura uma relação entre as propriedades físicas do som e as paixões, entendidas psicologicamente enquanto *affecciones* – propriedades do som. E, ademais, possibilita uma explicação menos maravilhosa, mas mais fecunda, ao associá-la ao fenômeno verificável da ressonância (cf. *Supra*, “Introducción”, 6).

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES<sup>13</sup>

1º Todos os sentidos são capazes de algum prazer.

2º Para o prazer sensorial é necessário certa proporção<sup>14</sup> e a correspondência do objeto com o sentido. Assim, por exemplo, ao som de tiros de mosquete e os trovões não parecem apropriados para a música: porque, obviamente, prejudicaria os ouvidos, como o excesso de brilho do sol nos olhos quando contemplado diretamente<sup>15</sup>.

3º O objeto deve ser tal que o sentido não o perceba nem com excessiva dificuldade, nem confusamente. De onde resulta, por exemplo, uma figura muito complicada, mesmo que seja regular assim como é o astrolábio<sup>16</sup> chamado de mãe, não agrada a vista tanto como outra que é formada por linhas e peças simétricas, como a aranha no mesmo instrumento. A razão é que o sentido se satisfaz mais plenamente nesta última do que na primeira, aonde se encontram muitos elementos, mas que se distinguem com suficiente clareza.

<sup>13</sup> A importância radical destes *Praenotanda* baseia-se em que a música está enquadrada, e com uma suficiente autonomia em uma abordagem geral decisiva, não somente para toda a estética cartesiana, mas, ainda, para a ontologia de Descartes. Historicamente podem considerar as seis primeiras considerações como “a escritura de uma passagem do livro fundador da psicologia da sensação, o tratado *Acerca del alma* de Aristóteles”: “Se a voz consiste em uma certa harmonia, e voz e ouvido são em certo modo uma só coisa – se bem em certo modo não são uma e a mesma coisa – e se a harmonia consiste à sua vez em uma certa proporção (*logos*), necessariamente também o ouvido há de consistir em uma certa proporção” (426<sup>a</sup>, 27-30, trad. cit. p. 219). Cfr. as relações que estabelece F. de Buzon em “Preséntation” a Descartes, *Abrégé de Musique*, pp. 11-12: Descartes parte do sentido e disto deriva as capacidades do objeto, enquanto que Aristóteles vai do objeto ao sentido. (FLORES; GALLARDO p.57)

Em todo caso, o estabelecimento de um terreno comum para o objeto e o sentido e a necessidade de mensurar uma proporção (mensurável e nunca desmedida) entre ambos, com vista a um prazer recriador, depende do modo de proceder em que ele encaixa a distinção com suficiente clareza.

<sup>14</sup> Descartes reivindica aqui a importância da proporção – que será “aritmética” (cfr. consideração prévia 6<sup>a</sup>) – com o que a posição de Pitágoras de que a música é símbolo ou expressão de uma harmonia, que se explica por meio de proporções numéricas (cfr. E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*, Alianza, Madrid, 1988, p. 200), é levada adiante. Não se trata apenas de que se pode reduzir a números, somente de que a proporção vem a ser um requisito indispensável que faz com que o objeto e o sentido ressoem consonantemente. Assim, a música deixa de ser um luxo caprichoso e torna-se inteligível. (FLORES; GALLARDO p.58)

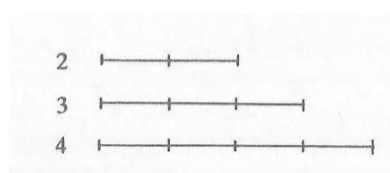
<sup>15</sup> “Por isso que qualquer excesso, tanto agudo como o grave, destruía o ouvido e qualquer excesso nos sabores destruía o gosto, e excessivamente brilhante ou escuro destruía a vista no caso das cores e o mesmo o odor forte – seria doce ou amargo – no caso do olfato: é porque o sentido consiste em uma certa proporção[...]. O sentido, por sua vez, é a proporção. Os excessos sensoriais, enfim, produzem dor, e destruição.” (Aristóteles, *Acerca del alma*, 426a, 30/426b, 9). Sem esta proporção, o ruído seria surdo e a luz cegadora [Descartes, *Traité de l’homme* (A.T., XI, 150 y 158, trad. Ed. Nacional, Madrid, 1980, pp. 82 y 84)]. Se está assinalado com isto, na segunda consideração prévia, não somente a absoluta necessidade de proporção e medida a fim de garantir, em cada caso, o prazer correspondente, somente, à sua vez, a inviabilidade de proceder separando radicalmente a ação de perceber da de entender, e vice-versa. O maior dos excessos consiste nesta exceção que impediria toda possível proporção. (FLORES; GALLARDO p.58)

<sup>16</sup> O astrolábio, conhecido instrumento científico, inventado pelos gregos no século III a.C. para observar as posições e altitudes da abóboda celeste, se empregou também no fim da Idade Média como instrumento de navegação. Sua forma primitiva era a de um disco de madeira suspenso por uma corda, em torno da qual estavam marcados os graus do círculo, e uma régua móvel, em pivot, na agulha central. Descartes utiliza esta semelhança ou comparação para contrapor, por um lado, o interessante do *disco* ou *araña* (*rete*), como um conjunto de elementos captados organizadamente frente a um emaranhado complexo em que a harmonia celeste se manifestaria em sua totalidade inesgotável. No *disco* ou *araña* as estrelas e o sol encontram uma posição que podem ser lidas graças à esta disposição ordenada. (FLORES; GALLARDO p.59)

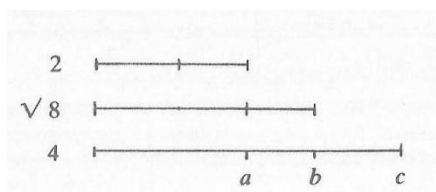
4° Os sentidos percebem mais facilmente os objetos em que as diferenças entre as partes sejam menores entre eles.

5° Dizemos que as partes de um objeto completo entre as que existem uma maior proporção são menos diferentes entre si.

6° Esta proporção deve ser aritmética e não geométrica<sup>17</sup>. Especialmente, pois na primeira há uma menor quantidade de coisas ser notada e a se considerar, posto que ali as diferenças são todas iguais e assim o sentido não funciona distintamente a fim de perceber em detalhe todos os elementos que contém. Exemplo: a proporção dessas linhas:



se distingue com os olhos mais facilmente do que dessas outras:



na medida que na primeira figura basta avistar a unidade como diferença de cada linha; enquanto que na segunda, as partes AB e BC são incomensuráveis e, portanto, em minha opinião penso que podem ser perfeitamente reconhecidas simultaneamente pelo sentido, apenas em relação à proporção aritmética: assim, é claro que se detectam em AB, por exemplo, duas partes, das três que existem em BC. De onde, é evidente, que o sentido se engana continuamente.

7° Entre os objetos do sentido não é mais agradável ao espírito<sup>18</sup> nem aquele que se percebe

<sup>17</sup> As proporções do objeto como próprio significado e as capacidades deste para o prazer obrigam a uma atenção ao modo como o objeto há de ser para poder ser percebido. As partes deste objeto têm que guardar uma devida proporção. Os autores clássicos distinguem entre a proporção *aritmética* (diferenças iguais e razões desiguais), a *geométrica* (diferenças desiguais e razões iguais) e a *harmônica* (composta de diferenças e razões desiguais). Descartes não utiliza a proporção harmônica para a obtenção das consonâncias, mas para aproveitar sua classificação sem referência alguma a outro modo de cálculo que a simples proporção “aritmética”. Esta é uma das maiores originalidades do *Compêndio* e aproveita uma boa simplificação dos procedimentos de cálculo sem que troquem os resultados (F. de Buzon, “Présentation” a Descartes, *Abrégé de Musique, op. cit.*, p. 11). (FLORES; GALLARDO p.59)

<sup>18</sup> Basta observar o cuidado com que a terminação *espíritu* é utilizado em Descartes. Seria suficiente recordar que é a tradução adequada de *ingenium* (v. gr., no próprio título das *Regulae ad directionem ingenii*) o que é empregado para dar conta de *mens* incluído quando, por exemplo, se emprega de modo impreciso para referir-se àquilo que em nós tem a faculdade de pensar, crendo que é a principal parte da alma. [*Meditationes de Prima Philosophia* (A.T., VII, 506, trad. Vidal Peña, Alfaguara, Madrid, 1977, p. 283)]. No entanto *spiritus* é mais

muito facilmente nem tão pouco aquele que se percebe com mais dificuldade; mas não é tão fácil como para satisfazer completamente o desejo natural, por ele que os sentidos são atraídos até os objetos, nem tão difícil como para fatigar o sentido<sup>19</sup>.

8º Finalmente há de se notar que a variedade é muito agradável em todas as coisas. Estabelecidas estas considerações prévias vamos agora tratar da primeira propriedade do som, a saber:

### O NÚMERO OU TEMPO PARA SER OBSERVADO NOS SONS.

O tempo nos sons devem ser compostos por partes iguais<sup>20</sup>, porque, como notamos no quarto ponto das considerações prévias, estas são as que o sentido percebe com maior facilidade, segundo havíamos assinalado; ou bem das partes que são em proporção dupla ou tripla, sem que exista uma progressão que esteja além; por que estas são as que se distinguem mais facilmente pelo ouvido, segundo evidenciamos nos pontos quinto e sexto de nossas considerações prévias.

Mas, se as medidas fossem mais desiguais, o ouvido teria dificuldade e não poderia reconhecer, sem um grande esforço, suas diferenças, como evidenciado pela experiência. Pois, se, por exemplo, eu quisesse colocar cinco notas iguais em uma, não poderia cantar, a não ser

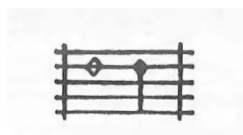
adequado para *animus* do que *alma*. Descartes tem aclarado reiteradas vezes o equívoco que há na palavra *alma* a fim de entender precisamente “*ese acto primero, o esa forma principal del hombre*” e que, portanto, somente deve dizer dos princípios por quais pensamos, e, para eliminar ambigüidade, o denomina quase sempre *espírito* (*mens*). “Pues yo no considero al *espíritu* (*mentem*) como una parte del *alma animae*), sino como el *alma entera* (*ut totam illam animal*) que piensa (*cogitat*)” [*Meditationes* (A.T., VII, 506-507, trad., p. 283)]. *Mens* não se opõe, portanto, à *anima*, senão quando equiparada em ocasiões a *corpus* [p. ej., *op. cit.*, (A. T., VII, 313, trad., p. 183)]. Com essas ressalvas, para *animus*, é preferível *espírito*, apesar da diversidade de possíveis significados, além de *alma*, há de referir-se à *anima*. *Ánimo* resultaria pobre e desorientador. Em todo caso, Descartes usa a palavra *espírito* (*esprit*) em três sentidos diversos: *a*) em oposição à substância extensa, como pensamento ou substância pensante (*res cogitans*); *b*) em oposição à uma leitura escolástica de *alma*, e *c*) como algo mais amplo que a razão, incluindo a memória, a imaginação, a vontade, e etc. (cf. Risieri Frondizi, em Descartes, *Discurso del método*, Alianza, Madrid, 1979, n.5, p.131). (FLORES; GALLARDO pg.60)

<sup>19</sup> Esta sétima consideração é expressamente citada por Descartes à Mersenne, em sua carta de 18 de março de 1630 (A.T., I, 133), e é importante para comprovar que, presumivelmente, tem, neste momento, o original do *Compendium* e, sobretudo, para insistir na possibilidade de uma ciência musical, apesar do caráter subjetivo do juízo de gosto (cf. *supra*, “Introduction”, 4). (FLORES; GALLARDO pg.61)

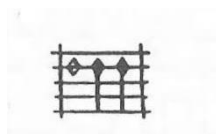
<sup>20</sup> Convém enfatizar o lugar privilegiado e inabitual do ritmo neste *Compêndio de Música*, o que implica um reconhecimento fundamental de número ou tempo, como expressão da autonomia individual do sentido, que se afirma na necessidade de captar de modo claro e distinto a diferença das partes e de distinguir sua ordem. O ritmo tem como função sustentar nossa imaginação fornecendo-lhe marcas ou sinais, graças à proporção que se encontra entre as medidas. Há, portanto, uma “verdadeira especialização da música” (P. Dumont, “Introduction” a Descartes, *Abrégé de musique, op.cit.*, p.20). O papel preponderante da medida como aparição regular e acompanhada de um tempo forte, que Descartes é o primeiro a assinalar (E. Mercadier, “Les théories musicales de René Descartes”, *op.cit.*, p. 238), indica e sublinha sobretudo uma concepção original da música como captação de relações quase espaciais (P. Dumont, *op.cit.*, p.20, e *supra*, “Introducción”, p.5). (FLORES; GALLARDO pg.61)

com enorme dificuldade.

Mas dirás<sup>21</sup> que talvez possamos colocar quatro ou até oito notas por uma; por isso devemos, inclusive, avançar mais distante do que esses números. Agora eu respondo que esses números não são números primos entre si, e que, portanto não produzem novas proporções, senão que somente multiplicam por dois. Porque está claro, a partir disto, que as notas não podem colocar-se, a não ser combinadas em pares; com efeito, não posso combinar somente as notas seguintes:



nas quais a segunda é apenas um quarto da primeira; mas sim



As quais as duas últimas são a metade da primeira; portanto a proporção de um para o outro é apenas o dobro multiplicado.

Destes dois gêneros<sup>22</sup> de proporções de tempo surgiram dois gêneros de medida em uso na Música, ou seja, a divisão em três tempos ou em dois. Esta divisão se marca pelo movimento de mão, percussão, também chamada de batuta<sup>23</sup>, que tem como fim ajudar a nossa imaginação; com a qual podemos facilmente familiarizar-nos em todas as partes de uma cantilena e deleitarmos com as proporções que nelas se encontram. No entanto, esta proporção se conserva nos membros da cantilena tão sabiamente que pode ajudar a nossa apreensão de forma que, enquanto escutamos a última, recordamos, todavia, agora o que houve no princípio e o que há no resto da cantilena; isto se sucede se toda ela for formada de oito, dezesseis, trinta e dois, sessenta e quatro, etc., pulsos, posto que, evidentemente, todas as divisões resultam de uma proporção dupla.

<sup>21</sup> Em latim, *dices*. É conveniente manter essa segunda pessoa do singular, se se tem em conta que o texto está escrito para Issac Beeckman e que, ademais, responde a um modo de proceder cartesiano que, através de um tom de conversa, procura um estilo determinado de filosofar. Descartes, mediante a prevenção das objeções que poderiam ser feitas, dialoga consigo mesmo. (FLORES; GALLARDO pg.62)

<sup>22</sup> Preferimos manter as terminações de Descartes *genus* e *species* em sua tradução mais literal: *gêneros* e *espécies*, a fim de evitar uma perigosa re-atualização de seu sentido. Nele, coincidimos com F. de Buzon frente a P. Dumont. (FLORES; GALLARDO pg.63)

<sup>23</sup> Descartes utiliza este termo para designar a ação de marcar a divisão do tempo ou compasso, mediante a um golpe (do latim *battuere*, “golpear”). Não se refere, para tanto, à vara utilizada pelos maestros, cujo uso, hoje por alguns questionados, é bastante recente, pois não vai além de meados do século XIX, e que, então, foi adotado seu nome a partir dessa ação. (FLORES; GALLARDO pg.63)

Então, com efeito, quando ouvimos os dois primeiros pulsos, os concebemos como único; enquanto escutamos o terceiro, o combinamos aos dois primeiros, de maneira que seja uma proporção tripla; depois, enquanto escutamos o quarto pulso, o unimos ao terceiro, de maneira que o concebemos como somente um; logo, unimos a sua vez os dois primeiros com os dois últimos de maneira que concebemos ao mesmo tempo os quatro como um só. E assim nossa imaginação avança até o final, onde concebe toda a cantilena como uma unidade composta por numerosos pulsos iguais, como um corpo inteiro composto de vários membros.

No entanto, poucas pessoas observam como este pulso ou batida se apresenta aos ouvidos numa Música muito meticulosa e de muitas vozes. Acredito eu que isso acontece por conta da intensidade e elevação da música vocal ou do tato nos instrumentos, de forma que, ao começo de cada batida, o som se emite mais distintamente. Coisa que naturalmente observam os cantores ou instrumentistas, especialmente nas cantilenas cujos compassos saltamos e bailamos; em efeito esta regra nos serve para distinguir que a cada batida de Música corresponde um movimento do corpo<sup>24</sup>. Ao fazer isso somos impulsionados, de forma natural, pela Música: pois é certo que o som agita naturalmente todos os corpos ao seu redor, como se observa pelo som de grandes sinos ou barulho de trovão; no entanto deixo aos físicos a explicação deste fenômeno. Mas de fato é claro, e como já dissemos, ao começo de cada medida o som se emite mais alto e nítido: ainda devo dizer que o som golpeia com maior força nossos espíritos animais que nos excitam o corpo e nos convidam a nos movermos. De onde se conclui, obviamente, que também os animais podem dançar ao ritmo se os ensinarmos, ou se os acostumarmos, porque, para eles, somente é necessário um impulso natural.

No entanto, ao que se refere às diferentes paixões que a Música pode provocar em nós segundo uma diferente medida<sup>25</sup>, opino que, em geral, uma medida mais lenta provoca em

---

<sup>24</sup> Há de se ressaltar a importância conseguida no *Compendium* a dança como expressão do movimento compassado e rítmico, isto é, proporcionado e adequado, no espaço (que é ele assim ordenado e, nele, o corpo mesmo). A proporção vem a ser a que restabelece o compasso entre o ritmo da respiração e o ritmo da vida (cfr. *supra*, “Introducción”, 5). Inclusive, é de tal incidência do assunto que, segundo referências a que alude A. Pirro (*op.cit.*, p. 87), as idéias de Descartes sobre o ritmo se nutrem de alguns dos mais de trezentos maestros de dança que na época ensinavam em Paris, e que eram a viva expressão prática deste modo de proceder. (FLORES; GALLARDO pg.64)

<sup>25</sup> Esta importante relação entre as paixões que a música pode provocar e a medida se assinala em Descartes com clareza, mas com todo tipo de cautelas, e não há de se levar mais adiante (cfr. *supra*, “Introducción”, 5). O assunto aparece de modo extremamente sugestivo em Platão, que não somente estabelece uma correlação entre os movimentos do corpo (“charmosos animados por espíritos viris que se entrelaçam, como na guerra, com violentos esforços”) e a dança (aqui empírica). Ademais, fala do movimento inspirado por uma alma (“que vive num bem-estar e goza de prazeres moderados”) e sua correspondente dança (pacífica) (*Leyes*, VII, 814a). O estabelecimento desta correlação é, pela *mimesis* e recreação, um autêntico reestabelecimento. (FLORES; GALLARDO pg.65)

nós paixões mais lentas, como a languidez, a tristeza, o medo, o orgulho e etc., enquanto uma medida imediata, ao contrário, produz paixões mais vivas, como a alegria e etc. Também é necessário mencionar dois gêneros de batidas: há de quatro tempos, que se divide sempre em partes iguais e é mais lenta e menos intensa, e a outra que tem três tempos, isto é, a que consta de três partes iguais. A razão é que esta agrupa mais o sentido porque nela devem notar-se mais membros, concretamente três; ao passo que na outra somente dois. Mas uma investigação mais precisa sobre este tema supõe um conhecimento mais profundo das paixões da alma, sobre os quais não direi nada mais.

No entanto, não podemos ignorar que força do tempo é tal na Música que pode produzir qualquer prazer por si mesma, como é evidente no tambor, instrumento militar, em que não cabe considerar outra coisa que a medida<sup>26</sup>. E esta pode estar formada, segundo estimo, não somente de duas ou três partes, mas, talvez, até de cinco, sete ou mais. Porque, como neste instrumento, o sentido não tem que prestar atenção a nada, exceto ao tempo, por ele poder ter uma maior diversidade, para que cativa mais o sentido.

### **DA DIVERSIDADE DOS SONS EM RELAÇÃO AO AGUDO E AO GRAVE**

Esta diversidade de sons pode ser considerada principalmente de três maneiras: seja nos sons que se emitem ao mesmo tempo por diferentes corpos; seja naqueles que são emitidos sucessivamente por uma mesma voz; seja, finalmente, naqueles que se emitem sucessivamente por vozes ou corpos sonoros diferentes. A partir da primeira maneira se resultam as consonâncias; da segunda, os graus; da terceira, as dissonâncias, que são mais afins às consonâncias. Portanto está claro que a diversidade dos sons deve ser menor nas consonâncias do que nos graus: porque, evidentemente, as dissonâncias cansariam mais o ouvido nos sons que são emitidos simultaneamente do que nos que se emitem sucessivamente. O mesmo deve ser dito, na proporção da diferença dos graus com as dissonâncias que sofrem em relação em proporção a várias vozes ou instrumentos.

### **DAS CONSONÂNCIAS**

Devemos observar, em primeiro lugar, que o uníssono não é uma consonância,

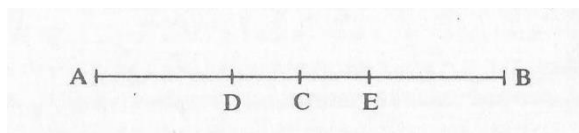
---

<sup>26</sup> O tambor desempenha aqui a função da dança grega a que se refere a *Poética* de Aristóteles (1447a, 23-27). Sua *mimesis* se produz mediante o ritmo sem melodia; os dançarinos, que através de ritmos traduzem as figuras da dança, imitam personagens, paixões e ações. O instrumento militar vem curiosamente a propiciar a diversidade, graças à libertação do tempo como ritmo. (FLORES; GALLARDO pg.66)



especialmente porque nele não há diferença alguma de som no agudo e no grave; mas se relaciona com as consonâncias como a unidade com os números<sup>27</sup>.

Em segundo lugar, dos dois términos que se necessitam em uma consonância, o mais grave é muito mais potente, e, em certo modo, contém, em si, o outro. Como fica claro nas cordas de um alaúde<sup>28</sup>: quando se toca alguma delas, as que são mais agudas, uma oitava ou uma quinta, vibram e ressoam espontaneamente; no entanto as mais graves não atuam assim, ao menos aparentemente. A razão desse fenômeno se explica da seguinte maneira: o som é o som como a corda é a corda<sup>29</sup>, no entanto em qualquer corda estão contidas todas as cordas menores que ela, mas não as mais largas; por conseguinte em qualquer som estão contidos todos os sons mais agudos, mas não os mais graves em um agudo. De onde fica claro que o término agudo deve encontrar-se pela divisão do grave; e esta divisão deve ser aritmética, quer dizer, em partes iguais como percebemos nas considerações prévias.



Assim, seja AB o término grave, se eu quero encontrar nele o término agudo da

<sup>27</sup> Como recorda Pascal Dumont (*op.cit.*, p. 150), esta opinião se sustenta na afirmação aristotélica de que “o conjunto é necessariamente anterior à parte” (*Política*, II, 5, 1263b, trad. Ed. Nacional, Madrid, 2ª. Ed., 1981, p.50). O unísono fica assim como verdadeira expressão de comunidade, de cidade. Essa posição será contestada por Mersenne em *L'harmonie universelle*, I.I, “Des consonances”, prop. 4, p.11. (FLORES; GALLARDO pg.67)

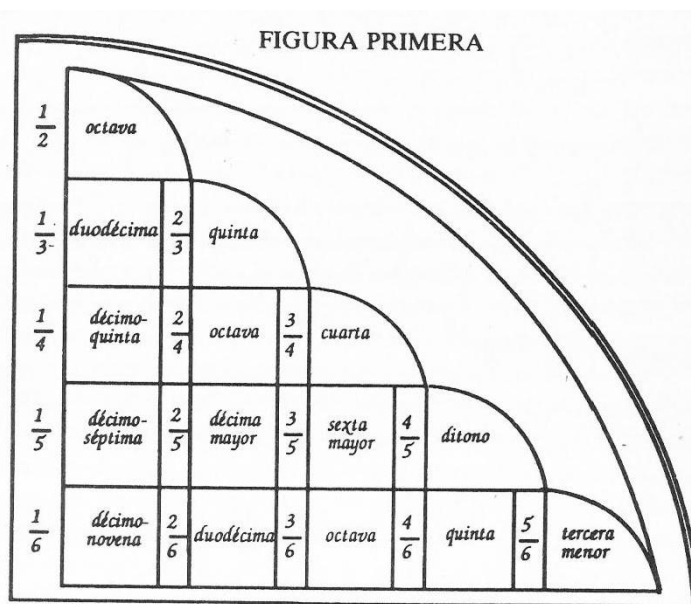
<sup>28</sup> Enquanto *testudo* designa qualquer instrumento musical de cordas equipado com uma caixa de ressonância em forma de um casco de tartaruga, nesta ocasião parece tratar-se de um alaúde, como assinalam unanimemente os estudiosos. Este instrumento foi muito estimado na música culta durante os séculos XVI e XVII por suas possibilidades polifônicas, ademais os comentaristas, quando aludem às experiências musicais de Descartes, se referem com frequência ao alaúde.

Esta alusão, no começo do tratado das consonâncias, às cordas do alaúde e ao que nelas fica claro (*pater*) expressa um modo de proceder e uma consideração das experiências realmente singular (cfr. *supra*, “Introducción”, 6, e n. 90). Descartes terá uma ocasião mais adiante, em 1628, de ratificar seu ponto-de-vista. A desatenção às experiências é uma verdadeira expressão de obstrução à uma adequada “disposição em ordem”. Assim procedem “aqueles filósofos que, descuidando das experiências, pensam que a verdade surgirá de seu próprio cérebro, como Minerva de Júpiter” [*Regulae ad directionem ingenii* (A. T., X, 390, trad., p. 88)]. Descartes considera essas experiências a chave par ao estudo das consonâncias e não somente para realizar comprovações, senão também para assentar teoricamente sua posição. Assim ocorre de novo no experimento a que se refere mais adiante (A. T., X, 103). (FLORES; GALLARDO pg.67)

<sup>29</sup> O axioma utilizado por Descartes não é nem em espírito nem em letra uma fórmula inventada por ele. Já se encontra, por exemplo, em Zarlino (*Dimostrazioni harmoniche*, Venecia, 1571, Ragionamento secondo, Dimanda prima, p. 147). Neste ponto é mais tradicional que em outros, não incorporando, por exemplo, as novas perspectivas de Beeckman sobre a proporcionalidade das vibrações (F. de Buzon, “Présentation”, *op. cit.*, p.14, chega inclusive a assinalar que o axioma é inexacto, já que não define senão um caso particular). De todas formas, a referência à que as cordas superiores ou graves, uma vez tocadas, põe em movimento as cordas superiores que são acordes com elas desde que, pelo contrário, quando se tocam as superiores as inferiores não se movem, é, em opinião de Beeckman, resultado de uma hipótese sua. Com independência de que ele mostre uma certa tensão e discussão científica com Descartes, é interessante assinalar aqui que a confluência justa da física com a matemática se produz e se encontra em um contexto musical (cfr. *Journal, op. cit.*, t.I, p.244; K. van Berkel, *op.cit.*, p.265, e *supra*, “Introducción”, 2). (FLORES; GALLARDO pg.67)

primeira de todas as consonâncias, o dividirei pelo primeiro de todos os números, quer dizer, por dois, como se vê no ponto C: e assim, AC, AB, distam entre si pela primeira de todas as consonâncias, chamada oitava ou diapasão. Mas, se novamente eu quiser ter outras consonâncias, que sigam imediatamente a primeira, dividirei AB em três partes iguais e então não terei um único termo agudo, senão dois, a saber, AD e AE; que irão carregar duas consonâncias de mesma classe, a saber, a décima segunda e a quinta. Novamente posso dividir a linha AB em quatro, em cinco ou em seis partes, mas não mais existirá uma divisão posterior, porque, evidentemente, a debilidade dos ouvidos não pode distinguir sem maior esforço as diferenças dos sons<sup>30</sup>.

Portanto é preciso ressaltar que, da primeira divisão surge apenas uma consonância; da segunda, duas; da terceira, três; e assim sucessivamente, como mostra o quadro seguinte.



Nesta figura não aparecem, todavia todas as consonâncias; mas para encontrar as restantes há que tratá-las antes:

### A OITAVA

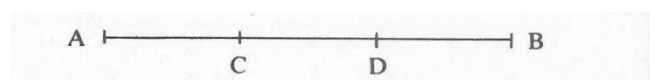
Do que foi dito acima fica claro que a oitava é a primeira de todas as consonâncias e que é a que mais facilmente se percebe pelo ouvido depois do uníssonos, fica claro a partir do que já havíamos dito podendo-se comprovar-se pelo experimento das flautas: se soprarmos

<sup>30</sup> O parágrafo inteiro é citado por Rameau (*Traité de l'harmonie, op. cit.*, pp.3-4). Resulta curioso, em todo caso, e ademais significativo, que a razão conduzida para interromper em seis partes a divisão não se refere à propriedades mais ou menos mágicas ou místicas das cordas, como, por exemplo, faz Zarlino, senão a debilidade dos ouvidos e sua incapacidade para distinguir, sem excesso de esforço, diferenças maiores de sons. (FLORES; GALLARDO pg.68)

dentro das flautas mais fortemente do que o habitual, elas emitirão um som uma oitava acima. E não há nenhuma razão para que essa oitava aconteça imediatamente, antes que a quinta ou a outras, a não ser porque a oitava é a primeira de todas e a que difere menos do uníssono. De onde se segue, penso eu, que não se ouve jamais um som sem que sua oitava superior não pareça ressoar, de uma maneira ou outra, nos ouvidos. Dessa forma, às cordas mais grossas de um alaúde, que produzem um som mais grave, se unem outras cordas mais finas e uma oitava mais aguda; tocadas conjuntamente conseguem que os sons mais graves se ouçam mais distintamente.

A partir daqui é claro que nenhum som, que está em consonância com o término de uma oitava, poderá ser dissonante com outro término da mesma.

Deve-se notar outro aspecto na oitava, a saber, que é a mais importante de todas as consonâncias, ou seja, todas as demais estão contidas nela, ou que estão compostas a partir dela e de alguma outra que ela contém. Se pode demonstrar pelo fato de que todas as consonâncias consistem de partes iguais; de onde resulta que, se seus términos estão distantes um do outro mais de uma oitava, eu posso, sem nenhuma divisão posterior do término mais grave, adicionar uma oitava ao mais agudo, de onde se verá que ele está composto a oitava e seu resto. Será, por exemplo, AB dividida em três partes iguais.



Das que, AC, AB, estão distantes uma décima segunda: eu digo que esta décima segunda está formada da oitava e de seu resto, a saber, a quinta. Com efeito, está composta de AC, AD, que é uma oitava, e de AD, AB, que é uma quinta; e assim se sucede nas demais. Assim, se a oitava forma outras consonâncias, não multiplica os números das proporções, como fazem todas as demais, e por isso é a única que pode duplicar-se. Na verdade, se se duplica, consegue somente 4; ou 8, se se duplica de novo. Mas se, por exemplo, se duplica uma quinta, que é a primeira consonância depois da oitava, se obtém 9; porque há uma quinta de 4 a 6; ou mesmo de 6 a 9, que é um número bem superior que o 4, e termina a série dos primeiros seis números que se concluem todos acima das consonâncias.

A partir disto conclui-se que cada gênero de consonância engloba três espécies: a primeira é simples; a segunda composta de uma simples e uma oitava; a terceira composta de uma simples e duas oitavas. E não se adiciona nenhuma outra espécie suplementar de

consonância, que estaria composta de três oitavas e de outra consonância simples, posto que esses sejam os limites, e não existe outra progressão para além de três oitavas: porque, evidentemente, os números das proporções se multiplicariam em excesso. Assim se deduz o catálogo geral de todas as consonâncias, que é representado no quadro seguinte.

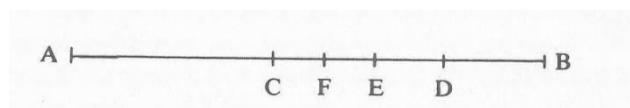
FIGURA SEGUNDA

octavas		1/2		1/4		1/8
quintas	2/3		1/3		1/6	
ditonos		4/5		2/5		1/5
cuartas	3/4		3/8		3/16	
sextas mayores		3/5		3/10		3/20
terceras menores	5/6		5/12		5/24	
sextas menores		5/8		5/16		5/32

Aqui nós adicionamos a sexta menor, que, todavia não havíamos encontrado nas figuras anteriores. Mas pode-se deduzir do que se havia dito sobre a oitava: se a ela se impede o ditono, resulta uma sexta menor. Mas isso ficará mais claro em breve.

Então, posto tudo que já foi dito reiteradas vezes que todas as consonâncias estão contidas em uma oitava, é preciso ver como isso se sucede e de que forma elas nascem de sua divisão, para conhecer mais distintamente sua natureza.

Em primeiro lugar, é certo, segundo assinalado nas considerações prévias, que se deve proceder por uma divisão aritmética<sup>31</sup>, isto é, em partes iguais. Enquanto ao que deve ser dividido,



<sup>31</sup> “O procedimento de divisão, se se chama aritmético, não corresponde exatamente com o que os teóricos antigos denominavam proporção aritmética. Com efeito, Descartes começa por dividir a corda tomada como unidade em dois términos iguais, depois em três e assim até seis. Isto corresponde precisamente ao procedimento chamado harmônico pelos teóricos, que se faz aparecer em primeiro lugar os intervalos mais consoantes, como a oitava ou a quinta; enquanto que a aplicação da proporção aritmética engendra as consonâncias imperfeitas (terças, sextas) antes que as outras. Este procedimento que combina originalmente elementos tradicionais introduzem uma distinção importante entre as consonâncias *per se* e as demais; é o argumento que autoriza em primeiro lugar a desqualificação da quarta em benefício da terça maior” (F. de Buzon, “Présentation”, *op. cit.*, p.15). (FLORES; GALLARDO pg.72)

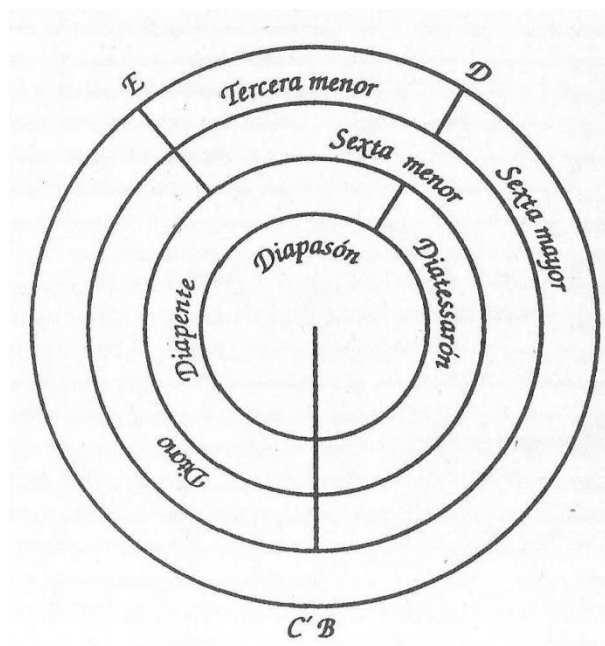
Vê-se, na corda AB, que a distância que há de AB a AC é igual à parte CB; no entanto, o som AB difere do som AC uma oitava; por conseguinte, o espaço da oitava será a parte do som CB. Assim ela é a que deve ser dividida em duas partes iguais, como se divide qualquer oitava: o que torna em D. A partir desta divisão, como sabemos que a consonância se gera propriamente e por si mesma, há que considerar que AB, que é o termo mais grave, se divide em D: não em relação a si mesmo, por que então se dividirá em C, como fizemos anteriormente; pois não é uníssono que se divide agora, e sim uma oitava, que está formada de dois termos, e, portanto, quando se divide o mais grave, se faz em relação ao agudo, não em relação a si mesmo. De onde resulta que a consonância que se gera propriamente desta divisão se produz entre os termos AC, AD, que é uma quinta, e não entre AD, AB, que é uma quarta: porque a parte DB é só o resto e gera uma consonância por acidente, de maneira que o som que produz uma consonância com um término de oitava deve estar também em consonância com o outro termo. Mas dividido o espaço CB em D poderia de novo pela mesma razão dividir CB em E, de onde naturalmente gera-se o dítono e, por acidente, todas as demais consonâncias. E não é necessário dividir posteriormente CE, porque, se assim fosse, por exemplo, em F, daí nasceria um tom maior e, por acidente, o tom menor e os semitons, dos quais eu discutirei mais adiante; porque estes ocorrem sucessivamente em uma voz, não nas consonâncias. Não devemos pensar que é fruto da imaginação o que temos dito, isto é, que só a quinta e o dítono podem ser gerados propriamente pela divisão de uma oitava, e todas as demais por acidente. Bem, eu tenho experimentado nas cordas do alaúde ou de qualquer outro instrumento<sup>32</sup>: se se toca uma destas a força do próprio som golpeará todas as cordas que são mais agudas em qualquer classe de quinta ou de dítono; por outro lado, isto não se sucede com aquelas que estão distantes uma quarta ou outra consonância. Agora, estas forças das consonâncias podem vir sem dúvida, somente de sua perfeição ou imperfeição, em que as primeiras são consonâncias por si mesmas; as segundas por acidente, porque derivam necessariamente de outras. No entanto, é preciso examinar se é verdade o que foi dito um pouco mais acima, ou seja, que todas as consonâncias simples estão contidas na oitava. Isto se conseguirá perfeitamente se envolvo em um círculo CB a metade do som AB, que contém a oitava, de maneira que o ponto B se una como ponto C; em seguida este círculo se divide em D e E, como está dividido CB. Agora, a razão pela qual todas as consonâncias devem

---

<sup>32</sup> A experiência – ademais um verdadeiro experimento – se relata no *Journal* de Beeckman (cfr. A. T., X, 54) e trata de mostrar a discriminação de que a quarta é objeto. Não passa de “a sombra da quinta” ou “o monstro da oitava” e de ser a consonância perfeita para os teóricos antigos, fica postergado em favor, como assinalamos, do dítono ou terça maior. Não é de estranhar por isso que se foi assinalado (F. de Buzon, “Sympathie et antipathie dans le Compendium Musicae”, *op. cit.*, p. 162) que a experiência tem um sentido tanto pelo que disse como pelo que nega, e chega a falar-se de “seu poder discriminatório”. (FLORES; GALLARDO pg.73)

encontrar-se assim, é que nada está em consonância com o término de uma oitava, que não está também em consonância com outro, como já demonstrado mais acima. De onde resulta que, se na figura seguinte uma parte do círculo produz uma consonância, o resto deverá por si mesmo também conter alguma.

A partir desta figura se vê claramente que, com razão, a oitava se chama diapasão; porque contém em si todos os outros intervalos de outras consonâncias. Temos mostrado aqui somente as consonâncias simples, porque, se queremos encontrar as compostas, é preciso somente unir a qualquer dos intervalos superiores um ou dois círculos completos; ficará claro que a oitava compõe todas as consonâncias.



Portanto, do que temos dito podemos inferir que todas as consonâncias podem ser incluídas em três gêneros: as nascidas da primeira divisão do uníssono, são as consonâncias chamadas oitavas e formam o primeiro gênero; ou, em segundo lugar, nascem da divisão da própria oitava em partes iguais, são a quinta e a quarta, as que por esta razão, podemos chamar consonâncias de segunda divisão; e, finalmente, da divisão da própria quinta, que são as consonâncias da terceira e última divisão.

Além disso, as havíamos dividido em consonâncias que surgem por si mesmas de divisões, e consonâncias que nascem por acidente; também havíamos dito que só existem três delas: o que pode ser confirmado pela primeira figura em que havíamos deduzido as consonâncias dos mesmos números.

Nesta figura, com efeito, há que advertir que só existem três números sonoros, o 2, o 3

e o 5; o número 4 e o 6 são compostos de seus precedentes e, por isto, só são números sonoros por acidente; inclusive é evidente que numa ordem direta e em uma linha reta não geram nenhuma nova consonância, somente as que estão compostas pelos primeiros. Por exemplo, o 4 gera a décima-quinta; enquanto o 6, a décima-nona; no entanto, na linha transversal, e por acidente, o 4 cria a quarta e o 6 a terça menor. De onde é preciso assinalar, de passagem, que no número 4 a quarta nasce imediatamente da oitava e que é, em certo modo, como um monstro da oitava, defeituosa e imperfeita.

### SOBRE A QUINTA

Esta é a mais agradável<sup>33</sup> de todas as consonâncias e a mais doce aos nossos ouvidos e, por isso, tem por costume, em certo modo, dominar e ocupar o primeiro lugar em todas as cantilenas. Dela nascem os modos<sup>34</sup>, como observado no item sete das considerações prévias do presente tratado: pois, uma vez que, claro, como já disse, quando deduzíamos a perfeição das consonâncias, seja a partir da divisão da corda, seja dos mesmos números, somente se encontram com propriedade três consonâncias, entre as quais a quinta ocupa a posição do meio e não será nem tão aguda como o dítone, nem tão lânguida como o diapasão, mas sim que ressoará aos ouvidos mais agradavelmente que qualquer outra.

De novo, fica claro, a partir da segunda figura, que existem três gêneros de quinta, onde a décima segunda ocupa o lugar central e, por isso, diremos que é a quinta mais perfeita. Consequentemente, se infere que poderíamos servir-nos unicamente em Música deste gênero de quinta, se a variedade não tivesse sido necessária para o prazer, como assinalamos na última consideração prévia. Mas poderás objetar que alguma vez se utilize em Música unicamente a oitava sem variedade, por exemplo, quando duas pessoas cantam ao mesmo tempo a mesma cantilena a uma só voz, mas uma delas uma oitava mais alta que a outra; por outro lado, isto não ocorre com a quinta. Por isso, parece inferir-se que a oitava há de ser considerada a mais agradável de todas as consonâncias, mais que a quinta.

---

<sup>33</sup> Foi chegado a apontar que a noção de *agradável* é no *Compendium* dupla e flutuante: o *agradável absoluto*, como sinônimo de perfeito e o *agradável relativo*, ao que o precede ou há de ouvir-se (L. Prenant, “Esthétique et sagesse cartésiennes”, *op. cit.*, pp. 9 e 11). Neste caso a quinta se trataria do perfeito mas, em definitivo, de algo equívoco, já que se refere à condições psicológicas fixas, mas alcança condições de base assim mesmo físicas como a doçura e a simplicidade. Daí que falar de ressonância agradável ou perfeita é entrar em um terreno escorregadio e pouco estável no seio do próprio *Compendium*. Nem sequer o imperfeito é sempre desagradável (cfr. “Introducción”, 4) (FLORES; GALLARDO pg.76)

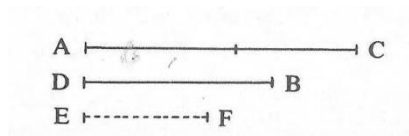
<sup>34</sup> Por meio deles se ordenavam os sons no interior de uma escala. Durante a Idade Média se distinguem oito modos, que no século XVI chegaram a doze, que é o número que aparece no *Compendium* (cfr. A. T., XI, 139). (FLORES; GALLARDO pg.76)

Eu respondo, portanto, que essa objeção não destrói minhas afirmações, e sim que as apoiam; pois a razão pela qual a oitava pode utilizar-se dessa forma é porque contém em si o uníssono, por isso, as duas vozes se escutam como somente uma, o que não se sucede com a quinta, pois os intervalos diferem mais entre si e ocupam mais plenamente o ouvido. Pelo que, em seguida, cansaria se se utilizasse somente e sem variedade nas cantilenas<sup>35</sup>.

Confirmo este fato com um exemplo: enfastiaríamos-nos mais rapidamente se comêssemos continuamente açúcar e guloseimas semelhantes que se comêssemos somente pão, mas ninguém nega que o pão seja menos agradável ao paladar que aqueles manjares<sup>36</sup>.

### SOBRE A QUARTA

Esta é a mais infeliz de todas as consonâncias e nunca se emprega nas cantilenas, a não ser por acidente ou com a ajuda de outras. Não porque, certamente, seja mais imperfeita que a terça menor ou a sexta, e sim porque está tão próxima a quinta que, frente à suavidade desta, perde toda a sua graça. Para compreendê-la, é preciso advertir que jamais se escuta em música uma quinta sem notar, de alguma forma, a quarta mais aguda. Isso se deduz do que já havíamos dito: que num uníssono ressoa, em certo modo, um som mais agudo em uma oitava. Seja por exemplo, AC distante de DB, uma quinta, e sua ressonância EF mais aguda uma oitava.



Esta certamente estará distante de DB uma quarta: a partir disto pode ser chamada a sombra da quinta<sup>37</sup>, porque a acompanha continuamente.

<sup>35</sup> É chamativa a insistência, no tratamento da quinta, em argumentos que têm a ver com o ouvinte e a recepção. Inclusive desde a necessidade expressa na consideração prévia sétima e conjugando a variedade com a doçura, a oitava, apesar de parecer mais agradável precisa de outras consonâncias. Do contrário, nos entediáramos. Essas exposições de Descartes distanciam-se claramente de posições passivas daquele que ouve que vem a ser decisivo para captar a unidade, inclusive na quinta para atrair à unidade essa diversidade e complexidade, já que não se trata simplesmente que as vozes se escutem como única, que deve ser contemplada, como se sucede na oitava. Esta *estética da recepção* que marca a teoria das consonâncias se expande por toda a obra de Descartes. (FLORES; GALLARDO pg.77)

<sup>36</sup> Precisamente no *Traité de l'homme*, ao referir-se Descartes ao verde como a cor mais agradável, já que produz uma ação mais moderada (“que por analogia se pode indicar que se dá na proporção de um a dois”), assinala “como a oitava entre as consonâncias da música, ou o pão entre os alimentos que comemos, esse é mais agradável universalmente” (A. T. XI, 158, trad., p. 84). (FLORES; GALLARDO pg.78)

<sup>37</sup> Rameau cita expressamente a quarta como “a sombra da quinta”, como se se tratasse literalmente de uma expressão original de Descartes (*Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel*, op. cit., p.11). Mas, segundo faz notar Pascal Dumont, parece ter sido tomada de Salinas (*De musica*, Salamanca, 1577, pp. 55-56),



A partir daqui fica claro por que razão ela não pode ser utilizada nas cantilenas em primeiro lugar e por si mesma, ou seja, entre o baixo e outra parte. Como já havíamos dito, em efeito, que as demais consonâncias somente serviam em Música para a variação da quinta, é evidente que esta será inútil, posto que não varie a quinta. Isto é claro, porque, se aquela se coloca na parte mais grave, ressoará sempre uma quinta superior e o ouvido advertirá com toda facilidade que foi desprezada de seu próprio lugar a outro inferior; e por isso, principalmente, a quarta será muito desagradável, como se fosse projetada somente a sombra no lugar do corpo, ou uma imagem em vez do objeto em si.

### O DÍTONO, A TERÇA MENOR E AS SEXTAS

Fica claro, a partir do que já foi dito, que o dítone, por múltiplas razões, é mais perfeito que a quarta; a isto acrescentarei que a perfeição de uma consonância não depende somente do que ela é considerada em si mesma quando é simples, mas que esta perfeição depende também de todos os seus harmônicos. A razão disto é que jamais se pode ouvir uma consonância tão completamente só, que não se escute a ressonância de seus harmônicos, da mesma maneira que é demonstrado mais acima, que no uníssono está contida uma oitava mais aguda.

Portanto, está claro, a partir da segunda figura, que o dítone, assim considerado, está formado de números menores que a quarta e, por ele, é mais perfeito. Por isso o havíamos colodo ali, antes que uma quarta, por que queríamos naquela figura colocar todas as consonâncias segundo sua ordem de perfeição.

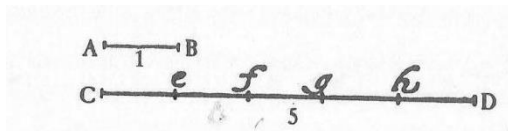
É necessário explicar agora porque o terceiro gênero de dítone é o mais perfeito e porque sobre a corda de um alaúde produz um tremor perceptível à vista mais que o primeiro ou o segundo.

Eu acho, não, eu afirmo que isto se sucede porque ele está composto de uma proporção múltipla, enquanto que os demais estão em uma proporção super particular, ou múltipla e super particular ao mesmo tempo.

Por que as consonâncias mais perfeitas, que nós havíamos localizado, por esta razão, na primeira fila da primeira figura, se geram de uma proporção múltipla, a demonstrou assim:

---

que afirma que a quarta gosta de estar acompanhada da quinta, mais perfeita, como a vinha pelo ulmeiro e a mulher pelo homem (*Notes, op. cit.*, p.32). (FLORES; GALLARDO pg.79)



Que a linha AB deu de CD um dítano de terceiro gênero. E de qualquer modo que imaginarmos que o som pode ser percebido pelos ouvidos, é certo que se pode distinguir mais facilmente a proporção entre AB e CD, que, por exemplo, entre CF e CD. Porque o primeiro se reconhece de antemão pela aplicação do som AB às partes do som CD, a saber CE, EF, FG, etc., e não sobra nada de resto ao final. Porque tão pouco isso sucedia na proporção do som CF a CD, pois, se CF se aplica a FH, o resto será HD; sobre o qual é preciso, todavia considerar se se quer conhecer a proporção entre CF e CD, a qual é a mais abrangente de se explicar.

Compreender-se-á da mesma maneira se alguns dizem que o som machuca os ouvidos com muitos golpes e tão mais forte quanto o som é mais agudo. Pois então, para que o som AB chega à uniformidade com o som CD, deve somente ferir os ouvidos com cinco golpes, enquanto que CD os golpeará uma só vez. No entanto, o som CF não voltará tão rápido ao uníssono, por que isso não sucede, a não ser depois do segundo golpe do som CD, como fica claro na demonstração anterior. E o mesmo se explicará seja qual for à maneira que se conceba como o som se escuta.

A terça menor é gerada a partir do dítano, como a quarta da quinta; por isso é mais imperfeita que a quarta, como o dítano é mais imperfeito que a quinta. Mas não por isso se deve proibir em Música, porque ela, como variação da quinta, é muito útil inclusive necessária.

Com efeito, como a oitava se ouve em toda a parte no uníssono, essa não pode fornecer nenhuma variedade se se emprega continuamente, e somente o dítano não é suficiente para a variedade: pois não pode existir nenhuma variedade a não ser, pelo menos, entre dois elementos; motivo pelo qual se deve unir a terça menor para que as cantilenas, nas quais os dítanos são mais frequentes, diferenciem daqueles nos que se repetem mais frequentemente a terça menor.

A sexta maior procede do dítano, e por essa mesma razão participa de sua natureza como a décima maior e a décima sétima. Para compreendê-la teremos que observar a primeira figura, onde no número quatro se encontra a décima-quinta, a oitava e a quarta. Este é o

primeiro número composto e se reduz à unidade mediante o número binário, que representa a oitava. Daí que todas as consonâncias são geradas a partir dele sejam apropriadas para a composição; entre estas encontramos a quarta, a qual já havia dito anteriormente que era o monstro da oitava, ou uma oitava defeituosa; disto se segue que inclusive ela é útil na composição, onde não se dão as mesmas razões que a impedem de ser utilizada só: pois então ela recebe alguma perfeição da consonância à qual está unida e não está mais submetida à quinta. A sexta menor procede da terça menor do mesmo modo que a sexta maior do dítano; e por ele toma da terça menor a sua natureza e propriedades; e não existe nada que a pode impedir.

Na continuação, falaremos das diferentes capacidades que têm as consonâncias para excitar as diferentes paixões na alma.

Mas uma investigação mais precisa sobre este tema pode se deduzir do que já foi dito, e também excederia os limites de um compêndio que me propus a fazer. Com efeito, essas capacidades são tão diversas e dependem de algumas circunstâncias tão sutis que um volume completo não seria suficiente para dar conta deste projeto. Assim, pois, sobre este tema somente direi que a principal variedade surge destas quatro últimas, porque o dítano e a sexta maior são mais agradáveis e mais alegres que a terça e a sexta menor; isto já foi observado pelos músicos e pode-se deduzir facilmente do que foi exposto, já que temos provado que a terça menor procede do dítano por acidente; por outro lado, a sexta é maior por natureza, por que não é senão um dítano composto.

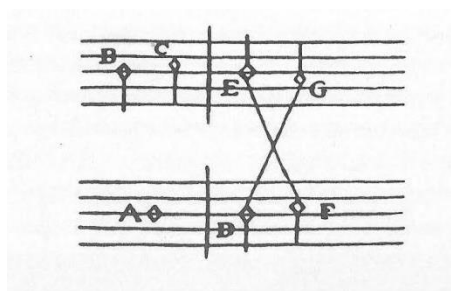
## **DOS GRAUS E TONS MÚSICAIS**

Os graus são necessários em Música principalmente por duas razões: em primeiro lugar porque com sua ajuda se faz a passagem de uma consonância a outra, o que não poderia ser feito pelas próprias consonâncias tão facilmente e com a variedade que é tão agradabilíssima em Música; em segundo lugar, para que se dividam em alguns determinados intervalos todo o espaço que o som percorre, de tal maneira que o canto sempre penetra mais facilmente através destes espaços do que pelas consonâncias.

Se forem considerados à primeira vista, parecerá que só podem existir quatro espécies de graus e não mais. Em efeito, estes devem ser tirados da desigualdade que existe entre as consonâncias. Portanto, todas as consonâncias estão distantes entre elas  $1/9$  parte, ou  $1/10$ , ou  $1/16$ , ou finalmente,  $1/25$ , exceto os intervalos que produzem as demais consonâncias. Por

consequente, todos os graus são baseados naqueles números, dos quais os primeiros dois são chamados tons, maior e menor, os dois últimos semitons, igualmente maior e menor. No entanto, é preciso demonstrar que os graus assim entendidos se geram da desigualdade das consonâncias. demonstro-o da seguinte forma: sempre que se passa de uma consonância à outra, ou se move um único intervalo, ou também se movem ambos a uma vez, mas semelhante passo não pode fazer-se de nenhuma outra forma, mas que pelos intervalos, que designam a desigualdade que existe entre as consonâncias. Por conseguinte...

A primeira parte da menor se demonstra assim. Se, por exemplo, de A a B há uma quinta e eu quisesse que de A a C houvesse uma sexta menor, necessariamente a diferença de



B a C será a existente entre uma quinta e uma sexta menor, ou seja,  $1/16$ , como se pode constatar.

Para provar a última parte dos graus menores, temos que assinalar que não somente há que se prestar atenção à proporção que há nos sons quando se emitem simultaneamente, mas também nos sons que se emitem de forma sucessiva: até tal ponto que o som de uma voz, na medida em que é possível, deve ser acorde com o de outra voz imediatamente precedente; isto não sucederá jamais se os graus não nascem da desigualdade das consonâncias. Por exemplo, seja DE uma quinta e suas duas extremidades se movam por movimentos contrários para que resulte uma terça menor; se DF é um intervalo, que não foi nascido de uma desigualdade da quarta e da quinta, F não poderá estar em consonância por relação com E, mas, se nasce dela, poderia estar. E assim sucede nos demais casos, como é fácil de comprovar. Sobre este ponto temos que assinalar no que concerne a esta relação, algo que já havíamos dito; que aquela deve estar em consonância, na medida em que se possa fazer, pois nem sempre é possível. Como ficará claro no que se segue.

Mas se os graus são considerados da segunda forma, a saber, de que modo devem ser ordenados no intervalo completo dos sons, para que, através deles, uma só voz possa subir e baixar imediatamente, então, de todos os tons já descobertos, só serão considerados graus legítimos aqueles em que as consonâncias sejam divididas imediatamente. Para demonstrar

isto há de se notar que todo o intervalo dos sons se divide em oitavas, que de nenhum modo podem se diferenciar uma de outra, e por isso será suficiente que se divida o espaço de uma oitava para obter todos os graus. Além disso, é preciso assinalar que esta oitava já foi dividida em dítone, terça menor e quarta. Estas questões se deduzem, evidentemente, do que havíamos dito na última figura do tratado anterior.

E, além disso, fica claro que os graus não podem dividir toda a oitava, a não ser que dividam o dítone, a terça menor e a quarta. Isto se faz da seguinte forma: o dítone se divide em tom maior e tom menor; a terça menor em tom maior e semitom maior; a quarta em terça menor e tom menor; esta terceira, por sua vez, se divide em tom maior e semitom maior; e assim, a oitava completa está completa de três tons maiores, dois menores, dois semitons maiores, como fica claro ao fazer o recorrido.

Teremos aqui, por conseguinte, somente três gêneros de graus; pois se exclui o semitom menor, porque não divide imediatamente as consonâncias, e sim somente ao tom menor; como, por exemplo, se você diz que o dítone é composto de um tom maior e de um e outro semitom, pois ambos formam o tom menor.

Mas, perguntarás, porque não se admite o grau que gera a divisão de outro e que divide as consonâncias somente mediata e não imediatamente?

Responderei, em primeiro lugar, que a voz não pode passar por tão variadas divisões e ao mesmo tempo estar em consonância com outra voz diferente, a não ser com muita dificuldade, como é fácil comprovar. Em segundo lugar, o semitom menor poderia se unir ao tom maior, com o qual geraria uma dissonância muito desagradável, pois se produziria entre os números 64 e 75; e a voz não poderia mover-se em um intervalo semelhante.

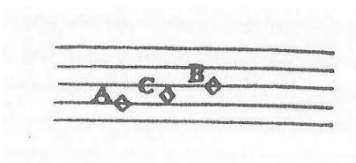
No entanto, a fim de responder melhor esta objeção, temos que admitir que para emitir um som agudo seja necessário emitir um sopro mais forte na voz, ou de um toque ou pulsação mais vigorosa nas cordas, do que para emitir um grave. Isto se experimenta nas cordas, as quais quanto mais tensas estão, tanto mais agudo emitem o som. Também se pode comprovar por que com uma força maior o ar se divide em partes menores, das quais saem um som mais agudo.

Por isso, resulta que o som golpeia com maior força os ouvidos quanto mais agudo é<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Essa referência à teoria de Beeckman sobre o *ictus* (cfr. *Supra*, “Introducción”, 2) se refere novamente à viabilidade de classificar os sons, em atenção à sua possibilidade de resultar mais ou menos agradáveis. O golpe ou choque é resultado de uma vibração da corda, e essas, em sua vibração, podem ou não ser acordes. (FLORES;

Feita esta chamada de atenção, creio que é possível dar a verdadeira e principal razão do por que foram inventados os graus; com efeito, considero que isto foi feito para que, se a voz passa somente através do término das consonâncias, não haverá demasiada desproporção entre elas em razão da altura, o que cansaria os ouvintes e os que cantam. Por exemplo, se eu quiser subir de A a B, posto que o



o som B fere os ouvidos com muito mais força que o A, a fim de que esta desproporção não resulte incômoda, coloca-se no meio o término C, através do qual, como realmente através de um grau, subimos a B mais facilmente e sem um esforço tão desigual de voz. De onde é evidente que os graus não são outra coisa que um meio de comunicação entre o término das consonâncias para suavizar a sua desigualdade, e não têm por si mesmo suficiente doçura para poder agradar aos ouvidos, visto que são considerados somente em relação com as consonâncias. A tal ponto que, quando a voz passa através de um grau, não resulta agradável aos ouvidos se não chega ao seguinte, que, por ele, deve gerar uma consonância com o que o precede. Daí a objeção anterior poder se rechaçar facilmente.

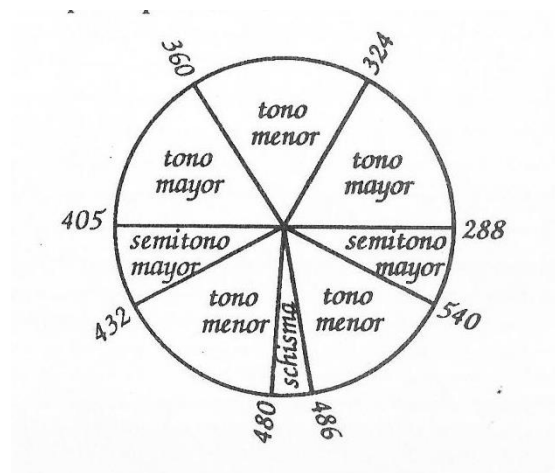
Ademais, esta também é razão pela qual numa voz sucessiva se admitem graus melhores que nonas ou sétimas, que nascem dos graus, e algumas delas constam de números menores que estes, é porque este tipo de intervalo não dividem as consonâncias menores e, não podem suavizar a desigualdade que há entre os seus términos.

Eu não direi nada mais acerca da invenção dos graus: poderia provar que estes nascem da divisão do dítone em duas partes, do mesmo modo que o dítone nasce da divisão de uma quinta; poderia também deduzir disto muitas coisas referidas à suas diversas perfeições. Mas seria demasiadamente longo o assunto, e pode entender-se a partir do que já exposto acerca das consonâncias. Agora há de se tratar sobre a ordem em que há de colocar-se os graus em todo o espaço da oitava. Digo que esta ordem deve ser necessariamente tal, que um semitom maior tenha sempre junto a ele a um e outro lado um tom maior; e do mesmo modo sucede com o tom menor, com o que, sem dúvida, o tom maior compõe o dítone, e o semitom compõe uma terça menor, de acordo com o que já temos exposto. Por outro lado, como a

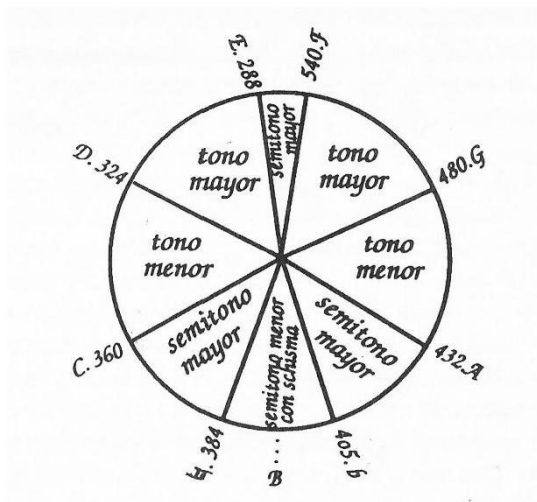
oitava contém dois semitons e dois tons menores, para que isso possa ser feito sem fração, deveria conter também quatro tons maiores. Mas, posto que contém somente três, é necessário que nos sirvamos em algum lugar de uma certa fração, que seja a diferença entre o tom maior e o menor, a qual chamamos de *schisma*<sup>39</sup>:

Ou mesmo que a diferença entre o tom maior e o semitom maior, a qual contém o semitom menor com um *schisma*; de maneira que, com ajuda destas frações, o mesmo tom maior se faz, em certo modo, móvel, e pode desempenhar a função de dois. Isto pode se ver facilmente nas figuras aqui colocadas, de onde rodeamos com um círculo o espaço de toda a oitava, como fizemos na última figura do tratado anterior.

E, certamente, em uma ou outra figura, cada intervalo designa um grau, exceto dois: na primeira figura, naturalmente, o schisma; na segunda, o semitom menor junto com o schisma. Estes dois intervalos são, em algum modo, móveis, de tal maneira que se referem sucessivamente a cada um dos graus que estão ao seu lado. Assim, na primeira figura não podemos subir por meio de graus do 288 ao 405 sem emitir um término médio trêmulo, de modo que, se visa ao 288, parece que é o 480; mas, se visamos ao 405, então parece que é o 486, obtendo-se como resultado com os dois uma terça menor. E, ademais, é tão pequena a diferença entre o 480 e o 486, que a mobilidade do término, que ambos constituem, fere os ouvidos com uma dissonância imperceptível.



<sup>39</sup> Esta terminação, de origem grega e que, assim, com sua forma originária, aparece no *Compendium* e é dada em linguagem musical espanhola, é a diferença de intervalo equivalente à média *coma* pitagórica, ou seja, a diferença entre oito quintas perfeitas mais uma terça maior e cinco oitavas. (FLORES; GALLARDO pg.87)



A continuação, na segunda figura, não podemos subir do término 480 ao 324 através de graus, senão produzimos também um término médio; de tal maneira que, se olha para o 480, como o 384; e se olha ao 324, como o 405, afim de obter com ambos como resultado um dítono. Mas, posto que entre o 384 e o 405 existe tanta diferença que a partir deles nenhuma voz pode ser até tal ponto temperada que se está em consonância com um dos extremos não parece que se encontra em completa dissonância com o outro, há de se buscar outra via para poder, do melhor modo possível, se não suprimir totalmente tal moléstia, mas ao menos diminuí-la. E esta via não é outra que aquela encontrada na primeira figura, ou seja, por meio do uso de um schisma. Assim, se queremos passar através do término 405, alejaremos o término G, um schisma, para que o 486 não seja mais amplo que o 480; mas, se passamos através do 384, trocaremos o término D, e o 320 estará no lugar do 324 e assim distará uma terça menor do 384. Portanto, é evidente que os espaços, pelos quais se pode mover uma voz solitária com maior comodidade, estão todos contidos na primeira figura. Assim, quando se corrige o incômodo da segunda figura, esta não difere da primeira, como é fácil comprovar.

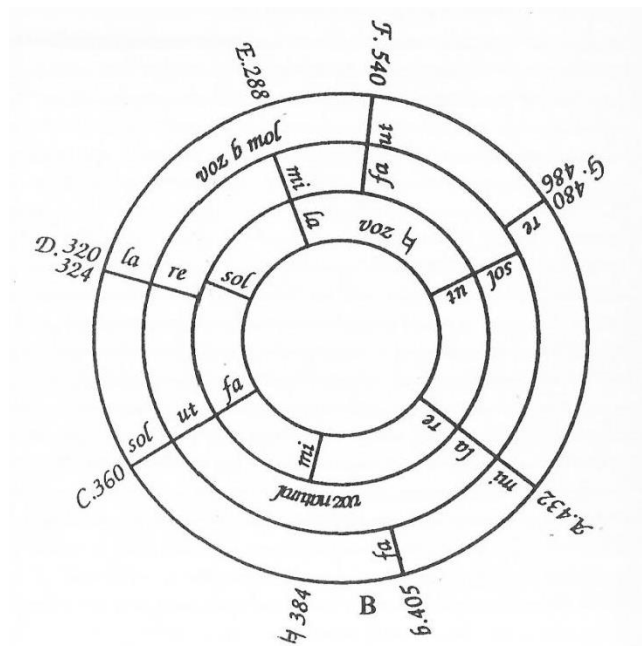
Em segundo lugar, do que foi dito fica claro que a ordem dos sons, que os músicos chamam *mano*<sup>40</sup>, contém todas as maneiras nas que se podem ordenar-se os graus; e, como já demonstramos, estes estão compreendidos nas duas figuras precedentes. Também a *mano* dos músicos contém todos os términos das duas figuras anteriores, como se pode visualizar facilmente na seguinte figura, na qual representamos em círculo a *mano* dos músicos para que se possa comprar melhor com as figuras anteriores. Agora, para entendê-la, deve-se notar que começa num término F, ao que aplicamos o número maior, a fim de que se veja que é o

<sup>40</sup> A *manus* de que fala o *Compendium* é a escala musical ou gamma, que recebe o nome de mano, o mano guidoniana, porque, para facilitar o ensinamento do complicado sistema de solfejo praticado sobre os três hexacordes, durante os séculos XI-XVI, Guido de Arezzo idealizou um procedimento de leitura que consistia em repartir os graus através das falanges dos dedos. (FLORES; GALLARDO pg.90)



término mais grave de todos. Além disso, a prova de que deve ser assim é que somente podemos começar as divisões de toda a oitava destes dois lugares; de tal maneira que nela se coloquem em primeiro lugar os tons, logo um semitom, e três tons consecutivos em último lugar (ver figura seguinte); ou seja, pelo contrário, três tons em primeiro lugar e somente dois em último. Portanto, o término F representa os dois lugares ao mesmo tempo: pois, se desde ele começamos por  $\flat$ , há somente dois tons no primeiro; mas, se fazemos por  $\natural$  haverá três. Por conseguinte...

Assim, a partir desta figura e da segunda das precedentes fica evidente, em primeiro lugar, que a oitava tem somente cinco espaços.



pelos quais a voz pode passar naturalmente, ou seja, sem nenhuma fração nem término móvel, que é um invento artificial para avançar mais adiante. Daí que se atribuíam à voz natural cinco intervalos e que se haviam inventado somente seis vozes para expressá-los, a saber, *ut, re, mi, fa, sol, la*.

Em segundo lugar, está claro que de *ut* a *re*, sempre há um tom menor; de *re* a *mi*, sempre um tom maior; de *mi* a *fa*, sempre um semitom maior; de *fa* a *sol*, sempre um tom maior; e, finalmente, de *sol* a *la*, sempre um tom menor. Em terceiro lugar, é evidente que somente pode haver dois gêneros de voz artificial, naturalmente  $\flat$  e  $\natural$ , porque sem dúvida o espaço entre A e C, que não é dividido pela voz natural, só pode ser dividido de duas maneiras; ou se coloca o semitom na primeira posição, ou na segunda.

Em quarto lugar, se vê claramente porque nas vozes artificiais se repetem de novo as

notas *ut, re mi, fa, sol, la*. Pois, por exemplo, quando queremos subir de A a B, como não há outras notas equivalentes a um semitom maior, somente *mi* e *fa*, há que colocar *mi* em A e *fa* em B, e muito há que dizer, acerca da ordem, em outros lugares. E não diga que eles devessem inventar outras notas, pois estas haveriam sido desnecessárias, porque haveriam designado os mesmos intervalos que aquelas notas designam na voz natural; ademais, haveriam resultado desconfortáveis, porque tão grande quantidade de notas haveria confundido muito aos músicos, tanto ao escrever a Música como ao cantá-la.

Finalmente, fica em evidência também como se fazem as mutações<sup>41</sup> de uma voz à outra, a saber, através das terminações comuns às duas vozes. Ademais, se vê que essas vozes distam uma quinta uma da outra e que o bemol é a mais grave de todas, porque começa no termo F, que já temos demonstrado que era o primeiro. E se chama bemol porque quanto mais grave é o tom, tão mais doce e relaxado é; pois, como anteriormente indicamos, para emití-lo é necessário um sopro menor. A voz natural, por outro lado, é média e deve sê-la, pois seria incorreto chamá-la natural se, para expressá-la, fosse necessário elevá-la ou baixá-la exageradamente. Por último, a voz  $\natural$  se chama  $\natural$ , porque é muito aguda e oposta à bemol e, ademais, porque divide a oitava em um triplo e em uma falsa quinta e, assim, é menos suave que a bemol.

Mas talvez alguém faça a seguinte objeção: que esta sequência não basta para conter em si todas as mutações de graus. Pois, assim como nela se mostra de que modo nos é permitido passar da voz natural ao bemol ou ao bequadro, também deveria admitir nela outras ordens a um lado e a outro, segundo estão colocados na figura seguinte, para que possamos da mesma maneira passar do bemol à voz natural ou à outra parte, e igualmente desde o bequadro. Isto é confirmado pelo fato de que os músicos utilizam com frequência tais intervalos, designando-os mediante uma *diesi*<sup>42</sup>, ou mediante um bemol, que, por este motivo, retiram de seu próprio lugar. Mas eu respondo que deste modo se avançaria até o infinito; e

<sup>41</sup>Descartes conserva o *sistema de las mudanzas*, que era o complicado sistema de solfejo medieval. Estas *mudanzas* ou *mutaciones* consistiam na troca do nome das notas, e com isto se buscava suprir a falta de um sétimo nome, já que somente se haviam inventado seis – *ut, re, mi, fa, sol, la* –, mas haviam sete sons diferentes. Por outro lado, havia que recorrer às mutações, a fim de manter o semitom entre o terceiro e o quarto grau do hexacorde e solfeja-lo sempre em *mi-fa*, de tal maneira que cada nota podia receber até seis nomes. Também Beeckman, como fará Rameau (1724) e os demais músicos até o século XVII, faz uso das mutações, e isto pesa a que, desde o século XVI, se haviam vindo realizando tentativas de propor algum método que permitiria suprimir a complexidade deste procedimento; tentativas das quais fala Mersenne em *L'harmonie universelle* (1636) (cfr. P. Dumont, “Présentation” a Descartes, *Abrégé de musique, op. cit.*, 38, p. 154). (FLORES; GALLARDO pg.92)

<sup>42</sup>É preferível o termo *diesi*, já aceito em língua espanhola, por sua correspondência exata com o termo latino empregado por Descartes: *diaesis*. Ademais, parece haver hoje uma tendência a utilizá-lo no lugar do sustenido, em uma aproximação ao italiano (*diesi*) e ao francês (*dièse*) e frente ao alemão (*Kreuz*) ou ao inglês (*sharp*), que mantém suas tradicionais denominações. Em todo caso, o debate entre os especialistas sobre a pertinência ou oportunidade desta substituição permanece ainda em aberto. (FLORES; GALLARDO pg.93)

que nesta sequência somente deve expressar as mutações de uma única cantilena. No entanto, se demonstra que estas mutações estão contidas em três ordens, porque em cada uma destas três ordens há somente três términos, dois dos quais se alteram quando se faz a mutação à ordem seguinte, e assim permanecem neste somente quatro términos dos que estavam no anterior. E se se passa à terceira ordem, se mudarão, de novo, dois dos quatro graus anteriores: e, deste modo, permanecerão somente dois destes que estavam na primeira ordem; os quais, finalmente, se suprimiriam na quarta ordem se se continuaria a progressão até ele, como mostrado na figura anexa.

	<b>b</b>	voz natural	<b>♯</b>			
		.....mi.....	...la...	...re....		
...fa....			...sol..	...ut....		
...mi....	...la....	.....re.....				
	...sol..	.....ut.....	...fa....		Etc.	
...re....			...mi....	...la....		
...ut....	...fa....			...sol....		
	...mi....	.....la.....	...re....			
		.....sol.....	...ut....	...fa....		
...la....	...re....			...mi....		
...sol....	...ut....	.....fa.....				

Por isso é absolutamente evidente que não seria então a mesma cantilena que a do princípio, pois deste não estaria nela nenhum término.

Quanto à utilização das *diesis*, digo que não constituem ordens inteiras, como um bemol ou um  $\sharp$ , mas que consistem num só término, que elevam, estimo, um semitom menor, sem trocar os demais términos da cantilena. Como e porque se faz isto já não me recordo bem para poder explicar e tampouco porque, quando se eleva uma só nota acima de *la*, a esta somente atribui-se um bemol. Considero que pode deduzir-se facilmente da prática, se se removem os números dos graus a que aqueles são utilizados e das vozes com as que formam consonâncias; e este assunto é, ao meu juízo, digno de reflexão.

Por último, poderia aqui objetar que as seis vozes, *ut, re, mi, fa, sol, la* são supérfluas e que bastam quatro, uma vez que existem somente três intervalos distintos<sup>43</sup>. Eu, certamente,

<sup>43</sup> A. Pirro recorre (*op. cit.*, p. 21) a esta posição assinalando que se trata de uma objeção de Beeckman: “com estas notas (*fa, sol, la, mi*) podem expressar-se todas as variedades de modo perfeito. (FLORES; GALLARDO pg.95)

não nego que deste modo pode cantar-se toda a Música; mas, uma vez que há uma grande diferença entre os términos agudo e grave, e o grave deve ser de longe o mais importante, como já indicado anteriormente, é melhor e mais cômodo utilizar para a parte aguda notas diferentes das graves. Agora é o momento de explicar as práticas destes graus: de que modo as partes da Música são formadas por eles, e porque razão a música ordinária, composta pelos práticos, pode reduzir-se ao que já foi dito, e todas as consonâncias e os outros intervalos podem deduzir-se por cálculo.

Para isso, convém saber que os músicos escrevem a música no interior de cinco linhas, ao que adicionam outras se os tons da cantilena se estendem mais. Também há de saber que estas linhas distam entre si dois graus, e, por esta razão, entre duas delas sempre se subentende uma terceira, que se omite por brevidade e comodidade. E, ainda que todas as linhas distanciam-se umas das outras, no entanto, indicam espaços desiguais, pelo que se foram inventados dois signos  $\flat$  e  $\natural$ , um dos quais se coloca na corda que representa o término *B fa*  $\natural$  *mi*. Ademais, observado que uma cantilena conta com frequência com muitas partes, que se escrevem independentemente, e não se reconhece pelos signos  $\flat$  e  $\natural$  qual destas partes é superior ou inferior, inventaram outros três signos: claves, cuja ordem já temos comprovado mais acima.

Afim de que isto se torne mais claro, adiciono a seguinte figura<sup>44</sup>:

Bemol		Becadro	
E	la		72
D	sol		80 ó 81
C	fa		90
B	$\flat$ mi		96
A	la re		108
G	$\natural$ sol ut	$\natural$	120
F	fa		135
E	mi		144
D	la re		160 ó 162
C	$\natural$ sol ut	$\natural$	180
B	$\flat$ fa		192
A	mi		216
G	re		240
F	$\flat$ ut	$\flat$	270
E			288
D			320 ó 324
C			360
Etc.			384
B			405
A			432
G			480 ó 486
F		$\flat$	480
			540

<sup>44</sup> Os números deste quadro se correspondem com os que aparecem na descrição de uma mandolina, que Descartes realiza (“segundo minhas regras de música”) nas *Cogitationes Privatae* (A. T., X, 227) e que se encontra com o título “Instrumento de música feito com uma precisão matemática”. (FLORES; GALLARDO pg.96)

Na que temos reproduzido todas as cordas e as temos separadas mais ou menos entre si, segundo designem espaços maiores ou menores, de modo que também se faz aparente à vista da proporção das consonâncias. Além disso, temos dividido esta figura em duas, de maneira que se veja claramente a diferença entre  $\flat$  e  $\sharp$ ; pois as cantilenas que devem ser cantadas mediante o um não podem também ser escritas mediante o outro, a não ser que se distanciem todos os tons destes uma quarta ou uma quinta do seu próprio lugar. Ou seja, de tal modo que onde estava o término *F ut fa* se coloque *C sol ut fa*

Superior		Tenor	
F	_____	_____	144
E	_____ 72	_____ 160 ó 162	E
D	_____ 80 ó 81	_____ 180	D
C	_____ 90	_____ 192	C
B	_____ 96	_____ 216	B
A	_____ 108	_____ 240	A
G	_____ 120	_____ 270	G
F	_____ 135	_____ 288	F
E	_____ 144	_____ 320 ó 324	E
		_____ 324	D

Contratenor		Bajo	
B	_____ 96	_____ 216	A
A	_____ 108	_____ 240	G
G	_____ 120	_____ 270	F
F	_____ 135	_____ 288	E
E	_____ 144	_____ 320 ó 324	D
D	_____ 160 ó 162	_____ 360	C
C	_____ 180	_____ 384	B
B	_____ 192	_____ 432	A
A	_____ 216	_____ 480	G
		_____ 540	F

Não iremos mais longe. Com efeito, parece que estes términos devem existir, posto que dividem as três oitavas, nas quais já havíamos dito que estão contidas todas as consonâncias.

E isso me dá a razão do uso dos músicos, pois quase nunca excedem esse espaço. Se utilizarem estes números para saber exatamente que proporção há entre cada uma das notas que estão contidas em todas as partes de uma cantilena. Pois os sons dessas notas se encontram entre si como os números que se tem colocado nas cordas, a tal ponto de que, se uma corda se divide em 540 partes iguais, e o som desta se representa o término F o mais grave, 480 partes desta mesma corda produzem o som de término G. E assim sucessivamente. Também aqui temos disposto os graus em quatro partes, para que se veja com clareza que distância deve haver entre eles. Não porque não sejam utilizadas com frequência em diversos lugares as claves, ao que se faz segundo a diversidade de graus que recorrem a cada parte, senão porque esta parece ser a maneira mais natural e frequente.

Ademais, havíamos colocado esses números somente nas cordas naturais e sempre que estas não estão fora do seu próprio lugar. Mas, se se encontram em algumas notas as *diesis* ou

os bemois ou o bequadro que as retiram de seu lugar, então devem ser definidas por outros números, cuja quantidade há de ser tomada das notas das outras partes, com as que tais *diesis* geram uma consonância.

### DAS DISSONÂNCIAS

Todos os intervalos, exceto aqueles dos quais nós já havíamos falado, se chamam ressonância. Mas, somente queremos ocupar-nos agora destas que se fazem necessárias na ordem dos tons já explicados, até o ponto de que é impossível não utilizá-las nas cantilenas. Há três gêneros de dissonância: umas que nascem somente dos graus e da oitava; outras, da diferença que existe entre o tom maior e o menor, as quais já têm chamado de *schisma*; outras, finalmente, que procedem da diferença que há entre o tom maior e o semitom maior.

No primeiro gênero estão contidas as sétimas, as nonas e também as décimas-sextas, que não são somente nonas compostas; do mesmo modo que as nonas não são outra coisa que graus compostos a partir da oitava, as sétimas são, em sua parte, o resto da oitava, da qual é diminuído um grau. De onde fica claro que existem três nonas distintas e três sétimas, porque existem três gêneros de graus. E todas elas consistem nestes números:

<i>Nona máxima...</i>	4/9	<i>Sétima maior...</i>	8/15
<i>Nona maior...</i>	9/20	<i>Sétima menor...</i>	5/9
<i>Nona menor...</i>	15/32	<i>Sétima mínima...</i>	9/16

Entre as nonas existem dois maiores, que nascem de dois tons: a primeira, do tom maior; a segunda, do tom menor; para distinguí-las, temos chamado uma delas de máxima. Pelo contrário, pela mesma razão, existem duas sétimas menores, e por conseguinte, à uma delas chamamos de mínima. Por outro lado, fica evidente que estas dissonâncias não podem ser evitadas nos sons emitidos sucessivamente em distintas partes. Mas, talvez, alguém pergunte por que não deve admitir-se igualmente na voz sucessiva de uma mesma parte, como se admitem os graus, posto que está bem claro que algumas se explicam a partir dos números menores que os próprios graus: por conseguinte, haverão de ser mais agradáveis ao ouvido. A solução desta dúvida depende do que vimos acima: que uma voz, para ser emitida, necessita de força um tanto maior quanto mais aguda é, e por isso foram inventados os graus, pra que sejam os meios entre os términos das consonâncias e, através deles, ascendamos mais facilmente do término grave de uma consonância ao agudo, ou o inverso. Fica claro que isso mesmo não pode ser realizado pelas sétimas ou as nonas, porque os términos destas

distanciam-se entre si mais que os términos das consonâncias; portanto, deveriam ser emitidos com uma tensão mais desigual.

O segundo gênero de dissonâncias está constituído pela terça menor e a quinta, diminuídas um *schisma*, e igualmente a quarta e a sexta menor, aumentadas um *schisma*, posto que, com efeito, há necessariamente uma terminação móvel através do intervalo de um *schisma*, não cabe evitar que, em toda série de graus, exista tais dissonâncias em relação, ou seja, em uma voz sucessivamente cantada por várias vozes. Daí se pode provar por indução que não nascem senão as já mencionadas, e elas consistem nestes números:

<i>Terça menor diminuta</i> <sup>45</sup> .....	27/32		
<i>Quinta diminuta um schisma</i> .....	27/40		
<i>Quarta aumentada um schisma</i> .....	60/81		20/27
<i>Sexta maior aumentada um schisma</i> .....	48/81		16/27

ou assim:

<i>Terça menor diminuta um schisma</i> .....	$\left\{ \begin{array}{l} G a B \\ \sharp a D \end{array} \right.$		480, 405
			384, 324
<i>Quinta diminuta um schisma</i> .....	$G a D$		480, 324
<i>Quarta aumentada um schisma</i> .....	$D a G$		324, 240
<i>Sexta maior aumentada um schisma</i> .....	$\left\{ \begin{array}{l} B a G \\ D a \sharp \end{array} \right.$		405, 240
			324, 192

E estes números são tão grandes que não parecem poder tolerar por si mesmos tais intervalos. Mas, posto que, como já temos indicado, o intervalo do *schisma* é tão pequeno que apenas são capazes de distingui-los os ouvidos, essas dissonâncias tomam emprestado a doçura das consonâncias que orbitam próximas. E os términos das consonâncias não estão tão indivisivelmente constituídos que, se se modifica um deles somente um pouco, ao ponto de desaparecer toda a doçura da consonância. E esta razão tem tanta força que este gênero de

<sup>45</sup> Também se pode chamar *defectiva*, mantendo o termo latino, mas resultaria impropriedade identificar esta carência, sem mais, com um defeito, pelo que resulta impreciso chamá-la simplesmente *defectuosa*. (FLORES; GALLARDO pg.100)

dissonâncias também se admite na voz sucessiva de uma mesma parte, no lugar das consonâncias das quais as procedem.

O terceiro gênero de dissonâncias se constitui do trítono e da falsa quinta, pois nele se encontra um tom maior no lugar de um semitom maior; e no trítono, a sua inversão. Essas dissonâncias se definem pelos números seguintes:

<i>Tritono</i> 32/45	<i>Falsa quinta</i> 45/64
----------------------	---------------------------

ou assim:

<i>Tritono</i> . . . . .	}	F a $\sharp$		540, 384
		B a E		405, 288
<i>Falsa quinta</i> . . . .	}	$\sharp$ a F		384, 270
		E a B		288, 202 1/2, o bien 576, 405]

Estes números são ainda demasiado grandes para definir um intervalo agradável aos ouvidos; e não têm, como os anteriores, consonâncias muito próximas, das quais possa tomar empreitada sua doçura. Daí que estas últimas dissonâncias devam ser evitadas em relação, ao menos, quando se há uma Música lenta e pouco *puntillosa*<sup>46</sup>; pois numa Música muito detalhada e que se canta com rapidez, não tem o ouvido o repouso necessário para advertir o defeito destas dissonâncias, e este defeito é muito mais evidente porque, ao estar ao lado da quinta, o ouvido as compara com esta; e, da especial doçura dela, percebe com maior clareza a imperfeição das outras. Pois bem, já devemos colocar fim à explicação de todas as propriedades do som; convém somente advertir, para confirmar o que já temos dito, que toda variedade de sons, relativa ao agudo e ao grave, nasce na música unicamente dos números, o 2, o 3 e o 5. Absolutamente todos os números, pelos que se definem tantos os graus como as dissonâncias, se compõem destes três e, feita a divisão por eles, finalmente se lhes reduzem à unidade.

### DA MANEIRA DE SE COMPOR E DOS MODOS

A partir destas palavras, deduzimos que podemos compor Música sem erros graves se observarmos estes três princípios:

1º que todos os sons que se emitam à sua vez distem entre si alguma consonância, exceto a quarta, que não deve ser ouvida a mais baixa, ou seja, enfrentada a voz baixo.

<sup>46</sup> Descartes denomina assim a uma música que, como resultado de aplicar o procedimento técnico da *diminuição*, venha a ser pormenorizada e de tempos curtos. (FLORES; GALLARDO pg.101)



2º Que a mesma voz não se mova sucessivamente, senão por graus ou consonâncias.

3º Por último, que nem sequer em relação, admitamos o trítone ou a falsa quinta.

Mas, para maior elegância e simetria, há de se observar o seguinte: Primeiro, que devemos começar por algumas das consonâncias mais perfeitas, pois assim se desperta mais a atenção do que se se ouve ao princípio uma consonância fria. Ou, ainda, se deve começar pela pausa ou o silêncio de uma voz. Isto é o melhor, pois, quando, depois de haver-se ouvido a voz que inicia, outra voz não esperada fere pela primeira vez aos ouvidos, a novidade desta nos incita a prestar a máxima atenção. Da pausa não nos ocupamos anteriormente porque ela por si mesma não é nada, senão que somente introduz alguma novidade e variedade quando uma voz, que se foi calada, começa a cantar de novo.

Segundo, que nunca duas oitavas ou duas quintas devem estar imediatamente uma depois da outra. A razão por que isso é proibido mais expressamente nestas consonâncias que em outras é por que são as mais perfeitas; e por isso, quando ouvida uma delas, o ouvido se sente plenamente satisfeito. E se, neste momento, não se provoca de novo sua atenção com outra consonância, está tão ocupado na anterior, que percebe pouca variação e frieza na sinfonia da cantilena. Isto não sucede nas terças e nas demais<sup>47</sup>; pelo contrário, quando estas se repetem, a atenção se mantém, e aumenta em nós o desejo de esperar uma consonância mais perfeita.

Terceiro, que, tanto quanto possível, as partes avançam por movimentos contrários. Isto se faz para conseguir uma variedade maior; pois continuamente os movimentos de cada voz se diferenciam dos movimentos da voz oposta, e as consonâncias se distinguem das consonâncias vizinhas. Assim mesmo, cada voz deve mover-se mais frequentemente por graus que por saltos.

Quarto, que, quando queremos ir de uma consonância imperfeita a uma perfeita, sempre devemos dirigir-nos à consonância mais próxima antes do que a mais distante: por exemplo, devemos ir da sexta maior à oitava; da menor à quinta, etc; e o mesmo há de se entender pelo que se refere ao uníssono e às consonâncias mais perfeitas.

A razão pela qual se observa melhor isto no movimento das consonâncias imperfeitas às perfeitas que no movimento das perfeitas às imperfeitas é porque, quando ouvimos uma consonância imperfeita, os ouvidos esperam uma consonância perfeita na qual se possa

---

<sup>47</sup> Zarlino prescreve, neste sentido, todas as séries e consonâncias. Descartes se limita a fazê-lo com as séries de quintas e de oitavas para facilitar o “falso bordão” (cfr. A. Pirro, *op. cit.*, p. 47). (FLORES; GALLARDO pg.103)

repousar mais; e são levados a isto por um impulso natural; daí que se deve colocar a sonoridade mais próxima, posto que é esta a que se deseja<sup>48</sup>. No entanto, pelo contrário, quando se ouve uma consonância perfeita não esperamos nenhuma mais imperfeita, e por isso é irrelevante que se coloque uma ou outra. Mas esta regra varia com frequência; e agora não posso concordar de quais consonâncias convém chegar e de quais movimentos e por quais. Tudo isto depende da experiência e do uso dos músicos. Conhecido isto, creio que, a partir do que já foi dito, cabe deduzir facilmente as razões de tudo, inclusive as mais sutis. Em outros tempos eu deduzi muitas, mas se desvaneceram em meio a tantas viagens.

Quinto, que ao final da cantilena os ouvidos se sintam satisfeitos, de tal maneira que não esperem mais nada e considerem que a canção é perfeita. O melhor modo de fazê-lo é mediante certas ordens de tons que sempre acabam em uma consonância perfeitíssima, e as quais os práticos chamam cadências. Zarlino<sup>49</sup> enumera exaustivamente todas as espécies de cadência; também oferece regras gerais, nas quais explica que consonâncias podem se colocar depois de qualquer outra em toda a cantilena. Aponta algumas razões para isto, mas muitas, e, estimo, as mais plausíveis, podem deduzir-se de nossos fundamentos.

Sexto, finalmente, que a cantilena em conjunto e cada voz por separado estão contidas dentro de certos limites, aos quais se chamam modos, e dos quais trataremos um pouco mais adiante.

Tudo isto deve também se observar rigorosamente no contraponto de duas vozes ou mais, mas não diminuído nem em modo algum variado. Nas cantilenas muito minuciosas e figuradas<sup>50</sup>, como dizem, se renunciam a muitas das regras precedentes. Para explicá-las brevemente, primeiro tratarei das quatro partes ou vozes que costumam utilizar-se nas

---

<sup>48</sup> O texto que segue é citado por Beeckman [carta a Mersenne de 1º de outubro de 1629 (A. T., I, 31)]. Descartes se refere a esse assunto e responde sua carta de 8 de outubro (A. T., I, 26-27). É interessante destacar o estilo tão pouco zarliniano de tratar os temas de Zarlino. Os argumentos remetem à “experiência e uso dos práticos” e tem por testemunha a memória e por juízo ao ouvido. As regras não são, portanto, dogmáticas. O desvanecer das próprias “razões” “em meio de tantas viagens” é um convite à busca que há de fazer o leitor e um reconhecimento de que esta questão da sucessão das consonâncias resulta polêmica entre os compositores, o que o induz a ser cauteloso. (FLORES; GALLARDO pg.104)

<sup>49</sup> Gioseffo Zarlino, teórico e compositor franciscano, que faleceu em Veneza em 1590, é o único autor citado no *Compêndio de Música*. Sua obra capital, *Instituzioni harmoniche*, publicada em 1588, vem a ser um resumo da teoria da música de dois séculos. Tem-se assinalado que, quando se trata dos modos, a presença de Zarlino no *Compendium* é chave e que inclusive Descartes dá a impressão de “repetir regras aprendidas às pressas” na obra citada (A. Pirro, *op. cit.*, pp. 47-48, que reúne os apontamentos de diversos comentaristas). Em todo caso, apesar de ser significativa esta alusão, que de algum modo “delata” Descartes, parece pouco conforme com o texto levar demasiado longe esta influência (cfr. *Supra*, “Introducción”, 3). (FLORES; GALLARDO pg.105)

<sup>50</sup> Frente ao canto solo e gregoriano, se denomina canto *figurado* à composição mensurada e contrapontística medieval. O nome provém do signo ou *figura* empregada na notação musical, habitualmente chamada nota. Para Descartes, este tipo de cantilenas são menos cuidadosas com as regras que acabara de expor. (FLORES; GALLARDO pg.105)

cantilenas; pois, ainda que com frequência em algumas se encontrem mais ou menos vozes, no entanto, parece que a mais perfeita ou a mais usada é a sinfonia, que se compõe de quatro.

A primeira e mais grave de todas estas vozes é aquela que chamam de baixo. É a principal<sup>51</sup> e deve preencher o mais possível os ouvidos, já que todas as demais vozes colocam seus olhos particularmente nela, pela razão que já falamos acima. Além disso, muitas vezes, costuma avançar não por graus, e sim por saltos; a razão é porque os graus foram inventados para aliviar o incômodo que surge da desigualdade dos términos de uma consonância se se produz um imediatamente atrás do outro, já que o mais agudo golpeia os ouvidos com muito mais força que o grave. Em efeito, este incômodo é menor no baixo do que nas outras partes, porque, como é a mais grave, sem dúvida necessita para emitir-se um sopro menor que as restantes. Além disso, posto que as outras vozes a consideram a principal deve fazer sentir mais os ouvidos para que se ouça mais distintamente. Isto se faz avançando por saltos, ou seja, imediatamente por términos de consonâncias menores, melhor que por graus.

A segunda voz, que é a mais próxima à voz baixo, a chamam de tenor. É também a principal em seu gênero, pois contém o sujeito de toda a modulação e é como o nervo<sup>52</sup> que, no meio do corpo de toda a cantilena, sustenta e une os restantes membros desta. Por isso avança por graus, quando é possível, afim de que suas partes tenham mais unidade e suas notas se distingam mais facilmente das notas das outras vozes.

O contratenor se opõe ao tenor; não há nenhuma outra razão para utilizá-la em Música que de fato agrada por sua variedade, já que avança por movimentos contrários. Normalmente, como o baixo, procede por saltos; mas não pelas mesmas razões, pois se faz somente para conseguir comodidade e variedade, já que está colocada entre duas vozes que avançam por graus. Os práticos compõem alguma vez suas cantilenas de tal maneira que descem mais abaixo do que a voz tenor; mas isto não tem importância, e nunca parece trazer nenhuma novidade, a não ser na imitação, na consequência e em contrapontos artificiais similares.

---

<sup>51</sup> O *baixo* é primordial, “suporta” as outras vozes e procede mediante sólidos e amplos passos. Este caráter de *base* resulta chave, como faz notar Dumont (*op. cit.*, p. 156), citando Zarlino (*Instituzioni harmoniche*, III, 58): “*si come la Terra è posta per il fundamento gli altri Elementi, così il Basso hà tal proprietá, che sostiene, stabilisce, fortifica e dà acrescimento alle altre parti*”. (FLORES; GALLARDO pg.106)

<sup>52</sup> A própria palavra *tenor* guarda etimologicamente o sentido de “manter” ou “sustentar”, já que provém do latim *tenere*. Assim se entende que Descartes denomina à esta voz o *nervo* (*nervus*) que sustenta mas, ademais, que enlaça e entrelaça os membros. (FLORES; GALLARDO pg.106)

A *superior*<sup>53</sup> é a voz mais aguda e se opõe à voz baixo, a tal ponto que, com frequência, se dirigem uma contra a outra com movimentos contrários. Esta voz deve avançar especialmente por graus, porque, como é muito aguda, a diferença dos términos resultaria muito desagradável se os términos que ela produz sucessivamente estiverem entre si demasiadamente distantes. Ademais, na Música *puntillosa*, a superior costuma mover-se mais rápido que as demais, enquanto que a voz baixo, pelo contrário, é a que se move mais lentamente. As razões para isto ficam claras a partir do anterior: pois um som mais relaxado golpeia o ouvido com maior lentidão e este não poderia suportar uma troca tão rápida porque não se daria repouso para ouvir cada tom distintamente, etc.

Explicado isto, não se deve deixar de dizer que, com frequência, em tais cantilenas se empregam dissonâncias no lugar de consonâncias. E isto se faz de duas maneiras: mediante a *diminuição* ou mediante a *síncopa*.

Existe *diminuição*<sup>54</sup> quando frente a uma nota de uma parte se colocam duas, quatro ou mais na outra. Nestas notas deve-se observar a seguinte ordem: que a primeira está em consonância com a nota de outra parte; mas a segunda se distancia somente um grau da primeira, pode estar em dissonância e inclusive estar distante um trítone ou uma falsa quinta da outra parte, porque parece que está colocada só por acidente e como uma via para passar da primeira nota à terceira, com a qual a primeira deve estar em consonância, assim como com a nota da parte oposta. Mas, se esta segunda nota avança por saltos, ou seja, distancia-se da primeira o intervalo de uma consonância, então também deve estar em consonância com a parte oposta, pois a razão precedente desaparece. Agora, então, a terceira nota poderá estar em dissonância se se deslocar por graus. Há aqui um exemplo:

---

<sup>53</sup> Em textos e títulos escritos na língua latina, a voz mais alta de uma composição polifônica se denominava *superior*. Também alguns se referem deste modo à voz soprano, se bem que parece que esta voz não foi muito cultivada no agudo antes do século XVII, pois as composições polifônicas até fins do século XVI não costumavam ir mais além do *mi* ou do *fa*, o que permitia que fossem acessíveis aos *sopranistas* masculinos. Graças à ópera, baixo a influência da escola veneziana, a voz soprano desenvolve seu cultivo de maneira que tanto os solos como os coros ganham pouco a pouco em altura. (FLORES; GALLARDO pg.107)

<sup>54</sup> Este procedimento pelo qual se encurta um tema ou melodia, reduzindo proporcionalmente à metade ou menos o valor das notas, é, de fato, no *Compendium*, um tipo de variações baseado no contraponto simples de segunda ou terceira espécie de duas ou quatro notas frente a uma. Assim se realizaram algumas composições muito em moda no século XVII. (FLORES; GALLARDO pg.108)



A *síncopa* se produz quando, em uma voz, o final de uma nota se ouve ao mesmo tempo em que o começo de uma nota da parte contrária. Como podemos ver no exemplo exposto, onde o último tempo da nota B está em dissonância com o início da C; isto se tolera porque, todavia, permanece nos ouvidos a lembrança da nota A, com a que estava em consonância. E, assim, a B com respeito à C é só como uma voz relativa em que se suportam as dissonâncias. Mais ainda, a variedade destas faz com que as consonâncias, entre as quais estão situadas, se ouçam melhor e inclusive provoquem a atenção, pois, quando se ouve a dissonância BC, aumenta a expectativa, e, de certo modo, se suspende o juízo sobre a doçura da sinfonia até que se chegue à nota D, na qual se satisfaz mais o ouvido, e, todavia, se lhe dá maior satisfação na nota E. Com esta, depois do que o final da nota D há chamado atenção, a F, que vem imediatamente depois, forma uma perfeita consonância, pois é uma oitava. E estas *síncopas* são muitas vezes utilizadas nas cadências, porque agradam mais o que finalmente chega ao que foi esperado durante muito tempo; e por isso, depois que foi ouvida uma dissonância, o ouvido descansa melhor numa consonância perfeita ou em um unísono. Por outro lado, aqui também os graus hão de se colocar entre as dissonâncias, pois tudo o que não é consonância deve ser chamado de dissonância.

Ademais, há que se advertir que o ouvido fica mais satisfeito quando se termina por uma oitava do que por uma quinta, e o melhor de tudo é terminar por um unísono. Não porque a quinta não seja mais agradável para aquele em razão de ser uma consonância, mas sim porque no final devemos aspirar ao repouso, e se encontra um repouso muito maior naqueles sons entre os quais a diferença é menor, e não há nenhuma como no unísono. Mas esta quietude ou cadência não somente resulta agradável no final, senão também no meio da cantilena; a fuga dessa cadência proporciona um prazer não pequeno, quando uma parte parece que quer descansar enquanto a outra avança mais distante. E este gênero de figura é na Música algo parecido ao que são as figuras retóricas no discurso. Deste gênero são também a *consequência*, a *imitação* e outras figuras similares, que se formam quando duas partes

cantam sucessivamente, ou seja, em distintos tempos, exatamente o mesmo, ou bem exatamente o contrário. Este último inclusive pode se fazer simultaneamente, e sem dúvida resulta às vezes em certas partes da cantilena, muito agradável. Enquanto aqueles contrapontos artificiais, como os chamam, nos quais tal artifício se mantém desde o princípio até o final, não considero que concernem mais à Música do que à Acróstica ou os poemas retrógrados da Poética, que foram inventados, como nossa Música, para provocar os movimentos da alma<sup>55</sup>.

### DOS MODOS

Este tratado<sup>56</sup> é muito famoso entre os práticos<sup>57</sup>. E todos sabem quais são os modos; de modo que seria inútil e desnecessário explicá-los. Agora, no entanto, os modos nascem porque a oitava não está dividida em graus iguais, pois nela se encontra algumas vezes o tom; outras, o semitom. Além disso, procedem da quinta, pois é a mais agradável aos ouvidos e toda a cantilena parece que foi composta somente para ela. A oitava, pois, divide-se em graus de sete modos distintos, cada um dos quais pode à sua vez ser dividido pela quinta em dois modos; salvo dois graus, em cada um dos quais se encontra a falsa quinta no lugar da quinta. Daí que só há doze modos, dos quais quatro são menos elegantes, porque em suas quintas se encontra um trítone, de tal maneira que não podem ascender ou descender por graus desde a quinta principal, para a qual toda a cantilena parece haver sido composta, sem que necessariamente se produza uma falsa relação do quinto ou da falsa quinta. Em cada modo há três términos principais pelos quais se deve começar e, sobretudo, terminar, como é de todos conhecido. Se chamam modos, não somente porque contêm limites mas também por que suas partes não se estendam além deles, senão, especialmente, porque são aptos para conter diversas cantilenas, que nos afetam de distintas maneiras segundo a variedade de seus modos. Os músicos sabem muito a respeito, mas instruídos unicamente pela prática e experiência. Do

---

<sup>55</sup> Apesar de que a alusão explícita à finalidade comum da *Poética* e da *Música* se faz no texto quase “à última hora”, há uma estreita e fecunda relação que é chave para a leitura do *Compendium* (cfr. *Supra*, “Introducción”, 5). (FLORES; GALLARDO pg.110)

<sup>56</sup> Ainda que não seja inabitual referir-se ao *Compendium* como um “breve tratado” (para alguns “de harmonia”; para outros, mas amplamente, “de música”), e a alusão desta maneira realizada não pode considerar-se impropriedade, parece mais próprio reservar a palavra *tratado* para, por exemplo, o estudo que se realiza das consonâncias, ou ao que dedica aqui aos modos. Assim se respeita mais a própria palavra de Descartes *tractatus* e se compreende melhor o termo *Compêndio*, não somente como resumo, senão, também, como sumário e reunião do que, para os estudiosos de Música, eram diversos tratados. (FLORES; GALLARDO pg.110)

<sup>57</sup> Por um lado, se expõe que não parece preciso entrar a fundo em um assunto conhecido por seu destinatário sem necessidade de desautorizar este argumento de Descartes; parece claro que tampouco resultava cômodo vê-las com o polêmico assunto do número, ordem e nome dos modos, sobre o que os músicos da época discutiam apaixonadamente (A. Pirro, *op. cit.*, p. 84). (FLORES; GALLARDO pg.110)

que foi dito acima se podem deduzir muitas razões acerca dos modos; pois é certo que em alguns, e em lugares mais ou menos principais, se encontram vários dítonos ou terças menores, das quais, como já havíamos mostrado, nasce quase toda a variedade da música. Também se pode dizer o mesmo dos próprios graus. Em efeito, o maior é o primeiro e o que mais se aproxima às consonâncias e se gera por si mesmo a partir da divisão do dítono; os outros graus nascem por acidente. Destas coisas e de outras similares podemos inferir várias conclusões acerca da natureza dos graus, mas seria muito amplo. E agora, certamente, deveria tratar na continuação associando cada uma das paixões separadamente a cada movimento da alma que a Música pode excitar, e deveria mostrar por quais graus, consonâncias, tempos e figuras similares que podem excitar tais movimentos em nós; mas isto iria além dos limites do objetivo que me propus com este compêndio. Já vejo a terra, corro à borda. Confesso que falhei aqui em várias coisas pelo desejo que tinha de ser breve. São omitidas muitas coisas em mim em minha vontade, muitas por esquecimento, mas desde já, mais por ignorância. No entanto, consinto que este filho do meu espírito, tão disforme e semelhante ao feto de uma urso recém-nascida<sup>58</sup>, chegue às tuas mãos para que seja uma recordação da nossa amizade e o testemunho mais autêntico do carinho que tenho por você. Mas com esta condição, se te parece razoável; que oculte sempre nas sombras de teu arquivo ou de teu escritório, não sofra o juízo de outros. Estes não lhe dirigiriam seus olhos benévolos, como penso que tu farás comigo, desde as partes defeituosas até aquelas em que não nego que, sem dúvida, tem expressado para viver os ímpetos do meu espírito. E não saberiam que tem sido composto, agitado, somente para ti, aqui, em meio à ignorância militar, por um homem ocioso e livre e que pensa e atua de modo absolutamente distinto<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Este caráter do *Compêndio* de “obra melhorada” (porventura nunca pretendeu ser “obra”) desdobra como uma constante em suas cartas posteriores. O mesmo Descartes reconhece o alcance de sua demonstração matemática sobre os intervalos das consonâncias, dos graus e das dissonâncias. Mas afirma, em carta à Beeckman de 24 de janeiro de 1619, referindo-se ao *Compendium*, que “a explicação nela é indigesta, confusa e demasiado curta” (A. T., I, 153). Com independência de que se comparta ou não seu ponto de vista, sempre acompanhará Descartes a tarefa por *fazer*, neste sentido. Assim, como nos recorda F. de Buzon (p. 18), se dirige à C. Huygens em 4 de fevereiro de 1647: “Se não morrer antes de ficar velho, desejaria ainda escrever algum dia acerca da teoria da música” (A. T., IV, 791). (FLORES; GALLARDO pg.112)

<sup>59</sup> É comum apontar que aqui se expressa um contraste entre sua vida exterior e sua vida interior. Os comentaristas insistem nisto, ao amparo do estilo das *Cogitationes Privatae* (A. T., X, 213). A passagem, em todo caso, é controversa: “[...] *nec scirent hic inter ignorantiam militarem ab homine desidioso et libero, penitusque diversa cogitanti et agentis, tumultuose tui solius gratia esse compositum*”. A tradução de F. de Buzon não recorre ao conflituoso “*tumultuose*”, enquanto que a de P. Dumont o dá como “*parmi le désordre*” e J. Brockt por “*in Unruhe*”. O advérbio afeta diretamente quanto tem que haver com a composição, tanto a própria situação de Descartes, como o texto e o contexto do *Compendium*. Não há que duvidar que ele fale de que o texto é algo semelhante a um feto, que não busca ser publicado e que não carece de defeitos. Ademais, basta recordar a confusão à que alude a nota anterior, a tensão e rapidez com que se escreve, enquanto, por um lado há uma apaixonada polêmica entre os especialistas e, por outro, se encontra fêchado militarmente em uma guerra. Assim, o jovem escritor redige, agitado, um texto agitado, em plena agitação. Não todas as versões recorrem a

Finalizado em Breda dos bravantinos, nas vésperas de junho do ano 1618.

---

estas três vertentes, que são uma, na composição do *Compendium*.

Ademais, tampouco há que duvidar que cabe traduzir-se as últimas linhas lendo a modernidade de Descartes não somente em seu pensar e atuar absolutamente distinto, senão na variedade [que é algo muito agradável – consideração preliminar oitava – (A. T., X, 92)] de suas ocupações. Caberia, portanto, ler a passagem assinalando que ela implica, à sua vez, que se trata de um homem que pensa e faz coisas absolutamente variadas (*diversas*), o que obviamente não contradiz a tradução anterior. Deixem abertas ao final estas possibilidades que nos dá o texto. Descartes não há de duvidar, desloca o ouvido filosófico, e é possível perguntar-se com Jacques Derrida: “se pode estalar o tímpano de um filósofo e continuar fazendo-se ouvir por ele?” (“Tympan”, em *Marges de la Philosophie*, Minuit, Paris, 1972, pp. I, XXV, esp. p. III). O tambor (*tympanum*), instrumento militar, soa com outros ares e ritmos. (FLORES; GALLARDO pg.113)



### **3. FRAGMENTOS ANALISADOS.**

Os fragmentos analisados são oportunos para que possamos entender algumas nuances que o texto nos impõe. São extraídos do escopo de nossa tradução do texto original do *Compêndio de Música* e assim, expostos para uma breve análise. Estes fragmentos, em seu âmago, contêm dicas e conceitos filosóficos que estão intrinsecamente ligados à sua escrita musical.

Serão utilizados, para que tenhamos uma análise mais precisa dos fragmentos, comparações e obras secundárias, nas quais o tema é estudado.

### 3.1. Fragmento I– *Do editor – delineamentos acerca da obra.*

O primeiro fragmento analisado não pertence à escrita de René Descartes, no entanto é também importante, pois, como poderemos observar, data à época exata do lançamento oficial do *Compêndio de Música*. Assim, o fragmento número I trata-se de um pequeno trecho escrito pelo Editor do *Compêndio de Música* no ano de 1650 ao leitor como introdução ao texto de Descartes.

#### Do Editor ao Leitor

Benévolo Leitor;

O autor deste *Compêndio de Música* é tão conhecido e famoso, que apenas o seu nome seria suficiente para recomendar a obra, de forma que, para seu maior proveito, fomos obrigados a publicá-lo e anexá-lo a outras obras suas de alto espírito e dedicação às questões matemáticas. Ele a escreveu enquanto se encontrava em Breda, Brabante, e, tendo chegado a nós uma cópia perfeitamente copiada por um aluno seu, não poderíamos deixar de fazê-la de domínio público e agradar também nesta área, aos estudiosos da Música e das questões matemáticas. O livreto é louvável por sua brevidade e muito útil pelo método e clareza para os pesquisadores de música. Então, por favor nos ajudem em nossos esforços para tornar de interesse público que o espírito divino do autor também depôs nesta matéria. Apreciá-lo, é a nossa tarefa, e, se encontrarmos qualquer outra obra deste autor (que recentemente a morte o tirou apressadamente do mundo das letras), também iremos publicar, o mais rápido possível, em nossa imprensa.

Obrigado.

O editor, nesta breve introdução do *Compêndio de Música*, e, em suas breves palavras, deixa claro que o autor em questão - René Descartes - era extremamente famoso à época em que o *Compêndio de Música* fora publicado e anexado às obras *Physico – Mathematica*. Todas as suas obras, com exceção ao *Compêndio de Música*, à essa época já haviam sido publicados. Nota-se aqui que o editor queria fazer jus à importância do conteúdo desta obra conhecida apenas informalmente, e apela claramente em prol da divulgação desta publicação que agora poderia ser encontrada oficialmente. Fica explícito também o local em que René Descartes finalizou o seu *Compêndio de Música* quando o editor deixa claro “Ele o escreveu, enquanto em Breda, Brabante[...]”. Nesta época o autor se encontrava na linha de frente do exército de Maurício de Nassau conforme atestado nos dizeres de Savérien, bem como nas próprias linhas escritas por Descartes em sua finalização do *Compêndio de Música*:

Aveva allora 21 anno, età, in cui credette dover far elezione di stato. La fua prima intenzione era di prender servizio nelle armate del Re, ma le circoftanze degli affare lo determinarono a mettersi in quelle de’ fuoi Alleati. A tal fine parti per li Paefi Bassi, ed entrò nelle trupe del Principe Maurizio in qualità di volontario. Quefto

Principe era allora a Breda, onde colà fi refe.<sup>60</sup> (Savérien, p.15, 1774)

[...]isto excederia os limites de um compêndio. Já vejo a terra, corro à borda. São omitidas muitas coisas em mim em minha vontade de ser breve, muitas por esquecimento, mas desde já, mais por ignorância. No entanto, consinto que este filho do meu espírito, tão disforme e semelhante ao feto de uma ursa recém-nascida... E não saberiam que tem sido composto, agitado, somente para ti, aqui, em meio à ignorância militar, por um homem ocioso e livre e que pensa e atua de modo absolutamente distinto. Finalizado em Breda dos bravantinos, nas vésperas de junho do ano 1618. (Descartes, p 113, 1992) tradução nossa.

Podemos começar a delinear como provável, ou possível, que o *Compêndio de Música* de René Descartes, apesar do apelo e dos esforços do editor para com a obra, não teve o mesmo alcance que as demais obras do autor já consolidadas. Muito provavelmente isto se dá pelo fato que o *Compêndio de Música*, como o próprio editor também transparece, foi publicado após a morte do autor, ou seja, houve uma defasagem temporal de aproximadamente trinta e dois anos entre a escrita do *Compêndio de Música* por parte do então soldado voluntário René Descartes e o póstumo lançamento do referido livro, já quando filósofo consolidado.

A essa altura da publicação, as demais obras já consolidadas de René Descartes, já haviam sido lançadas sob ótica de seu sistema filosófico, portanto, sob o enfoque do sistema cartesiano.

Assim, quando anexado às obras de René Descartes, fica clara a posição que tal livro tomou frente ao conjunto da obra do autor, ou seja, apesar de musical, é tratada como obra meramente matemática. No entanto, nas linhas deste *Compêndio de Música* não estaremos atentos apenas às relações matemáticas, mas sim em pequenos detalhes que deixam, aos poucos, transparecer o senso estético de Descartes que está no substrato de seu pensamento filosófico, algo quase que imperceptível devido à confusão gerada desde a primeira publicação do *Compêndio de Música* quando anexado às obras matemáticas.

Além da defasagem de tempo entre a finalização do *Compêndio de Música* (1618) e sua publicação (1650) e, também, por conta da associação feita somente com as obras matemáticas, a obra *Compêndio de Música* ficou fatalmente dissociada e sem conexão em meio às outras obras posteriores do filósofo, uma vez que, sendo a primeira obra de autoria de René Descartes, escrita quando o autor contava não mais que vinte e um anos de idade,

---

<sup>60</sup> Ele estava agora com a idade de 21 anos, em que acreditava ter sido eleito. Sua intenção era prestar serviço no exército do Rei, mas as circunstâncias dos afazeres, determinaram sua entrada nos Aliados. Para tal fim, parte para os Países Baixos e entra na tropa do Príncipe Maurício na qualidade de voluntário. Este Príncipe estava agora em Breda, onde por lá ficou. (Savérien, p.15, 1774) tradução nossa.

configura-se como um texto também jovem e até mesmo por alguns, desprezioso e sem valor, pois é a primeira obra de início de uma carreira, daquele que se consolidaria como um dos grandes filósofos da humanidade.

Esta obra trata de relações matemáticas – sim - mas, mais que isso, a obra é uma obra musical e, mais ainda, estética, que juntamente traz em suas minúcias literárias, uma faceta de René Descartes pouco conhecida. Caso leiamos atentamente a primeira página do *Compêndio de Música*, conseguiremos notar com algum conhecimento que permeia o saber musical e o contexto histórico de René Descartes um apontamento dessa faceta, ou seja, nas primeiras e breves palavras de Descartes, o autor escreve como título de apresentação de seu primeiro capítulo “*Compendium Musicae – Huius obiectum est sonus.*” (DESCARTES, 1650, p.89)<sup>61</sup>, o qual será analisado como fragmento II.

---

<sup>61</sup>Compêndio de Música – seu objeto é o som (DESCARTES, 1650, p.89, tradução nossa)

### 3.2. Fragmento II - “*Compendium Musicae – Huius obiectum est sonus.*”

Pensemos: Descartes, logo de início e no próprio título de abertura de seu livro, afirma categoricamente que seu objeto de estudo em seu *Compêndio de Música* é o som. Num segundo momento e logo após discorrer em breves palavras acerca do tema, Descartes introduz, ainda que brevemente e como tema complementar a seu estudo, a relação do som com sentidos e sentimentos provocados. Assim, algumas indagações acerca destas primeiras observações de Descartes em seu *Compêndio de Música* podem ser elaboradas: Qual a relação de determinado som com sentidos e sentimentos? O que um som pode provocar num ouvinte? Já entendia Descartes que o som pode afetar os sentidos e sentimentos, ou seria apenas uma provável hipótese?

Num primeiro momento é necessário que determinemos que Descartes sabia, mesmo que superficialmente ou por conta de seus estudos, algumas das consequências do som ou da emissão de determinado tipo de som em forma de música em relação aos sentidos humanos. Descartes, então, começou a traçar nas primeiras linhas do *Compêndio de Música* uma complexa relação som/sentido/razão.

Entendemos, então, que, desde sua primeira frase, Descartes dava mostras do que trataria em seu *Compêndio*, ou seja, quando ele faz a afirmação que o objeto de estudo contido dentro do *Compêndio de Música* é o som, conseqüentemente, define qual linha mestra orientará seu estudo e sua escrita. A partir de então, fica perceptível durante a leitura da obra em questão as ramificações de estudo que Descartes trabalhou – neste caso - como o som *afeta* e quais as consequências ao corpo humano ou, melhor dizendo, aos sentidos humanos.

Desta forma, poderemos notar em seguida que Descartes inicia sua escrita objetivando os efeitos que determinado som traz àquele que o ouve, mostrando brevemente a extensa e complexa relação som e sentidos, ou seja, como um ouvinte assimila determinado som e algumas possíveis sensações geradas a partir das propriedades de determinados sons podem trazer ao ouvinte. É a partir de então que surgem três palavras – no original em latim – que embasam e sustentam toda a teoria que Descartes desenvolveu a partir de seu objeto de estudo – o som – contido dentro de seu *Compêndio de Música*: *affectus*, *affectiones* e *cantilenaes*.

Finis, vt delectet, variofque in nobis moveat affectus<sup>62</sup>. Fieri autem poffunt cantilenæ<sup>63</sup> fimul triftes & delectabiles, nec mirum tam diverfae : ita enim eleiographi & tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant. Media ad finem, vel foni affectiones<sup>64</sup> duae sunt praecipuae : nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, & in ratione intensionis circa acutum aut grave. Nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore & quo pacto gratior exeat, agant Physici. (DESCARTES, 1650, p.89)

Tentemos então, verificar o primeiro capítulo do livro e tecer algumas observações acerca do que Descartes estava escrevendo.

Descartes, após determinar que o som é seu objeto de estudo, inicia sua escrita expondo que a finalidade do som é deleitar e provocar em nós as paixões<sup>65</sup>, ou mover-nos o afeto. Segundo os comentadores Primitiva Flores, Ángel Gabilondo e Carmen Gallardo, esta afirmação de Descartes define a fórmula que permeará, de forma geral, todo o *Compêndio*. Tal afirmação traz intrínseca a ela a união de um classicismo francês com a tradição da música barroca da época de Descartes.

Em geral e para confirmar esta posição, os comentadores recorrem, ainda segundo Flores, Gabilondo e Gallardo, à afirmação feita em 1610 por G. Caccini<sup>66</sup> em seu livro *Nuove Musiche*<sup>67</sup> “[...] il fine del musico, cioe diletare, e muovere l’affeto dell’animo”

Assim, podemos sugerir que o momento histórico que Descartes vivia à época está intrinsicamente ligado às suas percepções, o que, subjetivamente ressoa em seu *Compêndio de Música*.

Como sabemos, os contextos históricos são definidos no decorrer do tempo e nutre-se de inúmeras variantes para determiná-lo. Assim, podemos situar Descartes dentro de um

<sup>62</sup> Affectus, us, s. ap. m. (de *afficere*). Estado physico ou moral (bom ou mal). Afecção, disposição d’alma, sentimento. *Affectus movere*. CIC. Excitar as paixões. (SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino-Português**. 12ª edição, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006, p. 47.

<sup>63</sup> Cantilenæ, s.ap. f. (de *cantillare*). Canto, canção, cantiga, cantilena, narração poética, romance. *Cantillare*, v. *dimin. de Canto*. APUL. Cantar a meia voz, cantarolar, cantar. Ibid. p. 177.

<sup>64</sup> Affectiōnis, s. ap. f. (de *afficere*). 1º Relação entre várias coisas; 2º Estado, disposição, modo de ser; 3º Afecção, inclinação benévola, ternura, amor; 4º Vontade; 5º *plur*: Objectos de afeição; motivo de preferencia. §1º *Affectio ad res aliquas*. CIC. Relação de algumas coisas entre si. §2º *Affectio animi*. CIC. Estado, disposição da alma. – *corporis*. CIC. Estado do corpo. – *cæli*. CIC. Estado do ceu, o clima. – *astrorum*. CIC. Aspecto dos astros ou influxo dos mesmos. § 3º *Veræ affectionis amplexos*. JUST. As caricias d’uma verdadeira afecção. *Ultra affectionis humanæfidem*. GELL. Com uma ternura mais que humana. § 4º *Quia affectionem tenendi non habent...* ULP. Porque eles não teem a vontade de conservar... § 5º *Affectiones navieulariorum*. COD. JUSTIN. Os filhos dos marinheiros. *Nullâ animi affectione*. TAC. Sem algum motivo de preferença. Ibid. p. 47.

<sup>65</sup> “Em sentido amplo, todas as percepções da alma, sejam elas quais forem, são em relação a ela paixões: para cada uma, a alma tem de lidar com um certo dado que a afeta e que ela deve registrar. Em sentido estrito, são chamadas as *paixões da alma* as percepções que constituem nela verdadeiras emoções, associadas a “emoções” fisiológicas[...]Segundo Descartes, essas paixões são as repercussões na alma[...]Na sua definição escolástica, as paixões são os “movimentos” de uma parte da alma, o apetite sensitivo, ligados à “apreensão” de um certo bem ou de um certo mal e aos quais correspondem naturalmente certas alterações fisiológicas.” (BUZON; KAMBOUCHNER, 2010, p. 66)

<sup>66</sup> Giulio Caccini, compositor italiano também conhecido como Giulio Romano, escreveu “*Le Nuove Musiche*” (1602) e “*Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*” (1614).

<sup>67</sup> “A Nova Música” (G. Caccini, 1602, tradução nossa)

contexto de transição, e o próprio contexto pessoal, que culmina na obra em questão. Descartes vivendo num período de tamanha profusão artística, filosófica, científica, e por consequência de seu ímpeto e caráter no que tange sua inquietação à pesquisa e arte, utilizou e valeu-se deste ímpeto que o impulsionava e o inquietava, o qual nutria e promulgava a si mesmo uma profusão de ideias e experimentações, valendo-se proficuamente das informações, dos materiais que chegavam a ele, da história e inúmeros escritos que dispunha até então. Assim, podemos afirmar que, uma vez que Descartes, vivendo neste profícuo período de profusão de suas ideias, e já nesta época, tenha estudado a fundo o livro de Gioseffo Zarlino, que, à sua vez, e em seus livros *Instituzioni Harmoniche* (1558), *Dimostrazioni Harmoniche* (1571) e *Sopplimenti musicali* (1588), foi o responsável por uma renovação racional de uma nova gramática da música. Assim e segundo Wymeersch, Zarlino, portanto, trouxe a lume uma doutrina musical pautada na antiguidade, na qual escreveu sobre música, matemática e teceu conclusões filosóficas de cunho puramente estético. Debruçou-se sobre o estudo e explicação de intervalos musicais e suas relações numéricas que, segundo ele, “existe entre os intervalos uma razão matemática fundada na natureza dos sons e esta se encontra nas relações entre os ‘elementos’, ou seja, o mundo dos fenômenos naturais. O fundamento dessas razões naturais há de se buscar nos sons harmônicos.”. Com isso – alerta Wymeersch - Zarlino buscava uma total racionalização e matematização do mundo musical sobre uma base idêntica do mundo natural, ou seja, é como se espelhássemos, um mundo ao outro. Enfim, por conta destes estudos de Gioseffo Zarlino, toda uma gramática e sintaxe musical foram aperfeiçoadas até o final do século XVII, e que somente seria realmente entendida no desenvolvimento da teoria das paixões. Por outro lado Vincenzo Galilei, em seu livro *Dialogo dela musica antica e dela moderna* (1581) impõe um estilo totalmente novo, no qual o *ethos* musical prevalece, de acordo com a teoria das paixões. Para ser mais exato, o objetivo geral dessa nova música era trabalhar sobre as paixões – vide Josquin Des Pres. Já o que podemos observar dentro da teoria de Descartes, quando este, em seu *Compêndio* defende a posição de um estudo profundo acerca da tentativa de provocar no ouvinte as emoções, não necessariamente evita que se confirme que a linguagem musical não está anteriormente determinada em seus efeitos. Sobre isso, Gabilondo destaca:

Por ello se há señalado no solo la perspicácia de Descartes, sino el carácter moderno de su planteamiento, al abordar, con mayor o menor acierto, aspectos clave del proceso creador, de la percepción de la obra artística y de la recepción. Esta posición moderna se deja entrever a su vez una resistencia a la polifonía. No sólo por la influencia de la obra de Vincenzo Galilei y de la estética musical de la *Camerata Fiorentina*, que nace en torno al año 1600. La lucha de nuevas actitudes contra la

polifonía encuentra singular acogida en el *Compendium*, lo que no impide, sin embargo, que admita que las fugas, la imitación y las otras formas musicales polifónicas similares puedan tener una gran belleza, aunque no se muestra partidario de ciertas florituras y artificios superfluos[...]ahora bien, reconocer estas influencias en el *Compendium* no implica aceptar su ligazón directa a ellas. El propio Descartes muestra serias reticencias a una relación de enlace, sin más, la música a las emociones, aunque no niega esos lazos que permiten que proporcione placer. (GABILONDO, 1992, p.19-20)

Definida esta posição de Gabilondo em relação a Descartes, o mesmo destaca que no próprio *Compêndio de Música*, René Descartes, reconhece uma necessidade de um estudo mais profundo acerca do tema para que assim possa determinar com mais precisão a influência que a música exerce sobre as paixões. Assim, Descartes reconhece:

Na continuação, falaremos das diferentes capacidades que tem as consonâncias para excitar as paixões. Mas uma investigação mais precisa sobre este tema pode se deduzir do que já havíamos dito e, também excederia os limites de um compêndio. Em efeito, essas capacidades são tão diversas e dependem de algumas circunstâncias tão sutis que um volume completo não seria suficiente para dar conta deste projeto. (DESCARTES, 1992, p 82)

A partir de então, podemos tomar de empréstimo as palavras de Gabilondo que afirma que nem sequer a publicação das *Paixões D'Alma* esgotou por sua vez o tema desta relação *música/paixões/afeto* que apareceu no *Compêndio de Músicae*, caso tenhamos a curiosidade de nos aprofundar neste assunto, será uma tarefa árdua, ainda aberta e por fazer, uma vez que seria necessária uma pesquisa profunda acerca das correspondências de Descartes com Mersenne, mesmo que há ainda historiadores e pesquisadores que alertam ao fato da teoria de Mersenne ter dado um passo atrás em relação com a preocupação de Zarlino, uma vez que Mersenne, em sua teoria, segundo Wymeersch, erradica a verdade da harmonia em seus fenômenos físicos e acústicos e Zarlino, segundo Mersenne se utilizava de analogias metafóricas confusas. De qualquer maneira, é importante ressaltar que, deixadas de lado estas posições, Descartes por sua vez, nas palavras de Wymeersch, se sente moralmente sujeito à necessidade de considerar a harmonia com certa inviabilidade de apreender apenas e tão somente os meros aspectos sensíveis da música e, no coração da melodia, o prazer.



### 3.3. Fragmento III – *Música como movimento natural do espírito.*

Música corresponde ao movimento do corpo. Ao fazer isso somos impulsionados de forma natural, pela Música: pois é certo que o som agita todos os corpos ao seu redor, como se adverte com os sinos ou com o trovão; no entanto deixo aos físicos a explicação deste fenômeno. Como é claro, e como já dissemos, ao começo de cada medida o som se emite mais forte e mais distintamente: ainda devo dizer que o som golpeia com maior força nossos espíritos que nos provocam e nos convidam a nos movermos. De onde se conclui também que os animais podem dançar ao ritmo se os ensina e acostuma, porque, para eles, somente é necessário um impulso natural. (DESCARTES, 1992, p.64)

Neste fragmento é interessante observar algumas palavras que Descartes utiliza ao tecer suas observações. A primeira é a palavra *natural*, a qual está inserida na frase em um contexto que contradiz o seu raciocínio matemático ao afirmar “[...] somos impulsionados de forma natural [...]”. Nesta mesma frase pode ser feita outra observação que enfatiza um Descartes ainda em transição, quando, ao invés de elaborar uma explicação matemática, o mesmo deixa de desenvolver este tema, como podemos observar quando diz “[...] no entanto deixo aos físicos a explicação deste fenômeno.”. Fica expressamente nítido que Descartes estaria entrando naquele momento em área que ainda não estava seguro, uma área que dominaria realmente somente alguns anos depois da escrita do *Compêndio de Música*, ou seja, a metafísica. Há ainda outra palavra curiosa utilizada por Descartes: espírito. É nítida a intenção científica de Descartes para tentar explicitar a descrição fisiológica de uma recepção, entendemos neste momento que Descartes nos coloca como receptores de um fenômeno físico - as frequências, ou seja, algo não palpável, talvez por este motivo, devido à complexidade do tema em que estava adentrando apenas o sugeriu o qual foi realmente desenvolvido e evoluído no ano de 1629, quando, em contato com Mersenne, Descartes, através de suas correspondências, fala sobre suas experiências acerca da ressonância, a vibração por simpatia e propagação do som no vácuo e a vibração das cordas. Neste caso específico podemos notar o desenvolvimento de um pensamento de Descartes após dez anos da escrita do compêndio, e notamos também que, como reverberação de seu escrito, foi na obra *Tratado do homem* que Descartes enfim definiu completamente o fenômeno sonoro e a descrição fisiológica de sua recepção.

En 1629, le son est appréhendé comme phénomène physique, il entre dans la sphère scientifique des réalités maîtrisables par la raison et est l’objet d’une investigation expérimentale systématique. Ainsi, Descartes parle à Mersenne d’expériences sur la résonance, la vibration par sympathie, la propagation du son dans le vide et la

vibration des cordes<sup>68</sup>.

La première formulation d'une définition physique du son se trouve dans une longue et importante lettre du 18 décembre 1629, destinée à Mersenne. Le son y est compris comme "un battement qui se fait par plusieurs tours et retours (...) retours qui ne laissent pas de faire ondoyer l'air qui va frapper l'oreille<sup>69</sup>".

Vers 1633, le *Traité de l'homme* nous présente une définition complète du phénomène sonore et une description physiologique de sa réception: ce sont des petites secousses qui, "passant jusqu'au cerveau par l'entremise de ces nerfs [le petits filets qui servent d'organe au sens de l'ouïe], donneront l'occasion à l'âme de concevoir l'idée des sons<sup>70</sup>". (VAN WYMEERSCH, 1999, p.124)

Assim, fica explícito que o *Compêndio de Música* de 1619 foi, em suma, uma primeira etapa para a reflexão de Descartes sobre a música, seus fenômenos acústicos e estética. Ele recorreu à metafísica, ainda que superficialmente, à linguagem pitagórica que trazia de seu arcabouço de educação basilar e se apropriou da tradição dos filósofos, matemáticos e físicos anteriores a ele. A partir de então, Descartes desenvolveu seu emergente pensamento moderno. Portanto, e a partir de então, segundo Van Wymeersch que Descartes iniciou seu desenvolvimento que culminaria em suas teses estéticas originais em perfeita coerência com seus princípios filosóficos, no qual, e novamente segundo Van Wymeersch:

S'éloignant d'une philosophie de l'art de type classique présente dans le *Compendium musicae*, il oriente sa pensée vers une esthétique du goût et du sentiment, comparable à celle que développera l'abbé Dubos, et qui préfigure par certains traits l'esthétique kantienne. (VAN WYMEERSCH, 1999, p.123)<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> A primeira carta endereçada à Mersenne que concerne aos problemas acústicos data de 13 de novembro de 1629 (A.T., I, p. 69-75). Duas cartas precedentes à de setembro de 1629, cujo destinatário é desconhecido, e a de 08 de outubro de 1629 à Mersenne (A. T., I, p. 18-21, p. 22-31) -, abordando os problemas melódicos e estilísticos.

<sup>69</sup> R. Descartes, *Lettre à Mersenne du 18 décembre 1629*, A.T., I, p. 103-104. A carta levanta todo o grande problema acústico e estético nos quais Descartes irá se concentrar durante a próxima década, ao qual Mersenne retornará com frequência.

<sup>70</sup> R. Descartes, *L'homme*, A.T., XI, p. 149.

<sup>71</sup> Longe de uma filosofia da arte convencional presente no *Compêndio de Música*, ele dirige a sua mente para a estética do gosto e sentimento, comparável ao que se desenvolve o abade Dubois, e por certas características que prenunciam a estética kantiana.

### 3.4. Fragmento IV – *Paixões, Música e ecos do Compendium Musicae*.

No entanto, ao que se refere às diferentes paixões que a Música pode provocar em nós segundo diferentes medidas, opino que, em geral, uma medida mais lenta provoca em nós movimentos mais lentos, como a languidez, a tristeza, o medo, a soberba e etc., enquanto uma medida rápida produz paixões mais vivas, como a alegria e etc. Também é necessário mencionar dois gêneros de batutas: a de quatro tempos, que se divide sempre em partes iguais e é mais lenta, e a outra que tem três tempos, isto é, a que consta de três partes iguais. A razão é que esta agrupa mais o sentido porque nela devem notar-se mais membros, concretamente três; ao passo que na outra somente dois. Mas uma investigação mais precisa sobre este tema supõe um conhecimento mais profundo dos movimentos da alma, sobre os quais não direi nada mais. (DESCARTES, 1992, p.65)

Iniciamos este último fragmento cotejando as palavras de Patrícia Gatti, que em sua dissertação intitulada de “A expressão dos afetos em peças para cravos de François Couperin (1668-1733)” diz:

Como se pode ver, o *Compendium Musicae* apresenta a concepção, genérica ainda, de que há certas propriedades ou elementos da linguagem musical que correspondem a determinados efeitos da alma. O tratado de 1649 desenvolverá uma teoria sobre as paixões da alma, oferecendo a base filosófica geral para as reflexões de tratadistas musicais. (GATTI, 1997, p.23)

Notadamente, percebemos o elo que se forma entre o *Compêndio de Música* de 1619 e a última obra de Descartes *As Paixões D’alma* de 1649. Ainda que, segundo Gatti, genérica, as concepções em que Descartes trabalhava acerca das relações entre som/sentido ficaram à época do *Compêndio de Música* latentes e, como já observado neste trabalho, retomadas em suas correspondências e em carta à Mersenne que formam um arcabouço fértil e teórico acerca do tema aqui apresentado. Novamente fica implícito que o *Compêndio* de Descartes ainda é uma obra aberta, ou seja, novamente chamamos a atenção que a obra carrega em seu íntimo farto material que pode ser pesquisado em várias frentes ou vertentes, sejam elas matemática, música ou filosofia. Portanto, uma vez que conseguimos identificar uma continuidade no trabalho de Descartes, no que se refere às paixões, tomemos de empréstimo uma frase do próprio autor, que aparece no primeiro capítulo do *Compêndio de Música* e neste trabalho figura no fragmento número dois, que bem exemplifica, neste caso, uma linha de estudo, a qual nos embasou e que poderá ser seguida, quando diz:

Finis, vt delectet, variofque in nobis moveat affectus. Fieri autem poffunt cantilenae fimul triftes & delectabiles, nec mirum tam diverfae: ita enim eleiographi & tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant. (DESCARTES, 1650, p.89)

É com esta primeira frase que Descartes deixa claro que a música nos causa, via de regra, sensações e nos impõe determinados efeitos, ou seja, o filósofo começa, ao nosso en-

tender, uma estética da percepção, de sensações, imprimindo mais uma ordem natural do que matemática em seus escritos, na qual, em seu *Compêndio de Música*, Descartes nos deixa explícito que a música é feita para excitar os movimentos da alma, que seria nada mais que uma recreação do espírito, segundo Descartes. É neste momento que Descartes toma de empréstimo, se assim podemos dizer a *Poética* de Aristóteles, ou seja, Descartes se ampara na relação de *mimesis*. No entanto, devido à complexidade do assunto no qual estava debruçado e a falta de embasamento profundo, no que tange à música e suas sensações propriamente ditas, Descartes nitidamente reconhece que lhe falta propriedade para discorrer sobre o assunto, fechando então a questão. Porém, novamente, segundo Gabilondo, o silêncio de Descartes não encerra o assunto em questão, apenas o preserva para uma futura intervenção, algo que Descartes, como já visto neste trabalho, recomeça e de certa maneira retoma nas *Paixões da Alma* e, nas palavras de Gabilondo:

El silencio de Descartes confirma esta dependencia, este estar suspendido y pendiente. Se comprende ahora por qué el Compendium ha sido considerado el prelude al menos en plano filosófico, de Las pasiones del alma. (GABILONDO, 1992, p.30)

Uma vez que Descartes, conforme já observado, maturou durante algum tempo seu embasamento filosófico e musical em relação aos seus escritos do *Compêndio de Música*, fica tacitamente possível estabelecer uma relação mesmo que mínima entre algumas de suas obras, ou seja, se tomarmos o artigo noventa e quatro das *Paixões da Alma* conseguiremos, enfim, encontrar uma dica subjetiva que poderá nos orientar numa releitura de alguns trechos ou artigos contidos em alguns de seus escritos. No referido artigo – da obra *Paixões da Alma* - Descartes discorre sobre como as paixões são excitadas por bens e males “[...] sendo instituída da natureza para atestar essa boa disposição e essa força, representa para a alma, na medida em que está unida com o corpo, e assim excita nela alegria.” (DESCARTES, 2005, p.93) e faz referência ao teatro e a “outros assuntos semelhantes”, dentre os quais podemos subentender os ritmos da música, e como eles podem provocar em nós sentimentos agradáveis e excitar os sentidos e as espécies de paixões. No entanto, e faço referência à assertiva observação de Wymeersch que diz: este conjunto de sensações somente a sabedoria pode estabelecer, e esta, consequentemente, nos ensina e também sustentam em nós as paixões e o deleite.

É quase a mesma razão que nos faz ter naturalmente prazer em nos sentirmos e emocionar ante toda a espécie de paixões, mesmo ante a tristeza e o ódio, quando estas paixões são causadas apenas pelas aventuras que vemos representar num teatro, ou por outros assuntos semelhantes, que, não podendo prejudicar-nos de maneira alguma, parecem fazer cócegas em nossa alma ou tocá-la. (DESCARTES, 2005, p.93)

É importante ressaltar que os assuntos implícitos no *Compêndio de Música* de René Descartes foram de extrema importância para o desenvolvimento de teorias, tanto musicais, físicas, matemáticas quanto filosóficas ao longo da história e que ainda hoje, se tomarmos o conteúdo do *Compêndio* para um estudo profundo, no qual se faz importante não só o que o permeia, mas também um estudo profundo de autores como Pitágoras, Aristóteles, Zarlino, Galileu, Platão, Axisóstenes, dentre outros, teremos então uma real noção da complexidade e abrangência do conteúdo que Descartes, ao utilizar seu conhecimento prévio, de sua educação basilar, nos deixou nesta obra. Podemos, enfim, estudá-la de várias maneiras e com foco em várias vertentes, tais como filosófica, musical, matemática, ou a conjugação de várias frentes científicas, pois ao nosso entender, e para que se tenha uma perfeita leitura do conteúdo é necessário que ao menos se faça um exercício hermenêutico de cada parte que o compõe, como nos indica Wymeersch. No entanto, este trabalho, como já exposto, as minúcias do *Compêndio* não seria o foco. Como curiosidade, ficam aqui os dizeres de Mattheson em relação ao estudo das paixões, emoções, afetos e música, no qual ele referencia Descartes como peça chave para o desenvolvimento de teorias sobre paixões.

51. Of much assistance here is the doctrine of the temperaments and emotions, concerning which Descartes: is particularly worthy of study, since he has done much in music. This doctrine teaches us to make a distinction between the minds of the listeners and the sounding forces that have an effect on them. 52. What the passions are, how many there are, how they may be moved, whether they should be eliminated or admitted and cultivated, appear to be questions belonging to the field of the philosopher rather than the musician. The latter must know, however, that the sentiments are the true material of virtue, and that virtue is naught but a well-ordered and wisely moderate sentiment. 53. Where there is no passion or affect, there is no virtue. When our passions are ill they must be healed, not murdered. (MATTHESON, 1958, p.51)

Seguem na seção “anexos”, como curiosidade, três tabelas que fazem referências às tonalidades musicais e afetos, tabelas estas que foram desenvolvidas após o *Compêndio de Música* de René Descartes, o qual é amplamente citado como fonte de pesquisa e desenvolvimento de teorias acerca da correlação música/afeto/paixões.

Por fim, em relação ao conjunto de fragmentos aqui expostos, acreditamos ter dado mostras suficientes da complexidade dos escritos e das relações que este livro mantém com uma variada gama de assuntos. Dentro das possibilidades de material de pesquisa que utilizamos, procuramos aqueles que adotassem a linha que se ampara na estética que o *Compêndio* contém. Assim, esperamos ter minimamente dado mostras que há uma estética implícita neste livro e, portanto, paulatinamente ter demonstrado alguns pontos de estudo e pensamento em

direção à estética que o livro comporta. Em resumo, esperamos ter minimamente conseguido nos orientar numa linha de raciocínio sobre a evolução estética de Descartes a partir de seu *Compêndio*, quando, como já descrito neste trabalho, o filósofo desenvolve suas teses estéticas, amparadas numa estética da percepção, em perfeita coerência com seus princípios filosóficos, que em seu íntimo carrega a carga estética filosófica do autor que culminaria em suas correspondências com Mersenne acerca dos problemas acústicos e estéticos como alerta Wymeersch. Interessante observar a confusão que se instala ao estudar este *Compêndio*, pois, desde a escrita do *Compêndio* 1619 até as cartas com Mersenne, que datam de 1629, é o espaço de tempo que Descartes desenvolveu e aprimorou seu método. Portanto, alguns pontos anteriores à formulação do método ficam muitas vezes conflituosos com o René Descartes que conhecemos, pois invariavelmente é gerado um impasse nas teorias acústicas de Descartes em relação à natureza do som. No entanto, Descartes trata esta questão da interpretação do fenômeno sonoro inteligentemente ao tratar os sons em área extremamente técnica, na qual imprime uma teoria das consonâncias em relação a uma estética da percepção; em outras palavras, Descartes teoriza a “medida” do som – se pensarmos na relação entre notas musicais, o que é chamado em música de intervalo musical - e como este som excita determinada paixão.

Sobre esta distinção Descartes, em 1618, utilizou-se de três termos: simplicidade, doçura e prazer. Doçura e prazer são considerados como sinônimos quando aplicados como consonâncias. Podemos perceber isto quando Descartes escreve que a quinta é a mais agradável e doce das consonâncias aos nossos ouvidos. Isto para Descartes é uma qualidade subjetiva que está intrínseca à doçura de determinado intervalo musical e ao prazer do ouvinte quando este é exposto a tal. Dez anos depois à escrita do *Compêndio* seria um dos temas mais frequentemente tratado e travado em suas correspondências com Mersenne, ao qual Descartes traz à lume a extrema importância e trata com mais afinco e seriedade o tema, pois este para Descartes e segundo também Van Wymeersch é um dos pilares que sustenta então uma estética da percepção, que está intimamente ligado com a beleza, a doçura, o belo.

Sobre os critérios que Descartes utilizava com relação ao belo, está conectado intimamente com o prazer pessoal, o qual, nas palavras de Van Wymeersch, “o critério essencial para julgar o belo de uma obra é o prazer pessoal que se sente e a facilidade com que os nossos sentidos podem perceber qualquer coisa e se deleitar”.

Finalizando, para que se tenha uma compreensão acerca da filosofia da arte de Descartes, é necessário que tenhamos compreendido ao menos um pouco o prazer da emoção; ainda há muito campo para se pesquisar em relação a todos os conceitos expostos neste trabalho. Nem mesmo Descartes, ao fim de sua vida, permanece fiel à sua tese, pois ainda se utiliza das

suas próprias sensações para tecer comentários ou até mesmo falar sobre as emoções. Nas palavras de Wymeersch, o prazer estético, neste caso para Descartes é intimamente condicionado à audição de uma obra musical que permite ao ouvinte qualificar de belo.

A emoção musical, critério da beleza, pertence, portanto, ao domínio da união. Como paixão, pode ser entendida pela razão. Descartes salienta a importância de se distinguir o que emerge de cada uma das três noções primitivas – da alma, do corpo e a união das duas –, e nunca tenta explicar esses elementos de um domínio por uma noção pertencente à um outro domínio. Assim, é este que depende do domínio da união, tal como o prazer estético, que não pode ser dominado pela razão mas se conhece muito bem pelo seu sentido. (VAN WYMEERSCH, 1999, p. 136)

Finalizando este último fragmento, deixamos uma longa citação que resume muito do que foi tratado neste trabalho, e esperamos que possa nesse sentido avivar e suscitar novas questões para outras pesquisas.

L'appartenance de la musique, et donc de l'art et du beau, au domaine de l'union annonce la philosophie esthétique de Kant. Descartes ne confond pas le beau et le vrai, bien au contraire. Le vrai appartient uniquement au monde de l'entendement. Le beau, par contre, appartient au monde des sens et au monde de l'entendement, et peut amener à comprendre cette union substantielle que'est l'homme. Ainsi Descartes "fait de l'esthétique une sphère participant à celles du monde sensible et du monde intellectuel, une sphère intermédiaire (...) un trait d'union, une réconciliation".

Cependant, à la différence de ce qui se passe chez Kant, rien n'unifie le jugement sur le beau, il n'y a pas ce "sens commun" qui sert de lien à tous les hommes dans l'appréciation esthétique, et qui permet aux hommes de se rejoindre. Tout comme l'ego cogitans se retrouve seul face à lui-même, l'ego aestheticus se retrouve dans une extrême solitude.

Descartes est donc parti d'une conception assez classique du beau, dans laquelle la finalité de l'art réside dans une adéquation de l'œuvre à une structure établie, a priori. Cette adéquation, réjouit la raison, qui y reconnaît la nature portée à sa perfection par l'homme<sup>72</sup>. (VAN WYMEERSCH, 1999, p.137)

---

<sup>72</sup> Pertencente à música e, portanto, à arte e ao belo, o domínio da união anuncia a filosofia estética de Kant. Descartes não confunde o belo e o verdadeiro, muito pelo contrário. A verdade pertence unicamente ao mundo do entendimento. O belo, pelo contrário, pertence ao mundo dos sentidos e ao mundo do entendimento, e pode levar à compreensão desta união substancial que é o homem. Assim, Descartes “faz da estética uma esfera participante àquela do mundo sensível e do mundo intelectual, uma esfera intermediária (...) um tratado da união, uma reconciliação”.

No entanto, ao contrário do que acontece em Kant, nada unifica o julgamento sobre o belo, não é este o “senso comum” que serve como uma ligação entre todos os homens na apreciação estética, e que permite aos homens se juntarem. Assim como o *ego cogitans* está só contra si mesmo, o *ego aestheticus* se encontra em extrema solidão.

Descartes é, portanto parte de uma concepção bem clássica do belo, em que a finalidade da arte reside em uma adequação da obra à uma estrutura estabelecida, *a priori*. Esta adequação regozija a razão, que reconhece o alcance natural da sua perfeição pelo homem. (tradução nossa).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa adotamos um procedimento no qual, dentro do possível, delimitamos ao máximo nosso tema, ou seja, a tradução e breves análises referentes ao *Compêndio de Música* de René Descartes. Devido às dificuldades e complexidades que o tema poderia nos impor, procuramos sempre amparados por fontes secundárias fidedignas, traçar paralelos comparativos no sentido de balizar as informações que neste trabalho estão contidas.

Assim, e dentro desta perspectiva de estudo, deparamos logo em seu início com uma grande dificuldade, uma vez que o *Compêndio de Música* é um livro que está situado no que podemos chamar de transição de Descartes, pois, como exposto na apresentação deste trabalho, é um livro que data de uma época em que Descartes não havia ainda se consolidado como filósofo e seu sistema ainda não estava completamente fechado. Tomando como base esta perspectiva, Descartes trazia consigo um arcabouço teórico extremamente rico, no entanto dualista, se amparando em bases naturais e não apenas racionais. Desta maneira, além de carregar em suas linhas parte da história, a obra carrega consigo nuances acerca da filosofia anterior e uma estética musical de René Descartes que notadamente faz conexão com sua última obra “As Paixões D’Alma”.

O *Compêndio de Música* de René Descartes é, portanto, um desafio às novas pesquisas, pois, apesar de matemático, trata como já exposto, de um *Compêndio* ainda por se descortinar por inteiro e a suscitar a quem se interessar num estudo mais profundo acerca do tema, farto material de pesquisa. Há correlação do *Compêndio de Música* com algumas obras de René Descartes, dentre elas, a mais significativa, as *Paixões da Alma*, a qual por sua vez pode ser entendida em alguns aspectos como uma retomada de certos conceitos filosóficos que René Descartes começou a explorar em seu *Compêndio* e não finalizou por conta talvez de sua imaturidade em relação ao assunto. Portanto, hoje temos o prazer de apresentar um estudo que, de certa maneira, poderá inflamar ou aguçar a curiosidade de quem debruçar-se sobre ele, pois na obra estudada estão contidos muitos dos conceitos filosóficos, história e estética de um dos maiores filósofos da humanidade. Assim, também podemos afirmar nesta parte final que o *Compêndio de Música* de René Descartes é, além de um livro técnico, um livro que traz consigo o arcabouço estético da música, do belo e da arte do filósofo.

Como já observado neste trabalho, o filósofo, após ofertar o livro ao amigo Isaac Beeckman, não mais escreveu oficialmente sobre o tema. No entanto, em nenhum momento de sua vida abandonou o tema. Podemos observar este dado numa pequena passagem que diz:



“Si je ne meurs que de vieillesse, j’ai encore envie quelque jour d’écrire de la théorie de la musique” (Descartes, AT. IV, p791)<sup>73</sup>, endereçada a Huygens. Podemos então afirmar que Descartes, de certa maneira, trabalhava e mantinha impressões próprias e informações acerca de arte, estética e música guardadas para si mesmo e correspondia-se apenas com aqueles que, até onde entendemos, tinham ou mantinham um mesmo nível filosófico e intelectual que ele mesmo. Portanto, entendemos que os conceitos e pressupostos estéticos de Descartes, em relação à arte em geral e ao belo, o acompanharam por toda sua vida, e foram constantemente aprimorados, embora não expostos por meios oficiais – tais como livros ou outro *Compêndio*. Entretanto, todo este legado pode ser observado e estudado por meio de suas correspondências. Estas sim, juntamente com seu *Compêndio de Música*, constituem um grande legado de Descartes referente à arte e a estética da arte.

Acreditamos que a intenção deste trabalho tenha sido cumprida como um estudo particular do *Compêndio de Música* de René Descartes em língua portuguesa, trazendo alguns fragmentos sob uma ótica de leitura que nos direciona para alguns conceitos estéticos, humanos e cartesianos que aparece quando lidos com embasamento teórico prévio de Descartes. É possível dizer que esta dissertação está finalizada ao nível de um mestrado, ou seja, ainda é um trabalho em construção. Para que tenhamos um verdadeiro domínio sobre o conteúdo do *Compêndio de Música* de Descartes e tudo o que o permeia, entendemos que é necessária uma continuação da pesquisa aqui iniciada. Assim, pretendemos num futuro próximo, fazer valer o assunto numa possível tese de doutorado. Adiantando esta continuação do estudo, finalizamos com uma citação que tem como proposta um campo de pesquisa referente a Descartes, no qual talvez poucos se aventuraram. Proposta esta que, assim como fez Descartes, só se torna possível se entendermos o filósofo em sua totalidade, sem distinção de época, um humano cartesiano por natureza.

De plus, par son insistance sur le plaisir de l’emotion, superieur a celui de sa seule raison, le philosophe est un des premiers à s’inscrire dans un courant esthétique nouveau que méconnaîtront ceux qui se veulent fidèles à sa pensée rationnelle.<sup>74</sup> (VAN WYMEERSCH, 1999, p.138)

---

<sup>73</sup> “Se eu não morrer de velhice, eu ainda quero um dia escrever a Teoria da Música” (Descartes, AT. IV, p791) tradução nossa.

<sup>74</sup> Além disso, por sua ênfase no prazer da emoção, superior ao da sua razão, o filósofo é um dos primeiros a se inscrever em uma nova estética que não compreende aqueles que desejam ser fiel ao seu pensamento racional. (VAN WYMEERSCH, 1999, p.138) tradução nossa.

## 5. REFERÊNCIAS

ADAM, Charles; TANNERY, Paul. **Oeuvres de Descartes**. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1996, tome I.

ADAM, Charles; TANNERY, Paul. **Oeuvres de Descartes**. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1996, tome II.

ADAM, Charles; TANNERY, Paul. **Oeuvres de Descartes**. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 1996, tome IV.

BUZON, Frédéric; KAMBOUCHNER, Denis. **Vocabulário de Descartes**. Tradução Cláudia Berliner; revisão técnica Homero Santiago. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 – (Coleção vocabulário de filósofos).

DESCARTES, René. **Compendio de Musica**. Introdução Ángel Gabilondo; tradução Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Editorial Tecnos, 2001 – (Colección Metropolis)

\_\_\_\_\_. **As Paixões da Alma**. Introdução, notas, bibliografia e cronologia por Pascale D'Arcy; tradução Rosemary Costhek Abílio. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Princípios da Filosofia**. tradução Alberto Ferreira. 3ª edição, Lisboa: Guimarães Editores Lda, 1984.

\_\_\_\_\_. **L'Abrégé de Musique**. Paris: edition A. Paris, M. DC. LXVIII.

DUMONT, Pascal. **Descartes et Esthétique – l'art d'émerveiller**. Paris: 1<sup>re</sup> édition, Presses Universitaires de France, février, 1997.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música**. Tradução Sandra Escobar, Lisboa: Edições 70 Lda, Setembro, 2008.

GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. Campinas-SP: Unicamp IA 1997.

GAUKROGER, Stephen. **Descartes uma biografia intelectual**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 1999.

MATTHESON, Johann; LENNEBERG, Hans. **Affect and Rhetoric in Music**. Journal of Music Theory, Vol. 2, No. 1 (Apr., 1958), pp. 47-84. Published by: Duke University Press

**THE NEW GROOVE ONLINE**– Dictionary of Music and Musicians - Oxford University Press, 2004.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino-Português**. 12<sup>a</sup> edição, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SAVÉRIEN, Alexandre M. **Vita di Renato Cartesio, celebre filosofo**. In Venezia, MDCCLXXIV (1774), COM LICENZA DE SUPERIORI.

VAN WYMEERSCH, Brigitte. **Descartes et L'Évolution de L'Esthétique musicale**. Belgique: Pierre Mardaga Éditeur, 1999.

## 6. ANEXOS

### Anexo I – Tradução da Correspondência IX 1629

#### CORRESPONDENCIA

#### IX

Descartes para +++

Setembro de 1629 ?

Texto de Clerselier

L = Variantes manuscritas do exemplário do Instituto dadas aqui não como o original de Descartes mas como exemplo do rejuvenescimento de estilo que foram impostos ao texto no final do século XVII. A data e o destinatário desse fragmento são desconhecidos. O exemplário do Instituto só apresenta, nas margens, algumas hipóteses inspiradas pelo texto : “Para um dos amigos de Paris do Sr. D, talvez para o Sr. Mydorge : foi escrita dia 20 de outubro de 1629.” Mas não pode ser Mydorge, já que Descartes não tinha nenhum motivo de indicar-lhe o Furrier e, como se vê na carta XIX, dia 4 de março de 1630, Descartes ainda não tinha escrito ao Mydorge, que por sua vez ignorava o endereço de Descartes na Holanda. Eu acho que a carta, publicada por Clerselier, sem cabeçalho (ele pode ter acrescentado o “Prezado Senhor”) é a primeira que Descartes escreveu na Holanda para Mersenne. Mersenne, tendo conseguido o endereço de Descartes com Furrier, lhe fez aparentemente uma pergunta muito parecida com aquela feita a Beeckman, pouco tempo antes (ver a carta X). Ele ajudou Ferrier a conseguir um apartamento no Louvres (ver carta XI). O “Minime” não parece ter conservado essa primeira carta de Descartes, mas talvez ele tenha guardado a continuação da carta, que Descartes não tinha escrito na hora. A coleção Lahire contém um fragmento sem data, anterior à carta XIV (do 13 de novembro de 1629) que não poderia conter outra coisa do que um pedido de informações sobre os Parélios observados em Roma (ver carta X). Esta carta, seguindo a nossa hipótese, teria saído de Amsterdam, no máximo, no dia 25 de setembro de 1629, mas ela data de uma ou várias semanas antes. Aliás, nós ignoramos se, no final de setembro, Descartes já tinha deixado Franeker; Baillet indica, mas sem provas precisas, que D. se estabeleceu em Amsterdam em outubro.

Podemos, ao contrário, admitir que a carta só foi escrita em 1638 ou 1630 e que é dirigida a Constantin Huygens, cujo interesse por questões musicais é bem conhecido (Correspondência e obra musical de Constantin Huygens) e que cuidou do artesão Ferrier quando ele foi para Holanda, como se vê nas cartas da Correspondência de Christiaan Huygens. Ele o indicou, por exemplo, aos magistrados de Leyde (Carta de Descartes a Constantin Huygens, de julho de 1640, CLERS., t.III, p.592, onde o “Girador” que ele menciona seria justamente Ferrier).

Prezado Senhor,

Estou tão grato de você ter-se lembrado de mim e de ter-me mostrado carinho, que lamento não o merecer realmente. Peço que desculpe minha pouca sensatez e essas diversões que me levam a outros pensamentos, e que me impediram de responder à sua pergunta, isto é, saber porque é mais permitido de passar da décima menor à sexta maior, do que das terças para as oitavas. Sobre este assunto, eu responderia que me parece que o que torna agradável a passagem de uma consonância a outra, não é somente o fato que as relações sejam também consonantes, pois isso não é possível; e mesmo sendo possível, não seria agradável ainda mais por que tiraria toda a diversidade da Música. Aliás, sobre as más relações, só se pode considerar a falsa quinta e o trítone; pois as sétimas e as nonas encontram-se, quase sempre, quando uma parte vai por graus conjuntos. Mas o que impede de ir da terça até a oitava, é o fato da oitava ser umas das consonâncias perfeitas, as quais são esperadas pelo ouvido quando ele ouve as imperfeitas ; mas quando a orelha ouve as terças, ela espera a consonância mais parecida com elas, isto é, a quinta ou o uníssono. Portanto, se o oitava aparece no lugar da quinta ou do uníssono, engana a orelha e não a satisfaz. Mas é permitido passar de uma terça a uma outra imperfeita ; pois novamente o ouvido não encontra o que esperava para captar e fixar sua atenção, porém ele descobre uma variedade que o recria e que ele não encontraria numa consonância perfeita como a oitava.

Soube do Sr. Furrier o quanto você ...

Existem mais coisas no Furrier do que em mim que podem incitar você a procurar ajudar alguém, admito que seja eu quem ficou feliz pelos favores que ele recebeu. Isso porque gosto dele o suficiente para alegrar-me da sorte que ele teve, mas também porque a minha inclinação me leva a honrar você com tanta força que não temo em dever à sua cortesia o que tinha atribuído aos seus méritos.

Além disso, fiquei orgulhoso em saber que você se lembrava de mim e que fez algo por minha consideração. Isso me dá melhor opinião de mim mesmo e me da tanta vaidade que me atrevo em recomendar-lhe o mesmo Sr. Furrier, garantindo que ele costuma ser muito honesto, e extremamente grato. Além disso, não conheço ninguém neste mundo que seja capaz de fazer o que ele faz. Existe uma parte nas matemáticas, que chamo de Ciência dos milagres, porque ela ensina a servir-se do ar e da luz e permite recriar todas as ilusões que os Feiticeiros pretendem fazer aparecer com a ajuda dos demônios. Essa ciência ainda nunca foi praticada, que eu saiba, e não conheço ninguém que seja capaz disso, exceto ele. Acho que ele poderia fazer tantas coisas com ela que, apesar de eu desprezar muito esse tipo de besteiras, não vou esconder que se eu tivesse conseguido tirar o Furrier de Paris, o manteria aqui para trabalhar com ele e passar com ele as horas que perderia no jogo e nas conversas inúteis.

*L acrescenta : Esta carta termina aqui e o resto não esta aqui.. A continuação é de fato posterior aos Principia Philosophico (1644).*

## Anexo II – Tabelas de relação afeto/tonalidade

Tabela 01

Tabela da Relação entre tonalidade os afetos por Mattheson:

Ré menor	Devoto, calmo, fluente grandioso	Sol maior	Insinuante, falante
Sol menor	Serenidade, amabilidade, vivacidade	Dó menor	Amável e triste
Lá menor	Lamentosa, respeitável e serena	Fá menor	Suave, serena, profunda e pesada
Mi menor	Pensamentos pesados, aflitos e tristes	Si bemol maior	Divertido e exuberante
Dó maior	Rude e atrevido	Mi bemol maior	patético
Fá maior	É capaz de exprimir os mais belos sentimentos do mundo	Lá maior	Paixões lamentosas e tristes
Ré maior	Penetrante e teimosa	Mi maior	desespero
Si menor	Bizarro, melancólico	Fá sustenido menor	Tristeza, aflição

(MATTHESON, 1713)

Tabela 02

Correspondências entre tonalidades e afetos no modo maior:

	<b>Mattheson</b>	<b>Quantz</b>	<b>Rameau</b>	<b>Charpentier</b>
Dó maior	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
Ré maior	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
Mi maior	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
Fá maior	Generoso	Prazeroso	Majestoso	-
Sol maior	Amoroso	Prazeroso	Afetoso	Doce, alegre
Lá maior	Brilhante	Alegre	Brilhante	-
Sib maior	Magnífico	Alegre	Intempestivo	-
Mib maior	Choroso	Cantábile	-	-

Tabela 03

Correspondências entre tonalidades e afetos no modo menor:

	<b>Mattheson</b>	<b>Quantz</b>	<b>Rameau</b>	<b>Charpentier</b>
Dó menor	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
Ré menor	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
Mi menor	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
Fá menor	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	-
Sol menor	Encanto	Terno	Afetoso	Magnífico
Lá menor	Honroso	Melancólico	-	-
Si menor	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

(GATTI, 1997, p.54)