

Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico

Maya Suemi Lemos (UERJ; FUNARTE, Rio de Janeiro)
mayasuemi@gmail.com

Resumo: A teoria musical quinhentista e seiscentista buscou sistematizar em diversos tratados aquilo que seria uma *retórica musical*, estabelecendo relações e analogias entre as categorias da retórica da palavra e os dispositivos composicionais intrínsecos ao campo musical. Instrumentos incontornáveis, sem dúvida, para compreender a penetração da arte da eloquência no pensamento e na prática musicais do período, estes tratados não deixam de causar um desconforto quando se trata de empregá-los como subsídio analítico: abordando a retórica clássica de maneira parcial ou redutora muitas vezes, ou apresentando discordâncias significativas entre si, eles nos obrigam a uma interrogação sobre a viabilidade, as dificuldades e as possibilidades do emprego das teorias da retórica na abordagem dos objetos musicais, tanto no âmbito da elaboração crítica quanto da *praxis* interpretativa.

Palavras-chave: Barroco, retórica musical, análise musical, teoria musical.

Rhetoric and musical elaboration in the baroque period: conditions and problems of the use of rhetorical categories in the critical discourse

Abstract: Musical theory in the 16th and 17th centuries sought to systematize in several treatises what could be called *musical rhetoric*, establishing relationships and analogies between literary rhetorical categories and the composition mechanisms inherent to music. These treatises are inevitable tools to understand the depth of the influence of the eloquence's art on the period's musical discourse and practice and cause a certain discomfort when employed as analytical subsidies: addressing classical rhetoric only partially or often superficially, or with significant disagreement among treatises, they force us to question the viability, the difficulties and the possibilities of employing rhetorical theories to approach musical objects, both in the critic sphere and in interpretive *praxis*.

Keywords: Baroque, musical rhetoric, musical analysis, musical theory.

É sob a tutela da palavra, bem sabemos, que se elabora e se realiza o projeto seiscentista de uma "nova música", de uma "segunda prática", de uma "música poética" – evocando aqui os termos, respectivamente, de Caccini (1601), Monteverdi (1605)¹ e Burmeister (1606). Projeto que se configura como uma mudança radical de paradigma no campo musical, e que lança as bases de uma nova estética musical que nós hoje denominamos barroca.

A influência da linguagem verbal sobre as demais formas de expressão não é então, contudo, algo novo. Ela está longe de ser um atributo exclusivo da cultura deste período. Poderíamos dizer mesmo que o discurso verbal, a oratória e suas categorias modelaram desde cedo a nossa própria maneira de pensar. Pois o pensamento e sua expressão são faces indissociáveis de um único processo que envolve determinados critérios e maneiras

de recortar, distinguir, classificar, ordenar, hierarquizar e opor dialeticamente os dados da experiência. A influência é assim recíproca entre a maneira de pensar um objeto e a maneira de exprimir ou de sustentar persuasivamente (no caso da retórica) aquilo que do objeto se pensa. Nada mais natural, então, que o discurso verbal, intrinsecamente ligado ao próprio sistema de elaboração de sentido, tenha sempre marcado todas as demais formas de expressão humanas. Acrescente-se a isto, naquilo que se refere à arte oratória, o fato de que esta aparece, desde seus primórdios, como uma disciplina de natureza pedagógica, associada à necessária formação do indivíduo social e, conseqüentemente, conformadora deste mesmo indivíduo: segundo seu mito de origem, que remete à Sicília do século V a.C, a necessidade dos cidadãos de Siracusa de defender seus direitos de propriedade diante daqueles que teriam sido talvez os primeiros tribunais públicos, teria levado

Corax, discípulo de Empédocles, o inventor da retórica segundo Aristóteles, a ensinar as técnicas da elaboração e da elocução do discurso persuasivo². Quando, entre os séculos V e VI já da nossa era, se consolida um programa completo de ensino escolar destinado aos homens livres³, essa mesma retórica já se encontra inserida no *trivium*, junto à gramática e a dialética, dentro do conjunto das sete assim chamadas *artes liberais*. Matéria assim, de formação e, poderíamos dizer, de conformação básica do indivíduo social, a técnica de elaboração do discurso verbal não poderia ter senão penetrado todas as formas e meios de expressão, e entre elas, por que não, a música.

No entanto, a influência da linguagem verbal e da oratória sobre a música nunca foi tão afirmada, defendida e teorizada quanto no período barroco. Os compositores e os teóricos são unânimes, entre o final do século XVI e o final do século XVII, em afirmar a ascendência da palavra sobre os sons. Caccini declara expressamente, no prefácio de sua coletânea *Nuove Musiche*, ater-se "*àquele estilo tão louvado por Platão e outros filósofos, que afirmaram não ser a música outra coisa senão o texto, o ritmo, e por último o som, e não o contrário*". Um pouco mais adiante ele afirma: "*ocorreu-me a idéia de introduzir um gênero de música que pudesse quase que falar através da harmonia*" (CACCINI, 1601)⁴.

A necessária e efetiva expressão do conteúdo textual aparece então em todo discurso sobre a música vocal como sendo a função primeira desta, e acaba por se imprimir na própria música instrumental. De fato, a música instrumental herda esta oralidade, se modelando sobre as formas literárias e poéticas, e termina por carregar também em si, implicitamente e necessariamente, um discurso, um *discurso dos sons* (*Klangrede*), segundo a formulação de Johann Mattheson. O mesmo Mattheson se exprime a este respeito, em 1739, num trecho bastante representativo desta maneira de entender a música, trecho hoje bastante difundido no âmbito da musicologia histórica:

Aquele (...) que pretende tocar os outros deve saber exprimir todas as inclinações do coração por meio de simples sons, por uma associação hábil destes, sem palavras, de tal maneira que o ouvinte possa entendê-los perfeitamente e compreender claramente sua inclinação, seu sentido, seu pensamento, sua intensidade, como se se tratasse de um verdadeiro discurso, com todas as suas partes e cesuras correspondentes.⁵ (MATTHESON, 1739, II, cap. 12, §31)

Que se faça aqui uma rápida observação contextualizando a insistência que se observa na tratadística musical de então sobre a arte oratória: tendo sido restaurada pela filologia quatrocentista italiana com o intuito de fazer face ao hermetismo e ao enclausuramento da linguagem escolástica, a retórica vive um momento de apogeu já nas primeiras décadas do século XVI. Ela é tomada pelos humanistas cristãos⁶ como o instrumento por excelência da criatividade literária e da comunicação do saber. E o contexto das reformas religiosas só faz reforçar a sua importância na cultura deste século: a disputa contenciosa entre as diferentes confissões impunha, por

si só, uma teologia entendida e vivida como uma teologia da palavra, da pregação, do sermão. A verdade é que uma quantidade extraordinária de tratados de eloquência de diferentes naturezas e horizontes surge e é publicada desde meados do século XVI até o final do século XVIII. A relativa abundância de textos no âmbito musical que abordam os preceitos e as categorias da retórica aparece assim como um reflexo lógico deste contexto.

Mas voltemos à afirmação de Mattheson: ela é uma apenas entre as tantas que sustentam a afinidade entre a arte da eloquência e a música prática. Johann Joachim Quantz afirma, aproximativamente na mesma época que Mattheson:

A expressão na música pode ser comparada àquela de um orador. O orador e o músico têm ambos a mesma intenção, tanto no que tange as suas composições quanto no que se refere à própria expressão. Eles querem, ambos, se apoderar dos corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e levar o ouvinte de um sentimento a outro.⁷ (QUANTZ, 1752, XI, §1)

Diante de afirmações desta natureza, nada mais natural então do que tentar procurar, hoje, nas categorias da expressão verbal e da retórica, chaves para compreender as manifestações musicais do período barroco, seja isto com finalidade analítica ou interpretativa. E nada mais natural, igualmente, do que buscar as referências feitas a estas disciplinas na tratadística musical de então. No entanto, a abordagem destes ensaios teóricos que chegaram até nós, sejam eles tardo-quincentistas, seiscentistas ou setecentistas, não se faz sem alguma perplexidade, sem algum embaraço. Pois elas não só parecem, primeiramente, abordar a retórica de maneira parcial ou redutora muitas vezes, mas também parecem frequentemente discordar entre si.

De fato, de maneira geral, os poucos aspectos da retórica dos quais os teóricos da música costumam tratar são a *dispositio* e aspectos da *elocutio*, sobretudo naquilo que concerne as figuras de linguagem, associadas a dispositivos musicais de natureza melódica, rítmica ou contrapontística. Eles estabelecem ainda, algumas vezes, analogias entre as tonalidades e os diferentes afetos que elas seriam capazes de transmitir, e, mais raramente, analogias entre os estilos de discurso (simples, grande, médio) e os tipos de composição musical.

Tomemos como exemplo uma das obras teóricas notáveis do início do século XVII, hoje uma referência importante para o estudo da retórica na música, a *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, de 1606. Já de início o título subentende que é sob a ótica da linguagem verbal que Burmeister vai exibir a sua sistematização dos princípios da composição musical. E, de fato, é muitas vezes com um léxico emprestado ao campo das letras que ele vai enunciar os conteúdos: Burmeister falará, por exemplo, de uma "sintaxe das consonâncias" quando se trata de abordar as regras contrapontísticas de consonância (título do capítulo IV); ou de uma "ortografia"⁸, ou seja, da necessidade de uma correta notação musical (título do

capítulo XI). Mas, uma vez percorrido todo o tratado, nos damos conta de que naquilo que diz respeito às relações propriamente ditas entre a composição musical e a linguagem verbal, os únicos aspectos verdadeiramente desenvolvidos são, de fato, as figuras de elocução, objeto do capítulo XII⁹, e a organização das partes do discurso¹⁰, rapidamente abordada em parte do capítulo XV.

Outros autores serão ainda mais parcimoniosos em explicitar estas relações. No entanto, mais do que a exigüidade dos conteúdos de fato operacionais, talvez a razão maior do desconforto que sentimos quando tentamos lançar mão destes tratados como instrumento analítico seja a freqüente discordância entre as diversas teorias. Como exemplo: embora alguns autores entendam que a *inventio* da retórica corresponda, em música, à escolha dos motivos musicais, da instrumentação, do número de vozes de uma composição, e que a *dispositio* diga respeito à ordenação das partes desta composição, Athanasius Kircher, diferentemente, na sua *Musurgia Universalis*, vai sustentar que "*a inventio retórica, na composição musical não é outra coisa senão a construção adequada das formas rítmicas que convém às palavras*", e que "*a dispositio é a expressão agradável destas fórmulas rítmicas por meio de notas exatamente a elas apropriadas*" (KIRCHER, 1650, livro VIII, capítulo VIII).

Concepções, assim, fundamentalmente discordantes. As próprias analogias feitas pelos autores entre os afetos e os modos ou tonalidades – objeto de uma relativa convergência entre as diferentes formulações – não deixa de apresentar incongruências que imprimem necessariamente certa artificialidade quando se trata de empregá-las¹¹.

A isto se acrescenta ainda certa perplexidade quando nos deparamos com analogias tipicamente pré-cartesianas que satisfazem com bastante dificuldade as nossas exigências (ou ao menos as nossas *habitudines*) epistemológicas modernas, mesmo quando se trata de um autor da envergadura de um Kircher, citado acima. Kircher afirmará, no oitavo livro desta extraordinária suma humanista que é a sua *Musurgia Universalis*, sem esclarecimento ou desenvolvimento algum, que aos três gêneros de discurso (deliberativo, judiciário e demonstrativo, tal como distinguiu Aristóteles, na sua *Rhetorica*), correspondem, respectivamente, os três gêneros de melodia: enarmônico, cromático e diatônico (KIRCHER, 1650, livro VIII, capítulo VIII). Do como e do porquê permanecemos nós ignorantes, mas uma amostra ainda mais notável deste tipo de analogia se encontra no trecho onde Kircher trata das *figuras* ou *tropos* (*ibid*). Depois de confessar certo mal-estar na adaptação do conceito retórico de *tropo* ao campo da composição musical, ele afirma que dará a este conceito uma outra acepção: "*as figuras ou tropos*", diz ele, "*não são para nós mais do que trechos precisos de uma melodia acentuada, conotando um sentimento particular. Colocando-as em relação à diversidade dos doze tons, nós vamos*

determiná-las no número de doze igualmente"¹². Assim, num encadeamento causal absolutamente surpreendente, é pelo fato de as figuras exprimirem sentimentos particulares, e pelo fato de os tons, que também o fazem, serem doze, que ele sustentará não só que os sentimentos são de número doze (porque a eles correspondem doze tons), mas também que as figuras são de número de doze igualmente, pela mesma razão. E assim, de fato, Kircher vai enumerar doze figuras (pausa, *anaphora*, clímax ou gradação, *symploke* ou encadeamento, *homoioploton*, antítese, anabase, catabase, *ciclosis*, fuga, *homoiosis*, e passagem *ex abrupto*), procurando associar a elas afetos tais como: o amor, a alegria, a exultação, o distanciamento, a ira, a ferocidade, a espontaneidade, a gravidade, a modéstia, a temperança, a religiosidade, a compaixão, o luto, a lamentação e a tristeza. Uma taxionomia que certamente não recobre nem bem o conjunto das figuras da retórica, nem tampouco, nos parece, o universo das paixões humanas.

Difícil, de fato, entender e saber como lidar com este conjunto de tratados heterogêneo, muitas vezes contraditório em suas formulações e teorizações, e a nós frequentemente estranho do ponto de vista epistemológico. No entanto, não é difícil apontar explicações ou arriscar hipóteses justificativas para este panorama teórico. As analogias de Kircher citadas, que nós hoje percebemos praticamente como uma barbaridade epistemológica são, na realidade, absolutamente coerentes com um esquema de pensamento e de apreensão da realidade, em vigor até o final do século XVI, que se fundamenta num sistema de similitudes, concordâncias e afinidades sucessivas, ordenadoras do mundo e garantia de sua coerência. Por meio deste sistema se encadeiam as coisas do mundo umas às outras, as coisas do céu às da terra, as coisas visíveis às invisíveis. "*O mundo forma cadeia com ele mesmo*" – como se exprime Michel Foucault a este respeito de forma lapidar – "*pela força desta harmonia que avizinha o semelhante e assimila os próximos*" (FOUCAULT, 1966, p. 34). Não é então de se estranhar, num esforço teórico cuja finalidade, em última análise, parece ser menos investigar as causas do que justificar os efeitos, que os três tipos de discurso retórico se assimilem quase que gratuitamente aos três gêneros melódicos, ou ainda que o conjunto dos doze tons musicais simpatize simetricamente com uma coleção de doze figuras musicais, pelo simples fato de que eles dizem respeito, ambos, aos afetos humanos.

Mas outras razões podem ser apontadas para justificar as dificuldades que encontramos em aplicar estas teorizações da retórica musical. O aspecto fragmentário e parcial que elas apresentam talvez reflita, pensamos, uma dificuldade real em abordar um fenômeno excessivamente amalgamado ao sistema de pensamento e representação da época; a uma certa impossibilidade de recuo diante de uma disciplina talvez por demais determinante das formas de expressão. A retórica, de tão implícita na maneira de pensar e de dizer, constituiria de certa maneira um ponto cego na visão do homem barroco, um *a priori* muito mais

entranhado na cultura deste homem do que ele próprio poderia pensar e, conseqüentemente, exprimir.

Talvez seja, ainda, igualmente lícito entender estas teorizações menos como um esforço de elaboração de conceitos de fato operacionais do que como uma tentativa artificial de conferir um estatuto mais positivo à *praxis* musical, na época desvalorizada eticamente. É preciso lembrar que desde a alta idade média, a música, enquanto disciplina especulativa, pertence ao *quadrivium* – estágio culminante do programa de formação dos homens livres. A música prática, no entanto, contrariamente, se inscreve não entre as *artes liberais*, mas entre as *belas-artes*. Ela estaria, assim, voltada não para a busca da verdade, mas tão simplesmente para a contemplação estética, sofrendo já de uma certa negatividade ética. A mesma música prática é ainda assimilada aos prazeres sensuais por um lado, e, por outro, apontada como instrumento por excelência da manipulação dos afetos, aparecendo, portanto como potencialmente pernicioso. Não são poucos os testemunhos deste estatuto ético no mínimo ambíguo da arte musical¹³. A assimilação da música prática à arte da eloqüência teria assim uma finalidade de redimi-la eticamente, elevando-a também, como a retórica, à categoria de *arte liberal*: o poder que a música teria de manipular os afetos do homem, de incliná-lo aos mais diversos sentimentos, repetidamente afirmado pelos autores da época, escaparia ao campo dos prazeres sensuais culposos e entraria no campo do discurso, necessário ao conhecimento e portanto consideravelmente mais positivo.

Estas seriam algumas das possíveis razões que justificariam certa insuficiência da tratadística da época naquilo que concerne a retórica musical – origem deste mal-estar quase inevitável que sentimos ao tentar empregá-la no trabalho crítico ou interpretativo. Ora, seja a tratadística contemporânea mais ou menos suficiente, isto não altera em nada o fato de que a oratória é, sim, absolutamente determinante na elaboração musical do barroco, e que a sua influência se faz sentir inegavelmente em todas as formas da expressão na época. O que fazer disto então? Até que ponto e de que maneira lançar mão deste material teórico em nossas tentativas de análise?

Pensamos que o conjunto dos tratados de retórica musical deve ser considerado no trabalho analítico, uma vez que ele não deixa de ser, em nenhum momento, uma prova

cabal da pertinência das relações existentes então entre retórica e música. Mais do que isso, estes tratados são, de fato, um testemunho precioso e insubstituível da maneira que se teve então de conceber a música, em todos os seus aspectos. No entanto, parece se fazer necessária a lucidez de não tomá-los em primeiro grau de leitura, sob risco de um trabalho analítico fragmentário e possivelmente redutor. Pensamos que a análise da estrutura retórica de um texto musical não deva se reduzir à identificação de figuras de *elocutio* no texto musical, ao recorte deste texto em partes correspondentes às da *dispositio* retórica, ou à verificação da escolha das tonalidades na expressão dos afetos. Tomados isoladamente, estes exercícios talvez não passem de exercícios formais. Pensamos que eles podem e devem ser empreendidos, sim, mas como consequência final de uma tentativa de identificar a estratégia persuasiva subjacente ao texto musical – estratégia que determina a estrutura de seu edifício retórico, onde as tonalidades e a forma são apenas conseqüências lógicas, e do qual as figuras não são mais que os ornamentos visíveis e superficiais.

Entendemos que, justamente de modo a fazer jus à influência tão marcante da retórica sobre a música neste período, seja preciso ir além das fontes contemporâneas a ela e tentar enxergar aquilo que o homem de então talvez não tenha tido condições de enxergar, tão modelado e conformado que ele provavelmente esteve pelas categorias retóricas. É preciso sem dúvida escrutinar diretamente as fontes maiores da retórica clássica, fontes das fontes seiscentistas e setecentistas: a *Rhetorica* de Aristóteles, o *De Oratore* de Cícero, a *Institutio Oratoria* de Quintiliano, pra citar apenas o mínimo essencial, podem dar sem dúvida inúmeras pistas de leitura, fundamentos para a construção de um instrumental analítico adequado, que está ainda por ser criado. Esta constatação carrega em si a provocação, o convite e a promessa de um processo de construção, de elaboração que, pensamos, tem todas as chances de acontecer justamente a partir da convergência de esforços dos estudiosos por um lado e dos intérpretes por outro. Esta convergência é a marca do presente encontro e a razão da escolha deste assunto e deste recorte. Assim como se pode dizer, no campo da semiótica, que há muito mais sentido numa obra do que o seu criador pense estar nela imprimindo, diríamos que há muito mais retórica na música barroca do que os músicos e teóricos da época talvez pensassem. Cabe a nós querer e descobrir como procurar por ela.

Referências

- BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica*. Rostock, 1606.
- CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche*. Firenze, 1601.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Règles de Composition*. Paris, 1690.
- FINCK, Hermann. *Musica Pratica*. Wittenberg, 1556.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*. s.l., Ed. Gallimard, 1966.
- KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650.
- MATTHESON, Johann. *Das Neu-eröffnete Orchester*, Hamburg, 1713.
- _____. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739.
- MONTEVERDI, Claudio. *Quinto libro de madrigali a cinque voci*. Venezia, 1605.
- QUANTZ, Johann. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752.
- SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806.
- ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni Harmonici*. Venezia, 1558.

Maya Suemi Lemos é Doutora em História da Música e Musicologia pela *Université de Paris IV-Sorbonne*; Mestre em História da Música e Musicologia pela mesma universidade; graduada em Licenciatura Plena – Habilitação em Música pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO); Professora Assistente na área de Artes na Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Técnico em Assuntos Culturais na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE, MinC); pesquisadora junto ao *Centre de Recherches sur les Langages Musicaux – CRLM (Université de Paris IV – Sorbonne)*. Áreas de atuação e pesquisa: história da música, estética, estética musical, análise musical, retórica, séculos XVI e XVII, música barroca.

Notas

- ¹ No prefácio do *Quinto libro de madrigali a cinque voci*.
- ² A tradição conta que, por volta de 485 a.C, os tiranos Gelon et Hieron, afim de povoar Siracusa, teriam feito deportações, expropriações e transferências de habitantes. Quando eles são destituídos do poder em 466 a.C. por um levante democrático, aqueles que haviam sido expoliados se vêem obrigados a defender seus direitos à propriedade em verdadeiros processos judiciais, diante de grandes júris populares. Corax teria ensinado aos cidadãos as técnicas de persuasão, que teriam sido compiladas por Tísias, seu discípulo, naquilo que teria sido o primeiro manual de arte oratória, com preceitos práticos acompanhados de exemplos utilizáveis nos debates públicos e nos litígios. O nascimento da retórica se configura assim como um marco simbólico da passagem de um modo de interação social baseado na submissão pela força física a um modo civilizado, propriamente dito, baseado na persuasão pela força somente da palavra.
- ³ Primeiro ensaio de sistematização por Martianus Capella (séc. V). Cassiodoro define o *trivium* (séc. VI) e Boécio, o *quadrivium* (séc. VI).
- ⁴ No prefácio de *Le Nuove Musiche*.
- ⁵ Nossa tradução.
- ⁶ Por exemplo, Thomas More na Inglaterra (*Carta para a Universidade de Oxford*), Juan Luis Vivès na Espanha (*Pseudodialectus*), Guillaume Budé na França (*La Philologie; L'Etude des lettres*), Castiglione na Itália (*Il libro del Cortigiano*), Mélanchthon na Alemanha (*Dispositiones Rhetoricae*) e Erasmo (*O Eclesiaste; Dialogus Ciceronianus*) nos Países Baixos.
- ⁷ Nossa tradução.
- ⁸ Que não é mais, segundo ele, do que uma correta disposição gráfica das sílabas sob as notas correspondentes, um espaçamento adequado entre as sílabas do texto, e o respeito à integridade do *tactus*.
- ⁹ *Figuris seu ornamentis*.
- ¹⁰ Burmeister entende que o discurso comporta três partes : 1. *Exordium* 2. *Ipsium corpus carminis* 3. *Finis*.
- ¹¹ Se tomarmos as descrições dos afetos próprios ao modo dórico, por exemplo, tais como elas constam nos tratados quase contemporâneos de Hermann Finck (FINCK, 1556) e Gioseffo Zarlino (ZARLINO, 1558), teremos, no primeiro: « *Ele (o modo dórico) tem a melodia mais ligeira, que desperta os adormecidos e alegra os melancólicos. Como o sol, cuja natureza é a de secar o húmido e de tudo aquecer com o seu calor, este modo espanta a moleza e a sonolência. Ele convém aos textos brilhantes* ». E, na concepção de Zarlino, bastante distinta, o mesmo modo aparecerá como sendo « *um pouco triste* », podendo-se « *empregá-lo para palavras cheias de gravidade, elevadas e sentenciosas*». Os tratados mais tardios, de M. A. Charpentier (1690), Johann Mattheson (1713) e Chr. Fr. D. Schubart (1806) também divergem, por exemplo sobre o *ethos* da tonalidade de Mi M: o primeiro a descreve como « *briguenta e gritona* », o segundo como o tom da « *tristeza desesperada e mortal, do amor desesperado ; separação fatal do corpo e da alma ; cortante, opressor* », enquanto o último fala de uma « *felicidade ruidosa* », de uma « *alegria sorridente, porém sem gozo completo* ».
- ¹² Nossa tradução.
- ¹³ Poderíamos citar inúmeras pinturas contemporâneas de caráter moralizante que o expressam, ou bem inúmeros textos como, por exemplo, o prefácio do *Libro delle laudi spirituali (...)* Stampata ad istanza delli Reverendi Padri della Congregatione dell'Oratorio (Roma, 1589): "Não há dúvida de que o homem, por ser temperado como ele é, não sei de que maneira, se impregna, se transforma, se modifica e se deixa tomar pelos diversos afetos quando ouve música, a poesia e outras coisas similares que contém ritmo e proporção; e é assim que alguns se esforçam, com suas composições e poemas, em exprimir com graça uma história de amor lascivo, ou bem em louvar os cabelos ou os olhos de uma mulher, ou ainda em urdir outras inépcias amorosas, travestindo-as com a doçura e a harmonia da música. Não se conseguiria dizer a que ponto estes prejudicaram e continuam a prejudicar a castidade dos hábitos cristãos, tendo exercido sua arte inoportunamente. Pois o homem se perde, invadido pela suavidade da música e pelo metro da poesia, se deixando cair nos prazeres dos sentidos. É como se ele bebesse avidamente veneno em um cálice de ouro, tendo sua nobreza maculada e seu vigor primitivo perdido, levado suavemente à morte, por meio desta ilusão." (Nossa tradução)