

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MÔNICA DE PAULA BOMFIM

A PAIXÃO DE BACH E OS FUNDAMENTOS WEBERIANOS
PARA UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA

BELO HORIZONTE

2006

MÔNICA DE PAULA BOMFIM

**A PAIXÃO DE BACH E OS FUNDAMENTOS WEBERIANOS
PARA UMA SOCIOLOGIA DA MÚSICA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

LINHA DE PESQUISA: SOCIOLOGIA DA CULTURA

ORIENTADOR: PROF. RONALDO DE NORONHA

BELO HORIZONTE, MAIO DE 2006

FICHA CATALOGRÁFICA

BOMFIM, Mônica de Paula
A Paixão de Bach e os Fundamentos Weberianos
para uma Sociologia da Música.
198 páginas.
(Dissertação de Mestrado) — UFMG, FAFICH, 2006.
1. Sociologia; 2. Weberiana; 3. Cultura; 4.
Racionalização; 5. Paixão; 6. Polifonia; 7. Bach.

Dedicatória

Esse trabalho é dedicado aos amigos e às pessoas que o incentivaram, ouvintes apaixonados de Bach.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Ronaldo de Noronha pela generosidade, compreensão, confiança e estímulo incondicionais.

Agradeço aos colegas e amigos da graduação em Ciências Sociais, do Programa Especial de Treinamento e aos colegas do Mestrado em Sociologia pelas discussões inspiradoras do tema.

Agradeço aos amigos e professores que o estudo da música me proporcionou, desde o ingresso no Centro de Musicalização Infantil da UFMG.

Agradeço ao meu amado Allan, pelo incentivo incondicional.

Agradeço aos incentivos dos queridos amigos e familiares na realização desse trabalho e especialmente, ao amigo Frederico Rocha pelas incansáveis discussões sobre a arte e a paixão.

Agradeço a bolsa de estudos disponibilizada pela CAPES.

Resumo

A paixão de Bach e os fundamentos weberianos para uma Sociologia da Música

O objetivo deste trabalho é estabelecer uma conexão entre alguns fundamentos da sociologia da música weberiana e sua efetivação sonora na obra sacra “A Paixão Segundo São Matheus”, de Johann Sebastian Bach, identificando algumas afinidades eletivas entre as produções desses dois expoentes da cultura alemã. Para tanto, a dissertação se inicia com uma reflexão sobre os interesses gerais do pensamento weberiano, dirigindo-se à análise dos fundamentos que, para Weber, permitiram um desenvolvimento vertiginoso da música ocidental – especialmente o da racionalização dos elementos extramusicais (condições sociais e técnicas de produção, tensão entre a esfera musical com as esferas religiosa e política) e intramusicais (lógica autônoma). A partir da análise formal e estilística de algumas árias da *Paixão Segundo São Matheus*, a dissertação enfatiza a aproximação das obras de Weber e Bach, devido ao seu caráter construtivo, proteiforme e polifônico.

Abstract

The passion of Bach and the Weber's foundations for a sociology of the music

The objective is to establish a connection between some principles of sociology of Weber's music and his sound reflection in sacred work "The Passion According to St. Matthew" by Johann Sebastian Bach, identifying some elective affinities between the productions of these two exponents of German culture. For so much, the dissertation begins with a reflection about the general interests of the Weber's thought, going to the analysis of the foundations that, for Weber, they allowed a dizzy development for the western music - especially the one of the rationalization of the of the music (social and technical conditions of production, tension among the musical sphere with the spheres religious person and political) and the internal elements (autonomous logic). Starting from the formal and stylistic analysis of some arias of the Passion Second Saint Matthew, the dissertation emphasizes the approach of the works of Weber and Bach, due to his/her constructive character, proteiform and polyphonic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPITULO I: A SOCIOLOGIA COMO UMA CIÊNCIA EMPÍRICA	15
1.1. Max Weber e os fundamentos da Sociologia da ação	15
1.2. A racionalização como condição singular do Ocidente moderno	27
1.3. Propostas weberianas para a fundação de uma sociologia da cultura	30
1.4. A música como uma esfera de ação racionalizada da arte; a arte como um recorte da cultura	35
CAPITULO II: OS FUNDAMENTOS WEBERIANOS DA SOCIOLOGIA DA MÚSICA	44
2.1. As diretrizes da obra circunscritas nas diretrizes do método weberiano	44
2.2. Exegese da obra: condução racional dos elementos horizontais e verticais da música	50
2.3. Exegese da obra: a secularização da música e sua crescente autonomização	85
2.4. A escritura polifônica	96
CAPITULO III: A PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATHEUS: UMA ANÁLISE DA FORMA E DO ESTILO DA OBRA À LUZ DA SOCIOLOGIA MUSICAL DE MAX WEBER	105
3.1. Antecedentes históricos e sociais da produção da Paixão	105
3.2. A estrutura da obra – forma e estilo	112
3.3. Lutas do ofício na busca da liberdade criadora	117
3.4. Racionalização dos elementos interiores da Paixão	125
CONCLUSÃO	146
ANEXOS	149
Glossário	150
Libreto da Paixão Segundo São Matheus	154
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
APÊNDICES EM PDF: Coro e Coral Kommt, ihr Töchter, helft mir kiagen*	
Ária e Coro So ist mein Jesus nun gefangen *	
Ária Erbarme dich, mein gott *	

Nicht Bach – Meer sollte er heissen.

Seu nome não deveria ser riacho e, sim, mar.

(Beethoven, sobre Bach).

MANUSCRITO ORIGINAL DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATEUS - 1727

39. Passio D. N. I. C. jesus. s. Mathian

This image shows a page of handwritten musical notation for a Passion according to Saint Matthew. The title at the top is "39. Passio D. N. I. C. jesus. s. Mathian". The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The notation is in an older style, with various clefs and time signatures. The page is densely filled with musical notes, rests, and other symbols. The handwriting is in black ink on aged paper.

INTRODUÇÃO

Em uma carta de Robert Schumann à sua esposa Clara, o compositor declarava que, com o passar do tempo, lhe parecia que as fontes artísticas que serviam de inspiração para os músicos ficavam cada vez mais próximas uma das outras, mas que, às vezes, não havia uma continuidade na importância que uma geração de músicos tinha para a seguinte. Schumann afirmava que Beethoven não precisou estudar o tanto que Mozart estudou, que Mozart não precisou estudar nem tudo o que Haendel estudou e, Haendel, nem tudo o que Palestrina havia estudado. Isso porque, para ele, cada um já havia, de certo modo, “esgotado” o seu antecessor. Só um compositor havia continuado a ser uma fonte inesgotável de ensinamentos para todos os outros: Johann Sebastian Bach.

Bach aparece na história musical do Ocidente como um pai fundador, membro de seu panteão artístico, compositor de um avançado acervo técnico – instrumentístico, camerístico, timbrístico e vocal –, além de organista virtuoso. O músico lidou com um número infindável de problemas composicionais, além de explorar profundamente as capacidades técnicas de instrumentos, da voz e da relação desses entre si. O caráter incansavelmente construtivo de suas obras lhe rendeu denominações diversas, como a de arquiteto sonoro e, contemporaneamente, a de precursor da teoria do caos, pelas construções harmônicas similares às dos fractais. Tendo sido considerado anacrônico por sua geração, Bach fomentou na música ocidental uma complexa lógica composicional baseada nos pilares do tonalismo, e, após duzentos anos de sua morte, suas obras ainda se manifestam como atemporais e enigmáticas para vários musicólogos.

Esse caráter construtivo também se manifesta como traço peculiar à obra de um outro notável alemão, mas não músico: Max Weber. A produção sonora de Bach e a produção intelectual de Weber são marcadas por uma série de afinidades eletivas, que serviram de motivação para a elaboração dessa dissertação. Bach e Weber, dois construtores típicos e incansáveis; dois expoentes do vigoroso contexto cultural alemão; dois protestantes, de base luterana; dois autores interessados e

propagadores da polifonia – em Bach a polifonia aparece como um meio técnico para sua expressão criativa e, em Weber, aparece como um traço metodológico típico e ao mesmo tempo como um caminho para o qual seu interesse sobre a racionalização das esferas de ação no Ocidente Moderno se dirige.

Dentro da música que foi produzida no Ocidente, a obra de Bach tornou-se canônica, assim como Weber se tornou um dos principais consolizadores da Sociologia. Weber ambicionava para o seu pensamento a técnica com a qual Bach edificou sua música – a polifonia, produzindo um pensamento atravessado pelo tema da racionalização; essa última serviu como condutora da trama polifônica nas obras de Bach. Assim, a proposta geral desse trabalho é estabelecer uma relação entre as produções desses dois autores alemães – Max Weber e Johann Sebastian –, a partir dos conceitos de *racionalização* e de *polifonia*.

Nos *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1997), o sociólogo alemão aplica à música a mesma perspectiva analítica com a qual analisou os processos de racionalização nas outras esferas de ação; a música é vista como uma expressão da arte e, a arte, como um dos recortes da esfera da cultura. Ao estabelecer o encontro típico entre música e sociologia, Weber diz que a racionalização também possibilitou a secularização e a autonomização da esfera musical –, sendo essa gradativamente desatrelada da esfera religiosa. A racionalização na música afetou seus elementos internos e externos, gerando tensões entre os agentes musicais e os religiosos. A dissertação, ao escolher como objeto de estudo a obra *Paixão Segundo São Matheus*, de Johann Sebastian Bach, situa sua análise nesse nível do vínculo – sociologia weberiana e música de caráter sacro. Pretende-se examinar a lógica composicional e estilística dessa obra, centrada num texto de adoração cristã, mas fazendo uso de um complexo aparato de técnicas sonoras, a partir dos fundamentos da sociologia da música de Max Weber.

Bach, como um luterano fervoroso, constrói uma obra para intensificar seu agradecimento a Deus por sua misericórdia para com a humanidade, mas utiliza nas árias, coros, evangelhos e corais, efeitos instrumentísticos e harmônicos dotados de uma legalidade própria. É com ela que o compositor musicou o texto sacro, pois sua concepção é a de que a música deveria restaurar uma ligação dos homens com o

mundo sagrado; sobre isso Weber observa que o vínculo entre arte e religião ainda permaneceu, por um bom tempo, na dimensão dos *conteúdos*.

Bach muitas vezes transgrediu as determinações conservadoras dos diretores musicais das cortes, ao fazer uso, na *Paixão*, de uma sonoridade extremamente racionalizada – consciente, depurada, precisa, controlada por ele –, superando a linearidade do texto bíblico e existindo para sua exclusiva realização. Em termos weberianos, isto se torna compreensível pelo fato de que a autonomização gradativa da esfera musical foi um resultado dos processos de racionalização: a música passou a ser um objeto de fruição pura, alvo do puro gozo estético do ouvinte.

Interessada nessas questões, expõe-se a maneira pela qual a dissertação foi desenvolvida a partir de seus três capítulos. No primeiro, pretende-se tratar, sucintamente, das bases de consolidação do pensamento weberiano, percorrendo algumas influências intelectuais que nortearam a produção de Weber. Elas irão fornecer as diretrizes com as quais Weber irá construir os parâmetros metodológicos de sua sociologia. Uma sociologia interessada na condição histórica típica do Ocidente, singularidade assegurada pela vigência da racionalização, lógica que contaminou todas as esferas da vida social do mundo moderno. Desse modo, o capítulo inicial se dirige ao processo de racionalização da esfera cultural, (artística/musical) dinâmica que a tornou também singular e típica.

No segundo capítulo, a dissertação discute o contexto de produção da obra weberiana *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, propondo uma exegese deste ensaio sobre a música em duas partes, tal como sugeriu o autor das notas de leitura do ensaio de Weber, Leopoldo Waizbort (1997): uma ligada à racionalização do material sonoro e outra ligada à racionalização empregada na construção dos instrumentos (especialmente violino, órgão e piano), no sistema de registro das composições, na formação do virtuose e na consolidação do piano como móvel típico da vida doméstica burguesa. Mediante uma análise sobre cada uma das seções do ensaio, o segundo capítulo enfatiza os traços típicos da escrita polifônica, técnica usada por Bach e que impressionou demasiadamente a atenção de Weber. Nela, o sentido da totalidade da obra é garantido pela emissão sucessiva e

autônoma das vozes, que caminham em consonância, embora realizem diversos efeitos tensionantes ao longo do percurso.

No terceiro capítulo, o trabalho pretende realizar uma análise da forma e do estilo composicional da *Paixão Segundo São Matheus*, a partir dos fundamentos da Sociologia musical de Weber. Inicialmente, o capítulo faz menção às características da *forma paixão* e dos traços típicos do estilo sacro. Para isso, a dissertação trata do contexto de produção dessa obra, analisando sua estrutura, seus componentes e o conjunto de estratégias sonoras com as quais Bach se valeu para assegurar a relação música e texto. Aparentemente, o texto apareceria como o ponto central em torno do qual gira a sonoridade abundante. Contudo, o argumento que o presente trabalho defende é o de que entre o texto e o som há uma dependência mútua e que, tecnicamente, a música garante-se como uma realização autônoma e singular.

A conclusão do trabalho expõe os desafios atravessados para o tratamento do problema, uma vez que a importância dos autores para suas respectivas áreas é largamente reconhecida, assim como a complexidade da obra de ambos. Por isso, a dissertação pretende ser apenas um modesto exercício reflexivo a se estender posteriormente em uma futura tese de doutoramento, sendo um objeto de estudo a ser expandido e redimensionado a outros entrelaçamentos visíveis nas obras de Weber e Bach.

CAPITULO I

1. A Sociologia como uma ciência empírica

1.1. Max Weber e os fundamentos da Sociologia da ação

Ao refletir sobre os referenciais metodológicos das Ciências Sociais, Howard Becker (1994) aconselha os sociólogos a optarem por um trabalho artesanal de ciência, em que as teorias e os métodos sejam continuamente pensados e produzidos para conseguirem se ajustar às necessidades de seus objetos de estudo. Assim, eles não sofreriam tanto ao tentar, penosamente, encaixar suas ideias às consagradas correntes de pensamento de sua ciência, se esforçando por desbravarem caminhos por si próprios, ao longo do exercício intelectual. Contudo, o autor ressalta que é impossível que o sociólogo possa se mostrar indiferente ao pensamento e às noções gerais que seus predecessores criaram.

No tratamento desse objeto de estudo, circunscrito na criativa e árida sociologia da Música realizada por Max Weber, se tornou necessário construir uma trajetória que ligasse o trabalho de Weber sobre a consolidação da música Ocidental moderna aos núcleos centrais de seu empreendimento sociológico – o estudo sobre a singularidade radical do laço social firmado no Ocidente, que consolidou a Modernidade. Por isso, no primeiro capítulo dessa dissertação, mostrou-se imperioso examinar algumas diretrizes epistemológicas da obra de Max Weber, a partir de um breve incurso nas fontes da metodologia weberiana –, percorrendo episódios do final do século XVIII ao século XIX – até se poder explicitar os traços característicos de sua análise musical. As fontes do método weberiano, quando examinadas atentamente, poderão ser reencontradas na estrutura de *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, publicada em 1911. Este é o percurso proposto por este capítulo.

O período de 1911 a 1912 marca o ápice da produção intelectual weberiana. Ele compõe os *Ensaio da Religião*, a densa obra *Economia e Sociedade*, o texto

intitulado “Algumas categorias da Sociologia Compreensiva”, e no período de 1903-1905, “A ética protestante e o espírito do capitalismo”. Gabriel Cohn (2003) menciona que, ao conhecer as partituras da ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*, Weber comenta sobre a técnica que considera adequada para se dizer muita coisas separadas, uma ao lado da outra, mas simultaneamente. A técnica da polifonia é compreendida pelo sociólogo como um recurso que permite, de modo singular, um trabalho construtivo, impulsionado por direções múltiplas. Cohn aponta afinidades eletivas entre as criações de Wagner, Goethe, Nietzsche, Tomas Mann e Marx e o pensamento weberiano.

Atentando-se para as proximidades entre a sociologia de Weber e o domínio musical, Cohn (2003) menciona os comentários de Adorno¹ a respeito das diferenças que existem entre ambos, no que dizem respeito à relação das partes com o todo. A subordinação da instância individual à hegemonia de uma totalidade bem encadeada na composição wagneriana é substituída, em Weber, pela disputa interminável da capacidade de dominação pelos indivíduos ou partes em que o todo foi desmembrado. Mas Adorno enfatiza em ambos a presença do caráter construtivo e racional dos tipos (sonoros, em Wagner e ideais em Weber), bem como ressalta que Weber deseja, assim como Wagner, alcançar um todo significativo dotado de validade objetiva.

Gabriel Cohn (2003) acentua a acepção exata do termo *composição* para a compreensão da obra de Weber. Para fornecer uma ideia clara sobre esse argumento, cita *A ética protestante* como a obra exemplar do interesse weberiano no caráter construtivo dos conceitos usados em seus estudos sociológicos. Como nas tessituras musicais, o caráter construtivo do pensamento weberiano se trama ao longo da análise, afastando uma compreensão dotada de definições prévias e dos domínios conceituais, tão presentes na obra de outro importante sociólogo, Emile Durkheim. Sobre essa peculiaridade comenta o próprio Weber:

Tal conceito histórico, uma vez que se refere em seu conteúdo a um fenômeno significativo por sua particularidade individual, não pode ser definido (ou seja: delimitado) segundo a fórmula *genus*

¹ ADORNO, T. *apud* COHN, Gabriel. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003, p. 6.

proximum, differentia specifica, mas deve ser gradualmente composto a partir das suas partes constitutivas singulares, a serem tomadas da realidade histórica².

Cohn (2003) menciona que a ideia de *composição*, em Weber, envolve uma face subjetiva apenas no processo de produção da obra – científica, neste caso³. Pode-se perceber aqui uma afinidade entre a ciência de Weber e a composição musical de Bach, uma vez que os elementos que compõem essa face subjetiva são absorvidos na obra de ambos, “plasmando-se nelas com suas dimensões objetivas”⁴. Pode-se reforçar a relação da obra de Weber com as composições musicais de tessitura polifônica de Bach – argumento explorado no fim do segundo capítulo – à medida que o arcabouço metodológico do autor está construído sobre sequências de dualidades, sendo a principal delas a que se dá entre os termos racionalizado/ não racionalizado; ou seja, em termos musicais, seguindo a ideia barroca do *puncto contra puncto* (*voz temática contra voz tensionante*). Contudo, o que prevalece em Weber é uma relação agônica das vozes e não uma resolução que prime – tal como nos princípios musicais harmônicos – pelo triunfo de uma consonância⁵.

Se a lógica do mundo e das ações humanas não é a da consonância, a sociologia weberiana também não poderia sê-lo. Gabriel Cohn (2003) observa que, num esquema puro, as opções dos sujeitos agentes deveriam ser corretas e coerentes, mas elas não o são. Em toda sua obra Weber ressaltará esse contraste e, analisando atentamente o que Cohn sugere, pode-se perceber que a própria carreira intelectual de Weber fez com que ele se envolvesse em posições teóricas fortemente contrastantes; em termos musicais, com que lidasse com tensões irresolutas.

A experiência intelectual de Weber revela que se fosse possível se construir, analiticamente, posições puras, no universo empírico, seus limites seriam mais difíceis de serem traçados. O autor tinha dificuldade em aderir a uma posição exclusiva no interior dos embates teóricos em que se envolveu, e isso refletiu, de certo modo, em uma ênfase sempre dualista presente na construção dos seus

² WEBER *apud* COHN, Gabriel. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social**. Op. Cit., p. 7.

³ Cohn faz uma menção às ideias de Adorno para defender esse argumento.

⁴ COHN, Gabriel. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social**. Idem, *ibidem*, p. 8.

⁵ Ver glossário em anexo.

esquemas analíticos. Weber percorreu as diferentes linhas de investigação histórico-sociais, repudiando qualquer busca por sistemas totalizadores, tanto em relação às ideias quanto a respeito da realidade empírica:

Entre a especialização fragmentadora e a síntese integradora, ele acaba recusando ambas; uma posição difícil, sem dúvida, mas responsável por uma das múltiplas dimensões em que o pensamento weberiano ganha dinâmica a partir da tensão sempre presente entre oposições insolúveis⁶.

Gabriel Cohn (2003) concerne à postura intelectual e à obra de Weber o caráter proteiforme, com o qual ele foi capaz de assumir e ocupar as mais diferentes formas e lugares na vida intelectual, sem se definir por nenhuma delas ou procurar articulá-las entre si; a exceção seria notada na busca do que o autor chama de uma coerência de caráter subjetivo, manifesta na ideia da “ética da responsabilidade”. O próprio Weber se manifestou a respeito desse dilema em vários momentos, afirmando que “limitar-se a um trabalho renunciando, por conseguinte, à universalidade faustiana do homem é a condição de toda atividade valiosa no mundo moderno; assim, hoje a ação e a renúncia condicionam-se inexoravelmente uma a outra”⁷. Essa posição de Weber se torna melhor compreendida ao se considerar o contexto vigoroso e o dinamismo intelectual da cultura alemã de sua época. Eles lhe possibilitaram uma intensa absorção das diversas correntes de pensamento vigentes, sendo Nietzsche a influência apontada por Cohn como a mais claramente assumida no trabalho do sociólogo. Assim, é necessário que o trabalho trate, brevemente, das especificidades do contexto alemão na época de Weber.

A nação alemã, tardiamente unificada por Bismarck, era industrializada, mas sem uma burguesia capaz de disputar a hegemonia com os grandes senhores rurais, e enfrentar o movimento operário mais poderoso da Europa. Weber, citando Nietzsche, vê os alemães como sendo “de anteontem e de depois de amanhã, mas não de hoje” – anacronismo que também será atribuído à obra de Bach, por seus inúmeros apreciadores. Essa nação dividida e defasada pode ter contribuído para acentuar o caráter da trajetória de Max Weber, marcada por dilemas insolúveis em sua conjuntura social. A situação do capitalismo moderno na Alemanha apresentou-

⁶ COHN, Gabriel. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social**. Op. Cit., p. 9.

⁷ WEBER *apud* COHN, G. *Ibidem*, p. 10.

se de modo tão vigoroso, para Weber, que lhe possibilitou a conexão entre a conduta econômica racionalizada e a ética religiosa de fundo puritano – conexão que marcou a obra que foi considerada a mais importante do século XX, a *Ética Protestante e o espírito do capitalismo*. Nesse cenário singular – não só econômico, mas também artístico –, a ética puritana se espalhava na nação alemã, desde o século XVI.

A despeito de uma conclusão que atribuiria uma incoerência ao pensamento de Weber, uma vez que o autor absorveu diversas e antagônicas influências, Gabriel Cohn (2003) observa que sua obra apresenta uma coerência implacável e uma audácia intelectual que não lhe permitiram recuos diante das consequências que suscitou. A autonomia intelectual e o caráter independente da ação do cientista eram traços fundamentais para o autor, a respeito dos quais ele não queria fazer concessões. Torna-se necessário, para a construção de um panorama intelectual alemão, compreender algumas características sociais e históricas que influenciaram o pensamento weberiano, para, posteriormente, se remeter ao obsessivo caráter construtivo de seu pensamento. Essa busca também esteve presente na obra musical de Johann Sebastian Bach, sendo aqui defendida como um traço do *habitus* alemão, do temperamento intelectual e artístico da época.

O pensamento de Max Weber se tornou profundamente marcado por um contexto no qual a maior preocupação da Alemanha era a de se constituir como Estado Nação, condição política alcançada tardiamente, atravessando inúmeras dificuldades para esta consolidação. Ela era uma nação cada vez mais marcada pela presença das massas populares em sua vida política, ao mesmo tempo em que temia o enfrentamento das revoluções burguesas presentes em toda a Europa. É neste contexto que Cohn (2003) situa a mais vigorosa corrente de pensamento, de viés historicista, que tentava se opor ao universalismo, ao racionalismo e ao tom analítico do Iluminismo e que alimentaram o positivismo e o liberalismo, de meados do século XIX, em diante. Essa nova vertente tentava a

captação, por processos irreduzíveis à razão analítica, de totalidades históricas singulares e concretas, de cujo caráter orgânico o próprio estudioso é participante. Essa era a palavra de ordem do historicismo conservador, contra a busca de elementos e regularidades universais

no decurso histórico, articuláveis num quadro teórico de aplicação e validades gerais; ou seja, contra o naturalismo positivista. Servia ela também para combater a ideia de que o presente pudesse ser encarado de outra forma que uma totalidade espiritual, cujo caráter único retire sua legitimidade incontestável do próprio processo espontâneo da sua constituição ao longo dos séculos; ou seja, contra qualquer variante de materialismo⁸.

Era como se a Alemanha, carente de uma unidade econômica, política e social capaz de integrá-la efetivamente numa nação, estimulasse seus pensadores a elaborarem uma ideia baseada na unidade cultural, traduzida na noção de “espírito de um povo”; os pensadores rejeitavam qualquer teoria, em nome de um empirismo extremo, que motivou neles o interesse das técnicas de pesquisa historiográfica e o consequente desenvolvimento delas. Isso influenciou muito o pensamento de Weber e o de um conjunto de pensadores engajados nos problemas políticos da Alemanha, tais como Leopold von Ranke⁹. Numerosos intelectuais e cientistas, a partir de 1840, assumem a causa liberal e reivindicam a unificação da Alemanha. A nação sofreu mudanças radicais decorrentes da industrialização, do crescimento econômico e da urbanização. Mas ainda sobre muitos aspectos o país lutava para a incorporação de tecnologia mais avançada, tentando combinar o maior avanço industrial com uma estrutura institucional ainda arcaica¹⁰.

Essa conjuntura influenciou as produções históricas e sociais, marcadas, de um lado, pela busca positivista de construção de teorias gerais da sociedade e, de outro, pelo enfoque empiricista do historicismo, além do furor do pensamento marxista revolucionário, fortalecido no engajamento de um movimento operário organizado e em expansão no país. Cohn (2003) menciona, dentro desse cenário, a entrada tardia da Alemanha no contexto imperialista, o que suscitou uma redefinição dos componentes macros nas concepções teóricas da realidade histórica e social da nação, que iam se constituindo. O autor vê, nesse momento, um deslocamento das pesquisas empíricas do historicismo para um debate sobre as questões de ordem teórica e metodológica do conhecimento.

⁸ WEBER apud COHN, G. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social.** Op. Cit., p. 10.

⁹ ELIAS, N. *Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.* Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Introdução.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p.10.

Tentava-se, a partir desse momento, trazer a reflexão para a crítica do conhecimento, procurando um terreno seguro que tornasse possível um retorno aos problemas da razão, do determinismo e da liberdade humanas. A questão central dentro desse processo foi a da *crítica ao positivismo*, reivindicando-se a separação entre o objeto de estudo das ciências da natureza e o das ciências do espírito ou da cultura. O trabalho da filosofia hermenêutica também despontou como um caminho que influenciou, de certo modo, a formação intelectual de Max Weber. Todas essas vertentes serviram de fontes fecundas para a absorção intelectual de Weber, que tentou alcançar uma orientação específica na busca de uma *ciência voltada para o estudo da ação*. .

Principal motivadora desse debate, a *Aufklärung* – a filosofia iluminista – surgiu no século XVIII como uma avaliação otimista das realizações da razão humana, exaltando a crença na possibilidade de se reorganizar a sociedade sobre princípios racionais¹¹. O Iluminismo supunha que o homem moderno seria capaz de potencializar a razão como princípio de conhecimento e como método de domínio das coisas da vida. Assim, os juízos racionais passaram a ser enfatizados pelos pensadores da escola das Luzes. A razão estendia sua pretensão aos fenômenos tanto da natureza quanto da cultura. A existência deslocava-se, cada vez mais, para o plano da cultura, porque os homens passaram a assumir o interesse por um domínio demasiadamente sufocado pela tradição, o da cognição lógica, cujos principais legados seriam o esclarecimento – a investigação da razão de ser dos fenômenos – e a técnica – a construção de um mundo artificial, povoado de instrumentos e planejamentos.

A escola das Luzes desejava se abster de qualquer caráter metafísico, fundamentando-se na possibilidade humana da autoconsciência, da reflexividade e valorizando o homem como o principal condutor de seu destino. A crítica da *Aufklärung* dirigiu-se contra a tradição, a autoridade e o dogmatismo de teorias em vigor, luta que seria possível apenas pelo exercício da razão, a faculdade essencial do patrimônio humano. Nesse contexto, Max Weber, sendo um pensador do século

¹¹ Sobre a relação entre Iluminismo e conhecimento, ver a discussão de COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. São Paulo: Brasiliense, 1995, cap.1.

XIX, também se viu afetado pelos princípios que a filosofia iluminista consolidou como os três pilares da história do pensamento ocidental moderno, o racionalismo, o conhecimento metódico e o universalismo:

O Iluminismo tinha o universalismo como um de seus pilares. A razão passava a ser vista como uma propriedade natural aperfeiçoável nos seres humanos (passível de ser estendida aos povos mergulhados no primitivismo irracional e moral). Na verdade, da racionalidade derivavam não somente as técnicas do controle da vida, mas também os bons costumes, uma vez que eram costumes do homem civilizado¹².

A corrente iluminista influenciou, decididamente, as discussões e propostas epistemológicas a partir de então, suscitando diversas reações intelectuais contra o tratamento que dava a certos fenômenos, embora muitos intelectuais tenham reagido contra a forte abstração e contra o caráter especulativo com os quais os iluministas concebiam o conhecimento científico. Nessa época a filosofia, especialmente a hegeliana, reivindicava para si o monopólio da cientificidade. Por isso, os termos *philosophie* e *wissenschaft* tinham acepções muito próximas, segundo os iluministas do final do século XVIII. Gradativamente, as discussões sobre a razão de ser do conhecimento científico provocaram um deslocamento progressivo do termo *philosophie* na semântica alemã do século XIX, separando-o da noção de *wissenschaft*.

Para Catherine Colliot Thélène (1985), esta separação foi exatamente o sinalizador do êxito da mentalidade positivista e, conseqüentemente, da progressiva “decadência de amplitude da filosofia, situação que iria influenciar várias correntes de pensamento do final do século XIX e início do século XX”¹³. Weber também foi um dos autores que se inseriu nesse fervoroso debate, se posicionando no sentido de reafirmar esta ruptura epistemológica entre a ciência e a filosofia e insistindo, com frequência, na clareza a respeito da tarefa estritamente empírica de seu objeto de estudo: a sociologia.

¹² NOBRE, Renarde Freire. “A Modernidade na Teoria Sociológica: afinidades clássicas”. **Teoria e Sociedade**. Revista dos Departamentos de Ciência Política e de Sociologia e Antropologia, Belo Horizonte: UFMG, 1999, n3, p.2.

¹³ COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. Op. Cit., p.12.

Weber argumentava que a sociologia não estaria interessada em refletir sobre as questões tradicionais da filosofia, tais como o sentido da vida e do mundo, bem como a justificativa última das normas da ação. Tais questões estariam ligadas ao que o autor denominava “filosofia dos valores” e seu projeto de fundação de uma ciência empírica deveria restringir sua ambição à *ordenação racional do domínio empírico*¹⁴. Desse modo, Weber também era favorável à separação dos modos do *logos*: de um lado estariam as ciências empíricas e de outro a filosofia dos valores, a única forma de filosofia legítima para Weber. O autor justifica essa separação por defender a heterogeneidade radical entre os julgamentos de fato – chamados enunciados descritivos – e os julgamentos de valor – enunciados prescritivos. Essa distinção radical se mostra imperativa ao se pensar na constituição de uma deontologia da ciência social:

A validade de um imperativo prático, entendida como norma, e, de outro lado, a validade de uma constatação empírica de um fato revelam níveis de problemática absolutamente heterogêneos, de modo que encarrega de danos a dignidade de uma e de outra dessas duas esferas, se se desconhecem suas distinções e se se procura reuni-las à força¹⁵.

Uma ciência da realidade teria por objeto a busca incessante das configurações históricas particulares, concentrando-se na especificidade de sua estrutura e de sua gênese. Weber reserva o caráter da cientificidade apenas aos saberes empíricos e deixa à filosofia o estatuto de reflexão sobre os valores, coadunando-se às opiniões comuns no debate intelectual de sua época. Todavia, o autor supõe que os valores últimos que regem o sentido da vida e da ação não poderiam ser justificados pela razão empírica, uma vez que os sujeitos-agentes engajam-se em relações nas quais certos conflitos existenciais seriam insuperáveis. Isto porque, ao se partir da experiência pura, chega-se à luta interminável entre os diferentes sistemas de valores. Assim, o autor sublinha a vocação da história e da atividade científica para o estudo do domínio empírico, fazendo, é claro, a ressalva de que, ao invés de preocupar-se com o devir da humanidade, o historiador deveria se ater claramente ao seu objeto: à análise empírica do dado, mérito que o autor reconhece no trabalho realizado pela escola histórica alemã:

¹⁴ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. São Paulo: Unicamp, 1992, v.1, p. 119.

¹⁵ WEBER *apud* COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. ., p.13.

O destino de uma época cultural que provou da árvore do conhecimento é ter de saber que podemos falar a respeito do sentido do devir no mundo, não a partir do resultado de uma investigação, por mais perfeita e acabada que seja, mas a partir de nós próprios que temos de ser capazes de criar esse sentido. Temos de admitir que cosmovisões nunca podem ser o resultado de um avanço do conhecimento empírico, e que, portanto, os ideais supremos que nos movem com a máxima força possível, existem, em todas as épocas, na forma de uma luta com outros ideais que são, para outras pessoas, tão sagrados como o são para nós outros¹⁶.

O interesse de Weber pela empiria implicava a recusa de toda fixação prévia do sentido da história universal, recusa que, para ele, a escola histórica alemã não conseguiu efetivar. Outros méritos são atribuídos, pelo autor, aos esforços desta escola, como o interesse em cruzar diversas ciências – o Direito, a Economia e a História – em suas abordagens. O autor considerava sua produção intelectual inscrita na proposta econômica-política-histórica desenvolvida pela escola alemã, apesar de sua obra ter avançado em outras direções.

Para Colliot Thélène (1985), o desenvolvimento da economia e de suas discussões epistemológicas interessou e influenciou a produção intelectual de Weber. No fim do século XIX, a academia alemã assistiu a um intenso debate no interior dessa ciência, confronto que separou os *economistas puros* dos economistas que, posteriormente, fundariam as correntes *marginalistas*. Por um lado, os primeiros queriam fundar uma ciência capaz de estabelecer leis abstratas que regessem os aspectos estritamente econômicos dos fenômenos sociais. Weber reconhece neles a acentuação da diferença entre o conhecimento das leis (nomológico) e o conhecimento da realidade concreta.

Como ressalta Colliot Thélène (1985), o autor também destina críticas à intransigência dos economistas puros a respeito da pesquisa empírica e da pesquisa histórica, uma vez que esses acreditavam que se poderia deduzir o conhecimento sobre a realidade a partir de propostas abstratas – as chamadas *leis gerais*. Weber achava que a Economia, sozinha, não poderia cumprir essa tarefa: “O conjunto

¹⁶ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. Op. Cit., p. 113.

destas teorias abstratas deveria conter a verdadeira realidade das coisas – o que quer dizer tudo aquilo que valesse a pena ser conhecido na realidade”¹⁷.

Colliot Thélène (1985) percebe, na escola histórica alemã, uma promissora formalização dos conceitos, inovação que influenciou as propostas metodológicas weberianas. Como os adeptos desta escola, Weber também se valeu da crença na vocação da histórica e da ciência para a análise do domínio empírico, embora o autor acreditasse que os economistas puros não tivessem rompido com a especulação. Se a escola histórica desejava captar o sentido do movimento geral da história da humanidade, ela teria que romper com a especulação no plano de suas diretrizes metodológicas. Diz Weber a esse respeito:

A perversão idealista da história não se resumia à determinação *a priori* do sentido que nela se desenvolve e a constitui numa totalidade. Ela afetava também a estrutura lógica dos conceitos utilizados, e é precisamente neste nível que os historiadores não chegaram a emancipar-se (...) os préstimos efetivos das ciências empíricas estão sempre em falta para com a ambição de uma dedução perfeita. Jamais esta se deixa alcançar¹⁸.

As ciências supostas na tradição positivista deveriam, para o autor, ter suas formas lógicas bem como as suas propostas continuamente avaliadas, e a metodologia só seria fecunda se as acompanhasse em seu *ato*. Colliot Thélène observa que os positivistas acreditavam que a ciência deveria se basear na descoberta de leis objetivas e universalizantes transportadas das ciências naturais, de modo a se mostrarem independentes de quaisquer valorações. O cientista deveria buscar o que seria regular em uma série de fenômenos, rejeitando o enfoque de suas particularidades, uma vez que essas eram atravessadas por valorações que impediam a universalização dos mesmos.

O posicionamento weberiano diante das proposições positivistas é o de que as inúmeras críticas realizadas a essa tradição, durante o fim do século XIX e início do século XX, não haviam atentado para um ponto fundamental: o positivismo supunha uma confusão entre as noções de causalidade e de regularidade legal. A sociologia,

¹⁷ WEBER *apud* COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. Op. Cit., p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, idem, p. 19.

compreendida por Weber como uma ciência histórica, trazia uma espécie de explicação causal completamente estranha à noção de lei. As leis derivariam das ações dos indivíduos, que são, por sua vez, completamente contaminadas pelas valorações, impulsos e paixões. A partir dessas ponderações, Weber elucidou a proposta central de seu pensamento: transformar a história em uma ciência empírica – a Sociologia.

No início do seu estudo “A objetividade do conhecimento nas Ciências e Políticas Sociais”¹⁹, o autor afirma que a sociologia nasceu historicamente de condições práticas, sendo seu objetivo primeiro o de elaborar juízos de valor sobre certas medidas de política econômica. Gradativamente, ele ampliou seu escopo, operando a distinção entre o conhecimento sobre a realidade e o que ela deveria produzir. Com o surgimento da discussão sobre a questão do sentido da história, a sociologia foi dominada por uma combinação de tendências teóricas, como a do evolucionismo ético e de relativismo histórico, impulsionando-a a tentar despojar as normas éticas do seu caráter formal.

As ciências sociais tentaram determinar o conteúdo do campo ético, mediante a inclusão de certos conjuntos de valores, o que elevou a economia ao estatuto de uma ciência ética, estabelecida sobre bases empíricas. Para Weber, a sociologia, aparecendo como uma ciência empírica, “não pode ensinar a ninguém o que deve fazer; só lhe é dado – em certas circunstâncias – o que quer fazer”²⁰; seu alvo seria o entendimento da realidade e o que a tornaria aquilo que exatamente ela era, ou seja, seu traço específico. Para entendê-la, além de o sociólogo trabalhar sobre o presente ele poderia se interessar, também, sobre as lógicas que orientaram seu desenvolvimento na direção específica que ele tomou. Contudo, sendo a sociologia a ciência cuja tarefa é tratar da realidade, o cientista social estaria sujeito aos desafios colocados pela dinâmica infinita e diversa do real:

Acontece que, tão logo tentamos tomar consciência do modo como se nos apresenta imediatamente a vida, verificamos que ela se nos manifesta dentro e fora de nós, sob uma quase infinita diversidade de eventos que aparecem e desaparecem sucessiva e

¹⁹ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

²⁰ Idem, *ibidem*, p.111.

simultaneamente. E a absoluta infinidade dessa diversidade subsiste, sem qualquer atenuante do seu caráter intensivo, mesmo quando voltamos nossa atenção, isoladamente, a um único objeto – por exemplo, uma transação concreta – e isso tão logo tentamos descrever de forma exaustiva essa singularidade em todos os componentes individuais, e, ainda muito mais, quando tentamos captá-la naquilo que tem de causalmente determinado. Assim, todo o conhecimento da realidade infinita, realizado pelo espírito humano finito, baseia-se na premissa tácita de que apenas um fragmento limitado dessa realidade poderá constituir de cada vez o objeto da compreensão científica, e de que só ele será essencial no sentido de ‘digno de ser conhecido’²¹.

Uma ciência ocupada com *a inteligência das configurações que fizeram a realidade de sua época ter uma configuração específica e não outra* fez com que Max Weber visse na racionalização a condição fundamental para que o Ocidente moderno tomasse os rumos que tomou, alcançando um desenvolvimento sem precedentes. É sobre a lógica da racionalização que o trabalho pretende refletir a seguir.

1.2. A racionalização como condição singular do Ocidente moderno

Max Weber pôs em prática seu projeto sociológico ao esboçar um quadro grandioso sobre a formação do Ocidente moderno, qualificando como racionalização a lógica dos processos que no plano da conduta da vida, no das estruturas econômicas e das instituições políticas sedimentou a civilização ocidental moderna. A racionalização das distintas esferas de ação implicou que cada uma delas desenvolvesse uma lógica interior também singular. Assim, as esferas de ação se racionalizaram e se tornaram mais e mais resistentes às tentativas de mecanismos reguladores vindos de exigências éticas ou religiosas típicas do mundo tradicional, secularizando-se.

Para Colliot Thélène (1985), a própria vida pode ser racionalizada conforme pontos de vista extremamente distintos, buscando direções também distintas. Para tratar da ação dos sujeitos-agentes, Weber compreende o racionalismo como uma categoria ideal-típica, como uma construção abstrata e pura do cientista para compreender a lógica suposta na condução racional da ação pelos mesmos. Foi exatamente por compreender o quanto a vida é devassada pelos impulsos e pelo acaso que Weber

²¹ WEBER, Max. Idem, *ibidem*, p. 124.

excluiu de suas pretensões toda tentativa de se eliminar tais contradições, em uma época muito influenciada pelas concepções hegelianas, para as quais o progresso histórico implicaria também no progresso do espírito humano.

Mesmo ao afirmar que seria impossível para o cientista social esgotar o real através do uso das categorias ideais-típicas, Weber tentou fornecer um quadro grandioso sobre o Ocidente, passando pelo que Colliot Thélène²² denominou de *dilema da realidade irracional da vida em seu conteúdo de possíveis significações inesgotáveis*. O cientista seria apenas um articulador do sentido inaugural da vida, tentando tornar possível uma síntese sobre o conhecimento humano. As escolhas que o cientista realiza, entre um ou outro aspecto dentro da infinidade de aspectos sócio históricos existentes, se efetuam dentro da cultura a qual ele pertence e ele é o autor dessa interpretação possível. Por isso, tais escolhas são provisórias, sendo também provisórios os interesses, os valores e os destinos de uma cultura.

Ao afirmar que o mundo não era racional, mas que as teorizações sobre ele deveriam ser para que se pudesse ter uma visão mais aproximada do próprio mundo (a partir das categorias ideais-típicas), Weber concedeu à sociologia um aparato metodológico sofisticado e objetivamente necessário ao desenvolvimento dessa ciência. Colliot Thélène comenta sobre a importância epistemológica do conceito weberiano do *tipo-ideal*, afirmando que

as construções típico-ideais recompõem uma racionalidade ideal das práticas, porque a inteligibilidade que produz a objetividade científica está orientada para as questões, assim como para os requisitos de clareza e de univocidade, estranhos ao vivido imediato da experiência. O construtivismo deliberado da metodologia weberiana basta, em verdade, para impedir que se entenda a compreensão á qual convida sua sociologia no sentido de uma *démarche* introspectiva ou de uma fenomenologia do vivido²³.

Outra questão incontornável ao se refletir sobre as fontes inspiradoras da *démarche* weberiana é o fato de que, ao optar pela explicação baseada na racionalidade, o autor assume a influência de uma categoria que pode ser compreendida como um

²² COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. Op. Cit., p. 79.

²³ Idem, ibidem, p. 106.

importante valor que a *Aufklärung* forneceu ao pensamento científico moderno, além de valer-se de uma noção permeada de significação e função específicas.

Ao refletir sobre a sofisticada leitura sobre a condição social da civilização ocidental moderna, se pode dizer que Weber utiliza uma teorização de veio polifônico. A estrutura da vida social é compreendida como uma complexa teia polifônica, composta pelas variadas esferas de ação nas quais os sujeitos-agentes elaboram infindáveis conexões de sentido. Tais conexões mantêm-se dependentes das contingências históricas, dos imponderáveis e das valorações incessantes, instaurando tensões e afinidades possíveis entre as esferas. Logo, o cientista não poderia fornecer a palavra final sobre o sentido da vida nem sobre o devir humano, pois

a objetividade do conhecimento no campo das Ciências Sociais depende antes do fato de o empiricamente dado estar constantemente orientado por ideias de valor, que são as únicas a conferir-lhe valor de conhecimento; e ainda que a significação desta objetividade apenas se compreenda a partir de tais ideias de valor, não se trata de converter isso no pedestal de uma prova empiricamente possível de sua validade. E a crença – que nós alimentamos de uma forma ou de outra – na validade supra empírica de ideias de valor últimas e supremas, em que fundamentamos o sentido da nossa existência, não exclui, mas pelo contrário, inclui a variabilidade incessante dos pontos de vista concretos a partir dos quais a realidade empírica adquire seu significado. A realidade irracional da vida e seu conteúdo de possíveis significações são inesgotáveis, e a configuração concreta das relações valorativas mantêm-se flutuante, submetida às variações do futuro obscuro da cultura humana; a luz propagada por essas ideias supremas de valor ilumina, de cada vez, uma parte finita e continuamente modificada do curso caótico de eventos que fluem através de um tempo ²⁴.

Todas as disciplinas que se interrogam sobre a significação cultural dos fenômenos que estudam, elucidando a significação distinta dos aspectos ou da totalidade de uma certa civilização seriam, para Max Weber, ciências da cultura. O programa weberiano para a consolidação de uma sociologia da cultura é composto por duas dimensões, denominadas por Colliot Thélène (1985) de *dimensão diacrítica* – ocupada em entender a significação cultural dos distintos momentos que constituem a realidade da vida coletiva de uma época e lugar determinados, a partir das análises comparativas – e de *dimensão genética* – ocupada em compreender as

²⁴ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. Op. Cit., p.153.

razões que tornaram a civilização o que foi ou o que é. As duas dimensões norteiam um trabalho marcado pelo interesse de Weber sobre a sua própria civilização. Em Weber, as grandes comparações partem, em geral, de pares analíticos antagônicos – Ocidente e Oriente, religião e secularização, encantamento e desencantamento – que delineiam o amplo diagnóstico que o autor faz de seu tempo.

Weber (1999) acredita que o cientista pode se esforçar ao máximo para elucidar as condições específicas de sua civilização e de outras, mas essas avaliações teriam sempre um caráter temporário, provisório, frente à inesgotabilidade do mundo da vida. Todo o seu esforço, por sua vez, supôs a construção de um saber marcado pelo *pluralismo causal*, uma vez que a compreensão weberiana se dirige às conexões que ligam, entre si, as práticas e as formas de representação que integram diversas linhas de ação imbricadas. A música (arte) é mais uma dessas linhas possíveis, uma vez que colabora para a distinção e para a especificidade da condição histórica do Ocidente.

Um trabalho que pretenda tratar sobre os fundamentos racionalizadores que singularizaram o acervo musical do Ocidente Moderno necessita alinhar-se aos contextos que fizeram Max Weber construir sua obra. Assim, a dissertação necessitou atentar-se não só para o vigoroso momento histórico alemão no qual Weber situou sua produção intelectual e para o contexto de fundação da sociologia – ciência ocupada com o domínio empírico – mas também para as ponderações weberianas a respeito do conceito de *cultura* e do que seria a realização de um trabalho de *sociologia da cultura*. Isso se torna necessário, porque ao entender a música como uma dimensão da arte, Weber não a compreendeu como uma esfera solta, vagando livre no mundo; o seu significado e a sua relevância específica só possuem sentido se a inserimos no interior da *cultura* e de um projeto de sociologia da cultura.

1.3. As propostas weberianas para a fundação de uma Sociologia da Cultura

Não existe nenhuma análise científica totalmente objetivada da vida cultural, ou – o que pode significar algo mais limitado, mas seguramente não essencialmente diverso, para nossos propósitos – dos fenômenos sociais, às quais estas manifestações possam ser,

explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa. Isso se deve ao caráter particular da meta do conhecimento de qualquer trabalho das ciências sociais que se proponha ir além de um estudo meramente formal das normas – legais ou convencionais – da convivência social²⁵.

Para se discutir sobre as tarefas e o objeto de estudo da sociologia da cultura, é importante se mencionar a observação de Weber (1999) de que o ponto de partida das ciências sociais reside na configuração real e individual da vida sociocultural. O sociólogo não deve perdê-la de vista, seja se deseja apreendê-la no seu contexto universal ou no seu desenvolvimento a partir de outros estados socioculturais, naturalmente individuais também, com ênfase na dimensão qualitativa dos fatos realizados pelos sujeitos. E, retornando ao debate entre as diferenças dos objetos de estudo das ciências da natureza e das ciências da cultura, o autor observa que, nas ciências da cultura, há uma participação dos fenômenos espirituais, cuja compreensão por revivência constitui uma tarefa especificamente diferente da que poderiam ou aspirariam realizar os modelos do conhecimento exato da natureza. Para Weber, as ciências da cultura, devido à singularidade do seu objeto de estudo, requerem dos sociólogos tarefas bem específicas.

O estabelecimento de leis e fatores (hipotéticos) tão necessários às ciências da natureza apenas constituiria, para os sociólogos, a primeira de várias operações às quais o conhecimento que eles buscam lhes conduziria. A segunda operação seria a de análise e exposição ordenada do agrupamento individual dos fatores historicamente dados e da combinação concreta e significativa resultante dele; essa tarefa consistiria em tornar inteligível a causa e a natureza dessas significações. A terceira operação seria remontar, o mais possível no passado, e observar como se desenvolveriam as diferentes características individuais dos agrupamentos de importância para o presente, proporcionando uma explicação histórica a partir das configurações anteriores, igualmente individuais. Por último, uma possível quarta e última operação consistiria na avaliação das configurações possíveis no futuro. E para todas estas finalidades seriam quase indispensáveis conceitos claros e o conhecimento destas hipotéticas leis, unicamente como meios heurísticos.

²⁵ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. 3. ed. Op. Cit., p.124.

Contudo, para Weber, mesmo funcionando como meios heurísticos, as leis hipotéticas possuem um limite de alcance, limite que o levou a analisar a particularidade decisiva da metodologia voltada às nas ciências da cultura, bem como as disciplinas que visam conhecer os fenômenos da vida, segundo sua significação cultural:

A significação da configuração de um fenômeno cultural e a causa desta significação não podem, contudo, deduzir-se de qualquer sistema de conceitos de leis, por mais perfeito que seja, como também não podem ser justificados nem explicados por ele, tendo em vista que pressupõe a relação dos fenômenos culturais com ideias de valor. O conceito de cultura é um conceito de valor. A realidade empírica é cultura para nós porque e na medida em que a relacionamos com ideias de valor. Ela abrange aqueles e somente aqueles componentes da realidade que, através dessa relação, tornam-se significativos para nós. Uma parcela ínfima da realidade individual que observamos em cada caso é matizada pela ação do nosso interesse condicionado por essas ideias de valor; apenas ela tem significado para nós, precisamente porque revela relações tornadas importantes pela sua vinculação a ideias de valor. É somente por isso, e na medida em que isso ocorre, interessa-nos conhecer a sua característica individual²⁶.

Weber (1999) supõe como objetivo principal da sociologia da cultura, a busca pelo conhecimento dos fenômenos históricos significativos de uma época. Para ele, é fato decisivo que o conhecimento sobre os fenômenos individuais só se mostra lógico se estiver ciente de que captará a significação de apenas uma parte do real, que se mostra, por sua vez, abundante, diverso e inesgotável. O sociólogo em busca desse conhecimento deve se conscientizar de que mesmo se estivesse a par de todas as leis do devir, ele ainda iria se deparar com o difícil problema da possibilidade de se elaborar uma explicação causal para um fato individual.

Para Weber, a dificuldade reside na constatação de que a natureza das causas que determinam quaisquer eventos individuais é sempre infinita e no fato de que não há possibilidade, dentro dos aspectos que compõem tais eventos, do sociólogo estabelecer algum critério com o qual ele possa selecionar a parte do evento, isolando-a e considerando-a exaustivamente. Segundo Weber (1999), a tentativa de

²⁶ WEBER, Max. "A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política". Op. Cit., p.127.

se produzir um conhecimento desprovido de premissas sobre a realidade, apenas conseguiria produzir

um caos de juízos existenciais incidindo sobre inúmeras percepções particulares, e mesmo esse resultado só na aparência seria possível, já que a realidade de cada uma das percepções, expostas a uma análise detalhada, oferece um sem-número de elementos particulares, que nunca poderão ser expressos de modo exaustivo nos juízos de percepção²⁷.

Assim, a realidade abundante e inesgotável só poderia ser ordenada por apenas uma fração da realidade individual, uma vez que ela se relaciona com as ideias de valor culturais, com as quais o sociólogo aborda a realidade. Ao tratar da individualidade de um fenômeno, o sociólogo deve compreender que o problema da causalidade não incide sobre as leis, mas sobre conexões causais concretas. Logo, não se trata de saber a que modelo deve subordinar o fenômeno, mas, sim, a que conjuntura ele deve ser imputado como um resultado. Para Weber (1999), esse é um problema de *imputação*. Desse modo, quando se trata das explicações causais de fenômenos culturais, o conhecimento das leis da causalidade não poderá constituir o fim último, mas o meio de estudo.

O autor defende essa postura de método porque, como meio de estudo, as leis da causalidade facilitam e possibilitam a imputação causal dos aspectos dos fenômenos que se tornam importantes para a cultura, devido à sua individualidade às suas causas concretas; só assim Weber considera que o conhecimento das leis da causalidade tem valor para o conhecimento das conexões individuais. Nas palavras do autor, “quanto mais gerais, isto é, abstratas são as leis, menos contribuem para as necessidades da imputação causal dos fenômenos individuais e, indiretamente, para a compreensão da significação dos acontecimentos culturais”²⁸.

Weber afirma ainda que no campo das ciências dedicadas à cultura, de modo algum o conhecimento do geral, a formação de conceitos genéricos abstratos, o conhecimento de regularidades, a tentativa de formulação de conceitos genéricos abstratos, o conhecimento de regularidades, bem como a tentativa de formulação de

²⁷ WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. 3. ed. Op. Cit., p.129.

²⁸ Idem, *ibidem*, p.129.

relações regulares possuem uma justificativa científica. Pois se o conhecimento causal do historiador consistisse numa imputação de resultados concretos a certas causas concretas, seria impossível uma imputação válida de qualquer resultado individual que não usasse um conhecimento focado nas regularidades das conexões causais.

Para se saber se seria possível atribuir a um aspecto individual e singular de uma conexão uma importância causal relativa ao resultado de cuja esta explicação causal se trata, o cientista social deve averiguar se é possível se determinar esse resultado a partir da avaliação das influências que este está acostumado a esperar deste ou outros elementos do mesmo complexo. Essas influências constituem os efeitos adequados dos elementos causais que são considerados. Nas palavras do autor:

Saber até que ponto o historiador (no sentido mais lato da palavra) é capaz de realizar com segurança esta imputação, com o auxílio da sua imaginação metodicamente educada e alimentada pela sua experiência pessoal da vida, e até que ponto estará dependente do auxílio de determinadas ciências especializadas postas ao seu alcance, é algo que depende de cada caso particular. Mas em qualquer caso, inclusive no campo dos fenômenos econômicos complexos, a segurança da imputação é tanto mais quanto mais seguro e amplo for o nosso conhecimento geral. [...] E quanto a saber se tem sentido formular como lei uma regularidade de conexões causais, observada na experiência quotidiana, não é mais que questão de conveniência em cada caso concreto. Para as ciências exatas da natureza, as leis são tanto mais importantes e valiosas, quanto mais geral é a sua validade. Para o conhecimento das condições concretas dos fenômenos históricos, as leis gerais são frequentemente as mais falhas de valor, por serem as mais vazias de conteúdo. Isto porque quanto mais vasto é o campo abrangido pela validade de um conceito genérico – isto é, quanto maior sua extensão –, tanto mais nos afasta da riqueza da realidade, posto que, para poder abranger o que existe de comum no maior número possível de fenômenos, forçosamente deverá ser o mais abstrato e pobre de conteúdo. No campo das ciências da cultura, o conhecimento do geral nunca tem valor por si próprio²⁹.

Por fim, Weber (1999) argumenta de que há a necessidade de se produzir, dentro da sociologia da cultura, uma análise objetiva dos acontecimentos culturais, estando sua etapa conclusiva focada na redução da realidade empírica a um conjunto de leis. Essa necessidade é presente e se justifica não pelo fato dos eventos culturais

²⁹ WEBER, Max. "A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política". **Metodologia das Ciências Sociais**. 3. ed. Op. Cit., p.130.

se desenvolverem objetivamente com menor regularidade, mas pelo fato do conhecimento dessas leis sociais não ser um conhecimento *socialmente real*. Trata-se de um dos diversos meios auxiliares que o pensamento ocidental utiliza para produzir esse efeito – através, por exemplo, das noções ideais típicas; e pelo fato de nenhum conhecimento dos acontecimentos culturais poder ser imaginado de outro modo a não ser o baseado na significação de que, para nós, a realidade da vida, sempre estruturada de modo singular, possui em determinadas relações singulares.

Expostas as premissas weberianas acerca do objeto e do método de estudo da sociologia da cultura, cabe-nos conduzir a discussão às consequências práticas desses apontamentos no domínio musical, no qual a racionalização aparece como a lógica principal e condição fundamental de seu desenvolvimento, bem como uma regularidade presente na grandiosa análise weberiana sobre o laço social desenvolvido no Ocidente moderno.

1.4. A música como uma esfera de ação racionalizada da arte; a arte como um recorte da cultura

Max Weber escreveu *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* em 1911, estimulado por Mina Tobler, uma amiga pianista, a orientar suas preocupações sociológicas para as artes, e, especialmente, para a música. No prefácio escrito por Gabriel Cohn (1997), tem-se a informação do intento de Weber de utilizar esse estudo como exercício preparatório para o empreendimento de uma sociologia da arte que, além da música, tivesse como objetos a pintura, a escultura e a literatura. Além disso, Cohn salienta a preocupação de Weber de ver seu estudo sobre os fundamentos da música conjugado às demais análises acerca da singularidade do Ocidente, enquanto local de difusão dos processos de racionalização no interior de distintas linhas de ação.

Ao falar da racionalização na música, Weber também está atribuindo a esta dimensão a condição de que ela, em certas circunstâncias de desenvolvimento, suscitou ações sociais racionalmente orientadas. Assim, considerando a esfera musical como um domínio dotado das derivações que Gabriel Cohn (1997) evidenciou nos comentários de Max Weber acerca de outras esferas de ação,

também esteve marcada por um contínuo processo aonde seus agentes conduziram racionalmente suas ações. Racionalizando-se a seu modo, a música ativou uma lógica intrínseca, uma *legalidade própria* para o comando do encadeamento dos significados que ela comportava; essa legalidade própria passou a dizer respeito à sua diferenciação em relação às outras linhas de ação. Essas linhas, por operarem com lógicas distintas e assumirem direções específicas, se inseriram num processo gradual de autonomização, se desatrelando de outros domínios, especialmente o da religião e o da moral, e participando de uma relação de tensão aguda com outras esferas da vida social – como a da política, a da economia, entre outras.

No Prefácio de Gabriel Cohn para a obra *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1997) intitulado, somos informados sobre o gosto de Max Weber em se reunir com os amigos para demonstrar, durante horas, no piano, “como a música que se desenvolveu no ambiente histórico europeu é diferente de qualquer outra, e como isso se ajusta a certas tendências centrais da modernidade europeia” (1997: 9). Intitulado “Como um grande hobby ajuda a entender um grande tema”, o prefácio revela o interesse minucioso e obstinado de Max Weber, um não-músico, sobre a esfera musical.

Esta paixão lhe motivou a escrever um tratado erudito sobre as relações entre as formas assumidas pela música ocidental e a racionalização, processo central e traço específico da Modernidade. Para Cohn (1997), é possível comparar as microanálises sócio históricas weberianas às complexas composições musicais, onde temas e conceitos se correspondem, se desenvolvem e ganham substância ao longo da obra.

Cohn (1997) observa a ausência de uma acepção clara e sólida do conceito de racionalização na obra de Weber. Nas macro análises weberianas, o conceito tem uma construção gradativa e enfatiza uma multiplicidade de significados; tal fato esbarra no complicado dilema da escolha do significado mais adequado a cada caso em que o conceito é mencionado dentro das reflexões do autor. Weber o apresenta às vezes como se algum significado unívoco tivesse sido pressuposto, causando no leitor a impressão de que está se deparando com um conceito esvaziado, que necessita ser preenchido ao longo da análise, com suas acepções múltiplas. Além disso, Cohn observa que, na maior parte das vezes, Weber enfatiza um significado e

o coloca em contraste com outros possíveis, demonstrando sua significação sempre pelo contraste e não pela semelhança. Justamente por essas razões, o autor afirma que só por vias indiretas é possível reconstruir os sentidos do termo racionalização no texto weberiano.

O complicado é que, como argumenta Gabriel Cohn (1997), se torna quase impossível negligenciar ou abandonar os enunciados abrangentes sobre os conceitos dentro dos textos weberianos, pois se poderia perder o entendimento das suas inúmeras formulações, mesmo que tais enunciados sejam marcados pelas prenoções e termos intuitivos, distantes ao controle metódico da ciência. Desse modo, se pode dizer que a racionalização refere-se à ação, principalmente às *ações sociais racionalmente orientadas* envolvidas e acionadas em cada uma das esferas da vida, em um certo momento de seu desenvolvimento. Numa escala mais macro, a ação racionalmente orientada é, então, aquela que relaciona o conjunto de modalidades de ações sociais em contextos sociais também específicos:

A possibilidade mesma de distinguir essas modalidades de ação (ou, de modo abrangente, entre as dimensões da vida social nas quais as diferentes linhas de ação se manifestam, como o direito, a economia, a religião e a arte) é associada, por Weber, a uma característica central do mundo moderno: é que só nele essas distintas dimensões (mais exatamente: linhas de ação) se diferenciam efetivamente (1997:12).

Um dos *leitmotiv* principais da reflexão weberiana e que estrutura o seu ensaio sobre a música é o da racionalização como processo de difusão da racionalidade da ação dentro da esfera, de modo que ela se torne racionalizada, embora heterogênea. A partir da Modernidade, gradativamente se passa de um mundo social encantado, se passa a um mundo social desencantado, onde as esferas de ação passam a se distinguir com crescente *nitidez*.

Antes, as linhas mantinham-se confundidas nas ações, valorações e nos fins determinados. Como os significados dos componentes dessas linhas mantiveram-se unidos durante séculos, tornou-se complicada a relação que esses componentes mantiveram com as linhas agora separadas, uma vez que os mesmos estavam supostos tanto dentro da linha (racionalização) quanto nas relações entre outras

linhas. Novamente Cohn (1997:13) menciona a afirmação weberiana de que a expressão *mundo racionalizado* atenderia somente a fins analíticos, traduzindo-se na realidade empírica apenas como uma tendência:

Não é o mundo que se racionaliza como um todo, mas as distintas linhas de ação, cada qual a seu modo. Ao se dizer que cada linha de ação se racionaliza ao seu modo está se afirmando algo central em Weber: que há uma lógica intrínseca que comanda o encadeamento dos significados em cada uma dessas linhas. Há, nos termos weberianos, uma “legalidade própria” a cada qual, uma espécie de legalidade própria. É essa legalidade própria que preside a distinção entre as diversas linhas de ação, ao conferir aos significados que nelas correm os conteúdos que as tornam, por exemplo, jurídicas e não econômicas, religiosas e não políticas.

Tentando tornar a discussão mais precisa, pode-se conceber a racionalização como um processo que *enseja a prevalência crescente da condução racional da ação*³⁰, se apresentando em dois níveis: o nível histórico-estrutural, relacionado à diferenciação entre as linhas de ação, distinção, por sua vez, que é uma característica central da Modernidade. Este nível supõe diversas afinidades ou tensões entre os significados das ações. Gabriel Cohn (1997) também menciona o nível de uma lógica interna, que supõe a construção de uma lógica intrínseca, de uma legalidade específica à linha. Esse diz respeito ao encadeamento de significados, que supõe o que é e o que não é racional. Além de um processo que compreende dois níveis, a racionalização envolve uma multiplicidade de acepções e áreas de aplicação, uma vez que *racionalizações do mais variado caráter existiram em vários domínios da vida em todas as civilizações*.

Ao insistir nessa multiplicidade de significados dentro da obra weberiana, Cohn (1997:15) ressalta o levantamento do comentarista Rogers Brubaker, que supõe para o conceito as seguintes conotações: *deliberado, sistemático, calculável, impessoal, instrumental, exato, quantitativo, meticuloso, regido por regras, predizível, metódico, proposital, sóbrio, eficaz, inteligível e consistente*.

Após o exame de algumas partes dos *Ensaio da Religião*, Cohn assinala sobre o termo racionalização, a descrição weberiana de uma *gradativa decantação de*

³⁰ COHN, Gabriel. “Como um grande hobby ajuda a entender um grande tema”. WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997, p.13.

significados a partir de um fundo plural e impreciso (1997:16). Essa depuração do termo dotou-lhe de alguns traços, em certa medida, regulares, tais como: um fundamento hegemônico e duradouro da condução da vida; um método voltado para o domínio esperto dos processos vitais; a regulamentação sistemática da vida; a homogeneidade, com a simplificação de significados que persistem no tempo e que, por isso, permitem a previsão e o cálculo, o domínio consciente deles; a mobilização desse domínio para se estruturar a vida e para se organizar a condução da vida; a maior nitidez, clareza, diferenciação e consciência dos significados, sendo essa uma significação para os agentes.

No caso da esfera musical, a racionalização é também um domínio que marca uma racionalização horizontal e vertical de seus elementos, simultaneamente:

A racionalização é o processo que confere significado à diferenciação de linhas de ação. É ela que abre o caminho para o exercício da ação racional e enseja a sua crescente e, logo, irreversível expansão. Nessa perspectiva o tema weberiano do desencantamento do mundo pode ser lido como o de um aumento gradativo de nitidez de significados, antes mesclados e indistintos. É como se o 'desencantamento do mundo fosse uma espécie de depuração dos significados pelos agentes às suas ações, que seriam despojados de suas múltiplas conotações de toda ordem, tendendo, no limite, para denotações unívocas. Essas puras denotações (para usar o mesmo termo, obviamente não weberiano) constituem os típicos significados aptos a se oferecerem à ação racional (1997:17).

Para Cohn (1997), o que importa nesse nível são exatamente os significados que orientam a ação e que são mobilizados pelos agentes. O autor observa que, a rigor, apesar de se considerar comumente que uma modalidade de ação seja racional numa perspectiva e irracional para outra, não se pode dizer que a ação racional possa se orientar simultaneamente pelos resultados procurados e por valores:

A consequência mais geral disso é a ideia de que, embora a ação seja racionalizável no interior de cada uma dessas esferas (a da racionalidade formal, voltada para a maximização de um fim qualquer, e a da racionalidade substantiva, amarrada a uma determinada consideração valorativa), não é possível obter-se uma racionalidade abrangente, que envolva, ao mesmo tempo, as ações no interior de cada esfera e as ações entre componentes de ambas. Em suma, o mundo não é racionalizável como um todo. As tensões entre a racionalidade formal e a substantivas são irreduzíveis. O processo de racionalização dá sentido à irreversível separação entre

ambas, mas, por isso mesmo, não tem como reuni-las numa racionalidade que volte a integrá-las [...] é impossível para o agente manter em foco nítido, simultaneamente, a ordem significativas dos objetivos de fato da ação e dos valores (1997:18).

Essas observações elucidam para Cohn um princípio da indeterminação intrínseco à teoria social weberiana, uma questão complexa sobre a qual a dissertação não pretende se ater, mas apenas pontuar, devido à sua relevância decisiva:

Quando o foco da orientação da ação incide sobre os mundos dos dados de fato, o mundo das referências valorativas perde nitidez, furta-se a considerações racionalizadoras; e reciprocamente. Isso representa um obstáculo intransponível a qualquer processo de racionalização integral do mundo. Pois o limite que assim se impõe à racionalidade não diz respeito a algo intrínseco aos objetos de que trata a ação, mas às próprias atitudes dos agentes diante dos significados desses objetos, no curso de suas ações (1997:18).

Embora os *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1997) tenham sido compreendidos como um apêndice obscuro do segundo volume da monumental *Economia e Sociedade*, a edição brasileira da obra revela o interesse de Max Weber em usá-la como ponto de partida de um trabalho sobre a arte que o autor não chegou a realizar. Os *Fundamentos* também revelariam, em conjunto com as outras, as linhas mestras da ampla análise realizada pelo autor sobre o desenvolvimento histórico singular das esferas de ação do Ocidente moderno.

A parte inicial da sociologia da música apresenta um tratado minucioso sobre a *racionalização do material sonoro*. O som, fundamento primeiro da música, passa por um contínuo processo de ordenação e racionalização processo cujo princípio operador é aplicado na sequência sonora chamada de *oitava harmônica*³¹. Ela consiste num conjunto ordenado de oito sons emitidos em sequência, sendo o oitavo uma repetição do som fundamental, mas numa região sonora mais aguda. A oitava foi dividida harmonicamente (equilibradamente, de modo matematicamente uniforme) em dois conjuntos sonoros chamados de intervalos: o intervalo de quinta e o intervalo de quarta. Após a subdivisão contínua desses intervalos em terças, segundas, e a formação justaposta de setas e sétimas, a racionalização do material sonoro alcançou, também, as chamadas escalas, os acordes, regulou e caracterizou

³¹ Ver glossário em anexo.

os modos sonoros de execução e composição denominados ocidentais e orientais, o cromatismo, a afinação dos sons, através do sistema do temperamento, permitindo as transposições, nas composições, entre diversos referenciais tonais.

Nos *Fundamentos* Weber também faz considerações sobre a história social dos instrumentos de cordas, sobre o sistema de registro e reprodução das composições, denominado *notação musical*, bem como sobre a sistematização do órgão pelo monacato. Esta sistematização foi responsável por racionalizar as bases da polifonia vocal, devido à clareza estruturadora dos teclados. Os instrumentos de teclas se sofisticaram cada vez mais em condições técnicas, desenvolvimento que alcança o órgão, o cembalo, o clavicórdio, até a consolidação do piano. O piano é tratado por Weber como um instrumento que se consolida como um típico móvel burguês e seu triunfo é também o triunfo do profissional capaz de executá-lo com uma precisão singular: o *virtuose*.

A singularidade do desenvolvimento musical no Ocidente se mostra típica porque só nele foi elaborada uma música baseada em acordes, na qual se articulam processos melódicos e harmônicos através de uma lógica que visa a congruência exaustiva de todas as relações sonoras, sucessivas e simultâneas. Essa postulação se coaduna às proposições do autor acerca da produção de significações de validade universal no racionalismo Ocidental, sobre o desencantamento do mundo moderno, sobre a separação das esferas e sobre o desenvolvimento de lógicas autônomas como a do sistema tonal, outra conquista singular do Ocidente.

O que faz do ensaio sobre a música um trabalho que, para muitos especialistas, ultrapassa as musicologias modernas, não é apenas a complexidade dos problemas que coloca em discussão, mas, também, o fato do autor abordar a vida social dos inúmeros agentes musicais, bem como a vida social traduzida pelas racionalizações dos sons. Max Weber persegue obsessivamente sua temática – a racionalização na música – com uma abundante fonte de dados acústicos, históricos, étnicos, que só estariam acessíveis para ele, um não-músico, no contexto vigoroso e sedento por música característico da cultura alemã. Nele, a música inicialmente se mostra demasiado atrelada à esfera religiosa e, posteriormente, desatrelada (do ponto de

vista da maior autonomia e controle das condições de produção musical), mas ainda voltada à religião por sua temática ou seu destino.

Weber, ao tratar da racionalização do material sonoro, também revisita antigas questões polêmicas para a teoria musical, como a da ordenação racional dada pelo fundamento de relações numéricas simples (a de um para dois), que constitui matematicamente o intervalo da oitava e a dos intervalos derivados, compostos por relações básicas entre os números 2, 3 e 5 (intervalos de quinta, quarta e terça). O autor observa que, por mais racionalizada e matemática que possa ser, essa organização nunca se manifesta sem assimetrias, desequilíbrios e falhas inerentes à natureza sonora. O intervalo de oitava já se divide harmonicamente em partes *desiguais* – as quintas e quartas – quando não é cortada ao meio pelo trítono instabilizador, considerado desde o fim da época medieval como o “*diabolus in musica*”³². Assim, a sociologia da música empreendida por Weber deduz que um ciclo de quintas justas, que, segundo a racionalização, deveria obedecer às suas propriedades acústicas perfeitas, nunca consegue retornar ao seu ponto de partida, dando a impressão de ser como uma linha circular cujo fechamento é inacabado. Essas instabilidades fazem Weber declarar que há um grau de irracionalidade evidente e inseparável em toda racionalização do espaço sonoro.

A música europeia, fundamentada na base melódica-harmônica e surgida da polifonia vocal, foi realizando uma tentativa de fechamento desse círculo, ao curvar a irracionalidade da natureza sonora em benefício de um máximo de racionalidade possível, num processo que se fechou no século XVIII, com a adoção do *temperamento igualado* como sistema de afinação dos instrumentos. A música ocidental estaria, assim, fundamentada em escalas essenciais integradas a um sistema harmônico. Já a música oriental estaria apoiada em fragmentos de intervalos obtidos por aproximações melódicas, o que a fez paralisar em certos níveis o seu desenvolvimento racionalizador, devido a menor clareza de seus próprios fundamentos musicais. O compositor José Miguel Wisnik, ao resenhar sobre o ensaio weberiano, aprecia a obra e os limites de sua compreensão à musicologia:

³² BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Cadernos de Música da Universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. Cap. 2.

Cerradamente referido aos aspectos melódicos-harmônicos, que prevaleceram na música europeia, e sem discutir os aspectos rítmicos ou timbrísticos, o ensaio padece da ilusão da universalidade do critério de racionalidade ali adotado, e da superioridade estrutural da música tonal europeia sobre as outras. Não porque ela não o seja, nos níveis de articulação apontados, mas justamente porque no próprio momento em que Max Weber escrevia o ensaio a música europeia sofria transformações sintomáticas que abalavam os fundamentos daquela racionalidade, nos termos tonais em que foi descrita por Max Weber: dois anos antes Schoenberg escrevia a primeira obra atonal e gestava o dodecafonismo. É irresistível pensar que o ensaio de Max Weber, que fazia o primeiro grande balanço da especificidade da música tonal em contraponto com as músicas não-tonais, só foi possível no momento exato em que se formulava, muito perto dele, a ideia do fim da tonalidade³³.

Para Weber, com o advento do tonalismo, a música poderia reavivar o tédio dos estetas das cortes, que optaram pelo preciosismo das formas musicais, ao invés de continuarem se dirigindo à especialização que a racionalidade da ordenação tonal requeria. Enfim, ao se remontar os temas aos quais o autor se dedicou ao longo do ensaio sobre a música, se torna necessário compreendê-lo em sua relação com as demais produções sociológicas de Weber. As relações que o autor busca estabelecer entre as diferentes linhas de *ação significativa* que se diferenciam no mundo moderno, de um modo geral, dificilmente encontrariam uma analogia melhor do que na descrição que o próprio autor faz da construção musical polifônica e da técnica do *contraponto*³⁴. Estes argumentos serão discutidos no capítulo seguinte.

³³ WISNIK, José Miguel. “Uma inacabada arte da fuga”. NASCIMENTO, Milton M. (org). **Jornal de Resenhas**. São Paulo: Suplemento da Folha de São Paulo, 1995. Maio, v. 2, p. 51.

³⁴ COHN, Gabriel. “Prefácio”. WEBER, Max. Op. Cit., p. 9.

CAPÍTULO II

2. Os fundamentos weberianos para uma sociologia da música

2.1. A diretrizes da obra circunscritas nas diretrizes do método weberiano

Na edição brasileira dos *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1997), Leopoldo Waizbort não só elabora as notas explicativas com as quais o leitor pode se apoiar ao desbravar uma análise tão densa, quanto o auxilia a circunscrevê-la dentro da *oeuvre* weberiana. Waizbort delinea as linhas gerais e as principais balizas do pensamento de Weber sobre a arte, inserida no amplo recorte da cultura, devendo o ensaio sobre a música ser compreendido dentro dos estudos comparativos weberianos sobre as culturas ocidental e oriental, já que se aproxima dos complexos ensaios sobre a religião.

Dois textos são mencionados por Waizbort (1997) para marcar as filiações do ensaio na macro sociologia de Weber: a Introdução de “A ética protestante e o espírito do capitalismo” e o texto “Rejeições Religiosas do Mundo e suas direções”, inserido nos famosos “Ensaio de Sociologia”. O tratamento dado pelo sociólogo ao problema das formas de conduta prática relativas às religiões do mundo e ao efeito da razão (imperativo da coerência) presente nas éticas religiosas que ele examinou em “Rejeições Religiosas do Mundo e suas direções” (1982), serve, para Waizbort, de referência para se pensar como Weber construiu a análise sobre a música, marcando seu relacionamento com a religião.

Waizbort postula que as racionalizações envolvidas no desenvolvimento da religião suscitarão processos históricos longuíssimos, que remontam às origens da civilização. A esfera religiosa supõe a passagem do domínio ritual ao domínio racional, em que comporta uma ética racional. Essa passagem marca um momento decisivo para Weber: a ativação do processo de racionalização. Isto é, um mundo fragmentado e especializado, no qual cada uma das esferas passa a possuir e a desenvolver uma legalidade própria, que fundamenta seu domínio. Para Waizbort,

tal processo culmina no intelectualismo, isto é, na perda da ingenuidade original do mundo, uma vez que opera a autonomização de cada uma das esferas mundanas, condição que suscita tensões entre elas. No caso da religião, Waizbort, ainda da Introdução dos *Fundamentos* (1997) procura perceber de que maneira e com que intensidade a religião entra em conflito com outras esferas, examinando-a em estágios posteriores do processo de racionalização:

O processo de racionalização, que autonomiza as esferas, rompe com a unidade que poderia englobar o mundo. Assim, a autonomização da esfera política, da esfera econômica, da esfera jurídica etc., acabam por programar relações de tensão que passam a marcar em profundidade o mundo. Este se apresenta como um conjunto de esferas, ordens da vida e ordens do mundo autonomizadas e, conseqüentemente, não necessariamente coincidentes e concordantes [...] é possível que cada esfera determinada comporte uma racionalização em um grau e em uma direção específica. Há, portanto, racionalizações orientadas de modo diferente e mesmo divergente, e a intensidade de cada uma dessas racionalizações também é amplamente variável³⁵.

Tanto a sublimação da ética religiosa e a busca da salvação que ela implicava, como o desdobramento da legalidade própria da arte tenderam a conformarem, uma relação de tensão progressiva com a religião. Isso se dá pelo fato de que, como afirma Waizbort (1997), a perspectiva de toda a religiosidade de redenção sublimada visa apenas o sentido e não a forma das coisas e ações relevantes para o alcance da salvação. Essa ética deprecia a forma como algo fortuito da criatura, como um aspecto desprovido de sentido. A esfera da arte, por sua vez, foi estabelecendo uma relação despreocupada com a religião, ou passou a partilhar um tipo de vínculo no qual tornava possível permanecer ininterrompida ou sempre ser restabelecida em todos os momentos em que o interesse consciente do recipiente estivesse *ingenuamente* preso ao conteúdo do que estava sendo formado; ou seja, esse interesse não estava atrelado à forma, puramente enquanto tal. Além disso, essa relação parece se restabelecer tanto tempo quanto a realização do criador for sentida ou como um carisma (originalmente mágico) do “talento” ou como um livre jogo – caso da produção musical de Johann Sebastian, sobre o qual trataremos no terceiro capítulo desta dissertação:

³⁵ WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 29.

[Entretanto o desdobramento do intelectualismo e a racionalização da vida modificam esta situação. A arte constitui-se como um cosmos de valores próprios, abrangentes e autônomos]. Ela assume a forma de uma redenção intramundana, pouco importando como isso possa ser interpretado: redenção da rotina diária e, sobretudo, também da pressão crescente do racionalismo teórico e prático³⁶.

Em um primeiro momento, há uma relação de subordinação da arte à esfera da religião, já que compartilham os mesmos propósitos. A arte serve como um acessório para a esfera religiosa, embelezando-a, reiterando seus valores. A arte passa a se desatrelar da esfera religiosa, mostrando-se presa a ela somente no que diz respeito aos conteúdos. Para Weber (1997), essa tensão tende a se tornar extrema, uma vez que a arte assume a função de redentora, papel que só a religião reservava para si, estando circunscrita, nesse caso, nos nexos universais da racionalização e do desenvolvimento histórico da cultura ocidental. Essa é justamente a grande proposta da obra *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, que se mostra em consonância às diretrizes do método weberiano: apresentar os estágios de desenvolvimento da racionalização e da intelectualização da música, a partir do Ocidente.

E, para chegarmos à reflexão sobre essa proposta, a dissertação precisou se remontar à indagação sobre a singularidade do Ocidente como *lócus* de circunstâncias e fenômenos que convergiram a uma direção única de desenvolvimento. Waizbort (1997), sobre essa questão, comenta que na Introdução de “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, Weber menciona que essa indagação tornou-se seu principal interesse e motivou-o a fundar seu pensamento. Só no Ocidente há ciência, há experimento racional e, principalmente, o capitalismo desenvolvido no grau de significação específico da Modernidade – ou seja, dotado de cálculos, formas e direções também singulares. Para Weber, nas outras partes do mundo houve outras direções de desenvolvimento e só no Ocidente se expandiu um racionalismo que contaminou todas as esferas da existência, embora as tenha contaminado diferenciadamente:

³⁶ WEBER *apud* e com grifo de WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 30.

Como Weber detecta um racionalismo ocidental, é preciso caracterizar sua intensidade e suas direções. Nesse ponto retornamos à ideia central em Weber, da multiplicidade de esferas da existência – que são correlatas aos domínios da vida. Assim, a racionalidade numa esfera determinada não significa necessariamente racionalidade em outra, e disso resultam, como vimos, infundáveis relações de tensão. O critério da racionalidade, desse modo, supõe, para sua justa compreensão, a análise do interior do universo no qual ele se situa e também a sua orientação³⁷.

Assim, na *Ética Protestante*, a análise da esfera econômica só teve sentido para Weber à medida que ela foi confrontada a outras esferas. Os *Fundamentos* se relacionam, também, à investigação do racionalismo nas diversas esferas do Ocidente e a arte é mais uma delas. Antes, as expressões artísticas serviam aos adornamentos de templos e igrejas e, posteriormente, se tornaram autônomas, devido às condições de produção cortesã-mecenática, e, depois, capitalista-burguesa. Com a racionalização, os valores artísticos foram se tornando conscientes, abrangentes e autônomos, possibilitando a ela uma atuação conforme suas leis próprias. Weber fala principalmente não de uma *empresa da arte*, mas dos efeitos que a compreensão consciente dos valores estéticos intrínsecos teve para as técnicas de produção da arte.

O ensaio sobre a música é estruturado em duas partes inter-relacionadas. A primeira, disposta nos quarenta e nove parágrafos iniciais, trata da racionalização harmônica do material sonoro, nas dimensões histórica e técnica. Os oito parágrafos seguintes discutem a história de alguns instrumentos a partir das racionalizações ocorridas com o som, no sistema de composição e na notação musical. A partir da investigação desse núcleo temático – a divisão harmônica da oitava em dois intervalos justos (quarta e quinta) – Weber conduz o leitor à busca do conjunto de fatores e dos sentidos que conformaram a atual condição da música moderna. Ao longo dos parágrafos que tratam da música helênica até a música contemporânea de Wagner e Liszt, Weber identifica o fato fundamental que consolidou essa racionalização do material sonoro: o temperamento. Toda essa análise é orientada pela busca das peculiaridades específicas da música moderna do Ocidente, em contraste e oposição com o Oriente.

³⁷ WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 34.

Embora o ouvido musical tenha sido desenvolvido, aparentemente, de modo mais apurado em outros povos do que no Ocidente; embora diversas espécies de polifonia tenham se difundido pelo planeta; embora possam ser encontrados uma pluralidade de instrumentos e o descante em outros lugares; embora os intervalos sonoros racionais fossem também conhecidos e calculados em outras partes, só no Ocidente encontram-se os fundamentos típicos resultantes da lógica racionalizadora: **música harmônica racional** – tanto o contraponto como a harmonia de acordes; formação do material sonoro sobre a base dos **três acordes de três sons com a terça harmônica**; **cromatismo e enarmonia**, interpretados não em termos de distância, mas harmonicamente, de forma racional, desde a Renascença; **orquestra com seu quarteto de cordas como núcleo** e a organização dos conjuntos de sopros; **o baixo contínuo**; a **notação musical** (que possibilitou inicialmente a composição e execução das modernas peças musicais, e, assim, em geral, sua existência duradoura e completa); **sonatas, sinfonias, óperas** – embora haja, nas mais diversas músicas, música de programa, pintura material, alteração sonora e cromatismo como meio de expressão – enquanto **expediente de todos os instrumentos básicos**: órgão, piano, violino, tudo isso existe apenas no Ocidente.

O percurso weberiano vai da racionalização harmônica dos intervalos (mesmo que haja tensões nessa racionalização) até a das escalas musicais, comparando-as com o que aconteceu com a racionalização do material sonoro no Oriente, que assumiu graus e direções distintas. O Oriente supôs racionalizações baseadas em critérios extramusical, não conferindo à esfera artística uma lógica própria. Enquanto no Ocidente houve a música racionalizada harmonicamente, no Oriente a música se racionalizou melodicamente e de acordo com as distâncias.

Em seguida, o autor trata do mundo do intelectualismo, que diz respeito à moderna sociedade ocidental, altamente racionalizada em todas as esferas e completamente desencantada. Waizbort observa que, analiticamente, esse momento é significativo, embora muito nebuloso em sua determinação histórica concreta. O caminho da arte em direção à sua autonomia a libertou dos fins práticos, se expressa pelo que Weber denomina de *puro gozo estético*, ou seja, voltada exclusivamente para si mesma e dotada da verdadeira e específica racionalização. A arte se projeta sobre os próprios

meios artísticos. O nascimento do puro gozo estético e das puras necessidades de expressão marca esse descolamento da nova esfera, que passa a se desenvolver segundo sua legalidade específica.

O ensaio sobre a música nos mostra que nesse processo de racionalização, os intervalos, as escalas, posteriormente as formas musicais de composição polifônica foram os resultados dessa lógica permanente, no qual influências exteriores também puderam ser detectadas, tais como o papel da Igreja e dos monacatos religiosos nesse desenvolvimento racionalizado. Mas, para Weber, nada foi tão significativo como a notação, a invenção moderna do registro das composições musicais, responsável pela crescente especialização. Cada uma das dimensões racionalizadas da música se mostra relacionada à outra, e todas elas são oriundas de uma música *concebida* harmonicamente. A audição humana Ocidental foi penetrada por esse desenvolvimento, à medida que o ouvido ocidental já ouve harmonicamente, pois foi *educado para isso*. O virtuose – os artistas educados para a execução virtuosa – e os instrumentistas se tornaram o suporte do desenvolvimento musical. O ensaio weberiano também menciona que os virtuosos, com o passar do tempo, se sentirão sufocados pelos limites que o sistema tonal irão impor à sua capacidade expressiva. Cabe registrar que a racionalização na música Ocidental não se operou de modo unívoco, deixando-se infiltrar por tensões e elementos não racionais, mas que acabam sendo absorvidos por sua lógica, nem que seja como um antídoto a ela.

Weber (1997) argumenta que na história da música, a racionalização do material sonoro se deu por uma via extramusical, no Oriente, e por uma via intramusical, sendo esse o traço específico da música Ocidental. A racionalização foi operada no Ocidente a partir de dentro do sistema sonoro – a partir do temperamento, que também foi orientado harmonicamente, assim como os intervalos e as escalas, a partir dele. O temperamento foi um dos fundamentos típicos da música racionalizada Ocidental, uma vez que afetou seus critérios melódicos e também os harmônicos.

Waizbort (1997) observa que, nos *Fundamentos*, Weber une a *ratio* musical com a vida musical, mas observa que nenhuma determina a outra; assim como na *Ética Protestante*, os termos se entrelaçam “a partir de um complexo de nexos na

efetividade histórica que nós encadeamos conceitualmente em um todo sob o ponto de vista de sua significação cultural“ (1997:46). No final do trabalho, Weber discutirá a construção racionalizada de alguns modernos instrumentos musicais – o violino e as cordas, o órgão e o piano – e os efeitos disso no desenvolvimento da música. Trata da racionalização da polivocalidade, da importância do monacato no desenvolvimento da música moderna, até chegar ao tratamento do piano como um legítimo móvel burguês.

Leopoldo Waizbort tece comentários acerca de algumas posições tomadas por Weber no ensaio. A primeira delas se refere ao conceito de *progresso*, entendido não como um parâmetro valorativo da qualidade das obras, mas como um critério técnico, objetivo e inequívoco, isto é, progresso *dos meios técnicos* e dos *meios artísticos*, no caso da música. São os progressos técnicos que articulam os sentidos nessa obra de Weber. Além disso, se trata de uma sociologia que se ocupa com a racionalização no interior da esfera, o que, para Waizbort, faz derivar seu caráter histórico.

2.2. Exegese da obra: condução racional dos elementos horizontais e verticais da música

Para que a dissertação pudesse realizar uma análise sociológica sobre a *Paixão Segundo São Matheus* – traçando as afinidades eletivas entre Johann Sebastian Bach e Max Weber e aplicando, nessa análise, os fundamentos weberianos para uma sociologia da música – tornou-se necessário uma menção detalhada dos argumentos com os quais Weber compôs seu ensaio. Devido à sua sofisticação e à sua aridez, não pretendemos aqui reescrevê-lo ou simplificar os complexos apontamentos de Weber, que demonstram a erudição e a minúcia do autor. Além disso, Leopoldo Waizbort tornou o ensaio mais claro e mais interessante, ao adorná-lo de notas também eruditas e sofisticadas sobre os percursos tomados por Weber. O que o trabalho pretendeu realizar, foi uma exegese sintética e mais modesta da obra, para que, posteriormente, alguns dos principais argumentos nela apontados pudessem ser tomados ao longo da análise da *Paixão*. A seguir, seguem uma seleção de apontamentos retirados do ensaio weberiano, ordenados com os

números que correspondem fielmente aos dos cinquenta e oito parágrafos que compõem os *Fundamentos*.

1

Segundo Max Weber, toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava – conjunto de oito sons emitidos em sequência a partir de um som fundamental – e a divide em dois intervalos, o de quinta ($3/4$) e o de quarta ($2/3$), denominados justos, por conterem uma relação fracional própria. Tomando o conjunto de todos os sons audíveis ao ouvido humano, ao se subir ou descer nos círculos de oitavas, tendo como ponto de partida um som inicial, as potências nunca vão poder se encontrar em um mesmo som. O estado desse sistema é inalterável e o fato da oitava ser decomposta em frações matemáticas próprias, para Weber, os fundamentos de toda a racionalização da música operada no Ocidente.

2

A racionalização harmônica do material sonoro dividiu, posteriormente, o intervalo de quinta justa em uma terça maior e em uma terça menor ($4/5 \times 5/6 = 2/3$); Cada uma dessas subdivisões é composta ou por tons ou por semitons. Tom é uma distância feita por nove subdivisões (ondas); cada onde é denominada *coma* e o semitom é a distância que corresponde à metade do tom. A terça maior foi dividida em um tom maior e em um semitom menor ($8/9 \times 9/10 = 4/5$); e a terça menor foi dividida em um tom e um semitom maiores ($8/9 \times 15/16 = 5/6$); o tom interior menor foi dividido em semitons maior e menor ($15/16 \times 24/15 = 9/10$). Todos esses intervalos foram formados por frações dos números 2, 3 e 5.

Partindo de um som fundamental, que é denominado de *tônica*, a harmonia de acordes – resultado fundamental da racionalização da música Ocidental – reconstruiu sobre ele sua quinta superior e inferior, cada uma supondo aritmeticamente duas terças e gerando um acorde de três sons. Esses sons formam, a partir da oitava, o material da escala diatônica (escala de tons) natural. Conforme a situação da terça (acima ou abaixo), temos uma escala maior ou menor.

3

A música realizada pela harmônica dos acordes, em sua configuração racionalizada, mantém para cada composição musical a unidade de uma escala própria (sequência de sons, em geral, similar à oitava). Esta escala é produzida com a emissão do som fundamental – a tônica – e os outros sete sons, sendo o último uma repetição do som fundamental, mas numa altura maior (som mais agudo). A oitava compreende os três acordes naturais de três sons, compondo o que Weber considera ser o princípio da tonalidade, que designa cada escala de tônica específica, como a figura 1 indica abaixo:

Princípio da tonalidade: escalas dotadas de tonalidades próprias Exemplo: Escala de tonalidade DO MAIOR									
<u>DO</u>	RE	<u>MI</u>	FA	<u>SOL</u>	LA*	SI	<u>DO</u>	RE	<u>MI</u>
¥			-£	€					
	TOM	TOM	ST	TOM	TOM	TOM	ST		
1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º
Tônica	supertônica	mediante	subdominante	dominante	super dominante	super dominante	sensível		Nome dos graus
ACORDES NATURAIS DE TRÊS SONS (MOVIMENTO ASCENDENTE)									
Primeira forma do acorde: <u>DO MI SOL</u>				¥ tônica – 1º grau					
Segunda forma do acorde: <u>MI SOL DO</u>				-£ subdominante – 4º grau					
Terceira forma do acorde: <u>SOL DO MI</u>				€ dominante – 5º grau					

Figura 1: Princípio da tonalidade
Fonte: composição da autora para explicação do tópico, 2006.

Weber afirma que toda tonalidade maior possui o mesmo material sonoro de uma tonalidade menor paralela, cuja tônica se situa em um intervalo de terça menor abaixo. Assim, a tonalidade maior de DO, é a tonalidade de LA menor, pois LA é o som correspondente a uma terça menor abaixo de DO (ver figura 1*). Há uma afinidade de tonalidades demarcadas em cada oitava com o som da quinta superior à *tônica* (ver indicação ¥ na figura 1), chamado de *dominante* (ver indicação € na figura 1), e com o som da quarta, chamado de *subdominante* (ver indicação -£ na figura 1), que podem ser tônicas cujas tonalidades se revelam afins à primeira. Essas tonalidades compartilham com a tonalidade de partida, exceto por um som. A partir da quinta com a terça seguinte, tem-se o intervalo de sétima dissonante. Todo acorde construído a partir de terças suporta a inversão (a transposição de um ou

mais de seus sons a uma outra oitava) e resulta, assim, em um novo acorde de mesmo número de sons e sentido harmônico inalterado (veja demonstração das inversões do acorde de DO MAIOR na figura 1).

Weber argumenta que a racionalização harmônica permitiu que outras tonalidades pudessem ser acionadas numa composição que se iniciou em uma tonalidade específica, sofisticando o material sonoro da composição. Isso só foi possível devido aos acordes que foram criados a partir do quinto som da oitava – a dominante; o processo de combinação desses acordes foi chamado de *modulação regular*. Esta harmonia rigorosa de acordes caracteriza a tonalidade pelos acordes de três sons e suas inversões, formando consonâncias perfeitas ou imperfeitas (combinações de sons de frações matemáticas proporcionais); os outros intervalos são vistos como dissonâncias (sons tensionantes, cujas distâncias são pequenas)³⁸. Para se resolver essas tensões, exige-se novos acordes, que representam a base harmônica na forma consonante, em acordes de três sons; ou seja, os acordes foram criados para absorver essas pequenas distâncias, reduzindo as dissonâncias.

4

O sistema harmônico de acordes poderia se apresentar, até então, como uma unidade acabada. Para que o acorde de sétima seja o representante perfeito de sua tonalidade, esta sétima necessita ser maior. Foi preciso que, nas tonalidades menores, suas sétimas fossem elevadas cromaticamente (sendo controladas acusticamente pelos agentes musicais), contradizendo o acorde de três sons. Essa contradição não foi condicionada apenas melodicamente no caso da *sensível* – nome do sétimo grau da oitava –, mas já se encontra acabada na própria função harmônica do acorde de sétima da dominante, ainda que ela pudesse valer para o modo menor. Surgiu, então, o acorde aumentado de três sons, que é composto por duas terças maiores. Na escala perfeita, o acorde de três sons é um acorde diminuto, dissonante. Até as formações de escalas alteradas, que são vistas como dissonâncias harmônicas, são incorporadas na lógica do sistema harmônico e resolvidas com regras da harmonia de acordes, podendo ser empregadas na formação de cadências sonoras (sons tocados simultaneamente). Segundo Weber, a sétima aparece como um *som perturbador*, na tentativa de harmonizar a tonalidade

³⁸ Ver glossário em anexo.

maior pela série de acordes de três sons puros, pois falta o som de ligação exigido pela necessidade de progressão contínua, do sexto para o sétimo grau.

5

No contexto dessa racionalização, aquela necessidade de continuidade da progressão dos acordes não foi mais fundamentada em sua harmonia pura, mas, sim, pelas melodias, que são ligadas e condicionadas harmonicamente nas composições, embora não sejam *deduzidas* harmonicamente; o processo não é casual, natural, mas sim condicionado, controlado pelos agentes, uma vez que a afinidade e a vizinhança dos sons permanecem em irreconciliável oposição entre si – já que a segunda e a sétima sensível, o som mais intenso de todos, ligam dois sons de afinidades físicas longínquas. Nas palavras do autor:

A harmonia de acordes trata de maneira diferenciada os sons estranhos (sejam eles estranhos à harmonia ou à escala) presentes nestes acordes: ou como sons de passagem, suspensos ou repetidos junto às vozes em progressão por acordes (cuja relação variável com estes estampa, portanto, o caráter específico da composição, ou como antecipações ou apoitaras de sons pertencentes ao acorde (a frente ou atrás do acorde respectivo); por fim e sobretudo como retardos: sons harmonicamente estranhos ao acorde em um acorde que, de certo modo, sons harmonicamente estranhos ao acorde em um acorde que, de certo modo, deslocou os sons verdadeiramente correspondentes de sua posição, e que, por isso, não poderiam se comportar livremente, como as legítimas dissonâncias harmônicas, mas precisariam sempre ser preparados. Eles não promovem a resolução harmônica específica do acorde, mas esta se realiza, ao menos em princípio, porque os sons e intervalos deslocados foram, por assim dizer, posteriormente reinstituídos em seus direitos ofendidos por esses rebeldes [...] não haveria música moderna sem estas tensões derivadas da irracionalidade da melodia, já que elas constituem precisamente seus mais importantes meios de expressão. Pois neste ponto apenas deve ser lembrado, a respeito dos fatos mais simples, que a racionalização da música através de acordes não vive somente em tensão constante frente às realidades melódicas, que ela nunca pode atrelar completamente a si, mas também abriga em si mesma, em consequência da posição assimétrica da sétima (considerada enquanto distância), irracionalidades que encontram sua expressão mais simples na mencionada ambiguidade harmônica inevitável da estrutura da escala menor³⁹.

³⁹ WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 60.

6

Analisando ainda a racionalização do som, Max Weber postula que o fundamento da moderna estrutura sonora harmônica é a escala de DO MAIOR (ver figura 1, página 52). Ela é composta por: 5 quintas justas; 3 terças maiores; 2 terças menores; 3 sextas menores; 2 sextas maiores; 2 sétimas maiores e 2 sétimas menores. Ré e fá são os sons limites da tonalidade harmônica de DO MAIOR, pois a dissonância que produzem através dos números 2 e 3, produzem uma terça justa que só poderia ser construída com a colaboração do 5. Há, para Weber, uma falha na racionalização – isto é, uma falha do cálculo das propriedades acústicas dos sons por parte dos seus agentes.

7

Weber observa que, mesmo sendo concebido e aplicado, o sistema de intervalos não conseguiu alcançar uma dimensão harmonicamente racional capaz de ser utilizado por uma música baseada em acordes. Por isso, os instrumentos de teclas e especialmente o piano, que são destinados à música de acordes, eliminaram o sétimo som harmônico através da posição de toque do martelo; nos instrumentos de corda, através do modo de se passar o arco; e nas trompas simples ele foi impelido às sétimas harmônicas. Os agentes musicais condicionaram seus instrumentos de modo a absorverem os sons perturbadores que a leitura weberiana denomina de *irracionais*.

8

Uma música que elimine o número 5 e, com isso, a diversidade das distâncias de tom – como foi o caso da escala pentatônica, escala de cinco tons iguais – e se restrinja aos números 2 e 3 – tomando como base o tom maior – obtém a importante vantagem de possuir a possibilidade de transpor na quinta ou quarta os movimentos melódicos, precisamente para as músicas puramente melódicas. Contudo, essa música irá eliminar, inteiramente as terças harmônicas, o acorde de três sons na distinção do modo maior e menor, bem como o apoio tonal da música no som fundamental. Para Weber, esse é um exemplo dos modos helênicos e dos eclesiásticos na Idade Média.

9

A escala sonora racionalizada de modo primitivo – a pentatônica – possui um tom interior no interior das duas quartas e é ainda parte do sistema musical chinês,

javanês, da Lituânia, da Escócia, da Irlanda, do País de Gales, entre os indígenas, mongóis, anamitas, cambojanos, japoneses, papuas e negros Fullah. Há ainda manifestações musicais que livram a escala dos semitons, formando uma música anemitônica – música sem semitons.

10

A escala pentatônica, condicionada pelo *ethos* da música principalmente chinesa evitou os semitons. O cromatismo – sequência sonora composta por semitons – mostrou-se negligenciado pela Igreja antiga, pelos helênicos e pela teoria musical confuciana. Dos povos do leste asiático, os japoneses foram os únicos que se dedicaram a um cromatismo intenso. Havia uma aversão dos chineses, anamitas, cambojanos e javanese antigos ao cromatismo e, também, aos acordes menores. Weber menciona sua incerteza quanto à aversão pelo uso do semitom irracional na China, por motivos supersticiosos ou racionalistas, bem como pela dificuldade de sua entonação correta. O autor observa que não está provado que a música verdadeiramente primitiva, isto é, não tonal ou pouco racionalizada, evite o semitom.

Em algumas músicas primitivas se percebe esses usos, contrariando a tese de Helmholtz⁴⁰ para o qual o fundamento da origem das escalas pentatônicas nas músicas primitivas marca um rompimento anterior da série dos sons afins com a tônica nos graus mais próximos (argumento contestável pela música primitiva, embora em um pequeno número de casos). Weber faz algumas considerações sobre a estrutura das escalas pentatônicas, diferindo-a da que se encontra na música primitiva. Nessa, o intervalo de terça aparece de modo impuro, não como terça harmônica ou dítone, mas, sim, com a terça neutra, produzida por tubos de órgãos que permite uma consonância razoável. Por isso, Weber argumenta que é pouco provável que a escala pentatônica seja uma escala realmente primitiva, pois, como se sabe, por toda parte uma certa distância regular é a base de toda melodia prática. Já se vê na escala pentatônica a oitava e uma costumeira divisão desenvolvida, isto é, percebe-se, nesse contexto, uma racionalização parcial que não é primitiva. Em resumo, a evitação ou desclassificação do semitom a apenas distâncias

⁴⁰ A obra Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música dialoga, em quase todos os seus parágrafos constituintes, com o trabalho de Hermann Von Helmholtz, traduzida nos Estados Unidos como *Sobre as sensações do tom como as bases psicológicas para uma teoria da música*, edição de 1954, em Nova York, Dover.

melodicamente sensíveis é o mais velho e o mais propagado sentido tonal da escala pentatônica, já que ela representa mesma uma espécie de escolha de intervalos harmônicos racionais entre a abundância de distâncias melódicas. As escalas dos teóricos helenos, bizantinos, árabes e hindus influenciaram-se mutuamente, mas, para o autor, hoje não se pode afirmar até que ponto essas escalas foram verdadeiramente empregadas na música prática. Weber observa que o único aspecto que sugere esse fato é a indicação de um ethos específico para os modos singulares de divisão sonora, que podem ser encontrados na teoria oriental, com mais influência na música bizantina do que na música helênica. Tal fato fez Weber presumir que, ao menos nos círculos que sustentaram a música artística daquele tempo, os efeitos dessas escalas extremamente barrocas foram muitas vezes apreciados. Mas a extensão na qual isto ocorreu é inteiramente incerta.

11

Weber chega à música helênica, na qual a quarta aparece dividida em uma terça menor e dois semitons – cromaticamente –, ou em uma terça maior e dois quartos de tom – enarmonicamente. Para ele, é altamente improvável que os helenos tenham tratado da introdução na música de terças verdadeiras, de modo a restarem duas distâncias de tom menores, ainda que esses dois modos tonais fornecessem o motivo para o cálculo harmonicamente correto da terça maior pelos sábios gregos Arquitas e Eratóstenes. Na música prática helênica, a escala cromática foi introduzida muito provavelmente pelo *aulos*, antigo instrumento de sopro grego, que dava diferenças irracionais dos intervalos racionais, enumeradas por Aristoxeno. Quando foram transportados estes intervalos da flauta para a cítara, procurou-se racionalizá-los, e disto resultou a controvérsia sobre a natureza dos intervalos de um quarto e de um terço de tom, sempre levada adiante pelos teóricos posteriores e pertencendo não a um sistema de intervalo primitivo, mas à música artística helênica.

Para Max Weber, tanto as sequências de sons cromáticos quanto às enarmônicas nada tiveram a ver, do ponto de vista tonal, ao conceito moderno e harmonicamente condicionado de *cromatismo*, embora as origens das alterações cromáticas dos sons, sua recepção e legitimação harmônicas no Ocidente retrocedam historicamente por completo às mesmas necessidades: para o abrandamento

melodioso da dureza do diatonismo puro dos modos gregos e, posteriormente, no século XVI, que legitimou a maioria dos sons cromáticos do Ocidente – para a representação dramática das *Paixões*. Embora a Renascença achasse que o cromatismo iria fazer ressurgir os modos tonais antigos e recuperá-los, no século XVI a tonalidade é decomposta. A criação da moderna tonalidade, por sua vez, repousa na estrutura muito divergente das músicas nas quais essas construções sonoras foram inseridas. Os novos sons cromáticos de separação foram construídos na Renascença, como terças e quintas determinadas harmonicamente. Os gregos, segundo Weber, permaneceram produzindo sons de separação mediante uma pura construção sonora baseada na distância, nascida exclusivamente do tratamento de interesses melódicos.

12

Weber transita também na produção musical dos árabes e, sobre ela, diz que os terços de tons – 17 em cada oitava – desempenharam um papel controverso na história da música. A sua hipótese é a seguinte: tem-se na escala anterior ao século X, nove sons na oitava, dez com a inclusão do som fundamental posterior. Exemplo: dó, ré, mi bemol, mi, fá, sol, lá bemol, lá, si bemol, do'. Dos 12 sons cromáticos pitagoricamente determinados, é acionada uma determinação irracional que Weber considera ser duplamente variada ao intervalo central de mi bemol, e um desses intervalos irracionais conseguiu se impor junto ao intervalo diatônico, resultando na existência de um intervalo a mais em cada uma das quartas. Assim, aumentaram-se os sons cromáticos para 17 sons em uma mesma oitava. Nos séculos X e XIII, foram absorvidos na escala alguns intervalos inteiramente irracionais, ficando ela assim: do – do \neq pitagórico – do \neq persa – do \neq zalzálico – ré – mi bemol pitagórico – mi persa – mi zalzálico – mi pitagórico – fá \neq pitagórico – fá \neq persa – fá \neq zalzálico – sol – lá bemol pitagórico – lá persa – lá zalzálico – lá pitagórico – si bemol.

Weber menciona um cálculo sírio-arábico moderno para a oitava, que a dividiu em 24 quartos de tom e os 22 graus pretensamente iguais na oitava indiana, marcadas por intervalos de origem não harmônica. Todos esses intervalos são, para Weber, um produto da imensa abundância de distâncias melódicas variadas entre si que a diferenciação local das escalas produziu.

13

A divisão chinesa da oitava em 12 *lu* é concebida por Weber como uma interpretação teórica inexata dos intervalos diatônicos empregados na música prática, formando segundo o círculo das quintas. Historicamente, talvez ela seja o produto da coexistência de instrumentos afinados racionalmente – como o king chinês – e irracionalmente:

A ideia de reconduzir o material sonoro às distâncias mínimas de mesmo tamanho aproxima-se, sem dúvida, do caráter melódico puro das músicas que não conhecem a harmonia de acordes e que, por isso, não possuem nenhum limite estabelecido no modo de medição de seus intervalos e de sua divisão para baixo. Pois, em toda parte, na música racionalizada não acordicamente o princípio melódico da distância e o princípio harmônico da divisão lutam entre si⁴¹.

Como exemplos dessa luta entre harmonia e melodia, culminando no triunfo da segunda, foram os usos do tanbur árabe, da cítara helênica e a denominação na China da quinta e da quarta como distância maior e menor. Na antiguidade helênica, Weber constata um cálculo harmonicamente correto da terça, mas ele não desempenhou o que o autor considera um papel revolucionário no sentido da harmonia, como ocorreu no Ocidente.

14

O autor observa que a tendência à igualdade de distâncias sonoras foi, em grande medida, por toda parte determinada pelo interesse da transponibilidade das melodias, uma vez que se pode ver na música helênica, por exemplo, trechos de repetições de frases sonoras em outros registros. O ouvido helênico exigia uma mesma distância de tom, necessidade que existiu também para a Alta Idade Média. Nela, para se efetuar as mutações em uma escala de distância hexacórdica (escala de seis tons) mais alta ou mais baixa, os graus precisariam ser considerados como distâncias de tom inteiro, iguais entre si, uma vez que a Antiguidade interpretava a terça como distância diatônica.

⁴¹ WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Op. Cit., p. 77.

15

Sobre o que então os sistemas sonoros preponderantemente melódicos se apoiaram para fornecerem fundamentos sólidos a sua estrutura musical, como os modernos fizeram com a tonalidade? Para Weber, não se pode considerar a música primitiva como um caos, dotado de uma desordenada arbitrariedade, apesar das explicações suscitadas pelos teóricos musicais para responder a tal afirmação sejam muito inconsistentes. O autor argumenta, inicialmente, que a sensibilidade para algo em princípio semelhante à tonalidade ocidental não é, em si, de modo algum especificamente moderna.

Encontra-se em músicas indígenas, na música oriental, indiana (na *ansa* – nota mais recorrente nas *ragas*⁴²). Para tratar dessa pergunta, Weber analisa, primeiro, as condições puramente externas da música melódica antiga. Os Vedas indianos – povos totalmente sem instrumentos – indicam não apenas uma articulação constante e rítmica, mas um modo de construção das frases musicais e a presença de sons finais e sons finais intermediários típicos. Weber encontra neles uma forte inclinação das vozes a destoar e uma regularidade: a tendência à retenção dos passos de tom normal, harmonicamente irracionais, situados a meio passo entre três quartos de tom temperado e um tom inteiro.

16

O caráter do passo do movimento sonoro é explicado através do efeito do ritmo sobre a formação do som, que lhe confere um caráter intermitente e pela situação da fala, de cujo significado para a melodia Weber tratará a seguir. A fala articulada requer uma construção sonora articulada e pode exercer, em certos casos, uma influência direta e completa sobre a formação do curso da melodia. Se esta língua for sonora, o significado das sílabas variará de acordo com a altura e com o som em que são pronunciadas, como por exemplo, no chinês. O mesmo vale, também, para línguas que não são sonoras, mas que têm o acento musical, em contraposição ao acento dinâmico; isto é, uma elevação do som da sílaba acentuada em lugar da intensificação do som, como no caso do grego e do latim antigo. A tendência artística

⁴² A música indiana era baseada num sistema de tons e semitons; em vez de empregar notas, os compositores seguiam uma complicada série de fórmulas chamadas *ragas*. As *ragas* permitiam a escolha entre certas notas, mas exigiam a omissão de outras.

da música em repetir as palavras e em construir, por parte da língua, estrofes de uma canção com melodias constantes, são fatores que acabam por romper esta espécie de *unidade da fala com a melodia*. Entre os helenos, essa unidade desaparece inteiramente com o desenvolvimento da linguagem como instrumento retórico, levando à decadência do acento musical. Segundo Weber, o âmbito da melodia é efetivamente pequeno em músicas efetivamente “primitivas”:

- Indígenas – melodias de um ou de dois sons repetidos;
- Vedas: melodia de três sons em aproximadamente uma terça menor.
- Patagões: melodia até uma sétima enquanto a quinta é normalmente o ponto máximo.
- Músicas cerimoniais: passos de tom menores do que as outras. O canto gregoriano possui 70% de todos os passos de tons são de segunda; os *neumas* da música bizantina significam passos de tom diatônico. A música eclesiástica bizantina manteve-se na extensão da oitava, proibindo passos maiores do que o de quinta.
- Sinagogas: o antigo canto coral se limitava da quarta à sexta.
- A música sacra indiana evita saltos sonoros sobre quatro sons e isso se repete frequentemente.

Para Weber, em muitas músicas racionalizadas o âmbito melódico normal fosse a quarta, que ainda era considerável como agradável ao ouvido na teoria bizantina medieval. O canto popular mundano apresentou saltos melódicos maiores do que os da música sacra artística, justamente como consequência e sintoma da maior juventude e estereotipação do primeiro e da influência crescente dos instrumentos. O Jodler, cantor que executa o Jodeln, canto sem palavras do Tirol, da Suíça, cantava com o falsete devido à influência de um instrumento de corno, para o canto dos vaqueiros, influenciado pela trompa harmônica ouvida inicialmente no século XVII. Nas músicas primitivas, o autor constata a pequenez do âmbito melódico e a grandeza dos intervalos pausados, segundas e terças, com uma redução de saltos melódicos. Diz Weber a esse respeito:

Tanto o alargamento no âmbito e no emprego de intervalos racionais foram, embora não unicamente e embora não por toda parte – pois

ao lado da oitava a quinta encontra-se empregada entre povos cujos instrumentos mais primitivos (arco) dificilmente poderiam ter influído de modo considerável para sua racionalização –, na sua maioria, criados pelos instrumentos, ou pelo menos, fixados ou baseados na fixação pelos instrumentos. Apenas através do concurso da explicitação instrumental dos intervalos explica-se o fato de que justamente a maioria dominante dos intervalos – que de qualquer modo são produzidos por músicas primitivas acompanhadas instrumentalmente, inclusive aquelas que não conhecem a oitava e produzem ainda composições tão desordenadas como as dos patagões – seja sempre racional⁴³.

Os instrumentos determinaram até as melodias das canções de dança, de importância histórico-musical fundamental. E sobre os seus pilares a formação sonora ousou dar passos maiores, alargando tanto seu âmbito que este era preenchido apenas com o auxílio do falsete. Por outro lado, e na verdade em ligação com isso, a formação sonora soube fixar as consonâncias de modo consciente como meio artístico, mesmo não podendo distingui-las.

17

Para Weber, o que diferenciou os intervalos harmônicos mais puros das outras distâncias sonoras foi a circunstância de que eles se evidenciaram de modo acentuado em relação ao conjunto das outras distâncias. Eles tornaram-se marcantes para a memória musical, uma vez que, como diz o autor, se tornou mais fácil aos sujeitos guardarem, na memória, experiências verdadeiras mais do que as falsas, assim como ideias mais corretas do que confusas. O mesmo ocorreu para intervalos racionais “corretos” e “falsos”. O autor traça uma analogia do musicalmente racional com o logicamente racional. A maior parte dos instrumentos antigos dá os intervalos mais simples como harmônicos ou como sons vizinhos, e para instrumentos de afinação móvel, somente os intervalos de quinta e quarta como diapasões⁴⁴ exatos, fixando-se, assim, na memória dos músicos.

18

Avançando no processo de racionalização do som, Weber aponta o fenômeno da mensurabilidade dos intervalos justos como o produto de uma reflexão teórica que entrou em contato com as fórmulas sonoras típicas que quase toda música, a partir

⁴³ WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. Cit., p. 84.

⁴⁴ Espécies de instrumentos acústicos de afinação sonora, baseados em um som fundamental que serve de parâmetro para a busca de outros sons.

de uma fase do desenvolvimento da cultura, produziu. Weber recorda que a música primitiva foi afastada, nos estágios iniciais de seu desenvolvimento do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos – mágicos, apotropéicos (culto) e exorcísticos (médicos). Ela se sujeitou ao desenvolvimento estereotipador, ao qual toda ação ou objeto, magicamente significativos, se mostram expostos: obras figurativas, meios mímicos recitativos, orquestrais ou cânticos que visavam influenciar os deuses e demônios.

Para Weber, todo desvio de uma fórmula, comprovado na prática, aniquilava a eficácia mágica, podendo trazer a cólera dos poderes sobrenaturais. Assim, gravar as fórmulas sonoras era uma questão vital. E o canto errado era um sacrilégio, expiado através da morte imediata do culpado. Estereotipiza-se os intervalos sonoros como uma necessidade intensa de apaziguar os poderes sagrados. Os instrumentos que contribuíram para a fixação dos intervalos eram diferenciados com o deus ou com o demônio – o aulos (da mãe dos deuses gregos e de Dionísio) e as tonalidades sentidas como distintas eram complexos regulares de fórmulas sonoras típicas empregadas a serviço de deuses contra demônios determinados, ou em solenidades. Tais fórmulas não foram transmitidas de modo fidedigno, uma vez que eram parte de uma arte secreta que desapareceu com a influência do contato com a cultura moderna. Elas supunham intervalos de caráter inteiramente melódico, com preponderância das descidas – movimentos sonoros descendentes.

Com o desenvolvimento da música a uma arte estamental (sacerdotal ou aoídica), com a superação do uso meramente prático-objetivo das fórmulas sonoras tradicionais e com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se sua verdadeira racionalização. Na música primitiva, um fato que influenciou a música civilizada em seu desenvolvimento foi a alteração dos intervalos de acordo com a necessidade de expressão, mesmo que seja ao redor de distâncias sonoras pequenas (de terças) ou de distâncias irracionais.

Weber constata um progresso quando certos sons irracionalmente muito próximos uns dos outros são excluídos do emprego musical comum, como é o caso da música prática árabe e na helênica, onde foram formadas sequências de sons típicas. Mas ainda, sim, nelas os motivos não são tonais, mas ligados a fins práticos: os sons

encontrados em certos cantos precisavam ser organizados de modo que a afinação dos instrumentos pudesse ser efetivada. A melopeia (arte de compor melodia e peça que acompanha um recitativo) foi ensinada desse modo, com a melodia se conformando a um desses esquemas, bem como à afinação dos instrumentos. As diversas tonalidades da música helênica, indiana, persa, árabe, asiático-oriental, bem como os modos eclesiásticos dotados de escalas sonoras acidentais, que são diferentes das escalas essenciais (uma vez que são concebidas através de uma lógica estrutural). Essas escalas não são limitadas por uma tônica, não apresentam a totalidade dos sons do acorde de três sons, mas são esquemas construídos de acordo com a distância, contendo o domínio sonoro e os sons admissíveis, distintos entre si quase negativamente; ou seja, conforme os sons e os intervalos que ela não usa do material da música em questão.

Os modos gregos e eclesiásticos não conheceram, também, o som fundamental e encontraram em suas estruturas princípios que entraram em conflito com os fundamentos do diatonismo. Há uma diferença clara entre escalas de construção tonal e escalas de construção de acordo com a distância, uma vez que Weber observa que é inteiramente impossível, para uma música racionalizada de acordo com a distância, se adaptar aos conceitos de tonalidade maior e menor. Na música eclesiástica, que supunha uma conclusão menor para a música, essa terminava de modo que os acordes finais precisassem atuar para nós como acordes maiores (um dos motivos do discutido caráter maior da música sacra antiga), pois a terça menor não era considerada suficiente consoante. Weber destaca a aversão de Bach por finais menores, por exemplo, pelo menos nos corais e outras composições especificamente completas entre si.

19

Em que consistia, então, o significado dessas sequências de sons, nos primeiros estágios da racionalização melódica, de acordo com a concepção da prática musical vigente na época? Onde se manifestava, no sentir musical da época, aquilo que correspondia à tonalidade ocidental?

20

Weber percebe a presença de um certo som principal que pode ser regularmente encontrado em todas as músicas mais antigas, aproximadamente no âmbito da melodia. Esse som forma o ponto de partida para o cálculo sonoro para cima e para baixo, servindo na afinação dos instrumentos, como som inicial e, na modulação, como som inalterável. A concepção dos modos eclesiásticos autênticos como classe de oitavas caracterizada por seu som mais baixo, chamado de *finalis* é provavelmente um produto relativamente tardio da teoria influenciada por Bizâncio. O músico da Idade Média tardia ainda reconhecia claramente o pertencimento de uma melodia ao seu modo eclesiástico, através da fórmula da cadência, pelo intervalo de repercussão e pelo *tropus* – na música medieval trata-se da ampliação de um canto litúrgico de traço melismático⁴⁵, mediante acréscimos ou substituições sonoras. Muitas vezes o som final foi regulado de modo semelhante em músicas ainda não totalmente racionalizadas: o final, e também o final intermediário, recaiu sobre o som melódico principal, existindo, com muita frequência, nas músicas de vários povos e sendo a regra quase sem exceção, a partir do que os fonogramas⁴⁶ deixam deduzir hoje.

Diz Weber que, sob certas circunstâncias, músicas puramente melódicas desfizeram-se da tendência à necessidade de um som condutor típico. Embora a existência de intervalos de sons condutores típicos, a tendência ao desenvolvimento de cadências finais e a organização tonal dos intervalos sonoros e de seu relacionamento com o som fundamental possam ser seguramente intensificadas nos modos eclesiásticos, a música puramente melódica seguiu um caminho precisamente oposto na marcha de seu desenvolvimento a uma arte de virtuosos. Ela eliminou as cadências finais fixas, bem como o papel dos sons principais. Weber menciona os exemplos das músicas helênica, bizantina, árabe e asiática isolada, além da música das sinagogas neste parágrafo.

21

Os intervalos que apareciam submetidos a uma racionalização e a uma afinação são os de quarta ou quinta, que funcionariam como os centros de gravidade melódica a

⁴⁵ Ver glossário em anexo.

⁴⁶ Sinal gráfico que representa um ou mais sons. Na representação da palavra ra, 'sol', em egípcio, há dois fonogramas: um que simboliza uma boca aberta (para r), e outro que simboliza um antebraço estendido (para a).

partir dos quais aconteceriam deslocamentos ou repetições graduais dos motivos sonoros, alocados principalmente nas quartas. Mesmo com a existência de uma tonalidade melódica de quinta ou de quarta, ou dos acordes de três sons, há o aparecimento de sons cromáticos isolados totalmente irracionais, afetando a completa racionalização. Weber menciona a importância da quarta como um intervalo principal. Aqui Weber aponta para a divisão simétrica da oitava em duas quartas diazêuticas, separadas por tons, onde cada som de uma das quartas estava separado, em uma quinta, do som correspondente da outra, fixando a afinação do instrumento por um meio de círculo de quintas; tal método de afinação teve influência de Pitágoras.

O autor tece uma hipótese de que seria incerto que a construção transmitida na complicada teoria helênica das escalas (sequências de sons recebidas como sucessões de intervalos no âmbito da oitava, com um semitom separando as séries) foi encontrada, primeiro, na forma da expansão dos sete sons da oitava diatônica até as duas oitavas seguintes ou se foi encontrada na redistribuição dos intervalos dentro da mesma oitava, pela reafinação dos instrumentos – suscitando tensões intrínsecas nesses casos.

22

O círculo de quintas como fundamento teórico da afinação, por um lado, e a quarta como intervalo melódico fundamental, por outro, haveriam de entrar em tensão entre si, uma vez que a oitava se tornou a base do sistema sonoro harmônico e que o âmbito da melodia crescia cada vez mais, justamente no local onde a melodia se mostrava também para a harmonia moderna, na construção assimétrica da oitava. Após tecer tais considerações, Weber trata da escala dórica e do esquema da *synaphe* (relação de quartas).

23

A quarta ainda aparece como o intervalo fundamental da melodia em quase todas as músicas antigas. A existência simultânea da relação de quartas e da relação de quintas, que se manifesta na combinação de tetracordes diazêuticos e de tetracordes unidos, encontra-se não só na música helênica, mas em Java e na Arábia. Posteriormente, os intervalos entre esses sons neutros e pitagoricamente racionais, reduzidos à proporção de restos pitagóricos de intervalos, foram dispostos no

esquema da composição sonora com os números 2 e 3. Weber menciona, detalhadamente, a racionalização feita por intervalos de quartas de cima e de baixo, divididas, pitagoricamente, sob influência helênica antes do século X, que continha, cada uma, cinco sons.

24

Weber argumenta, nesse parágrafo, que a necessidade de simetria que reagia contra isso repousava em toda parte pela tendência, muito importante do ponto de vista da história da música, da necessidade de transponibilidade de melodias em outros registros. Na Hélade, na Idade Média e na música bizantina, esse problema foi enfatizado, assim como no Ocidente. Mas o modo e a direção que a necessidade de simetria atuou na prática a diferiram – no Ocidente – comparativamente com o que ocorreu na Antiguidade. E o suporte dessas diferenças foi, para Weber, a escala de solmização.

25

Solmização é uma pronúncia dos sons um por um, mediante a apresentação não dos próprios sons, mas da posição relativa dos intervalos, em especial do semitom, dentro do esquema que designa a série sonora, que no Ocidente desde sempre serviu ao estudo da escala no ensino do canto. Os helenos, a Índia e o canto eclesiástico da Idade Média serviram de exemplos para Weber nesta passagem. O canto eclesiástico da Idade Média se baseou, para a solmização, na escola de Guido d' Arezzo, com a série de seis sons – do, ré, mi, fa, sol, lá –, acrescentando a ela a sílaba si. A cítara (suporte para o tetracorde na prática musical e na instrução musical da Antiguidade) foi substituída pelo monocórdio e a educação musical foi se adaptando gradativamente ao canto. As sílabas de Guido d' Arezzo foram tiradas do começo dos versos do hino de São João. Inicialmente, pensava-se no si bemol como complemento para o outro tetracorde (do-ré-mi-fa e fá-sol-lá), já que o cromatismo era recusado, em contraposição ao si normal. Esta simetria de tetracorde se defrontou com a simetria do hexacorde. O tetracorde acabou aceitando o som cromático. A partir de interesses puramente melódicos e, para Weber, seguramente sem nenhuma intenção dirigida, o som fundamental, a dominante e a subdominante se tornaram os pontos de partida da escala de DO MAIOR, fato que o autor

considera importantíssimo, mas não decisivo para o desenvolvimento da tonalidade moderna.

26

O som fundamental, a dominante e a subdominantes não foram os fatores decisivos da tonalidade moderna porque a escolha de um esquema racionalizado de entendimento de hexacorde foi, para Weber certamente mais um sintoma da racionalização do que uma causa atuante nele. Ou seja, tal fato somente pode ser considerado sintomático por estar também sujeito à lógica interna das relações sonoras, que conduziu à moderna formação de escalas, quando se abandonou a antiga ideia da divisão do tetracorde baseada no princípio da distância.

27

O papel predominante dos intervalos de quartas e quintas, na música antiga, se baseou no papel desempenhado pela inequivocabilidade de sua consonância na afinação dos instrumentos de sons que eram móveis. O intervalo de terça não poderia desempenhar esse papel, uma vez que os instrumentos antigos com sons fixos não a consideravam, sob o ponto de vista acústico, uma terça neutra. O fato de que a quarta tenha ganhado uma preponderância entre a quinta é explicado, por Weber, simplesmente porque a quarta aparece como uma menor distância. Há uma explicação alternativa para fato, que reside na ideia de que, na música polifônica mais antiga, a mais alta das duas vozes tem a tendência de apoderar-se da melodia no canto, enquanto a mais baixa tende a adaptar-se a ela na quarta, porque na quarta coincide o quarto som harmônico da inferior com o terceiro da superior: a afinidade mais próxima, no interior da oitava, entre sons assim situados (tonalidade de tetracorde). A figura 2, abaixo, tenta exemplificar o enunciado weberiano:

VOZES	
Exemplo de sequência sonora da primeira voz: isto é, da subdominante do som fundamental DO.	Voz similar à primeira, iniciando-se do quarto grau,
DO RE FA FA FA 1º 2º 4º 4º 4º - GRAUS DA ESCALA	FA SOL LA LA LA 1º 2º 3º 3º 3º - GRAUS DA ESCALA
Comentário: a sequência sonora parte da tônica (som fundamental) e cada grau está em consonância com o da outra voz. DÓ consoa com a nota FA (sua dominante). Ré consoa com SOL (dominante de RE) e o quarto grau (FA) consoa com o terceiro grau da escala de FA (LA).	

FIGURA 2: SEQUENCIA DE VOZES NO SISTEMA TONAL.

Fonte: Criação da autora para demonstração do tema discutido, 2006.

Ainda nesse parágrafo, Weber apresenta alguns argumentos e exemplos da participação das quintas no canto. A quarta justa era o primeiro intervalo em relação à distância como dítano. Quando a oitava era conhecida, a quarta sempre aparecia em conjunto com a quinta. Em quase todos aqueles povos que não possuíam o acorde de três sons ela parecia ser sentida, entre os intervalos, como um salto melódico entoável de modo especialmente fácil. Além disso, o fato de a quarta ser o menor intervalo consonante inequívoco, em oposição à ambiguidade da terça, também decidiu finalmente a seu favor – para uma música que obtinha o seu material sonoro de acordo com o princípio da distância –, na escolha de um ponto de partida para a divisão racional do intervalo.

28

Em músicas desenvolvidas de modo puramente melódico, o sistema tonal, já enraizado, se tornou frequentemente instável, assim que as velhas fórmulas sonoras típicas foram desprovidas de caráter sacro ou médico que lhe oferecia um suporte sólido. Quanto mais refinado foi o desenvolvimento do ouvido para o curso melódico, em uma dinâmica crescente de expressão através da música, mais há uma aversão aos limites que o sistema tonal impunha, o que é o caso da música helênica. Para Weber, seria necessário a renúncia de toda relação tonal de quartas e quintas pelos gregos, (exceto para os sons limites do tetracorde), o que os fez desenvolver uma concepção de melodia liberta de toda restrição. Esta melodia se situou de modo semelhante à da harmonia de acordes e se tornou a expressão musical oficial de Atenas. Weber observa que, no Ocidente, a partir do final da Idade Média, exatamente a mesma tendência conduziu a um resultado completamente diferente: o desenvolvimento da harmonia de acordes, uma vez que nele já se encontrava uma música polivocal, em cujas vias desembocaria o desenvolvimento do novo material sonoro, de base racional. Segundo o autor, a polivocalidade não existiu apenas no Ocidente, mas nele ela ganhou condições *específicas* de desenvolvimento.

29

Segundo Weber, polivocal é a música na qual as várias vozes têm um curso diferente das vozes oitavadas umas com as outras ou do curso em uníssono, fenômenos

universalmente difundidos no globo. Enquanto a voz oitavada se mostra como uma identidade da voz fundamental soada em outro grau, a polivocalidade adotou caracteres tipicamente diversos, se remontando a músicas muito primitivas.

30

Weber diferencia a polivocalidade – uma pluralidade de vozes distintas que progridem juntas – da polissonância da harmonia de acordes, que não possuem uma progressão melódica, nem mesmo a de uma voz isolada. O autor observa que a polissonância harmônica de acordes configurou uma situação que não teve precedentes na música dos povos não ocidentais e antes do século XVIII. Embora essas nações conhecessem a sonoridade conjunta de vários sons e reconhecessem a “beleza” do acorde perfeito maior, elas não interpretaram o acorde em sentido harmônico, preferindo ouvir os intervalos isoladamente, *arpeggiando*⁴⁷, tal como o acorde se originou por si mesmo na harpa. Na maioria dos casos, as vozes se convergiam ao uníssono ou terminavam em fortes dissonâncias – como a do trítono. O que esses povos ambicionavam é a abundância sonora. Segundo Weber, um caso limite oposto é representado pela técnica da *polifonia*, que encontrou seu tipo consequente no contraponto:

Várias vozes, tratadas entre si como tendo inteiramente os mesmos direitos, transcorrem uma ao lado da outra e são ligadas harmonicamente umas às outras, de sorte que cada progressão de uma leva em consideração as outras, estando por isso submetida a regras determinadas. Estas regras são, na moderna polifonia, em parte simplesmente aquelas da harmonia de acordes, mas em parte obedecem (falando do modo mais genérico possível) a um fim artístico: a condução de uma progressão das vozes onde toda voz singular tenha autonomamente seu direito melódico, e onde, no entanto (e tanto quanto possível) precisamente por isso o conjunto enquanto tal guarde a rigorosa unidade musical (tonal). Pois enquanto a pura harmonia de acordes pensa musicalmente bidimensionalmente – verticalmente em relação às linhas do pentagrama e ao mesmo tempo horizontalmente ao longo delas –, o contraponto pensa em primeiro lugar unidimensionalmente na dimensão horizontal, e só então, e apenas nesse aspecto apenas verticalmente, na medida em que as composições nascidas do contraponto não são construídas unitariamente de acordo com a harmonia de acordes, mas se origina, de certo modo,

⁴⁷ Ouvir cada nota que compõe o intervalo, ou mesmo os graus fundamentais de qualquer escala separadamente e em sequência. Exemplo: primeiro grau, terceiro grau, quinto grau e oitavo grau. O termo se origina da emissão de um acorde na harpa, que só consegue emití-los separadamente, causando o efeito de arpejo.

acidentalmente, por assim dizer, da progressão das várias vozes autônomas, o que exige uma regulamentação harmônica (1997:107).

Weber nos revela algumas reações dos agentes musicais contra a técnica da polifonia do contraponto. A Renascença tardia manifestou seu desagrado contra o que chamou de *barbárie* do contraponto, defendendo a música homófono-harmônica. Grell, diretor da Academia de canto de Berlim, no último terço do século XIX, condenou todas as inovações da música surgidas desde Bach. Weber, ao analisar essas posições intolerantes, observa a dificuldade dos artistas modernos em interpretarem Palestrina e Bach, segundo o sentido que os próprios compositores deram à sua música. *Para Weber, a polifonia do contraponto, que teve em Bach o seu maior expoente, não esteve presente em nenhuma outra época e cultura, nem entre os helenos.* Entre esses, tanto o acorde como o emprego das consonâncias na música são agradáveis ao ouvido, mas não possuem nenhuma *significação musical*. O autor argumenta ainda que, se existiu na Hélade uma música polivocal ou com acordes, teria sido música popular e teria pertencido ao divertimento de quermesse, cujas necessidades musicais Aristóteles falava com tom de desprezo.

31

A unidade de uma composição melódica polifônica foi tomada de modo mais simples no cânone, que aparece tanto na música popular simples quanto na arte do Ocidente, tendo seu primeiro tipo no século XIII. Segundo Weber, a forma musical denominada *fuga*, ao contrário do cânone, se revelou como uma das mais sublimadas formas artísticas do contraponto. Na fuga, o tema é imitado por uma voz companheira em um outro grau (quinta, em geral) e a voz companheira é confrontada uma oposição no grau inicial; esse contraste é interrompido por episódios e variado por alterações de tempo, bem como por modulações melódicas. O conteúdo de sentido da composição é concentrado e sublinhado pelo *stretto* (entrada em cânone do companheiro ao lado do próprio tema) e pela passagem de vozes sobre uma nota sustentada. A fuga alcançou seu pleno desenvolvimento nos séculos XVII e XVIII. A imitação do motivo melódico dado é, para Weber, o elemento vital da polifonia enquanto música artística. Essa técnica do século XV, o contraponto, dominou toda a arte polivocal do canto eclesiástico e a composição artística das composições populares, a partir do século XVI.

O contraponto parte do *ponto contra ponto*, isto é, de duas vozes ou até de períodos de muitas dúzias de vozes, com 2, 3 e 4 notas a frente a uma das outras. Para Weber, pode haver uma progressão do contraponto simples (*einfach*) a um contraponto múltiplo (*mehrfach*), formado por vozes invertíveis entre si. Ao usar esses tipos de contraponto, o período polivocal precisou tornar-se uma construção de regras artísticas cada vez mais sublimadas e complexas. Desde o século XII surgem problemas ligados ao movimento paralelo, ao movimento oblíquo e ao movimento contrário das vozes, com regras e proibições se tornando o objeto específico da teoria da polivocalidade. Duas proibições ela supunha: o trítono (a essência de todo mal e feio – o *diabolus* na música) e a proibição de progressões paralelas em consonâncias perfeitas, especialmente as de oitavas e quintas.

A proibição do trítono – emissão de uma sequência de três tons – era desconhecida no coral gregoriano e não se impôs em locais onde a dominação da Igreja era fraca. No período tardio da música eclesiástica, o trítono era proibido e, segundo Weber, uma das hipóteses dessa proibição se liga à infiltração do sistema tetracordial helênico, a partir da época carolíngia na produção musical eclesiástica. Para o autor, talvez a origem desta proibição possa se remontar às concepções de tonalidade da época tardia, influenciadas pelo cristianismo e pelo Oriente. Contudo, numa consideração racional, o trítono é um intervalo que retalha tanto a relação de quartas como de quintas e, com isso, a tonalidade da música, uma vez que esta está disposta na divisão da oitava em intervalos justos de quarta e quinta.

Para os bizantinos, ultrapassar a *nete* (o som mais alto) da tonalidade por um semitom era aniquilá-la. Porém, a proibição do trítono talvez só tenha se dado de modo substancial mais tarde, em paralelo com a polivocalidade e tenha se constituído como uma limitação muito sensível ao desenvolvimento dela. Weber observa que não se tentou fundamentar, com clareza, essa proibição pelo fato de só a sexta menor e a oitava serem admissíveis na composição, enquanto a sexta maior jamais foi admitida como um passo melódico possível. Para Weber, uma hipótese para ser fundamentada tonalmente é a proibição já mencionada das vozes paralelas de quintas e oitavas, em função de que as quintas e oitavas eram e ainda são interpretadas pelo ouvido ocidental como fragmentos dos acordes de três sons; por

isso, uma progressão nelas seria compreendida como uma mudança contínua de tonalidade na composição. Mas o autor ressalta que a polifonia compreendida de modo puramente melódico poderia recusar tal proibição como uma ameaça da autonomia musical das vozes singulares entre si. Todas as tentativas de uma fundamentação histórica dessa proibição realmente por princípios melódicos são, para Weber, reconhecidamente muito problemáticas.

Historicamente, a proibição das vozes paralelas se deu só quando a teoria ocidental começou a se interessar de modo independente pela investigação das consonâncias e dissonâncias, bem como pelo emprego das mesmas na polivocalidade; e também, depois que se desenvolveu o movimento contrário da voz como meio artístico e o uso das terças e sextas como intervalos, fato que se deu depois que se consumaram as peças cantáveis da composição polifônica. Nas palavras de Weber,

cultivou-se então como meio artístico, precisamente, a mudança, regulada por normas artísticas dos intervalos, e isto apareceu como um produto da emancipação realizada pela polivocalidade, de uma prática artística precisamente oposta, considerada doravante como bárbara. A proibição das paralelas, nunca levada efetivamente até as últimas consequências – ao que parece sequer por um único artista – trouxe consigo, como se sabe, uma série considerável de sensíveis limitações para o movimento melódico das vozes. A tonalidade da polifonia – em sentido mais restrito – desenvolveu-se de resto muito paulatinamente até o estado – no resultado final – correspondente na prática às exigências da harmonia de acordes. Ela descansou durante toda a Idade Média e ainda mesmo no século XVIII sobre os fundamentos – hesitantes sob o aspecto tonal, como vimos – dos modos eclesiásticos (1997:112).

Para Weber, as dissonâncias consistem em produtos das progressões das vozes, determinadas de modo puramente melódico na polifonia pura. Elas são sempre casuais e precisam parecer ligadas sonoramente. Esta oposição entre o *sentir musical harmônico* e o *sentir musical especificamente polifônico* já é reconhecível de modo bastante claro no século XV, por um lado no modo de tratamento das dissonâncias na canção italiana profana, e, por outro, na arte religiosa dos holandeses.

32

Assim, a polifonia e a pura harmonia de acordes confrontaram-se com um caso limite de polivocalidade: com a música homófono-harmônica que subordinava a melodia a uma voz condutora, dotada de um acompanhamento harmônico – também entendido por Weber como um complemento ou como uma interpretação, em formas variadas. Apesar de se manifestar em vários povos, nunca essa música se desenvolveu em larga medida como no Ocidente, que já a continha desde o século XIV, na Itália. Mas esse estilo só se desenvolveu com toda a consciência rumo a um estilo artístico a partir do início do século XVII, na ópera italiana.

33

Weber afirma que os antecedentes primitivos da polivocalidade adotaram variadas formas, tais como a de um acompanhamento para uma voz cantada, sendo esse realizado por um instrumento ou por uma outra voz. A voz que acompanhava o canto portava uma melodia própria, embora fosse cantada mais baixo e se comportasse de modo dependente à voz principal, fazendo sons intermediários ou coloraturas⁴⁸. Um exemplo que Weber fornece a esse respeito é o que acontece com as músicas chinesas, japonesas e na música helênica antiga, nas quais havia o costume de se tocar um instrumento para acompanhar uma ode; os instrumentos andavam em uníssono com a voz do canto, mas intercalavam coloraturas entre seus sons principais (Weber cita fontes bizantinas apontando esquemas típicos para essas coloraturas). Os sons principais eram mantidos de modo que ao lado da voz fossem assegurados os bordões – sons de acompanhamento cambiantes ou simultâneos.

34

A voz que acompanhava a outra podia ser de uma altura inferior ou superior e aparecia acompanhada de mais duas vozes (tenor e *cantus firmus*, terminologias da Idade Média). Na Idade Média se considerava natural que a voz principal fosse inferior, sobre a qual o *discantus* (voz secundária) executava suas figurações melódicas. O contrário dessa situação foi denominado *faux-bourdon* (falso acompanhamento), nome que permanece até hoje, desde a introdução das terças e sextas pelos franceses. A mudança da voz principal para a voz superior foi, para Weber, um fato importantíssimo para o desenvolvimento da harmonia. Nessa

⁴⁸ Ver glossário em anexo.

mudança, o baixo fazia o suporte harmônico e ela foi produto de um longo desenvolvimento na música do Ocidente. A polivocalidade primitiva interpretava o bourdon apenas como um meio estético com vistas à abundância sonora, possuindo uma significação rítmica, sobretudo onde era dado com instrumentos de percussão. A percussão se dava não só no ritmo do canto, mas se mostrava presente em seu próprio ritmo, inteiramente indiferente ao canto. Além disso, o cantor habituado ao *drone-base* (bastão sonoro ou gongo chinês) não se prendia ao ritmo, mas sim à melodia. Para Weber, a distância entre a melodia em relação ao som de acompanhamento lhe servia de suporte, apesar de sua *irracionalidade harmônica*. A orientação direta do som principal do canto era dada, muitas vezes, pelo bordão. Depois de citar exemplos da Índia e da música gagaku, Weber afirma que onde a sensibilidade para a harmonia foi forte, o bordão (principalmente o instrumental inferior) pode fomentar esse desenvolvimento, à medida que ele se desenvolveu em direção a uma espécie de fundamento do baixo, estabelecendo a construção das consonâncias de baixo para cima.

35

O autor trata também do fato da polifonia coordenativa ter se contraposto à subordinativa, chamada de heterofônica (a execução de um tema por várias vozes em várias variantes melódicas, onde as vozes seguem seu caminho aparentemente de forma independente, sem reparar na espécie das sonoridades conjuntas, conscientemente). O acompanhamento instrumental lhe serviu de suporte, mas apareceu também sem ele, e também em todos os graus de música primitiva (Weber cita como exemplo a música dos Vedas). O autor também aponta o trabalho de Wertheimer⁴⁹, para quem o efeito de se cantar conjuntamente se baseava essencialmente no fato de que os sons finais da melodia eram, em seu valor de tempo, maiores e mais constantes do que no canto individual, regulando, assim, a entrada das outras vozes. O autor menciona alguns exemplos de heterofônicas de camponeses, a partir de cantos populares russos. Neles, o desenvolvimento heterofônico do tema era improvisado e as vozes não se perturbavam rítmica e melodicamente, pelo fato das pessoas de duas aldeias não poderem cantar juntas polivocalmente.

⁴⁹ WERTHEIMER *apud* WEBER. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. Cit., p.116.

Max Weber ressalta que faltava, nesse caso, a organização do conjunto de vozes para uma realização unitária do canto. Mesmo na pura heterofônica popular improvisada vê-se que as sonoridades conjuntas evitavam determinadas dissonâncias, buscando determinadas espécies de sonoridades conjuntas nos sons finais das seções melódicas (exemplo da heterofonia japonesa – uníssonos ou outras consonâncias, em especial a das quintas; e da polifonia chinesa – que desenvolveu até esse nível e por isso se encontrou próxima do descante da Alta Idade Média).

36

Segundo Weber, caso essas vozes tivessem sido ligadas harmonicamente entre si, a forma mais radical que assumiriam seria a do rigoroso movimento paralelo em intervalos de consonância: um exemplo dela seria a do *organum primitivo* da Alta Idade Média, que se encontra muito difundido pela Terra, sendo, talvez, a forma mais antiga da música artística polivocal clássica. No *organum primitivo*, as vozes paralelas eram compostas em intervalos de quinta e quarta, e junto à significação destes intervalos para a afinação dos instrumentos está o paralelismo de quintas, tão rigorosamente condenado na música artística do contraponto e também na música clássica. Weber menciona as paralelas de segunda (na música dos langobardos) e o caso em que elas se encontram nos finais da música gagaku japonesa, com uma sonoridade arpejada, mas não simultânea. O emprego de paralelas de terças (emprego harmônico da terça) é encontrado esporadicamente nas canções corais do Togo e de Camarões, que o autor hipoteticamente liga à influência europeia. Para ele, elas também podem ser encontradas nos movimentos de harpa, na música instrumental dos Bantu. A terça e a sexta aparecem como fundamentos autóctones típicos da polifonia, na Europa do Norte, França, nas terras dos *faux-bourdon* e no desenvolvimento da polivocalidade em geral. Com o desenvolvimento da música sacra em Portugal, Weber supõe a ocorrência das paralelas de terças e sextas ao lado das quintas.

37

Max Weber ressalta que a existência da polivocalidade não significa necessariamente a penetração dos princípios harmônicos de construção sonora no interior de um sistema de certa música. Pode ocorrer que a melodia se mostre

intocada, continuando a empregar terças neutras e intervalos irracionais semelhantes. A tensão entre fundamentos melódicos e harmônicos é presente tanto na melodia quanto na polivocalidade primitiva. Assim, não haveria nenhum desenvolvimento rumo à música harmônica no Ocidente, a partir do *organum*, se não tivesse ocorrido, além de outras condições, o diatonismo puro como fundamento do sistema sonoro da música artística. Mais uma vez, a partir de um fundo impreciso e variado de escolhas musicais, chega-se a opção por um elemento de significação pura, trajetória que marca a presença da racionalização nos mecanismos intramusicais.

38

Prosseguindo com a reflexão sobre a polivocalidade, Max Weber indaga sobre os motivos dela se manifestar em certos locais e não em outros. Para responder a essa questão, o autor menciona uma série de aspectos que podem ter atuado conjuntamente e circunstancialmente na história musical do Ocidente, marcando sua conexão causal em períodos que não podem ser mais verificáveis historicamente: a diversa noção de tempo que é adequada aos instrumentos entre si e em relação ao canto; os sons sustentados dos instrumentos de sopro em relação aos sons picados dos instrumentos de cordas; a ressonância ou a sustentação no canto antifonal, isto é, dos sons finais de uma das vozes durante a entrada da outra; a eufonia dos sons ressonantes das harpas no tocar arpejado; a polissonância de muitos instrumentos de sopro antigo, ligada a um domínio técnico imperfeito; e o toque simultâneo de voz e instrumentos, obtido pela afinação dos mesmos.

39

A pergunta realizada por Weber, após tratar do minucioso desenvolvimento da polivocalidade, é a que se segue: Por que a música polifônica, a homófono-harmônica e o moderno sistema sonoro se desenvolveram a partir da polivocalidade precisamente no Ocidente, não aparecendo em outras áreas com cultura musical igualmente desenvolvida (Antiguidade helênica e Japão, por exemplo)?

40

O sociólogo responde que, ao se indagar sobre as condições específicas do desenvolvimento da música do Ocidente, é preciso que se trate da invenção da

moderna *notação musical*. A importância desse fundamento supera a da escrita fonética para a arte linguística, com exceção da poesia hieroglífica chinesa, onde a impressão ótica dos caracteres, devido à sua estrutura artística, pertence como elemento integrante do *gozo completo do produto poético*. De resto, toda espécie de produto poético é inteiramente dependente da espécie e do modo da estrutura de sua escrita. Diz Weber a esse respeito:

[...] Uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar nenhum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador. Signos de notação de alguma espécie podem ser encontrados também em graus relativamente primitivos, sem, contudo, andar de mãos dadas com a melodia racionalizada. A música árabe moderna, por exemplo, ainda que objeto de tratamento teórico, perdeu, no longo período desde as invasões mongóis, seu antigo sistema de escritura, e tornou-se inteiramente sem escrita (1997: 119-120).

Os signos criados pelos helênicos eram quase imprescindíveis na linguagem musical desse povo, sobretudo para o acompanhamento instrumental que, em peças mais complexas, deixava de corresponder ao uníssono com a voz do canto. Signos vocais e instrumentais se justapunham independentemente para os mesmos sons, o que ocorre também na terminologia musical bizantina, onde a designação dos mesmos movimentos melódicos era diferente para o canto e para os instrumentos. As representações das notas foram transmitidas, inequivocadamente, pelas tabelas alípias, um produto da época imperial dessa sociedade. Contudo, a designação de letras não desempenhou um papel duradouro na prática musical da maior parte do Ocidente e nele desapareceu, por fim, inteiramente, exceto na região de mais fraco desenvolvimento da polivocalidade: a Alemanha.

O aperfeiçoamento da notação, neste quadro confuso, constituiu, já desde o século IX, o objeto das especulações zelosas e intensas do monacato musicalmente erudito, tanto no norte como no sul da Alemanha. A recepção da polivocalidade no canto dos mosteiros e, com isso, a sua elevação a objeto de teoria, sem dúvida aumentou o estímulo à criação de signos sonoros mais claros e mais

compreensíveis na teoria musical. Nesse sentido, o primeiro passo importante foi o registro dos *neumas*⁵⁰ em um sistema de linhas, para se conseguir clareza melódica e um canto possível à primeira vista.

A substituição dos neumas – sons, intervalos e maneiras de execução por pontos simples e por signos de notas quadrados e oblíquos – ocorreu, em sua essência, paralelamente com o segundo passo decisivo do desenvolvimento da notação musical: com a introdução, presente desde o século XII, da determinação do valor temporal na designação do som, chamada de *notação mensural*. Ela é produto dos monges e teóricos musicais de Notre Dame e da catedral de Colônia. Esse desenvolvimento foi condicionado por certos problemas específicos da polifonia, que se situam num terreno da rítmica. A fixidez dos valores temporais relativo das notas e o esquema fixo da divisão do compasso permitiram o estabelecimento de relações das progressões das vozes singulares entre si. Isso permitiu uma composição realmente polivocal.

Mesmo quando o acompanhamento polivocal de uma melodia básica realizada pelo tenor já tinha se convertido a arte regulamentada (dotada de regras), o descante ainda permaneceu como uma improvisação similar à execução do baixo contínuo. O contrapontista precisava estar, assim como o executante do baixo contínuo, à altura da cultura artístico-musical de sua época para contrapontear corretamente sobre a base do cantor do *cantus firmus*, que estava à sua vista. Segundo Weber, o descante dos cantores papais em Roma, no início do século XIII, tinha o mesmo caráter. A *notação mensural* permitiu, pela primeira vez, as composições polivocais planejadas e a posição dos holandeses no desenvolvimento musical da época de 1350 a 1550, e ela se deu pelo fato deles levarem essa composição escrita e planejada à capela papal, que eles dominaram quase completamente após o retorno de Avignon. Para Weber, somente a elevação da música polivocal à condição de uma *arte escrita* pode produzir verdadeiros compositores e assegurar às criações polifônicas do Ocidente *duração, repercussão e desenvolvimento continuado*.

⁵⁰ Cada um dos sinais da antiga notação musical medieval, que não indicavam nem a altura exata dos sons nem a sua duração, mas apenas o movimento linear da melodia, e o momento em que a voz deveria elevar-se ou abaixar-se. No cantochão, era uma passagem feita em melismas (ornamentos melódicos que consistem na divisão de um determinado tempo musical num grupo de notas de valor breve, a fim de enriquecer a melodia) entoadas como uma só sílaba e, em princípio, emitidas com um só sopro.

41

A polivocalidade baseada em um sistema de notação *racional* haveria de favorecer imensamente a racionalização harmônica do sistema sonoro. Inicialmente, isso ocorreu em direção a um *diatonismo estrito*. O coral gregoriano e seus derivados diretos não contiveram os sons diatônicos. Nos séculos X e XI, o diatonismo domina o cenário musical europeu, ao menos teoricamente, mas Weber pondera que esse domínio de uma tonalidade determinada não deve ser compreendido erroneamente (embora tenha influenciado um grande número de composições populares). O efeito da elasticidade sonora nesse desenvolvimento foi ampliado cada vez mais, com a adaptação dos elementos musicais à crescente necessidade de expressão artística. Os modos eclesiásticos, em geral, precisavam admitir a absorção sempre crescente de elementos musicais a eles originalmente estranhos, incorporando-os, gradativamente, como elementos duradouros; isso ocorreu com o intervalo de terça e com o cromatismo normal, regulado harmonicamente.

42

O cromatismo mais amplo foi gerado dentro dos modos eclesiásticos diatônicos e criou, desde o princípio, o que Weber denomina de *material sonoro interpretado harmonicamente*. Ele nasceu no interior de uma polivocalidade já regulada racionalmente e fixada numa notação *harmonicamente racional* (Weber menciona expressões musicais que usam intervalos inteiramente irracionais devido à necessidade de expressão melódica, como a música basca, a escala árabe, entre os séculos X e XI, a música dos negros Ewe). Para o autor, uma música não racionalizada harmonicamente é essencialmente mais livre em seu movimento melódico e faz uso de um ouvido que não interprete de imediato harmonicamente – como o ocidental, em virtude de sua educação. Desse modo, todo intervalo nascido de uma necessidade de expressão puramente melódica pode não somente tomar gosto por intervalos não ordenáveis harmonicamente, como também *se acostumar amplamente ao seu gozo*.

É compreensível que as músicas da Antiguidade que se apropriaram insistentemente a um intervalo irracional, tendam de modo especialmente fácil a receber mais intervalos irracionais em sua estrutura (1997:126). Weber menciona

que a onipresença em todo o Oriente Próximo pelo sistema musical árabe o condicionou definitivamente ao isolamento do desenvolvimento rumo à harmonia ou mesmo ao diatonismo puro. Não foi afetado por esse sistema somente o canto judaico das sinagogas, que parece ter se conservado, por isso mesmo, em uma forma muito próxima a dos modos eclesiásticos, marcando o parentesco entre a salmodia⁵¹ e os hinos cristãos antigos com os judaicos.

43

O argumento de Weber sobre esse primado melódico é o de que justamente a mobilidade mais livre da melodia, que conferiu amplo espaço às decisões musicais arbitrárias nos sistemas harmônicos não ligados harmonicamente, é que sugeriu ao racionalismo a ideia de uma compensação arbitrária das discrepâncias que resultam das divisões assimétricas da oitava e do desmoronamento dos diversos círculos de intervalos.

44

Tal racionalização poderia se realizar de modo inteiramente extramusical e em parte assim o foi. A racionalização dos sons parte historicamente e de modo regular no desenvolvimento dos instrumentos. Weber aponta alguns instrumentos que serviram para a medição física das consonâncias, como o comprimento da flauta de bambu na China, a tensão das cordas da cítara na Hélade, o comprimento das cordas do alaúde na Arábia e o do monocórdio nos mosteiros ocidentais. Nesses casos, afinaram-se os instrumentos de acordo com os sons que se ouvia e esses instrumentos estavam a serviço de fins tonais, requeridos de antemão pelos teóricos musicais. O sistema musical árabe serviu, por exemplo, de um amplo campo de experimentos dos teóricos árabes, em parte influenciados pelos helenos e em parte pelos persas. Nos intervalos árabes, os persas dividiram mecanicamente o espaço entre os trastos⁵² para o dedo indicador e o dedo anular, inserindo uma terça irracional para o dedo médio (68/81) e depois uma outra terça, mais próxima da harmônica, mas mesmo assim irracional (22/27). Weber cita uma série de exemplos

⁵¹ Nome dado ao modo de se cantar ou de se recitar salmos.

⁵² Nome dado a cada um dos filetes de metal que, nos instrumentos de cordas dedilháveis, dividem o ponto numa série de semitons e indicam o lugar dos dedos.

envolvendo a música árabe, a indiana e seus instrumentos, bem como a chinesa. E declara:

Pode-se ver a intensidade com que tais atos de arbitrariedade antimusical podem alterar o ouvido musical e desviá-lo da compreensão das relações harmônicas. Eles influenciaram sem dúvida profundamente o desenvolvimento musical dos povos em questão, e a paralisia completa da música asiático-oriental em um nível tonal próprio apenas de povos primitivos é muito provavelmente produzido por eles (1997:129).

45

A alteração racionalista extramusical do sistema sonoro contrapôs-se à racionalização de origem interna, com base no caráter específico da melodia, que se interessava pela simetria e pela comparabilidade de distâncias sonoras:

Como todas as tentativas de racionalização sobre a base da divisão harmônica da oitava deixam restos, justamente as músicas melódicas sugerem desde sempre a tentativa de atingir um resultado racional por um caminho completamente outro, pelo temperamento das distâncias. Temperada é toda escala na qual o princípio da distância é levado a efeito de tal modo que a pureza dos intervalos é relativizada, para compensar a contradição dos círculos diferentes de intervalos entre si, reduzindo as distâncias sonoras apenas aproximadamente justas (1997:130).

Weber fornece exemplos da música oficial javanesa, dos siameses, e afirma que o temperamento para uma música melódica funcionou como um meio que possibilitou a transposição de melodias sem a necessidade de uma reafinação dos instrumentos.

O temperamento tornou-se muito natural em uma música orientada melodicamente e de acordo com a distância. Na Antiguidade helênica, Aristoxeno foi seu partidário enquanto uma *psicologia do som*, essencialmente em conexão com sua antipatia contra a racionalização através dos instrumentos e contra o domínio da música instrumental puramente virtuosa: para ele, o ouvido deveria decidir sobre o valor ou sobre a falta de valor dos intervalos melódicos. A ideia de tocar com quartos de tom e outros intervalos pequenos constituiu a ideia do temperamento no Oriente próximo e distante. Os cantores japoneses parecem deslizar, em seus desvios, em relação aos intervalos oficiais com a mesma frequência, tanto para o lado da afinação justa como para o lado de uma afinação temperada.

47

O temperamento foi a última palavra do desenvolvimento musical acórdico-harmônico do Ocidente. Como a racionalização do som se defrontou com a coma fatal e com a afinação justa, ela apenas forneceu um *optimum* relativo a um conjunto de intervalos de quintas, quartas e terças. Já no início do século XVI, a racionalização sonora dominava um temperamento parcial. O temperamento parcial de Schlick deveria afinar o interior das quatro quintas centrais do piano de modo paritário; para ele, o temperamento desigual deveria afinar de modo justo, pelo temperamento da quinta, o mi que aparece nos círculos das quintas como a quarta quinta a partir do dó. Segundo Weber, com essa proposta as quartas ficariam impuras na prática, ocorrendo um temperamento de tom médio.

Assim, Weber aponta os fundamentos que puderam conduzir a música Ocidental ao temperamento igual: o aumento do espaço sonoro no órgão e no piano; a aspiração ao seu pleno aproveitamento na música puramente instrumental; a dificuldade técnica de se usar pianos com umas trinta a cinquenta teclas na oitava em tempo de piano e seu número, quando se quer construir intervalos justos para cada círculo, não possui nenhum limite superior; a necessidade de livre transposição e o livre movimento dos acordes; a divisão da oitava em 12 distâncias iguais de semitom, cada uma de raiz quadrada de um meio, com índice doze; a equiparação de 12 quintas com 7 oitavas; e a eliminação dos *diesis* enarmônicos, que triunfou para todos os instrumentos de afinação fixa, na teoria sob influência de Rameau e na prática através na afinação do *Cravo bem temperado*, de Bach e da obra pedagógica de seu filho.

48

Por todos esses aspectos Weber afirma que o temperamento para a música de acordes foi a condição prévia da livre progressão de acordes, uma vez que lhe oferecia possibilidades de modulação inteira, novas e mais fecundas, através da mudança enarmônica – a reinterpretação de um acorde ou de um som presente em uma relação de acorde, por meio da qual esse acorde ou som é visto como participando de uma outra relação de acorde é uma conquista especificamente moderna, bem como o seu *emprego consciente*. Na polifonia antiga, a polissignificação harmônica dos sons se relaciona com a tonalidade dos modos eclesiásticos e não pode ser provado que os helenos tenham construído ou usado

seus sons parciais enarmônicos para fins semelhantes, como se afirmou antes. Eles não eram distâncias sonoras originadas através das frações. Toda moderna música acórdico-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas consequências. Para o autor, só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena.

49

O que tornou o temperamento moderno um traço específico na história da música é o fato de que a realização prática do princípio da distância, nos instrumentos ocidentais de tecla, foi tratada e atuou apenas como temperamento de sons obtidos harmonicamente, como uma criação de uma verdadeira escala de distância simples, ao invés de harmônica. Ao lado da medição do intervalo de acordo com a distância estava a concepção acórdico-harmônica dos intervalos, que dominava a notação teoricamente, o que fez essa música ser possível tecnicamente e em relação ao seu sentido. Isso porque tratava a sequência de sons não como uma sucessão indiferente de semitons mais altos, mas que mantinha em princípio a designação dos sons de acordo com a sua proveniência harmônica. Weber argumenta que a notação moderna tinha e tem seu limite na exatidão da sua designação harmônica e reproduz a determinação enarmônica dos sons, mas não a determinação relativa às comas. A interpretação dos sons de acordo com a proveniência harmônica dominou o ouvido ocidental, que se tornou capaz de sentir, de modo diferenciado, os sons identificados enarmonicamente nos instrumentos e ouvi-los de modo diferente. O autor comenta sobre essa conquista:

Nem mesmo os mais modernos desenvolvimentos da música, que se movem, na prática, varias vezes em direção de uma desintegração da tonalidade – ao menos em parte produto da característica irada romântico-intelectual de nosso gozo em direção ao efeito do interessante –, podem se livrar totalmente de pelo menos algumas das relações residuais desses fundamentos, nem mesmo mediante o contraste Decerto não há dúvida de que o princípio da distância, em última instância estranho à harmonia, que está objetivamente na base de divisão dos intervalos dos nossos instrumentos de tecla – atua também sobre a delicadeza do ouvido de modo extremamente embotador, da mesma forma que o uso demasiado intenso das mudanças enarmônicas, na música moderna, poderia estar inclinado a realizar sobre a sensibilidade harmônica em si. Mas a *ratio* tonal, mesmo que jamais possa alcançar o movimento vivo dos meios musicais de expressão, atua por toda parte, ainda que de modo indireto e por detrás dos bastidores, sempre como princípio formador, de modo especialmente intenso, mesmo em uma música como a

nossa, na qual ela foi tomada como fundamento consciente do sistema sonoro (1997:134).

Para Weber, as relações entre a vida musical e a *ratio* musical pertencem às mais importantes e variadas relações de tensão percebidas historicamente na música do Ocidente. Inicialmente, há uma tensão interna entre a escolha racional e consciente de elementos puros e de claras significações. Simultaneamente e interdependente a elas, Weber trata das tensões que a esfera musical passou a estabelecer com outras esferas, devido à autonomia criadora dos agentes musicais e ao processo de secularização que afetou toda a Modernidade. E é sobre esse argumento que a dissertação continuará a tratar.

2.3. Exegese da obra: a secularização da música e sua crescente autonomização

Os oito áridos parágrafos conclusivos do ensaio musical weberiano irão demonstrar, claramente, os componentes da esfera musical que consolidaram sua lógica interna e específica, de modo a conferir à música uma legalidade própria. Esse processo permitiu aos agentes musicais a produção de composições e a criação de técnicas cada vez mais racionalizadas, autônomas e seculares. Os sujeitos-agentes da esfera musical passaram de músicos cuja ocupação profissional principal era em outra esfera – sapateiros, padeiros, artesãos, mascates –, e a secundária era a de chefes de capela e organistas religiosos. Posteriormente, firmaram-se exclusivamente como profissionais da música – compositores, instrumentistas de orquestra, concertistas e, principalmente, virtuosos. O público artístico e musical passou a desejar uma música pelo puro prazer que ela poderia lhe proporcionar e o ouvido do grande público consumidor passa a ser educado na lógica harmônica, uma vez que o piano passa a ser um móvel ordinário da vida doméstica e burguesa. Weber reflete minuciosamente a respeito desses aspectos, fazendo a dissertação prosseguir com mais uma etapa da exegese da obra, compreendida pelos parágrafos 50 a 58 do ensaio weberiano.

Como revela Weber, os instrumentos de cordas friccionadas estranhos à cultura antiga (conhecidos pela música chinesa e outras em sua forma primitiva) são, em sua configuração atual, herdeiros de dois gêneros diferentes de instrumentos: o violino e o órgão. O violino – próprio do Oriente e dos trópicos, dotado de uma caixa de ressonância feita por uma peça similar a de um casco de tartaruga, muitas vezes dotada de uma pele tensionada por cima. À família do violino pertencem à lira de uma corda do século VIII, posteriormente com três e mais cordas, e a rabebe (rabeque), importada do Oriente nas Cruzadas e usadas nos séculos XI, XII e XIII. Este instrumento se adaptou bem à música tradicional desses povos, uma vez que podia produzir um caráter progressista, pois nem a ressonância nem a cantilena eram capazes de um desenvolvimento para além de certos limites. Em oposição a esse gênero estavam os instrumentos de corda friccionadas que possuíam uma caixa de ressonância construída com várias partes e provida de partes laterais especiais. Weber argumenta que, com isso, foi possível moldar a caixa de ressonância, o que era fundamental para a liberdade do arco, equipando-a de modo ótimo com os modernos suportes de ressonância (cavalete, alma). Para o autor, uma simples corda firmemente tensionada que não tivesse uma caixa que vibrasse conjuntamente não forneceria sons utilizáveis musicalmente.

A criação da caixa de ressonância do violino foi uma descoberta unicamente ocidental, sendo o acabamento mais familiar realizado pelos povos do Norte. Os instrumentos helênicos de cordas picadas experimentaram, após sua migração ao Norte, um desenvolvimento grande, beneficiando os de cordas friccionadas. Weber fala de um dos primeiros instrumentos de costilhas, a tromba marina de uma corda, originada provavelmente do monocórdio, cujos sons eram produzidos mediante a colocação dos dedos. O instrumento intensificou indubitavelmente a moderna sensibilidade sonora. Weber fala da viela, comum nos mosteiros da Alta Idade Média, depois da viela alemã, do século IX, ao lado da lira, que pertenciam aos músicos viajantes. Nela, o braço foi construído como um elemento a parte, tornando-o maleável a um uso moderno. O instrumento tinha uma significação progressiva até o momento em que as necessidades da música orquestral se apoderaram dele, transformando-o em portador das melodias de danças populares, mediante sua maleabilidade. O autor cita ainda o *crwth*, considerado o avô da viela de costilhas.

51

No fim da Idade Média, a organização estamental tornou possível a influência musical dos bardos e, especialmente, o aperfeiçoamento de seus instrumentos sob a base de formas típicas que foram imprescindíveis ao progresso da música, aos progressos técnicos da construção, ajudando a padronizar seus tipos. Mas esses progressos se relacionavam também à organização corporativa da música, em curso desde o século XIII, cujos instrumentistas ainda não possuíam direitos legais. Houve dentro das corporações um mercado fixo para a construção de instrumentos de tipos padronizados. A progressiva adoção de instrumentistas e de cantores nas capelas dos príncipes e freguesias – em colocações fixas e burguesamente seguras, que se tornou regra apenas no século XVI – forneceu à produção musical fundamentos econômicos mais amplos ainda.

Esse desenvolvimento se seguiu até que, no século XV, procurou-se instrumentos adequados para serem usados na orquestra, busca que esteve ligada estreitamente às propostas dos teóricos humanistas da música. Essa conduta possibilitou a separação das violas altas e baixas pelos menestres franceses do século XIV. Para Weber, esses vários gêneros de instrumentos foram produtos de experimentos contínuos e das exigências das orquestras mais importantes. Contudo, todas elas desapareceram no século XVIII, diante dos três instrumentos modernos de cordas friccionadas: a viola e o cello e o violino, cuja superioridade foi posta em evidência indubitável desde o início deste século pelo virtuosismo violinístico, então em seu primeiro apogeu, desde Corelli, e pelo desenvolvimento da orquestra moderna. Esses três instrumentos configuraram o núcleo da moderna orquestra e o objeto central da música de câmara, sendo também um produto do aprimoramento incessante de instrumentos, em Brescia e Cremona. A potência desses instrumentos em relação a seus antecessores que não conheciam a execução em legato (condução lenta) foi muito superior.

O violino, a viola e o cello permitiram a sustentação do som, sua intensificação e diminuição, bem como a execução de passagens melódicas do modo específico como o violino realiza. Weber observa que o violino pode executar muitas mudanças de posição de mão para o domínio do espaço sonoro das cordas atuais que eram impossíveis ou difíceis de serem realizadas, até o século XVI. Essa ascensão do

violino iniciou-se no século XVI, em conexão com a demanda das orquestras cortesãs. O que a impulsionou foi o desejo italiano de uma beleza sonora mais rica em expressão nas orquestras e entre os construtores de instrumentos, bem como o anseio pela elegância do instrumento. Antes da supremacia do modelo do violino em Brescia e Cremona, vê-se, no século XVI, uma aproximação gradual das diversas partes do instrumento (a forma do cavalete e a forma do efe) à sua configuração definitiva.

De acordo com ela, cada violino precisaria ser amaciado, ultrapassando a idade de uma geração antes de atingir a plenitude de seu rendimento. A atuação dos Amati, Guarneri e Stradivari estava voltada apenas para a beleza sonora e para o manuseio no interesse da maior liberdade possível de movimento do executante. Assim, a limitação a quatro cordas, a eliminação dos trastos e da produção mecânica do som, a fixação da forma definitiva de todas as partes da caixa de ressonância e dos condutores de vibrações proviram, também, dessas vontades. O autor ressalta que faltou uma fundamentação racional aos grandes construtores de violino, que usaram um saber puramente empírico para elaborá-lo. Os instrumentos criados não significaram em si e para si de alguma forma, uma vez que foram vistos meramente a partir de sua construção técnica, como meios de promoção da música harmônica.

A esse respeito Weber argumenta ainda que os instrumentos novos de cordas foram empregados rapidamente nas orquestras de óperas, primeiramente por Monteverdi no Orfeu. O fato de que eles não fossem empregados como instrumentos solistas é compreendido pelo autor pela fixação tradicional, nas orquestras, das posições sociais dos instrumentos individuais entre si. O alaúdista era valorizado socialmente porque um alaúde era também o instrumento de cortesãos diletantes; seus rendimentos em uma orquestra da rainha Elizabeth eram o triplo daquele do violinista e muito mais do que o do gaiteiro. O virtuose do violino teve que conquistar tal posição e só depois que isto ocorreu, por meio de Corelli, é que começou a se desenvolver uma literatura mais volumosa para instrumentos de cordas. A orquestra da Idade Média, bem como a da Renascença, tinha sido criada a partir dos sopros e hoje o violino ocupa na orquestra moderna a posição vantajosa que os sopros tinham.

Weber menciona, ainda, que os instrumentos de cordas friccionadas são também instrumentos de espaços internos e não fornecem suas sutilezas mais refinadas em espaços que ultrapassam um certo tamanho moderado; para o autor, certamente um espaço menor do que aqueles que são muito frequentemente escolhidos, ainda hoje, mesmo para a música de câmara.

52

O caráter do que Weber denomina de instrumento de espaço interior valeu mais intensamente para os instrumentos de tecla especificamente modernos.

53

O órgão, instrumento baseado na combinação da flauta de pan com o princípio da cornamusa, de Arquimedes, foi conhecido desde o século II a. C. Na época do império romano foi um instrumento cortesão, um instrumento de teatro e, em Bizâncio, especialmente um instrumento de festa. O órgão foi trazido ao Ocidente a partir de Bizâncio. Na época carolíngia, o órgão era inicialmente uma máquina musical cortesã. Luís, o piedoso, pôs o órgão que lhe foi presenteado no palácio de Aachen. O órgão penetrou então os mosteiros, portadores de todo o racionalismo técnico-musical no interior da Igreja e lá foi utilizado para o ensino da música.

No Ocidente, o órgão teve um desenvolvimento técnico ininterrupto e, por volta de 1220, tinha alcançado três oitavas no âmbito sonoro, aproximadamente. Desde o século XIV, o seu uso nas catedrais se tornou rapidamente um fato universal, pois ele se tornou completamente eficiente a partir dessa época, depois que a parte que leva o ar aos tubos (someiro) ganhou sua primeira forma racional na configuração da caixa de mola; essa é substituída pela caixa de laço, no final deste século. Na Alta Idade Média ele podia apenas acompanhar o canto plano. As misturas reguladas metodicamente eram desconhecidas e desnecessárias, pois não era exigido na comunidade o domínio do canto e ainda não existiam coros de congregação. No século XI até o XIII os sons eram formados ao se puxar as teclas para fora e uma separação do som ainda era impossível em antigos órgãos com quarenta tubos em cada tecla.

Para o uso musical, a técnica de se bater órgão com os punhos nas teclas de pressão mais antigas, com mais de dez centímetros de largura, foi um progresso frente às teclas de puxar, embora a inconstância da entrada do vento ainda prejudicasse bastante a pureza da afinação. Para Weber, ele foi muito apropriado para manter um som ou um complexo de sons sobre os quais se movia uma figuração executada por vozes ou outros instrumentos, isto é, para funcionar harmonicamente. O nome *organizare* para a criação de movimentos polivocais indica que o órgão (ao lado dele talvez o organistrum) participou intensamente na racionalização da polivocalidade. E neste caso o órgão, em oposição à cornamusa ao ser afinado inteiramente de modo diatônico pode servir seguramente como importante suporte para o desenvolvimento da sensibilidade sonora correspondente. No século XIII e principalmente no XV, com seu desenvolvimento técnico constante já se aperfeiçoou uma coloratura altamente desenvolvida. Weber pondera que a influência do órgão sobre a polivocalidade precisa ser muito bem avaliada.

54

O emprego sacro do órgão no Ocidente foi o fundamento sólido para a construção desse instrumento cada vez mais complexo. Após a descoberta do pedal, desde o século XIV, o órgão caminhou para a perfeição diante da diferenciação das mensuras, fato que se deu nos mosteiros. O papa João VIII solicitou ao bispo de Freising o envio de um construtor de órgãos que fosse organista, que, em geral, eram monges, técnicos de conventos ou capítulos, instruídos por monges ou cônegos. Como desde o final do século XIII toda igreja de prestígio mantinha um ou dois órgãos, a sua construção ficou nas mãos de laicos – e também a direção prática no desenvolvimento do sistema sonoro, uma vez que os laicos é quem decidiam sobre afinação. Mas Weber afirma que a época do avanço geral do instrumento se localizou do interior do canto polivocal.

55

O órgão permaneceu sendo o suporte da música sacra artística e não do canto profano. Os protestantes, reformados suíços, puritanos e quase todas as seitas ascéticas não expulsaram o órgão da igreja, como o cristianismo antigo fez com o aulos. O órgão permanece na igreja luterana como até substituindo o canto, alternando, com o coro ensaiado, na emissão dos versos do livro de cânticos. Desde

o final do século XVI o órgão voltou a aparecer na maioria das igrejas reformadas e no fim do século XVII, com o avanço do pietismo, a antiga música artística sacra entrou em declínio na igreja luterana:

Somente a ortodoxia agarrou-se em certa medida ao canto artístico sacro, e resulta tragicômico que a música de J. S. Bach – correspondendo a sua posição religiosa pessoal – que apesar da vinculação dogmática rigorosa tem um impacto inconfundível da atmosfera pietista, tenha sido considerada suspeita em seu próprio domicílio pelos pietistas e apreciada pelos ortodoxos. [...] A posição do órgão como instrumento acompanhante em primeiro lugar do canto da comunidade, e, além disso – como desde sempre – como instrumento preludante e que preenche as pausas intermediárias (a entrada e a saída da comunidade e o demorado ato da comunhão), é, portanto, de data relativamente recente, assim como o caráter religioso especificamente fervoroso que a música de órgão tem hoje para nós – sobretudo a sonoridade no fundo barbaramente emocional das misturas e grandes registros, considerada de modo puramente estético, apesar de Helmholtz. O órgão é aquele instrumento que traz em si de modo mais forte o caráter de máquina, porque aquele que se serve dele está ligado de modo mais intenso às possibilidades objetivas, dadas tecnicamente, da configuração do som, não tendo liberdade para falar da sua linguagem pessoal (1997:144-145).

56

Assim, como o violino e o órgão, Weber dá destaque ao piano como o instrumento que caracterizará a vida doméstica burguesa do século XIX. Ao tratar da origem do piano, o autor fornece ao instrumento duas raízes históricas tecnicamente muito distintas: o clavicórdio (feito pela multiplicação de cordas do monocórdio – uma corda e cavalete móvel, sendo descoberta dos monges – do início da Idade Média) e o cembalo (cravo). O clavicórdio era um instrumento com cordas ligadas para vários sons, que não podiam ser tocadas simultaneamente e tinha cordas livres para os sons mais importantes, que se multiplicaram de baixo para cima, sustentados por cordas ligadas. O toque do intervalo de terça seria impossível nesse instrumento. No século XVI, do compositor Agrícola, o clavicórdio já tinha sido levado a uma escala cromática de lá até o si superior, por um âmbito que, no século XIV, compreendia vinte e dois sons diatônicos do sol até mi linha, com a inclusão do si bemol ao lado do si. Segundo Weber, os efeitos sonoros do instrumento, tocados por tangentes que delimitavam a parte sonante das cordas e as silenciava, no cume de

sua perfeição, só lhe deixaram cair quando a demanda de um grupo restrito de músicos e diletantes, de ouvido apurado, deixou decidir sobre o destino dos instrumentos musicais, para este ser decidido pelas condições de mercado da produção de instrumentos tornada capitalista.

57

A segunda forma assumida pelo piano foi a do cembalo, originado do saltério e dos virginais ingleses, cujas cordas, que tinham um som cada, eram picadas por penas, e por isso não tinham capacidade de modulação da intensidade e cor, mas grande liberdade e clareza no ataque dos sons. Ele passou por reformas técnicas para remediar suas limitações, assim como se procedeu com os órgãos. Os construtores de piano eram organistas até o século XVIII. Por isso, esses foram, para Weber, os criadores de uma literatura pianística. Seu público específico era formado – já que o livre ataque do som favorecia o emprego do instrumento na interpretação de melodias populares e danças – essencialmente por diletantes. Esses eram os círculos populares presos à vida doméstica: na Idade Média, à dos monges, depois na vida das mulheres, com a rainha Elizabeth à frente. Ele teve uma grande influência nos séculos XV e XVI no desenvolvimento de uma música melódica e ritmicamente clara, sendo um dos agentes da infiltração da sensibilidade harmônica simples e popular, que se opunha à música artística polifônica.

Max Weber nos sugere que o século XVI experimentava coisas para o estabelecimento de instrumentos de afinação justa nas composições a várias vozes – visto que os teóricos permitiam-se mesmo construir instrumentos, sobretudo espécies de pianos, para a experimentação. Esta experimentação estava ainda ligada ao alaúde no acompanhamento do canto e, gradativamente, o cembalo ganhou terreno e se tornou o instrumento característico da música vocal acompanhada e da ópera. Nos séculos XVII e XVIII o regente se sentava ao cembalo no meio da orquestra. Em relação à música artística, o instrumento permaneceu fortemente ligado ao órgão, até por volta do século XVII. Organistas e pianistas – que no século XVII sentiam-se como artistas à parte, mas solidários e como suportes do desenvolvimento da música harmônica em oposição às cordas friccionadas – escaparam do domínio grandioso do violinista.

O que emancipou a música de piano da estilística do órgão foi a influencia, a partir da estrutura social da França, da dança na música instrumental, seguindo o virtuosismo do violino. Chambonnieres pode ser considerado, no século XVII, o primeiro criador de obras específicas para piano, e Scarlatti o primeiro, no século XVIII, a aproveitar virtuosisticamente os efeitos sonoros específicos do instrumento. Segundo Max Weber, tal virtuosismo esteve entrelaçado à demanda de orquestras e diletantes que cresciam gradualmente, de uma indústria do cembalo, causando as grandes transformações técnicas do instrumento e sua padronização. Ruckers, os belgas, o desenvolvimento do Hammerklavier⁵³ no território italiano (mas sem utilidade prática em relação ao desenvolvimento do caráter camerístico, priorizando o canto à cappella e a ópera. Tais fatos se sucedem devido ao que Weber chama de “falta de uma cultura da *home* burguesa”, especialmente nem relação à burguesia alemã. A Saxônia teve uma formação burguesa originada dos kantorei (corais de igreja ou da corte), dos virtuosos e dos construtores de instrumentos que andavam de mãos dadas com um vivo interesse da capela da corte no desenvolvimento e na popularização dos instrumentos.

Weber situa, no centro desses interesses, a possibilidade do abafamento e de intensificação do som, a sustentação do som e a beleza de acordes tocados em arpejos sobre qualquer distância sonora, bem como a eliminação de inconvenientes como a liberdade ainda deficiente – em oposição ao cembalo e ao clavicórdio – das passagens rápidas (especialmente aos olhos de Bach):

No lugar do toque datilográfico dos instrumentos de tecla do século XVI, já se desenvolvia para o cembalo, a partir do órgão, uma técnica racional de dedilhado, embora seu entrosamento das mãos e a sobreposição de dedos ainda fossem complicados e arriscados o suficiente para nossa compreensão, até que os dois Bach a pusessem, mediante a inclusão de um emprego racional do polegar, sobre – poder-se-ia dizer – um fundamento fisiologicamente tonal. Enquanto na Antiguidade a mão tinha de desdobrar suas maiores capacidades virtuosísticas sobre o aulos, agora o violino e, sobretudo, o piano impunham as maiores tarefas. Os grandes mestres da moderna música de piano, Johann Sebastian e Philipp Emanuel Bach posicionaram-se ainda de modo neutro frente ao Hammeklavier, e especialmente o primeiro escreveu uma parte significativa de suas melhores obras para os tipos mais antigos de

⁵³ Termo que designa o martelo de teclas característico do piano.

instrumentos: o clavicórdio e o cembalo, sonoramente mais fracos, mas mais íntimos e destinados a ouvidos mais sutis (1997:148).

O virtuosismo internacional de Mozart, a crescente necessidade de editores musicais e de empresários de concerto, bem como o grande consumo musical de acordo aos efeitos do mercado e de massa trouxeram o triunfo definitivo do piano, cuja grande produção se proliferou na Inglaterra (Broadwood), depois na América (Steinway), onde materiais de qualidade superaram as dificuldades climáticas significativas; assim, o piano pode se naturalizar. No início do século XIX, ele se torna objeto regular do comércio, sendo produzido para armazenamento. Para Weber, a concorrência de fábricas e virtuosos, com meios de imprensa, as exposições e a criação de salas de concerto ao lado das fábricas de instrumentos, em Berlim, principalmente, levaram à perfeição técnica do instrumento, que pode satisfazer as exigências técnicas sempre crescentes dos compositores. Weber observa que, com o piano, os instrumentos mais antigos já não estariam à altura das criações de Beethoven; as obras de orquestras se tornam acessíveis à música doméstica pelas transposições pianísticas. Para Weber, Chopin, compositor magnífico dedicado inteiramente ao piano e Liszt, seu maior virtuose, levou o instrumento às suas últimas possibilidades de expressão.

58

Weber argumenta que o piano teve uma utilização universal na vida doméstica de quase todo o patrimônio da literatura musical, bem como se apresentou como instrumento específico e universal para o acompanhamento e aprendizagem musical, substituindo a cítara antiga, o monocórdio, o órgão e a *vielle* dos monacatos. O piano substituiu o aulos da Antiguidade, o órgão e os instrumentos de cordas da Idade Média e o alaúde renascentista. Além disso, ele passou a ser o instrumento de diletantes dos estratos sociais mais altos, como o foi a cítara da Antiguidade, a harpa do Norte e o alaúde do século XVI. O piano educou harmonicamente o ouvido ocidental receptor, tirando-o do ponto de vista melódico – e parte dessa liberdade melódica deu o seu caráter decisivo ao refinamento melódico das culturas musicais antigas. Assim, se antes a instrução dos cantores era realizada, ainda no século XVI, no monocórdio, hoje ela é feita ao piano, sendo seguida pela formação escolar de instrumentos de cordas friccionadas.

O autor ressalta que não é possível mais se conseguir a audição da afinação justa e observa que a notória impureza da entoação dos cantores do Norte frente aos italianos poderia estar condicionada principalmente a isso. Além disso, a ideia de se construir pianos com vinte quatro teclas na oitava, proposta por Helmholtz, não foi muito auspiciosa por razões econômicas. Em comparação com o piano de doze teclas na oitava ele não teria mercado entre diletantes e permaneceria como um mero instrumento de virtuosos. A construção do piano se condicionou pela venda massiva, uma vez que ele se tornou um instrumento doméstico burguês. Se o órgão, para desenvolver suas melhores qualidades exigia um espaço gigantesco, o piano não, se tornando um móvel típico da casa burguesa moderna:

Todos os êxitos virtuosísticos dos pianistas modernos não alteram em nada o fato de que o instrumento, ao apresentar-se sozinho na grande sala de concertos, é involuntariamente comparado com a orquestra, encontrando-se sem dúvida muito à vontade. Além disso, não foi por acaso que os povos do norte, cuja vida está ligada, em razão do clima, à casa, cultuada na expressão lar, se constituíram nos suportes da cultura pianística, em oposição aos povos do Sul. Pois o culto do conforto doméstico burguês ficou, no Sul, muito pouco desenvolvido, por motivos climáticos e históricos, e o piano, lá inventado, não se espalhou – como vimos – tão rapidamente como entre nós, e até hoje não obteve, na mesma medida, a posição, já algum tempo natural entre nós, de móvel burguês (1997:150).

Dispostos os apontamentos realizados por Max Weber nos *Fundamentos*, o trabalho inicia o diálogo entre as produções de dois alemães, Bach e Weber, formados intelectualmente e artisticamente num contexto vigoroso de produção musical, e com obras marcadas por um minucioso caráter construtivo. Bach utilizou a técnica polifônica em obras musicais monumentais, comparadas a edificações arquitetônicas invisíveis e aos fractais da teoria do caos. Weber usou a técnica para entrelaçar os diversos campos de ação que enfocou em seu pensamento sociológico, através de (para sermos musicais) uma tessitura capaz de articular esses vários pontos, fortalecendo uma totalidade de sentido. A racionalização foi a dinâmica que operou essa articulação polifônica. Assim, faz-se necessário se discutir as características da escritura polifônica no tópico que se segue.

2.4. A escritura polifônica

Também típica do Ocidente é a polifonia, e através dela Max Weber pode inserir sua discussão não somente tópicos relativos ao sistema sonoro, como a formação dos intervalos e escalas, mas também elementos relativos às formas musicais, verdadeiras impulsionadoras do desenvolvimento musical e do próprio processo de racionalização, que se desdobra também no interior das fórmulas e formas composicionais. Daí seu interesse por procedimentos como o cânone, a imitação, o contraponto. Weber afirma também que o ponto de partida da música especificamente ocidental é marcado pelo aparecimento de teoremas que regulam o emprego das dissonâncias na polifonia contrapontística, enfatizando inúmeras vezes a importância dos tratadistas da Idade Média. Pois se alguém suspeitasse de uma sociologia da arte orientada desse modo se perdesse em digressões unicamente interiores ao seu domínio específico, Max Weber rapidamente lembraria que influências externas sempre são detectáveis. No seu caso, papel de destaque cabe à igreja, que influenciou de modo decisivo no desenvolvimento da música através de suas proibições e normas. O caso mais significativo, no entender de Weber, coube ao monacato, que desempenhou um papel fundamental em todo o processo de racionalização que culminou no moderno material sonoro⁵⁴.

Este tópico abordará, inicialmente, as definições musicais para o termo polifonia, bem como o desenvolvimento dessa técnica dentro da história musical do Ocidente. Em seguida, recorrerá aos traços distintivos da escritura polifônica, presentes não só na música de Bach, mas na própria produção intelectual weberiana, caracterizando a tessitura do esquema analítico sobre as esferas de ação no Ocidente. O “Dicionário Grove de Música” (1994) e o compêndio de Roy Bennett⁵⁵ sobre os elementos básicos da música definem a tessitura polifônica⁵⁶ como sinônimo de contraponto. Nela, duas ou mais linhas melódicas, de igual importância, são tecidas ao mesmo tempo. Assim, se pode combinar melodias inteiramente diferentes ou se usar uma única ideia musical, com as vozes ou instrumentos entrando sucessivamente. A definição fornecida por Weber ao conceito de polifonia designa a técnica que permite tratar, de modo simultâneo, o “desenrolar rigorosamente coerente dos temas que correm, conforme a lógica de cada qual, por

⁵⁴ WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da música**. Op. Cit., pp. 40-41.

⁵⁵ BENETT, Roy. **Elementos Básicos da Música**. Rio de Janeiro; Zahar, 1998, p.42.

⁵⁶ Ver glossário em anexo.

linhas paralelas, para formarem um todo construído pela vontade livre, mas disciplinada de um pensamento criador”⁵⁷.

Weber, ao mencionar as condições essenciais que puderam permitir que o desenvolvimento extremado da polifonia do contraponto ocorresse exatamente no tempo e no contexto em que ela ocorreu, também ressalta a importância do advento do tonalismo, que acabou afetando todos os aspectos da composição musical nesse período. Além disso, o contraponto pode alcançar inventivas formas de expressão na música do Barroco Tardio exatamente por estar assentado nesse sistema. A técnica alcançou o auge da sua capacidade expressiva na obra de Johann Sebastian Bach. A esse respeito, observa o musicólogo Bukofzer⁵⁸, que o predomínio da obra do compositor Johann Sebastian Bach na música do Ocidente não pode ser compreendido como uma denúncia da incapacidade ou do menor valor artístico das obras e artistas do primeiro e médio Barroco. Mas, sim, pela importância do novo sistema musical – o *tonalismo* –, que gerou mudanças radicais na linguagem e nas possibilidades de composição musicais:

Es un hecho singular aunque incontestable el que del inmenso tesoro de la música barroca sólo determinadas composiciones pertenecientes al barroco tardío hayan logrado conseguir un lugar permanente, aunque secundario, en el repertorio musical de hoy en día. Como consecuencia, las características del estilo del barroco tardío se han tornado común aunque equivocadamente por las del barroco en su totalidad. Sería un error intentar explicar esa preferencia afirmando que los maestros del barroco tardío son ‘mejores’ que sus predecesores; esta interpretación sólo confirmaría la falta de conocimientos que tenemos de los períodos anteriores de la música barroca. El motivo es mucho más profundo. La música del barroco tardío difiere en realidad de la de las fases anteriores del estilo barroco en un aspecto importante: está escrita en lo idioma de la tonalidad plenamente establecida. Después de los experimentos personales del barroco temprano y del uso de una tonalidad rudimentaria en el período del barroco medio, la definitiva plasmación de la tonalidad en Italia hacia 1680 indica el giro decisivo de la historia de armonía, que coincide con el comienzo del barroco tardío. Es precisamente el uso de la tonalidad en el barroco tardío lo que relaciona a este período de manera mucho más estrecha que ninguna otra característica con el repertorio musical vivo de la actualidad⁵⁹.

⁵⁷ WEBER *apud* COHN, Gabriel. “Prefácio”. WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. cit., p. 91.

⁵⁸ BUKOFZER, Manfred F. – **La música en la época barroca de Monteverdi a Bach**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986. p. 229.

⁵⁹ BUKOFZER, Manfred F. *Idem*, *ibidem*, p. 229.

Esta absorção do tonalismo pelo contraponto na obra de Sebastian Bach outorgou ao desenho melódico e à tessitura contrapontística um apoio harmônico sem precedentes. Pôde-se integrar, no novo sistema tonal, as dissonâncias melódicas emotivas, dando às dissonâncias uma participação expressiva singular nas composições do Barroco Tardio. A produção musical, desse período, foi tão grandiosa e distintiva, embora tenha sido reconhecida apenas no século XIX, por alguns compositores. Bach e Haendel, seus grandes expoentes, colaboraram decididamente para que o Barroco tardio pudesse colocar-se de forma hegemônica na estética desse movimento artístico como um todo.

O Barroco tardio explorou, cada vez mais, os recursos cromáticos envolvidos na noção de *temperamento*. Weber, nos parágrafos 46 a 49 do ensaio sobre a música (1997), reitera a importância dessa noção no desenvolvimento específico empreendido pela música ocidental. Como o autor já salientou no tópico anterior, o temperamento foi o procedimento técnico mediante o qual a música ocidental equacionou para si os problemas advindos da divisão da oitava, e, conseqüentemente, foi o mecanismo fundamental de sua formação de intervalos e escalas. Assim, toda a música moderna não pode ser concebida sem o temperamento e suas conseqüências, uma vez que, sendo orientado harmonicamente, pode alcançar uma liberdade de expressão sonora plena. A especificidade do temperamento ocidental moderno residiria, por sua vez, na aliança que ele firmou entre critérios harmônicos e melódicos. Aliança que supõe um intenso processo de racionalização intramusical, visto que só a partir dele que esta linha de ação significativa, a música, pode manipular e estabelecer definições racionalizadas sobre seus fundamentos principais. Nas palavras do autor:

Temperada é, em sentido mais amplo, toda escala na qual o princípio da distância é levado a efeito de tal modo que a pureza dos intervalos é relativizada, com o fim de compensar a contradição dos distintos 'círculos' de intervalos entre si, mediante a redução a distâncias sonoras só aproximadamente justas⁶⁰.

À medida que as possibilidades do temperamento orientado harmonicamente foram ampliadas – no decorrer dos séculos XIV, XV e XVI – um novo sistema musical

⁶⁰ WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. Cit., p.130.

acaba abolindo, decididamente, o sistema modal greco-romano. Esse sistema denominou-se *tonalismo* e foi um estímulo para a progressiva expansão e desenvolvimento da música desenvolvida no Ocidente. Para Weber (1997), a música ocidental alcançou seu mais alto grau de racionalização com a polifonia. Tanto ela quanto a música homófono-harmônica, oriundas da polivocalidade, apareceram somente em um certo ponto do mundo, de tal modo que mesmo em áreas com cultura musical igualmente desenvolvida – antiguidade helênica e Japão – elas não se fizeram presentes.

A música polivocal – com o estímulo da igreja e do monacato – obteve uma considerável ascensão a um complexo sistema de notação musical, fato que colaborou ainda mais para sua crescente expansão. Sebastian Bach, por estar situado em um contexto musical dotado de uma nova estruturação – o tonalismo –, diante de uma maior variedade de elementos disponíveis para a arte da composição e dispondo-se de um sistema de notação que se tornaria cada vez mais complexo, utilizou-se de uma técnica que viabilizou o curso de um variado número de vozes sonoras, interconectadas a partir de tonalidades e modulações e dispostas em uma construção artística cada vez mais sublimada e complexa: a contrapontística. É importante, nesse trabalho, a menção das discussões de Mikhail Bakhtin⁶¹ acerca da escritura polifônica, para se compreender a noção de polifonia de maneira mais profunda, mas circunscrita, pelo autor, na esfera da literatura.

Em “Problemas da Poética de Dostoiévski” (1997), Bakhtin comenta que Dostoiévski possibilita um diálogo das várias vozes de suas personagens, preenchendo os espaços em branco que seus interlocutores delineiam, como se as vozes que falam – que podem ser comparadas aos temas musicais – adquirissem uma liberdade própria, conduzindo-se relativamente, independente do autor; como se elas se colocassem no mesmo patamar do seu criador. No desenrolar das árias e coros da *Paixão Segundo São Matheus*, de Sebastian Bach, há uma espécie de expressão agonística das vozes, delas, visto que todas parecem concorrer, lutar, galgar o seu espaço na tessitura sonora. Assim, entre a literatura de Dostoiévski e a música de Bach percebe-se a luta das vozes por uma capacidade expressiva própria.

⁶¹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

A impressão que Bakhtin possui acerca da literatura de Dostoiévski e que aqui é recuperada como referência da compreensão à música de Bach é a de que as vozes valem por si mesmas, se construindo, sozinhas, ao longo do processo, a partir da vontade da própria polifonia. Na Introdução da obra de Bakhtin (1997), o autor menciona o que se chamou de *princípio dinâmico da polifonia*, marcado pela elasticidade, pluridimensionalidade, hibridez e baseado na construção sempre inacabada e imprevisível: “Não é ela que domina a matéria que manuseia, mas é a matéria que a domina inteiramente”⁶². E continua a mencionar seu caráter distintivo:

A multiplicidade de vozes e de consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances com Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade das consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significativo (1997: 4).

Assim, é como se as vozes dos personagens dominassem o autor. Essa comunicação constante entre autor e elementos da obra (personagens) também se mostra presente nas composições musicais de Bach. Em ambos os domínios artísticos – música e literatura – vê-se como as sociedades em que ambos se situam influenciaram o significado e o uso dos elementos artísticos presentes nas obras, bem como esses elementos, ao se expressarem em sua totalidade e em suas legalidades próprias, influenciaram a produção dos autores, definindo um estilo – socialmente avaliado e aceito.

A polifonia usada por Dostoiévski é comparada ao contraponto. Bakhtin cita o comentário de Komaróvitch, que relaciona a unidade do mundo nos romances de Dostoiévski à combinação contrapontística das vozes na fuga⁶³. Além disso, Bakhtin se remete a um ponto comum encontrado por Komaróvitch⁶⁴ na literatura de Dostoiévski e na música contrapontística: a lei da atividade racional. A outra

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. 4.

⁶³ Ver glossário em anexo.

⁶⁴ KOMARÓVITCH *apud* BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. Cit., pp. 20-21.

afinidade entre a música de Bach e a sociologia de Weber apontada por Gabriel Cohn (2003) é a ênfase profunda no caráter construtivo das obras de ambos.

Desse modo, o caráter construtivo e a escritura polifônica, cujo eixo da tessitura se encontra na atividade racional, são os pontos de consonância entre Weber e Bach. Ambos encaravam suas atividades como longos processos em construção, requerentes de uma constante atividade cognitiva, metódica e preocupada com as interconexões dos nexos possíveis. Há uma composição contínua na formação dos conceitos destinados na análise histórica e sociológica dos fenômenos por Dostoiévski, assim como Bach reconstrói, incessantemente, as formas com as quais realiza suas combinações múltiplas de contraponto.

No prefácio à segunda edição da obra de Bakhtin, Paulo Bezerra⁶⁵ reflete sobre as características do discurso polifônico na literatura de Dostoiévski, argumentando que ele trata o ser humano como

uma amálgama de vicissitudes que o tornam irreduzível a definições exatas. Sua peculiar visão realista o faz nutrir respeito profundo e irrestrito a essas vicissitudes, perceber o ser humano como unidade do diverso sobre a qual é impossível dizer uma palavra última e conclusiva. Porque, ao partir de uma concepção profunda da multiplicidade caracterológica e da natureza dialógica da vida social e do homem social, Dostoiévski aguça ao máximo o seu ouvido e ausculta essa vida social como um grande diálogo inconclusível, por ser um grande diálogo que as instâncias falantes, representativas dessa vida social em formação, travam com um sentido polifônico em processo de formação. A imagem realista que ele constrói do universo e dessa vida social é profundamente elástica e não pode esgotar-se numa avaliação previamente conclusiva do autor, sob pena de perder sua pluridimensionalidade estética e pôr em xeque o princípio dinâmico e pluralista do método polifônico (1997:IX).

Dostoiévski, assim como Max Weber, acreditava que a realidade se apresenta em contínua transformação e, por isso, as leituras sobre ela também seriam provisórias e incompletas. A literatura de Dostoiévski não pretende afirmar algo decisivo sobre o mundo, pois o concebe como algo aberto e livre, no qual tudo ainda está por vir e sempre estará por vir. As vozes nesse mundo sonoro (ou ficcional) tendem a buscar sua validade e legalidade própria, estabelecendo consonâncias ou dissonâncias.

⁶⁵ BEZERRA, Paulo. "Prefácio à segunda edição brasileira". BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. IX.

Isso ocorre pelo fato dessas vozes estabelecem tensões e/ou afinidades entre si, a partir das relações entre os significados que os agentes (personagens, no caso de Dostoiévski; elementos musicais, no caso de Bach; esferas de ação, no caso de Weber) conferem às suas ações dentro das totalidades de sentido – as obras. Por isso, as produções de Bach, Weber e Dostoiévski adquirem sentidos múltiplos, uma vez que são construídas a partir de uma técnica composicional que possui sentidos e direções múltiplos.

Weber, ao comentar sobre o percurso das vozes na polifonia do contraponto, ressalta no *Ensaio* (1997) que, nas composições monumentais de Bach, as vozes também podem participar de momentos conciliatórios – uníssonos ou consonâncias – e/ou gerarem grandes tensões – as dissonâncias naturais que, apesar de tentarem ser dissolvidas por mecanismos sonoros racionalizados, sempre serão formadas na própria construção do diálogo sonoro:

O emprego das dissonâncias permaneceu natural na polifonia realmente contrapontística. (...) A dissonância não é, como na harmonia de acordes, o elemento especificamente dinâmico a partir do qual nasce a progressão, mas, inversamente, é um produto das progressões determinadas de modo puramente melódico, das vozes. Por isso ela é, em princípio, sempre casual e também precisa – onde a sonoridade conjunta originada representa em si puramente uma dissonância harmônica – aparecer ligada. Esta oposição entre o sentir musical harmônico e o sentir musical especificamente polifônico já é reconhecível de modo bastante claro, no século XV, por um lado no modo de tratamento das dissonâncias na canção profana italiana, por outro na arte religiosa dos holandeses⁶⁶.

Em termos musicais condizentes a uma modernidade que nascia com seus inúmeros processos de racionalização, seria a polifonia do contraponto, presente na obra de Sebastian Bach, a técnica de mais alto grau de racionalização, tanto por seus elementos verticais quanto horizontais. Pelo fato da polifonia ter colaborado para o desenvolvimento vertiginoso da notação musical, ela tornou a música ocidental algo reproduzível em qualquer local e época, acelerando sua complexificação. Assim, ela é tomada como um dos fundamentos determinantes da ascensão música moderna do Ocidente.

⁶⁶ WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. cit., pp. 112-113.

Os compositores românticos do século XIX – Beethoven, Mendelsohn e Wagner – e alguns do início do século XX revisitaram o conceito de polifonia. Contudo, Weber afirma uma perda no sentido típico da noção, já que ela assumiu outros empreendimentos. A polifonia do contraponto dá lugar à moderna polifonia homófono-harmônica, tendo em Wagner sua maior expressão⁶⁷.

Weber menciona que as regras que regulam o sentido da polifonia moderna seriam, em parte, aquelas da pura harmonia de acordes, e, em parte, obedeceriam a um fim artístico importante: a condução de uma progressão das vozes onde toda voz singular tenha autonomamente seu direito melódico, e onde o conjunto enquanto tal guarde a rigorosa unidade musical tonal. Mesmo seguindo esse fim, criou-se, desde a Renascença tardia, uma nítida oposição entre a música homófono-harmônica, defendida pela sensibilidade musical italiana e o que consideravam ser a barbárie – o contraponto –, utilizado por Palestrina e, depois, por Bach. Sobre essa tensão, afirma Max Weber:

É interessante notar, entretanto, que os artistas criadores modernos, com uma sensibilidade orientada pelos acordes, têm dificuldade de interpretar Palestrina e Bach segundo o sentido musical com que eles próprios e a sua época o faziam. A polifonia, tomada nesse sentido, especialmente em conjunto com o contraponto, só é conhecida no Ocidente, de forma conscientemente desenvolvida, a partir do século XV, apesar de todas as suas fases anteriores, encontrando em Bach seu mais alto realizador. Nenhuma outra época e cultura a conheceu, nem mesmo – como Westphal acreditou, em razão de uma interpretação errônea das fontes – os helenos, entre os quais (tanto quanto se sabe até agora), faltam por completo aquelas fases anteriores desta situação [a polifonia], que podem ser encontradas, de modo inteiramente semelhante ao que ocorreu no Ocidente, entre os mais diversos povos da Terra⁶⁸.

Mesmo que em algumas partes do mundo a análise weberiana sobre a música consiga detectar fases precedentes da técnica polifônica, esta só se mostra presente na Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Se fosse comparada ao fenômeno central que dirige as preocupações analíticas de Weber, esse seria o capitalismo. Ele suscitou um novo sistema produtivo, a consolidação de uma nova classe, um modo de vida urbano, esteve, desde seu início, no meio de todas as instâncias sociais,

⁶⁷ No prefácio de **Crítica e Resignação**, Gabriel Cohn (2003) menciona a admiração de Weber pela técnica usada por Wagner, ao examinar as partituras de Tristão e Isolda.

⁶⁸ Weber, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Op. cit., pp. 107-108.

edificando uma nova civilização: a civilização moderna do Ocidente. A polifonia foi um dos destinos do advento do sistema de notação moderno, atravessou e foi atravessada pelo tonalismo (estrutura racionalizada da música ocidental), suscitando regras cada vez mais complexas para sua composição e execução. Ela é, para Bach e Weber, o fundamento composicional da teia de significados interconectados, cujo mecanismo de atrelamento é o processo racionalizador. As discussões contemporâneas realizadas pela Antropologia também se remetem à noção de polifonia, para discutir as contínuas reivindicações pelas etnicidades e identidades étnicas no mundo global. James Clifford⁶⁹ fala da heteroglossia como a lógica de um mundo não homogêneo, marcado pela diversa interação das vozes, que lutam para validar seus discursos culturais. Mas essa é uma discussão sobre a qual a dissertação não pretende estender, embora tenha um vigoroso apelo nos debates contemporâneos das Ciências Sociais.

No capítulo seguinte, a dissertação irá abordar como os fundamentos da sociologia musical de Max Weber podem ser relacionados à lógica composicional, à forma e ao estilo da obra de Johann Sebastian Bach, *A paixão Segundo São Matheus*. Inicialmente serão abordados alguns aspectos sócio históricos do contexto cultural alemão, na época de Bach e, em seguida, a análise da estrutura da referida obra de Bach em conexão com os fundamentos de Max Weber.

⁶⁹ CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, cap. 1.

CAPÍTULO III

3. A paixão Segundo São Matheus: uma análise da forma e do estilo da obra à luz da sociologia musical de Max Weber

3.1. Antecedentes históricos e sociais da produção da *Paixão*

A partir de 1717, na Alemanha, as autoridades eclesiásticas de Leipzig determinaram algumas instruções litúrgicas para a execução musical nas igrejas da cidade, por ocasião da Semana Santa. No Domingo de Ramos e durante a Semana Santa, era costume se entoar o relato bíblico em forma de *salmódia*⁷⁰, já com uma distribuição de papéis na comunidade da igreja. O compositor Johann Sebastian Bach compôs, entre 1724 a 1736, três grandes obras sobre o tema da paixão de Cristo, a partir dos evangelhos de João (BWV – 245), de Matheus (BWV – 244) e Marcos (BWV247), respeitando esses padrões litúrgicos. Uma produção musical vigorosa marca esse período em que permanece na cidade, compondo, só no ano de 1723, 48 cantatas. Em junho desse ano, Bach assume o último e um dos mais importantes cargos musicais de sua vida: o de organista e de diretor musical da Igreja de São Tomás, um templo de produção musical renomada. Esse trabalho compreendia, também, a função de professor de música na escola de jovens anexa, cujo coral integrava os eventos da Igreja de São Tomás.

Segundo o historiador alemão Franz Rueb (2001), Bach se mostra insatisfeito e frustrado com algumas imposições e entraves burocráticos que restringiam sua produção musical, embora dependesse desses recursos para sustentar sua numerosa família. Mesmo tendo viajado para cidades vizinhas de Leipzig, Bach permanece vinte e sete anos no cargo de organista. Em março de 1729, é convidado para dirigir a cerimônia de luto em homenagem ao príncipe Leopoldo, em Köthen. No mesmo ano, comparece à cerimônia de outorga do título de mestre-de-capela da corte do Principado em Weissenfels, não lhe faltando honrarias.

⁷⁰ Ver glossário em anexo.

Na Semana Santa do ano de 1729, Bach realiza a primeira execução da obra *A Paixão Segundo São Mateus*, que ressoa, pela primeira vez, sob sua regência na Igreja de São Tomás e é composta há dois anos antes, em 1727. A primeira execução quase não desperta interesse no público e, silenciosamente, Bach toma a partitura sob o braço e a encerra entre seus guardados. Seria preciso mais de cem anos para que Mendelssohn a redescobrisse e despertasse sucessivos interesses pela obra.

O surgimento do interesse pela *Paixão* ocorre em meados do século XIX, momento em que a edição completa da obra de Bach é concluída. Em 1900, contam dezenove volumes das suas obras, resultantes das pesquisas científicas e musicológicas sobre Bach. O compositor alemão Brahms é perguntado, no fim do século XIX, sobre os mais significativos fatos que marcaram o século; ele cita a fundação do Reich alemão, em 1871 e a edição das obras de Bach. Ele era diretor de música em Leipzig. Para Brahms, Bach era uma medida de excelência musical, uma vez que foi resgatado do esquecimento durante esse século. Nos ambientes burgueses da Europa e dos Estados Unidos Bach ressurgiu⁷¹. O dileteante Samuel Wesley funda um movimento a favor do resgate de Bach, organizando apresentações, publicando obras, adaptando e ministrando palestras em Cambridge.

Em 1873, Mendelssohn apresenta a *Paixão Segundo São Matheus*; em 1874, são apresentados o *Magnificat* e a *Missa em si menor*. Em 1854, a *Paixão Segundo São Mateus* tem sua estreia na Inglaterra e, em 1876, a *Missa em Si Menor* é estreada nesse país. Em 1850, surge a sociedade Bach na França. Em 1873, é apresentada a *Missa em Si* na França, mas parcialmente; a obra integral iria ser apresentada em 1891. No século XX, em 1903, ocorre a *Paixão Segundo São Mateus*, na França; em 1904 o *Magnificat*; em 1907 o *Oratório de Natal*. Em 1933 são apresentadas as *Variações Goldberg*. No contexto vienense a *Paixão de Mateus* é reapresentada em 1829; em 1864 é reapresentada a *Paixão Segundo São João*. Em Viena, Philokales, discípulo de Bach e compositor erudito, tem o interesse de resgatar a obra de Bach.

⁷¹ Para maiores informações sobre a produção musical na Alemanha nesse período, ver RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Se no século XIX, Bach renasceu de forma rigorosa na fruição musical da sociedade europeia, em meados do século XVIII ele era visto como um músico superado. Isso porque a orientação do gosto, em 1750, baseava-se na leveza, na graça, na objetividade e nas melodias simples, de caráter homófono. Se Haendel dominou a cena até 1820 com sua música linear, Bach, com seu emaranhado polifônico, trazia dificuldades intransponíveis ao ouvinte da época. A música de Bach tendia à melancolia, à reflexão, à riqueza de ideias, à força e à grandiosidade, mas era inexecutável pelos coros daquela época, haja vista as dificuldades técnicas e harmônicas que trazia aos cantores. O ideal sonoro da época era o operístico, calcado em uma apresentação musical com 300 a 500 cantores em cena, 300 a 400 músicos na orquestra, compondo a obra sublime e alcançando os efeitos de elevação e de nobreza, através das harmonias homófono-harmônicas.

Essa subestimação da obra de Bach se justificava pelo desconhecimento de suas composições pela maior parte dos compositores de sua época. Enquanto Bach acumulava um conhecimento vasto das produções musicais francesas, italianas, inglesas, das do norte da Alemanha – inclusive a de Haendel –, esse buscava os *castrati* europeus para sua ópera, não conhecendo e nem recebendo Bach; talvez Haendel não tenha conhecido nenhuma partitura de Bach. Já Johann Sebastian conhecia Haendel, Purcell, Rameau, Lully, Monteverdi, Corelli, Scarlatti, Couperin, Vivaldi, Palestrina, Tartini e Gabrieli. Esse interesse pela música produzida em sua época, o motivou a elaborar uma genealogia dos seus antepassados músicos na região da Turíngia.

Assim, várias composições de Bach e especialmente a *Paixão*, ganharam, no final do século XIX, um importante lugar no panteão da música ocidental. A paixão é uma forma musical que é assim intitulada por estar direcionada à narrativa dos sofrimentos de Jesus Cristo, até a sua crucificação, morte e ressurreição. O tema da paixão de Cristo aparece como um dos mais importantes do teatro sacro medieval, mostrando-se frequente nos eventos litúrgicos das igrejas, especialmente as protestantes. O repertório sacro, marcando a imbricação das esferas de ação artística e religiosa, subordina a música aos textos bíblicos, dispondo-a a serviço da experiência religiosa dos fiéis.

A escolha da *Paixão Segundo São Mateus* como objeto de estudo para a dissertação de Mestrado sugere um vínculo de Bach com a dimensão religiosa da arte, mas, ao mesmo tempo, uma música tecnicamente racionalizada, construída a partir de lógicas e critérios próprios e autônomos. O *Dicionário Grove de Música*⁷² sugere, pelas investigações do historiador Guido Adler, o uso da forma paixão desde 1440, baseada no evangelho de Mateus, bem como uma baseada nos escritos de João, ao longo do século XVI. Nela já se encontram os comentários poéticos já inseridos no texto bíblico, a que, um tempo depois, Bach daria uma forma monumental em seus corais e Árias. A *Paixão Segundo São João*, de Lechner e outra de Demantius (compositores do século XVI) se inspiram na *Paixão* do alemão Heinrich Schutz, na qual surge a figura do Evangelista, personagem cujo papel é delineado nitidamente, em expressões musicais de seu canto dialogado, recitado; esta teria sido introduzida pela primeira vez por Antonio Scandelli ou Scandelius, no ano de 1561.

Franz Rueb (2001) informa que o propósito de Johann Sebastian Bach para a estreia da *Paixão Segundo São Mateus* era o de uma obra sem grandes efeitos, que requeria um conjunto de apenas doze coralistas (em geral, seus melhores alunos) e dezoito a vinte músicos, entre os quais cinco instrumentistas de sopro e um tocador de tímpanos. Ao longo dos vinte e sete anos que passou em Leipzig, Bach foi se desinteressando pelo coro da escola de jovens, transferindo suas obrigações sobre os inspetores, se mostrando mais lento na produção de suas peças litúrgicas e compondo poucas cantatas. Para Bach, compor era um ofício que supunha uma função bem clara. Se essa função parecia tornar-se inútil para os jovens de Leipzig, ele então se calaria.

Na cultura ocidental, texto e música sempre formaram um vínculo sólido e de forte potencialidade expressiva. Dentro da esfera religiosa, o texto cantado poderia intensificar a relação entre o homem e o sagrado, expandindo o espírito ou operando uma redenção dos sofrimentos dos homens com seus deuses. Há um terreno vigoroso de produção artística dentro da esfera religiosa, uma vez que a música servia para justificar a vontade de ligar o homem com o mundo extraordinário, encantado, povoado de mistérios. Weber, no texto *As rejeições religiosas do mundo*

⁷² Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 694-695.

e suas direções⁷³, comenta o atrelamento da esfera religiosa com a estética (musical):

A religiosidade mágica está numa relação muito íntima com a esfera estética. Desde o seu início a religião tem sido uma fonte inesgotável de oportunidades de criação artística, de um lado, e de estilização pela tradicionalização, pelo outro. [...] na música, como meio de êxtase, exorcismo ou mágica apotropeica; em feiticeiros que eram cantores e dançarinos mágicos; em relações de tom comprovadas magicamente e, portanto, magicamente padronizadas – as primeiras fases preparatórias na evolução dos sistemas tonais; nos passos de dança magicamente provados como uma das fontes de ritmo e como uma técnica de êxtase; nos templos e igrejas, como as maiores de todas as edificações, com sua tarefa arquitetônica estereotipada (e, com isso, formando um estilo) como consequência de finalidades estabelecidas de uma vez por todas, e com formas estruturais de eficiência mágica.; em paramentos e implementos de igreja de todos os tipos, que serviram como objetos de arte aplicada. [...] Todas as religiões sublimadas focalizam apenas a forma como contingente, como algo da criatura que a afastava do significado. Por parte da arte, porém, a ingênua relação com a ética religiosa da fraternidade pode permanecer ininterrupta ou pode ser repetidamente estabelecida, enquanto e com a frequência que o interesse consciente do objeto da arte esteja ingenuamente ligado ao conteúdo e não á forma em si⁷⁴.

Weber argumenta que a racionalização contínua, a especialização e o intelectualismo dos sujeitos-agentes, permite que a arte se torne um domínio autônomo, controlado, cujos significados são mais nitidamente percebidos e encadeados a partir de lógicas interiores a ela. Como ela concorre com a religião como uma esfera que pode proporcionar uma salvação para o cotidiano opressivo e excessivamente racionalista, instaura-se uma tensão progressiva entre elas; essa salvação é mundana, enquanto a religião insiste na redenção do sofrimento pelo sagrado. Para Weber (1982), as éticas racionais das religiões deveriam afastar-se contra a ordem mundana e irracional – típicas da esfera estética –, uma vez que ela sugere um consolo irresponsável, comparável a um amor secreto. Ativando uma legalidade própria, a música, como a mais interior de todas as artes, se expressa por seu material sonoro e rítmico – estado puro – e tende a provocar um *Ersatz* próximo ao da experiência religiosa típica. Diz o autor:

⁷³ WEBER, Max. “As Rejeições religiosas do mundo e suas direções”. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 390-391.

A lógica interna da música instrumental como um reino que não vive de dentro parece à experiência religiosa como uma pretensão enganosa. A posição bem conhecida do Concílio de Trento pode, em parte, ter vindo desse sentimento. A arte torna-se uma idolatria, uma força concorrente, e um embelezamento enganoso; e as imagens e a alegoria dos assuntos religiosos surgem com blasfêmia⁷⁵.

Na cultura ocidental, as representações musicais, cênicas ou não e organizadas pelos monacatos religiosos procuravam se distanciar de apelos mundanos, enfatizando a pureza celestial, a serenidade e a calma. Primeiro foram ressemantizadas as formas teatrais, bem como as melodias cantadas nessas montagens, que perderam a sua forma cênica. Mas as igrejas necessitavam levar aos fieis um conhecimento sobre as passagens bíblicas, especialmente as dos principais eventos católicos – Natal e a Páscoa. Como essa última narrava os eventos da condenação, morte e ressurreição de Cristo, ela foi intitulada de *Paixão*.

Na Alta Idade Média, a estruturação musical das *Paixões* consistia no uso do “tropo”, que consistia em glosar as ideias de um canto gregoriano e inseri-los no próprio canto-mãe (canto de origem). Esses cantos inventados eram espalhados pelo uso da técnica da *antifonia*, proposta por São Basílio e Santo Isidoro; ou seja, dois coros que faziam os salmos dialogarem. Gradativamente, as paixões foram ganhando popularidade, não se limitando aos espaços internos dos templos e as procissões religiosas são dirigidas às ruas.

No século XII, os dramas religiosos foram denominados de *Ludus paschalis* ou *Visitatio sepulchri* e suas cenas se tornaram fixas. Devido à secularização que ocorria progressivamente dentro da experiência litúrgica, em meados do século XIII, a música ganha uma importância maior, comparável à da dança em eventos tais como os autos, os milagres e os mistérios. Mas ela ainda se mostra presa às exigências do texto religioso. Karl Geiringer⁷⁶ comenta que, nessa época, ainda era forte a concepção de que a música deveria refletir o sentido da palavra litúrgica –, tal qual na *música reservata*, que ampliava os recursos sonoros para intensificar sua expressividade e o valor do texto.

⁷⁵ WEBER, Max. “As Rejeições religiosas do mundo e suas direções”. **Ensaios de Sociologia**. Op. Cit., p.392.

⁷⁶ GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Para Geiringer (1985), houve importantes renovações propostas pela Camerata Bardi, no início do século XVI, que irão reestruturar as significações das representações religiosas e influenciar as *Paixões* de Bach. As reformas de aspectos formais das peças litúrgicas, promovidas pelo grupo de intelectuais dirigido por Conde Bardi (um dos seus principais membros era o pai de Galileu Galilei, Vincenzo Galilei), baseavam-se em princípios tidos como fundamentos do teatro lírico da Grécia antiga. Pelas propostas da Camerata, a tessitura polifônica foi preterida pela monofônica. Essa, por sua vez, passou a ser acompanhada pelo foi chamada de baixo contínuo, uma linha de registro grave e ininterrupta⁷⁷. Este é o fundamento do estilo representativo, ou seja, do cantar falado. Dentro desse esquema, a música deveria apoiar as inflexões do texto, buscando os afetos imanentes dele, e a isso se chamou *stile concitato* (estilo agitado).

A obra de Emilio de Cavaliero, intitulada *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, ainda suscita várias análises pelos musicólogos, uma vez que é considerada a pioneira da forma mais significativa da música sacra: o oratório⁷⁸. Nessa obra, Cavalieri executa, com música, a narração de um evento religioso, e por isso suscita a ampliação das possibilidades expressivas dos sons no canto recitado, inspirando boa parte dos compositores de sua época. Por isso, houve uma junção da ária com os recitativos, para expandir as fórmulas sonoras.

O autor Celso Brant (1985), que reconhece a magnitude das peças sacras de Bach e o intitula de *quinto evangelista*, observa que os recitativos enfatizavam o enredo, permanecendo em intervalos sonoros minúsculos, enquanto a parte lírica desses oratórios era cumprida pela execução das árias, enriquecendo os aspectos melódicos. Essa foi uma outra influência do trabalho do compositor barroco Schutz na Alemanha, uma vez que ele procurou capturar as tendências italianas vigentes – Monteverdi, Gabrielie – e colaborou demasiadamente para a Alemanha se tornar uma das mais importantes nações da música religiosa protestante. Schutz utiliza o

⁷⁷Ver glossário em anexo.

⁷⁸ BRANT, Celso. *Bach, o quinto evangelista*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. Caps. 3 e 6.

concertato, técnica polivocal, bem como o uso do órgão como acompanhamento para os *recitativos seccos*⁷⁹.

Dentre os diferentes formatos de *Paixão* utilizados pelos compositores de música sacra, pode-se assinalar uma racionalização progressiva que depura o estilo *Paixão*, tornando cada vez mais nítidos e específicos os componentes que darão sua forma típica no Barroco tardio. A *paixão* assume um formato *suma passionis*, no qual o compositor utiliza os quatro evangelhos para extrair os textos de sua predileção e tratá-los de modo expressivo; assume um formato de *moteto*, isto é, no qual todas as falas ganham uma dedicação composicional, até as do evangelista; assume um formato *responsorial*, em que a narração do evangelista é respondida pelos cantos do povo, em geral, polifônicos; e alcança, na segunda metade do século XVII, o formato *oratório*, gênero que ganha seu caráter monumental com Bach.

Esses agenciamentos técnicos e estilísticos da música sacra alemã foram fornecendo os parâmetros com os quais Bach pôde construir suas *Paixões*. Com a fama de maior organista de sua geração, a criação dessas obras é iniciada em 1723, sendo Bach o Kantor⁸⁰ da igreja de São Tomás de Leipzig. Até sua morte, em 1750, ele realiza grande parte da produção religiosa, principalmente as cantatas e oratórios. Bach teria criado outras *Paixões*, mas apenas duas conservaram sua forma íntegra: a de *São Mateus* – chamada pela família Bach como a *grande paixão* – e a de *São João*. A seguir, a dissertação abordará a estrutura da obra, suas partes, os recursos vocais, orquestrais e suas regras típicas decorrentes de processos de racionalização em sua forma e estilo. Os conteúdos do texto, contudo, marcam a confusão das esferas da religião e da arte.

3.2 A estrutura da obra *Paixão Segundo São Mateus*

Costuma-se afirmar que a *Paixão segundo São João* é uma obra intempestiva da juventude de Bach e que a *Paixão Segundo São Mateus* seria um trabalho do Bach velho e maduro. Por essa razão, a primeira seria uma obra vigorosa e dramática, ao passo que a segunda seria uma obra tranquila, grandiosa e épica. Contudo, o surgimento e a apresentação das duas *Paixões* datam dos primeiros anos de Bach em Leipzig e um período de apenas três anos separa

⁷⁹ Ver glossário em anexo.

⁸⁰ Diretor de música de uma igreja luterana.

as duas obras. Nesse sentido, causa admiração a efetiva diversidade das duas Paixões (RUEB, 2001: 274).

Quando a *Paixão Segundo São Mateus* é apresentada em 1729, na Igreja de São Tomás, sua estrutura supõe uma execução por quatro naipes vocais – soprano, contralto, tenor e baixo – e doze solistas, para ser cantada dentro da igreja, no período da Semana Santa. Os cantores seriam acompanhados por um conjunto de dezoito a vinte instrumentos, dentre eles seis sopros. Já a execução da montagem realizada por Mendelssohn, cem anos depois do seu lançamento, supunha duas orquestras com quarenta músicos cada, dois coros e um coral com cerca de vinte crianças, respeitando a abundância sonora das antífonas adoradas por Bach. Embora não causasse o impacto esperado em sua primeira exibição, a *Paixão* é compreendida como a maior composição escrita por Bach, quer em duração, quer em executantes.

Há um trabalho intenso de subdivisão da parte vocal; o primeiro coro se fragmenta no último e no primeiro movimento da Primeira Parte da obra, nos timbres de soprano e mezzo soprano. Essas regras proporcionavam um enriquecimento do canto, uma vez que sugeriam percursos vocais consonantes a partir de um mesmo tema. Além de uma gradativa especificação das regras para o canto, a própria estrutura dos eventos a serem narrados pela *Paixão* também se *racionaliza*. Quando se trata de Bach, nota-se uma definição cada vez mais *minuciosa, específica e nítida para os cantos*. A *Paixão Segundo São Mateus* é composta por:

- 25 recitativos;
- 13 corais;
- 1 coro;
- 11 árias;
- 1 arranjo para coro e coral;
- 13 arranjos entre recitativos e coros;
- 4 arranjos de Ária e coro;
- e 1 arranjo para recitativo e coral.

Cada parte participa da narrativa com funções bem definidas e com as seguintes atribuições:

- Recitativos – especialmente compostos para o evangelista narrar o drama de Cristo, eles dão um significado ao texto. Neste aspecto são muito similares aos seus correspondentes na ópera.
- Corais – geralmente eram executados pelas vozes da igreja, vozes mais entendidas da congregação luterana. Suas funções são a de expressar a sensibilidade da congregação em relação ao drama litúrgico. Os corais são compostos de forma homofônica, nos quais as vozes se movem ao mesmo tempo e harmonicamente. Suas funções são a de fazer orações, além de diferirem nos papéis sonoros que cumprem em apresentações católicas e protestantes. Os corais católicos participam junto dos coros nas audições corriqueiras das igrejas; no universo luterano, as melodias dos corais formam parte de uma coletânea de cantos oriundos de antigas melodias da tradição cristã, compondo o *habitus* do canto litúrgico luterano. Por isso, o coral luterano era composto em geral por *entendidos*. A participação de Lutero nessa especificidade do canto litúrgico alemão foi decisiva, já que a música alemã já concebia a música como uma esfera autônoma, cuja legalidade própria transcendia as exigências do texto. Assim, era inconcebível para ele que a comunidade não participasse das cantorias dentro da igreja; no catolicismo, devido às complicações idiomáticas da polifonia, ela estava destinada aos especialistas da capela musical. Essa é uma concepção fundamental para a argumentação proposta nesse trabalho, acerca do uso de fundamentos e intenções racionalizadas na música de Bach. Também é de Martinho Lutero a frase: “a música é um número que canta”, afirmação que Bach explorará intensamente, com o uso obsessivo de significados numerológicos em suas harmonias.
- Textos poéticos, escritos talvez pelo próprio Johann Sebastian ou pelo poeta Christian Friedrich Henrici (conhecido como Picander) para a obra. Novamente não descrevem o drama e, sim, a impressão que ele causa. Além desses trechos poéticos, o texto cantado na *Paixão* se origina de duas: os

capítulos 26 e 27 do Evangelho de São Mateus e alguns hinos tradicionais da igreja luterana, que eram chamados de corais.

- Coros – peças musicais compostas, em sua maioria, de forma polifônica, cujo objetivo é o de descrever o drama e a participação do povo no enredo. Os coros têm várias funções: a semântica, simbolizando a magnificência da glória de Deus (*ver primeiro coro Herr, unser Herrscher*); representar as opiniões do povo – as turbas – no julgamento de Cristo; e como elemento para comentários – como o desconsolado lamento da humanidade.

- Efeitos instrumentais gradativos

A figura da página 10 do presente trabalho traz o manuscrito original de Johann Sebastian, a respeito do Evangelho de Matheus. É importante se observar que o gênero *Paixão Oratório* esteve muito contaminado do sentimento pietista, uma forte doutrina religiosa que sugere um vínculo individual e contínuo com o sagrado, apesar da onipresença divina. Devido a esse caráter pietista, a *composição* revela uma preocupação profunda do ser humano com a salvação de sua alma, com o reconhecimento do amor de Cristo e com a redenção dos pecados dos homens. Os corais e árias da *Paixão* são unidos à poesia livre e refletem, continuamente, o apelo pietista⁸¹.

A relação entre timbre vocal e o papel dos personagens também cumpre sucessivas racionalizações, respeitando critérios articulados pelos agentes do campo musical. Na *Paixão de São Mateus*, o elenco vocal é distribuído dessa forma:

- O evangelista Mateus – Tenor
- Jesus Cristo – Baixo Dramático
- Pilatos – Tenor
- Pedro – Baixo
- Judas – Baixo

⁸¹ Sobre o pietismo na música de Bach, ver RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Cap. 22.

- Primeiro Sumo Sacerdote – Tenor
- Segundo Sumo Sacerdote – Tenor
- Esposa de Pilatos – Soprano
- Primeira Serva – Soprano
- Segunda Serva – Contralto
- Primeira Testemunha – Contralto
- Segunda Testemunha – Tenor

Do ponto de vista da construção narrativa desta obra épica, Bach optou por uma fórmula relativamente simples. O personagem do evangelista – nesse caso, Mateus – vai narrando, cronologicamente, os importantes momentos da crucificação de Cristo, a partir dos trechos do evangelho desse apóstolo; em seguida, há um congelamento da cena para que os coros, árias e corais possam comentar as situações que vão ocorrendo na *via crucis*. Os comentários do evangelista também se intercalam com as passagens instrumentais realizadas por uma pequena orquestra.

Bach procede como instrumentista habilidoso como sempre o fez em toda a sua formação musical: aciona todos os efeitos que ele julga necessários, combina traços e estéticas no galante estilo operístico nascente; na tradicional fórmula sacra baseada no *cantus firmus*; faz desenhos melódicos cujo apelo se assemelha ao da música figurativa⁸² e usa técnicas de músico virtuose. Combinações que só são possíveis por causa do controle excessivo que o agente musical possui do processo de criação; em termos weberianos, Bach usa fórmulas musicais *cujos significados estão bem decantados*⁸³.

Isso só foi possível por causa das intermináveis lutas artísticas entre Johann Sebastian e aqueles que lhes impunham várias restrições durante os ofícios de músico de corte, chefe de capela, professor e diretor musical. Ela está imersa na

⁸² Música cujas direções melódicas e/ou harmônicas fazem menção, pela fruição sinestésica, a imagens. A escola impressionista, do século XIX, teve em Debussy, um grande expoente na arte de sugerir imagens de mar, nuvens, água, chuva com os desenhos melódicos e passagens instrumentísticas.

⁸³ Gabriel Cohn enumera os termos próximos à acepção weberiana para o termo *racionalizado*. A decantação de significados e o controle intenso sobre os mesmos são uns desses termos apontados por Cohn acerca do conceito weberiano.

problemática weberiana do desatrelamento das esferas de ação arte e religião, antes imbricadas.

3.3. Lutas do ofício na busca da liberdade criadora

Antes do estabelecimento das conexões entre os fundamentos da sociologia da música weberiana e a lógica composicional da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, é necessário fazer uma breve reconstituição biográfica de Johann Sebastian, com o intuito de demonstrar a formação pluralista, atenta às tendências e à produção musical da Alemanha, França e Itália, bem como algumas restrições que Bach enfrentou sobre as suas possibilidades composicionais. Como realizador do ofício da música, Bach teve inúmeros padrões que muitas vezes o subestimaram, impuseram regras à sua personalidade criadora e “in subordinada”.

Os conflitos nos quais Bach se envolveu servem como exemplo de uma luta que, gradativamente, se intensificou no sentido da autonomização da esfera de ação. Bach passou toda a sua vida lutando, enquanto sujeito-agente, por uma maior autonomização do compositor acerca do manuseio das condições técnicas e expressivas de sua música, desejando expandi-la para além das determinações e vontades religiosas, cortesãs e burocráticas.

Para muitos musicólogos, o barroco tem pouquíssimo a dizer sobre a obra de Bach, estando ele mais próximo das propostas maneiristas. A estética maneirista do século XVI propunha uma interpretação requintada das maneiras de certos artistas da Renascença, enfatizando a elegância, o apelo dramático e a movimentação estilizada das formas (abandonando as proporções e simetrias). Os maneiristas conheciam profundamente diversas tendências e estilos, recriando sobre eles e fundindo-os. O maneirismo foi concebido por Panofsky (1994) como uma arte própria da elite intelectual cortesã, marcada pelo individualismo e pelo humanismo. O historiador alemão Franz Rueb (2001) comenta que a originalidade estilística de Bach deve ser compreendida ao se examinar as mudanças estéticas e civilizacionais que ele absorveu e que o influenciaram decididamente, ao longo da sua história de vida. Sobre essas mudanças comenta Rueb:

A época em que Bach viveu representou uma mudança de paradigma para a música europeia. Dois mundos se confrontaram. O velho mundo da música polifônica da Idade Média e o novo mundo da canção e da dança, a partir do qual viria a se desenvolver o mundo clássico das sonatas e sinfonias. A maior contribuição de Bach⁸⁴.

A partir desse breve relato do percurso do artista em algumas províncias da Turíngia, se pode verificar os contextos que transformaram Johann Sebastian num artista de atitude maneirista⁸⁵, ao mesmo tempo em que delinearam as lutas artísticas em busca do valor da música por si mesma, justificado pelas necessidades expressivas e lógicas próprias.

- *Eisnach*⁸⁶

Johann Sebastian Bach nasceu em 1685 em Eisnach, uma pequena cidade da Turíngia, na Alemanha. Naquela época, a Alemanha não era um país, mas uma reunião de pequenas cidades, condados, ducados e principados, cada um deles com um governo próprio. Antes de Johann, quatro gerações de sua família estiveram ligadas profissionalmente à música. Quatro dos seus filhos seguiram os passos musicais do pai. Entre os séculos XVII e XVIII, mais de 50 membros da sua família enobreceram o nome Bach, tocando nas cortes e cidades europeias de língua alemã. Johann Sebastian Bach pertencia à Igreja Luterana, austera em seus princípios e ensinamentos, de ritual sóbrio e estritamente ligado à língua alemã e à música folclórica. Além disso, essa Igreja era autoritária e puritana nas relações com os seus adeptos.

Bach foi estudar na Escola Latina, frequentando o *trivium* (gramática, retórica e dialética) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Dois séculos antes Lutero frequentava essa escola, cujos professores teólogos conjugavam as aulas de religião com as de canto. Bach cantava na escola, na igreja e, com apenas

⁸⁴ FISCHER, Edwin *apud* RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 66.

⁸⁵ Sobre a estética maneirista ver o artigo de PANOFSKY, Erwin. "O maneirismo". **Idea: A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

⁸⁶ DOWLEY, Tim. **Bach. As vidas ilustradas dos grandes compositores**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

sete anos, já conseguia alguns trocados para participar do coro de meninos, que se apresentava em praças públicas. O mais jovem dos oito filhos de pais músicos, Johann Sebastian Bach foi destinado a se tornar um músico, aprendendo violino e viola, canto, ao mesmo tempo em que desenvolvia alguns estudos elementares no órgão. Johann principiou seus estudos musicais com seu pai, Ambrosius. Ainda jovem, Bach já tinha dominado o órgão, era um ótimo cravista e excelente cantor, paixões que o irmão de seu pai lhe cultivava. A perda dos pais fez com que ele fosse morar com o seu irmão de 24 anos, organista conceituado, aluno de Pachelbel, na cidade de Ohrdruf.

- *Ohrdruf*

Nascendo em um ambiente musical, com o pai, o tio e o irmão mais velho como habilidosos instrumentistas, o jovem Johann Sebastian sempre foi interessado em aprender cada vez mais, não poupando esforços para decifrar os segredos da arte musical. Tim Dowley (1993) menciona que, para aperfeiçoar seu conhecimento, Bach precisava de um livro que o irmão guardava a sete chaves. Argumentou o quanto pode, mas o irmão permaneceu intransigente, proibindo Johann de utilizar seu livro. Para contornar o problema, ele resolveu copiar o livro à mão. Todas as noites, após todos se deitarem, Sebastian pegava o livro de música e passava inúmeras madrugadas estudando as partituras às quais ele tinha acesso. Queria copiar as peças de vários autores, queria saber da estrutura dos instrumentos. Bach conseguia aprender apenas ao ver e ouvir. Como não podia acender velas para não chamar a atenção do irmão, por muito tempo estudou tendo como única claridade a luz da lua. Esse esforço certamente contribuiu para os problemas de visão que o acometeriam mais tarde.

- *Luneburg*

Como a casa de seu irmão estava pouco espaçosa e também pelo seu amadurecimento precoce, Bach obteve o primeiro emprego no coro da escola de St. Michael, em Luneburg, com a idade de quinze anos. Ele fez uma caminhada de quatrocentos quilômetros para Lunenburg, com seu amigo Georg Erdmann, buscando integrar o corpo da Missa do Convento de São Miguel. Nesse emprego, Bach trocava o canto por comida e abrigo. Ele tinha o costume de fazer várias

caminhadas até cidades distantes apenas para assistir concertos de Runken e Lubeck ao órgão, com uma atenção minuciosa ao concerto.

- *Arnstadt*

Em 1703 ele foi para Arnstadt para tomar posse do cargo de organista da igreja de St. Boniface. Essa igreja fazia uso de sóbrios rituais, numa profunda ligação com a língua alemã e sua música folclórica e, acima de tudo, pela autoritária e puritana atitude que mantinha em relação a seus adeptos. Apesar da pouca idade, já era um mestre em seu ofício e não sentia mais a necessidade de preceptores. Ele recebeu um bom dinheiro para avaliar um órgão, além do convite para assumir o posto de organista. Bach só tinha 18 anos.

- *Lubeck*

O jovem Bach empreendeu uma jornada de 200 milhas a pé até Lubeck para ouvir o grande organista Dietrich Buxtehude. Esta ausência motivada pela viagem, além da sua crítica a sua jornada excessiva de trabalho, o fizeram perder o emprego em Arnstadt, uma vez que Bach ficou quatro meses nessa cidade. Bach não suportava dar aulas para um coro de jovens que estavam ali por obrigação. Isso o desmotivava visivelmente; ele foi advertido a respeito das peças longas e confusas que apresentava no culto; a última crítica que recebeu foi a de usar uma mulher (sua prima e futura esposa) no coro, desrespeitando a proibição religiosa. Bach se recusou a trabalhar com jovens relapsos com o estudo musical e recebeu advertências pela sua música, por tocar na igreja e em tabernas, por usar um estilo rebuscado e esquisito demais. Bach pede demissão e se casa com a prima Maria Bárbara, indo para Mulhausen.

- *Mulhausen*

Bach foi obrigado achar um novo emprego em Mulhausen, em 1706. O musicólogo Luc-André Marcel (1990) informa que, nessa cidade, Bach compôs maravilhosas cantatas. Nessa cidade, Bach reformou o órgão da igreja, uma vez que tinha um conhecimento profundo de suas estruturas. Mas houve, neste momento, um conflito entre pietistas e luteranos, que discordavam da importância da música nos cultos. Os pietistas a achavam supérflua, desvirtuadora do sentido do culto. Como essa

questão se agravou, Bach acabou abandonando o cargo. Durante uma viagem do marido, Maria Bárbara subitamente adoece e morre. Bach permaneceu apenas mais um ano apenas nessa cidade, antes de assumir um posto como organista e primeiro violino da orquestra na corte do Duque de Weimar. Lá se casou novamente.

- *Weimar*

A filha do trompetista da cidade de Weimar, Anna Magdalena, provaria ser uma excepcional companheira para o compositor. Ele tinha 36 anos e ela tinha 20 anos. A diferença de idade não impediu que eles formassem o mais perfeito casal que a história da música registra. Ao todo, o casal teve treze crianças (fora sete do primeiro casamento). Dez morreram na infância; quatro se tornaram compositores famosos, inclusive Carl Philipp Emanuel e Johann Christian. Anna-Madalena é a autora de um dos mais sinceros testemunhos de admiração por alguém, a "Crônica de Anna-Madalena". Esse livro de memórias é, do início ao fim, um elogio à pessoa e ao gênio de Johann Sebastian Bach. Em comemoração ao bicentenário da divulgação das teses de Lutero, em Weimar, o duque encomendou obras de outros músicos. Ele proibiu Bach de executar suas cantatas e o obrigou a reger peças que o compositor achava medíocres. O duque também cortou a verba do papel com o qual Bach escrevia suas músicas, já que era contra o uso de referências profanas nas cantatas – hábito recorrente de Bach. O duque Ernst tinha uma contenda com seu irmão e Bach servia a ambos. Num lugar tocava órgão, em outro, música de câmara. Para ele, o mais importante era a música, embora sofresse pressões de ambos os lados. Assim, pede demissão do cargo e é preso por isso. Johann Sebastian, então, segue para Dresden.

- *Dresden*

Em 1717, foi nomeado músico da corte do Príncipe de Anhalt-Cöhen, que apreciava muito as suas composições instrumentais, em Dresden. Ali ficou por seis anos. Nesse período, Bach produziu concertos, suítes orquestrais, sonatas para flauta, violino, viola e gamba (viola de gamba) e cravo. Compôs peças ligeiras como a "Cantata do Café", a "Cantata Camponesa", peças para solo e teclado, incluindo os primeiros 24 prelúdios e fugas do "Cravo bem temperado", o "Concerto Italiano", além de inúmeras suítes e partitas de grande porte. Por obrigação de serviço, Bach

compôs, durante anos, um grande número de peças sacras: bem mais de duzentas cantatas, vários motetos, cinco missas, três oratórios, e quatro paixões, incluindo a *Paixão Segundo São Mateus*. Bach também escreveu grande quantidade de música para o instrumento preferido dele, o órgão. Mesmo sendo o maior músico do Protestantismo, não ficou limitado por sua Igreja luterana, escrevendo uma missa católica, a *Missa em Si menor*.

Luc-Andre Marcel (1991) comenta que foi em Dresden que Bach competiu como organista virtuose Louis Marchand. Como esse não se preparou para a apresentação e Bach fez inúmeros ensaios, acredita-se que o francês tenha ouvido alguns deles e se impressionado com o seu talento. Por isso, ele faltou à competição. Marcel (1991) menciona que o diretor da orquestra de Dresden incentivou essa competição por causa dos conflitos pessoais com o músico francês.

- *Köthen*

Em 1717, Bach passou para o posto de *Kapellmeister* na corte do Príncipe Leopold, em Köthen. Durante os anos em que Bach esteve a serviço das cortes, lhe obrigaram a compor muita música instrumental: centenas de peças para solo de teclado, suítes orquestrais de dança, trios, sonatas para diversos instrumentos e concertos para vários instrumentos e orquestra. Destes, os mais famosos são os *concerti grossi* compostos para o Duque de Brandenburg em 1721, e o *Concerto de Brandenburgo nº 3*, que exemplificam o estilo do concerto grosso, com um grupo pequeno de instrumentos (neste caso um conjunto pequeno de cordas, com uma orquestra de cordas e contínuo). Da música de Bach para instrumentos de solo, as seis *Suítes para Violoncelo*, as *Sonatas e Partitas para Violino Solo* estão entre as maiores peças para esses instrumentos. A *Partita nº 3*, para violino, contém um exemplo de uma forma de dança popular, a *gavotte*. Bach passou grande parte de sua vida alternando cargos de organista com o de "mestre-de-capela", ou seja, sempre sendo responsável pela vida musical de algum principado.

Bach considera esse período o mais satisfatório e produtivo de sua vida, justamente por ter encontrado na corte de Köthen uma grande liberdade composicional. Franz Rueb (2001) argumenta que Bach, como *Kantor* luterano, só pode colaborar com a

música de organista nos funerais do príncipe calvinista, uma vez que o órgão era proibido na igreja calvinista do principado. Para quitar dívidas pesadas de um parente, por não suportar a restrição de Köthen ao uso do órgão e por ter enfrentado a perda de vários filhos nessa província, Bach decide ir para Leipzig, aceitando o cargo de organista da Igreja de São Tomás, na qual apresentará a *Paixão*.

- *Leipzig*

Em 1723, terceiro e último período de sua carreira, foi nomeado Kantor, diretor musical residente, da Igreja de São Tomás, em Leipzig, onde ficou até o fim da vida. Nessa função, Bach supervisionava as atividades musicais dos jovens do coro, a composição das obras, o ensaio e a regência da orquestra dessa Igreja e de três outras subordinadas a ela. Bach, contudo, vivia reclamando dos poucos meios disponíveis e acabava irritando os seus empregadores com isso. Suas atitudes com os alunos, com os instrumentistas e com a congregação não se alinhavam aos costumes da época. Sua autoridade musical, porém, era tão forte que a cidade o tomou como parte de seu patrimônio artístico. Foi nesse período que compôs suas maiores obras sacras para cada domingo e dia santo do ano. Compor e reger as músicas para a igreja tomavam a maior parte do seu tempo e, para relaxar, dedicava-se ao teclado e à composição de obras instrumentais.

Como Kantor da Igreja de São Tomás, Bach era considerado rabugento, egoísta, personalista e não dava a mínima atenção para o que a congregação esperava dele. Certa vez, as autoridades da igreja quase lhe ordenaram para parar de florear os hinos, atitude que fez com que ele transformasse em abruptos os acordes finais, fazendo com que todos se sentissem suspensos no ar. Por outro lado, espantava os crentes e irritava os pastores com "harmonias modernas" e "dissonâncias agressivas" para a época. Foi nesse período que escreveu suas melhores obras para órgão. Muitas delas, como os prelúdios, foram compostas para apresentação nas igrejas em que trabalhou. E algumas fantasias e fugas foram escritas para a satisfação pessoal do próprio Bach e da sua congregação.

Ao final de 1749, Bach foi operado da vista por um cirurgião inglês ambulante, e os resultados catastróficos desta operação o levaram à cegueira completa. Com a

saúde comprometida, não obstante Bach continuou compondo, com a ajuda de um aluno. Ele permaneceu em Leipzig o resto da vida, morrendo no dia 28 de julho de 1750. Foi enterrado num sepulcro sem marca na igreja de São Tomás. Como artista, em geral, foi um conservador musical que alcançou alturas notáveis na arte da fuga, polifonia coral e música para órgão, como também em música instrumental e formas de dança. A aderência dele para as formas mais antigas o fez ganhar o apelido de "the old wig" (peruca velha), designação dada pelo seu filho, o compositor Carl Philip Emanuel Bach. Contudo, sua música permaneceu viva e estudada pela próxima geração de compositores.

Bach compõe um acervo de quase 600 peças. Seu virtuosismo instrumentístico o permite transformar os concertos para violino em peças instrumentais para teclado. É fascinado por concertos duplos e triplos e, fazendo uma adaptação da peça de Vivaldi *Concerto para Quatro Violinos*, cria o seu *Concerto para Quatro Cravos*. Quanto ao ofício dos seus filhos mais famosos, Dowley (1993) informa que Wilhelm Friedemann convida seu pai várias vezes para visitar Dresden, onde ele era organista da Igreja de Nossa Senhora. O notável Carl Philipp Emanuel é músico da corte Frederico II, o Grande, fiel amante da música. Carl Philipp consegue para seu pai um honroso convite para tocar em Berlim e Potsdam; diante do monarca, Bach improvisa ao órgão e ao cravo, provocando a entusiástica admiração de todos os presentes e demonstrando seu talento virtuose. Nesse momento o rei lhe sugere um tema próprio que Bach, após retornar a Leipzig, transforma na importante obra *A Oferenda Musical*.

Nenhum dos filhos de Bach trilhou o caminho musical preparado pelo pai. O momento era do Rococó, do estilo "galante", "sentimental", da melodia repleta de vibrações e acompanhada de harmonias homófono-harmônicas, pontilhada aqui e ali por um prenúncio do Romantismo nascente. Em fins de maio de 1749, Bach sofre um derrame e a visão começa a enfraquecer rapidamente. Mas continua a trabalhar durante horas seguidas numa imensa composição, cuja elaboração é a mais racionalizada de todas: *A Arte da Fuga*. Muito já se especulou sobre essa obra incompleta legada à posteridade. Nela, o artista atinge um domínio extremo sobre as possibilidades da forma fuga e do contraponto.

Ao longo da sua obra, funde seu controle excessivo dos meios técnicos aos parâmetros numéricos lógicos. Johann Sebastian usou a numerologia para demarcar sua assinatura nas obras, utilizando a abreviação “bach”; o b vale 2, o a vale 1, o c vale 3 e o h vale 8. Como a soma do seu sobrenome é 14, ele termina várias peças com um compasso de 14 notas. Ele também marcou várias peças sacras com algumas letras, colocando na parte inicial de vários manuscritos as letras “JJ” e “SDG” no final. Elas significam “jesus juva” (“Jesus, ajuda”) e “Solo Deo Gloria” (“Deus seja Louvado”) e, para cada uma das siglas, há os compassos com o número de notas correspondente. Essa prática é recorrente em sua obra.

A história da produção musical de Bach é atravessada pelos sucessivos processos de racionalização que desatrelaram a música da dependência das outras esferas, especialmente a religiosa e a política. A Paixão, apesar de ter um texto sacro, carrega um material sonoro, timbrístico, rítmico, polifônico já racionalizado, assim como as formas composicionais e harmônicas vão depurando um estilo também racionalizado, calculado, controlado, matemático, metódico: o estilo Bach. Assim, passa-se à reflexão que dá sentido à dissertação: quais seriam os fundamentos weberianos que denunciam as racionalizações na Paixão?

3.4. Racionalização dos elementos interiores da Paixão

Um exame atento da correspondência de Bach⁸⁷, datada em 28 de outubro de 1730, ao embaixador do imperador da Rússia, Georg Erdmann, em Dantzig, sinaliza o intenso dilema do músico ao ser impedido de explorar sua capacidade criadora por razões frívolas, extramusicais, bem como de satisfazer sua sede por uma maior liberdade para o exercício no seu campo de ação: a música. Até alcançar um nível radical de racionalização com as interpretações virtuosísticas de Liszt e Chopin, no século XVIII, realizando-se para sua própria fruição, muitas discussões foram enfrentadas e problemas de ordem técnica e normativos apareceram para Bach. Contudo, ele procurou solucioná-los, se mostrando muitas vezes indiferente às pressões de seus empregadores, em nome da exacerbação das suas necessidades artísticas e da sua satisfação estética. Em geral, as fantasias que ele compôs

⁸⁷ Extraída da obra de RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Op. Cit., pp.157-159.

simbolizam a vontade de um artista em levar sua música sempre mais além. Não se sabe se a carta foi respondida:

Ilustríssimo senhor,

Vossa Senhoria na certa perdoará este vosso velho e fiel servo por ter tomado a liberdade de incomodá-lo com esta missiva. Quase quatro anos são transcorridos desde que Vossa Senhoria se dignou a me conceder a grata satisfação de enviar vossa benevolente resposta à carta que vos enviei. Quando me recordo de que, em vossa extrema benevolência, vos dignastes a enviar-me algumas palavras sobre fatalidades que sobre mim se abateram, seja esta missiva que ora vos envio a expressão do meu mais profundo reconhecimento. Desde os tempos da juventude, Vossa Senhoria é um profundo conhecedor das vicissitudes do meu destino, à exceção da modificação que me levou à corte de Köthen como mestre-de-capela. A *referida* corte é regida por um príncipe magnânimo, amante e conhecedor da música, a serviço do qual julguei fosse possível passar minha vida inteira. Quis o destino, porém, que o referido sereníssimus contraísse matrimônio com uma princesa de Berenburg. Como disso resultou, então, que a inclinação musical do dito príncipe começasse a empalidecer, tanto mais porque a nova princesa parecia ser uma senhora avessa à arte, uma Amusa, dispôs o Senhor Nosso Deus que este servo que ora vos escreve fosse nomeado *directore musices* e *cantore* na Escola de São Tomé. Embora a princípio não me tenha parecido absolutamente decente passar de mestre-de-capela a *cantore*, razão pela qual retardei em quase um quarto de ano minha decisão, o referido posto me foi descrito de maneira tão favorável que — crescendo-se a isso o fato de que meus filhos pareciam propensos a se dedicar aos estudos —, acabei por tomar a ousada decisão e, em nome do Altíssimo, dirigi-me a Leipzig, submeti-me ao exame, fui aprovado e aceitei a mudança. Aqui, pela vontade de Deus, ainda desfruto de alguma estabilidade. Agora, porém, 1) como vejo que este cargo está longe de ser o que me descreveram, 2) como tive muitos contratemplos nesta estação 3) como a vida neste lugar é muito cara e, finalmente, 4) como estou subordinado a um grupo de autoridades esquisitas e pouco afeitas à música, e tenho de viver, portanto, em constante desgosto, sofrendo inveja e perseguição, tornou-se imperioso, com a ajuda do Altíssimo, tentar prosseguir em meu destino num outro lugar. Caso Vossa Senhoria, ilustríssimo senhor, conheça ou saiba de alguma estação conveniente a este vosso velho e fiel servo que vos escreve, solicito-lhe mui respeitosamente que intervenha com uma recomendação a meu favor. De minha parte não hão de faltar esforços no sentido de retribuir a esta tão valorosa e benevolente ajuda e a esta intercessão. Meus ganhos em meu atual posto de trabalho montam a setecentos táleres e quando há mais cadáveres do que *ordinairement*, as acidências elevam-se proporcionalmente. De outra parte, se os ares são bons, estas últimas também caem em número, como aconteceu no ano passado, quando as acidências caíram em mais de cem táleres devido ao número ordinário de corpos a ser sepultados. Em outras localidades da Turíngia eu consigo viver modestamente com cerca de quatrocentos táleres, o que não é o caso deste lugar, para o que necessito de outras tantas centenas, pois o custo de vida é excessivamente elevado. Passo, agora, a relatar mais algumas poucas coisas sobre a situação de minha vida familiar. Estou casado pela segunda vez e minha primeira esposa faleceu sozinha em Köthen. Do primeiro casamento vivem três filhos e uma filha, que Vossa Senhoria conheceu em Weimar e dos quais, com toda a certeza, deve lembrar-se. Do segundo casamento vivem um filho e duas filhas. Meu filho mais velho é um *studiosus júris*, os dois outros frequentam ainda a primeira e a segunda classes, respectivamente. A filha mais velha ainda não se casou. Os filhos do segundo casamento ainda são muito novos e o menino que nasceu primeiro completou seis anos. Todos eles, porém, são músicos inatos e posso garantir-lhe que já tenho condições de organizar um concerto com um conjunto de vocalistas e instrumentistas formado integralmente por membros da minha

família, tanto mais porque minha atual esposa possui uma voz de soprano muito clara e minha filha mais velha também canta, e o faz sem decepcionar os ouvintes. Sinto estar em via de ultrapassar a medida da cordialidade e passar a incomodar Vossa Senhoria, se acrescentar a esta carta mais alguma coisa, razão pela qual me apresso em concluí-la com a expressão do meu mais profundo respeito, empenhado pelo resto de minha vida. Deste vosso servo, a vós devedor de eterna obediência, Johann Sebastian Bach. Leipzig, aos 28 de outubro de 1730.

A partir de uma proposta composicional realmente surpreendente, Bach elabora a *Paixão* e a executa por meios modestos. Quando o século XIX conhece a obra, através da montagem grandiosa de Mendelsohn, vários compositores se perguntam sobre como Bach poderia ter explorado tanto as possibilidades desse gênero com tão poucos recursos, além de receber rótulos e estigmatizações por seu estilo anacrônico. No exame de alguns momentos significativos a respeito do controle e conhecimento profundos de Bach aos recursos que disponibilizou na *Paixão Segundo São Mateus* (visando encontrar os fundamentos racionalizadores do som, do estilo, da forma e das intenções expressivas), foram analisadas a Ária de abertura, *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*, a Ária e coro *So ist mein Jesus nun gefangen*, a Ária *Erbarme dich, mein Gott* e o Recitativo e Coro *Und siehe da, der Vorhang im Tempel*. Elas narram, respectivamente, a abertura, o momento em que Jesus é traído por Judas e preso; o arrependimento do apóstolo Pedro em ter negado três vezes o nome de Cristo e o momento da morte de Jesus na Cruz.

Para realizar essa análise, vamos insistir na presença dos seguintes fundamentos da racionalização na obra de Bach:

- A racionalização dos adornamentos sonoros;
- A racionalização das vozes/timbres;
- A racionalização dos instrumentos;
- A racionalização da relação entre intenção e expressão musical;
- A superação do texto e a realização pura da música.

Os adornos utilizados na *Paixão* são variações acerca de um *leitmotiv* (tema melódico), elaborações que mantêm relações com o contraponto, a fuga, bem como o *cantus firmus* e o baixo contínuo. Todos esses adornamentos sonoros foram sendo pensados, avaliados, explorados intensamente pelos agentes eclesiásticos. Bach

faz uso de inversões contrapontísticas segundo as quais um grupo de duas vozes segue um caminho. Nele, a voz mais aguda faz a melodia A e responde a voz mais grave, que soa a melodia B, enquanto o outro grupo realiza paralelamente o caminho da primeira em forma oposta; assim, a voz mais aguda realiza o caminho B e a mais grave realiza o A, como expõe o esquema abaixo:

Inversão contrapontística



Figura 3: Inversão contrapontística.
Fonte: Bennet, 2001, p. 139.

Logo, a figura acima mostra numa linha vertical a forma ABBA. A outra estrutura muito utilizada nos adornamentos da Paixão é a do *cantus firmus*, um canto fixo em valores de notas iguais e longos, servindo de base numa melodia polifônica. Em geral, era feito pelo tenor. Na figura abaixo, todas as notas são executadas em dois tempos, gerando uma dinâmica lenta e com sons graves, sobre a qual acontecerão as variações:

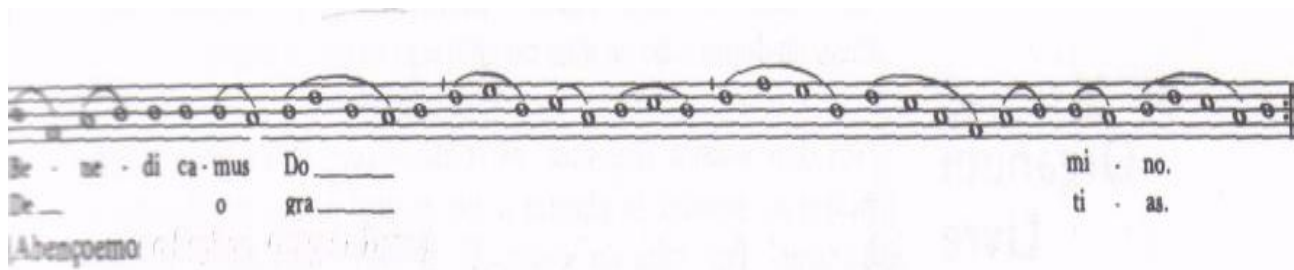


Figura 4: Cantus firmus.
Fonte: Bennet, 2001, p. 136.

O baixo contínuo foi usado nos recitativos da *Paixão Segundo São Mateus* como um recurso de acompanhamento das falas do Evangelista. Ele supunha uma melodia

extremamente simples, que aparecia na partitura numa linha abaixo da do Baixo, e que deveria ser tocada por algum instrumento grave de corda, como o *cello*. Na figura abaixo, a linha do baixo contínuo é a primeira de baixo para cima. A respeito do uso do *baixo continuo* na Paixão, o próprio Bach explica os motivos dessa estrutura lhe ser tão valiosa para as sonoridades que ele desejava alcançar:

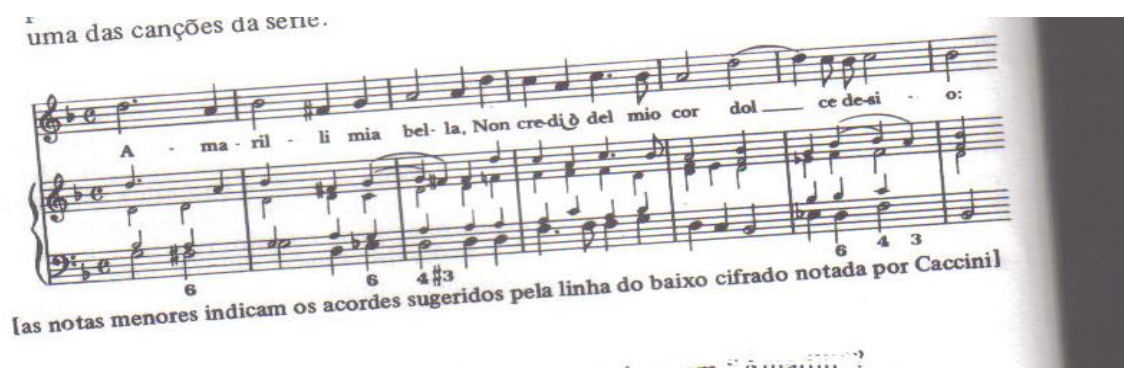


Figura 5: Baixo contínuo.
Fonte: Bennet, 2001, p. 138.

Sobre o baixo contínuo, destaca-se a citação abaixo:

O baixo contínuo é, da música, o fundamento mais perfeito tocado com ambas as mãos, e de tal forma que a mão esquerda executa as notas prescritas e a mão direita, por sua vez, ataca as consonâncias e dissonâncias às notas da esquerda, para que disso resulte uma harmonia sonora voltada à honra de Deus e ao deleite permitido ao estado de ânimo; e, como em toda música, também | Finis, o tema último do baixo contínuo, não deve ser senão o de exclusivamente render homenagem a Deus e restabelecer o estado de ânimo. Se não for levado em devida conta, o que temos não é música em sentido próprio, mas choramingos e ladainhas demoníacas (BACH *apud* RUEB, 2001:135).

Bach também utiliza um adorno barroco que, em suas mãos, consagrou a Arte da Fuga como uma das maiores obras da música ocidental. A fuga é uma peça contrapontística que se fundamenta essencialmente na técnica da imitação. Geralmente é escrita para três ou quatro vozes, que executam a melodia da primeira – o tema – e a desenvolvem num caráter imitativo. Podem ocorrer pequenas alterações no tema e ele pode aparecer uma hora em uma voz, outra hora noutra. A figura abaixo mostra um esquema de fuga na qual o tema reaparece nas partes ligadas por um longo traço:



Figura 6: Fuga.
Fonte: Bennet, 2001, p. 117.

Há uma tipologia vocal específica, que marca a tensão entre as falas do tenor e a do baixo. O Evangelista Mateus ganha uma orquestração com baixo contínuo e sua voz é disposta para Tenor. Jesus Cristo, figura dotada de uma aura mágica e extraordinária, além de ter suas falas acompanhadas com o contínuo ainda possui o apoio das cordas. Essa diferenciação se dá após a necessidade de se diferenciar os papéis do sagrado e do profano. Para seguir essa exigência litúrgica, Bach opta por uma abundância maior de sonoridade nas falas de Cristo e por uma simplicidade no acompanhamento das falas do evangelista, uma vez que Mateus não é um santo.

Outras racionalizações sonoras se encontram no universo da Paixão, como a tensão entre *cromatismo* e *diatonismo*. Novamente, o ensejo de uma regulação racional do material sonoro fez com que essas noções ganhassem usos específicos e precisos. Os cromatismos, isso é, uso de distâncias sonoras menores, ascendentes ou descendentes – forma de trinados – foi reservado por Bach a momento dos sofrimentos e dores de Jesus. Para tanto, Bach utiliza o *contínuo* – nas cordas graves ou no cravo enquanto os corais, coros e Árias usam os cromatismos para destacar trechos importantes.

Bach também faz uso do canto silábico nas falas do evangelista (tenor) e o melismático (ornamentos que prolongam, pelas vogais, as palavras, fazendo passeios melódicos com elas). A hierarquia entre tenor e baixo novamente é marcada quando as notas mais agudas que Bach reserva ao tenor são para que ele pronuncie a palavra Jesus. Bach manipula as alturas para que o ouvinte possa saber o lugar de Jesus ante os homens.

Os momentos de tensão, inquietude e sofrimento na partitura da *Paixão de São Mateus* vão construindo um gráfico de zigue zague, na maior parte das vezes, uma vez que Bach insiste em marcar o vínculo entre o céu e a terra, entre o mundano e o celestial, todos eles marcados por dissonâncias sonoras. A *Paixão de São Mateus* utiliza dois timbres femininos – soprano e contralto – e dois masculinos – para realizar os solos vocais. Mas as escolhas timbrísticas respeitam a critérios cada vez mais nítidos para os agentes, desde o universo da música sacra até o contexto operístico. A dualidade entre as vozes do tenor e do baixo demarcam a distinção entre os mais sábios e experientes – BAIXOS; e os mais jovens e inexperientes – TENORES.

Novamente se torna barroca e curiosa a percepção das referências encantadas do mundo, no qual o universo do sagrado é irrigado de mistério e é reafirmado como o lugar mais sublime a ser conquistado pela humanidade. Bach repete no texto da *Paixão* a ideia de que os seres humanos serão merecedores do reino de Deus por causa do amor de Cristo. O caráter *pietista* caracteriza seu discurso, mas, em nome dele, o compositor alcança uma precisão incrível em sua interpretação. Na forma, nas estruturas, na regulação do material sonoro, Bach é pura manifestação racionalizada. Mas em relação aos conteúdos e intenções ele repete as palavras de seu primo Walter, também músico: “para se escrever sobre o texto, é preciso se representar corretamente esse texto com música”; nesse ditado, percebe-se que a articulação dos elementos horizontais e verticais da música são meticulosamente e secularmente controlados, embora eles se destinem, na narrativa, a reconciliar os homens com o universo sagrado; a reconciliação as esferas religião e arte (música).

Um dos curiosos recursos de Bach, que transparece perfeitamente nessa obra, é o modo como ele utiliza o coral para conseguir trazer a mensagem bíblica para mais perto dos ouvintes, de modo a fazê-los integrarem-se nela. Em detrimento da orquestra barroca, que era comparada às bem pequenas de hoje, Bach fazia questão que sobressaísse a voz humana; para tanto, utilizou todos os recursos que a igreja de São Tomás podia comportar espaço para dois coros, cantando em oito vozes distintas. Essas vozes, através de simbolismos muito bem explorados pela música de Bach, levam os ouvintes, de meros espectadores, a participantes da cena

cantada. A pregação musical não se limita à exposição de um drama; o coral existe como um domínio atuante, permitindo que Bach transforme a música em prece íntima e realize a introspecção da mensagem na congregação.

Um exemplo desse uso racionalizado dos sons no coro é a relação das escalas ascendentes como recurso para Bach mencionar momentos das qualidades de Cristo; já as escalas descendentes sugerem os tormentos e as confusões da alma humana e os julgamentos impiedosos que o povo faz a Cristo. Os movimentos melódicos sinuosos sugerem uma concordância entre o céu e a terra, assim como, pelos movimentos sonoros curtos, Bach sugere o bater de asas dos anjos, a suavidade das criaturas celestiais, explorando as límpidas vozes soprani das crianças, para realizar os agudos nos corais. Bach utiliza tríades ascendentes para marcar os momentos da Ressurreição de Cristo – novamente, consonâncias e alturas para tratar dos momentos sublimes da história de Jesus.

A coerência matemática e o universo numerológico atuam nas construções racionalizadas do material sonoro. A partir do número 14, soma do seu sobrenome, Bach concede a Cristo as falas em 14 recitativos. O Coro final da *Paixão* inverte esse número e utiliza 41 notas no soprano. Sua outra *Paixão*, a de São João, designa uma modulação harmônica no décimo quarto compasso do primeiro prelúdio e traz no último coro a utilização de 33 compassos, idade com a qual Cristo foi morto. O manuscrito original da *Paixão de São Mateus*, exposto na página 152, insiste 33 vezes na mesma nota. No sétimo coral – sendo o 7 o número da ressurreição – as palavras são seguidas de pausas, para enfatizar o significado do texto. Na simbologia dos números:

- 1 – é o número do infinito/ da grandeza e do inexplicável;
- 2 – é símbolo das dualidades, das contradições;
- 3 – é símbolo da tríade cristã; número da perfeição – Pai, Filho e Espírito Santo;
- 4 – é o símbolo das coisas materiais, terrenas, mundanas;
- 5 – número da leveza;
- 6 - número diabólico, do conflito;
- 7 – Número da redenção;

Ao se examinar detalhadamente a organização das peças musicais da *Paixão*, vê-se que a divisão numérica não é aleatória: 25 recitativos, $2 + 5 = 7$; como eles narram as falas de Cristo, Bach utiliza a simbologia do número 13; são 13 corais, 13 arranjos entre recitativos e coros, sendo que $1 + 3 = 4$, número símbolo dos comentários mundanos, também simbolizados nos seus 4 arranjos de Ária e coro; 1 coro, 1 arranjo para recitativo e coral e 1 arranjo para coro e coral, cujos textos fazem menção ao poder infinito de Deus; e finalmente as 11 árias, nas quais as confusões, as inquietudes e o sofrimento são narradas com o exame de consciência de Pedro, a postura contraditória de Judas, se remetendo às dualidades do espírito. Isso sem mencionar nas ligações harmônicas que ligavam as vozes, de maneira a formar cruzes nos manuscritos e se referindo ao momento em que a turba diz a Pilatos para crucificar Cristo.

A primeira parte da *Paixão Segundo São Mateus*, no *Recitativo 26* e na *Ária e Coro* de número 27 expõe o momento em que Jesus anuncia aos discípulos que será traído: “Um de vós me trairá”, canta a voz do baixo. O narrador diz no recitativo 26: “E eles, muitíssimo tristes começam a perguntar”. Nesse instante Bach faz entrar o coro dramático dos apóstolos perguntando “Senhor, serei eu?”, pergunta que é repetida onze vezes. Sendo os apóstolos 12, Bach nos sugere, melodicamente, o silêncio de Judas. Se Bach subordinasse sua música aos ditames do texto, sua música não conseguiria, com o material sonoro, concorrer com o texto na expressão dos sentimentos dos personagens da *Paixão*. A pergunta “Senhor, serei eu?” Ainda está suspensa por um acorde interrogativo. Bach, quando todos esperam que Jesus diga que Judas é o traidor, faz entrar um novo coro de vozes que representam as vozes da congregação. Ele anuncia: “Sou eu!”. Segundo Rueb, na primeira montagem da obra há a indicação para os cantores olharem uns para os outros, procurando saber quem seria o traidor. De repente, os olhares que se voltavam para Judas passam a olhar para si mesmos. Cada pessoa presente na igreja passa a se sentir-se pessoalmente culpada pela morte de Cristo. E, ao contrário do que poderia se imaginar, esse coro não tem em nenhuma de suas notas um tom acusador, mas, sim, evoca a reflexão, a iluminação do pensamento.

Para Bach, se todos eram pecadores, ninguém poderia se sentir naquele instante como um pecador. Bach desvia a expressão sonora dos acontecimentos do

Evangelho. Com todos os fiéis partilhando a culpa da morte de Cristo, Bach prossegue a obra com um coro intitulado “Vossos sofrimentos redimiram minha alma”, de sonoridades também ascendentes, uma vez que é Jesus quem perdoa os pecados humanos. Só depois disso é que o relato prossegue, e a pergunta é respondida por Jesus numa sonoridade grave a Judas. “Tu o disseste”.

O recitativo que narra a crucificação de Cristo também insiste sonoramente em vogais que demonstrem a confusão e o espanto diante da condenação de Cristo. O coro duplo que interpreta “Venha, irmãs, compartilhem com as minhas lágrimas” – abusa das escalas descendentes, marcando a confusão e o sofrimento de Maria ao ver o filho na Cruz. E sua mãe menciona na *via crucis*: “Veja a sua doçura! Veja com que doçura ele vai a caminho da dor. Estais vendo? Estão todos vendo o que vejo? [pergunta a Mãe]. É ele! Veja a sua doçura a caminho do calvário! “Ó Deus, como ele está sereno a caminho da cruz” - “Como está paciente!” “Ainda que cruelmente torturado. De seus olhos saem a sua grande e máxima compaixão...”. Bach reserva ao coro de vozes infantis movimentos suaves, transparentes, ascendentes, para interromper a violência da crucificação a partir de uma intenção que dá leveza à Paixão. Bach usou e abusou de seu domínio técnico para superar o texto e alcançar uma exatidão expressiva com os instrumentos e vozes.

Os sopros, em geral, serviam para tratar dos momentos nos quais se exaltavam as qualidades de Cristo, além de demarcar anúncios de falas das autoridades. O baixo contínuo, reservado para o acompanhamento dos recitativos, poderia ser executado pelo cello, contrabaixo ou cravo. As falas de Jesus eram também enfatizadas por eles, mas as orquestrações de cordas faziam passeios sonoros que suplantavam o impacto do texto. A respeito do vínculo entre texto e sonoridade, dentro da discussão da racionalização, o teórico Jean Molino⁸⁸ afirma que:

Tomamos consciência da continuidade e da ruptura que existe entre a música e a análise; há uma experiência irreduzível da música pura, embora ela seja carregada do simbólico, o que assegura a passagem natural da experiência ao discurso; a análise rompe com a experiência, mas ao mesmo tempo ela a prolonga. A Análise é a música continuada através de outros meios.

⁸⁸ Ver homepage <www.jsbach.org>.

O musicólogo Celso Brant (1957) reconhece a força expressiva de Bach na musicalização dos textos evangélicos, chegando a chamá-lo de o quinto evangelista. Ele observa que a regulação dos recursos sonoros com os quais os oratórios seriam executados, passa por uma racionalização progressiva, desde o século IX. Desde esse período surge a racionalização dos timbres vocais, estando o Evangelista na região vocal tenor. Cristo, por sua sapiência, em uma região grave, e os outros personagens entre as alturas médias e agudas. Alguns séculos mais tarde, compositores renascentistas criaram *Paixões* em forma de diálogo, alternando monodias tradicionais do cantochão com passagens polifônicas criadas especialmente para a ocasião. Para que a congregação acompanhasse e participasse com mais envolvimento, essa simples, mas eficaz estrutura foi ampliada por Lutero: hinos passionais em alemão foram compostos sobre canções seculares e os cantos comunitários aumentaram.

Nas *Paixões de Bach*, esses usos são pervertidos, ora reiterados, ora recriados, ao se misturarem com outras técnicas. Bach tinha certas intenções com sua música e queria dominar o conhecimento sobre as possibilidades dos instrumentos e da voz para que ele pudesse garantir, no ouvinte, uma apreensão mais objetivada da sonoridade. É como se ele tentasse criar padrões recorrentes, cujas possibilidades de diversificação acabavam por dissolver os padrões que ele mesmo havia criado, significando muito mais. Indo mais além. Mas essa transcendência só pode ser alcançada com o controle obsessivo sobre os recursos melódicos, rítmicos e harmônicos da polifonia contrapontística usada pelo compositor.

Uma análise mais detalhada das passagens cujos manuscritos se encontram nos anexos dessa dissertação, traz a ária de abertura da *Paixão de São Mateus* enunciando *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* (Vinde, ó filhas, ajudai-me a lamentar) / *Sehet – Wen? Den Bräutigam.* (Vede! Quem? O noivo.) / *Sehet ihn – Wie? Als wie ein Lamm!* (olhai-o. Como? Como um cordeiro!). Estes versos iniciais apelam, insistentemente, para que se olhe com atenção para a narrativa cristã. Ao longo dos acontecimentos que culminam na crucificação de Cristo, pode-se perceber diversas formas de racionalização do binômio instrumento-voz na criação das imagens. Para Brant, (1957) um sem número de figuras e símbolos musicais

derivados dos *loci topici* (palavras-chave) percorrem os corais, os recitativos, as árias. Alguns são evidentes: no recitativo da primeira ária da obra, *Dur lieben Heiland du* (Tu, amado Salvador), para contralto, a ideia principal é a palavra *tränenflussen* (lágrimas que escorrem), descrita pelos *pizzicatos* do órgão e do baixo contínuo⁸⁹, pelos motivos de três notas descendentes em graus conjuntos que escorrem, melódica e graficamente falando, seguidas de um pequeno salto ascendente em stacatto⁹⁰, como assinala a figura 7 abaixo:

Coro

Vinde, vós filhas, ajudai-me a prantear!

Olhai - Quem? - O noivo.

Olhai - Como? - Como um cordeiro,

Olhai - O que? - Sua paciência.

Olhai - Onde? - Nossa culpa.

Olhai - O, por amor e graça

Ele próprio suportando a cruz.

Figura 7: Trecho da ária Kommt, ihr Töchter.
Fonte: Libretto em anexo.

Na Ária que traz o arrependimento de Pedro, por ter negado o nome de Cristo três vezes, Bach fortalece as palavras que dizem que Pedro havia chorado com *melismas*, dentro de um contexto recitativo marcado pelo aspecto silábico. Com isso, Bach sugere a confusão dos sentimentos de Pedro.

Os *pizzicattos* são revalorizados na ária “*Erbarme dich mein Gott*” para simbolizarem as lágrimas caindo do rosto de Pedro. Bach elabora um duo entre a voz do contralto e aciona um recurso do violino, chamado alma. A alma é uma espécie de chave feita para intensificar a ressonância, assim como os pedais do piano. Bach sugere uma alma pesada e arrependida do seu pecado, conduzindo o ouvinte ao diálogo interior de Pedro, com a sua alma e consciência. As frases da melodia se repetem, uma vez que a consciência de Pedro foi removida no momento em que negou o fato de conhecer Cristo:

⁸⁹ Movimento de ressonância das cordas do instrumento pelo uso da técnica de dedilhar.

⁹⁰ Movimento de tocar as teclas retirando rapidamente os dedos dos martelos, para obter sons breves.

Recitativo

Evangelista

Então ele começou a praguejar e a jurar, dizendo:

Pedro

Eu não conheço este homem!

Evangelista

E imediatamente o galo cantou e Pedro se lembrou das palavras de Jesus, que lhe disse: Antes que o galo cante, tu Me negarás três vezes. E ele saiu e chorou amargamente.

Ária Contralto

Tende piedade, meu Deus! Por minhas lágrimas eis, coração e olhos choram ante vós amargamente.

Figura 8: Trecho da ária *Erbarme dich mein Gott*.

Fonte: Libretto em anexo.

Nas duas árias seguintes – *Buss und Réu* (Penitência e Arrependimento) e *Blute un, du liebes Herz* (Sangra, ó amado coração) – o mesmo motivo das lágrimas (em gotas e/ou como uma torrente) será desenvolvido em conotações dolorosas mais intensas:

Ária**Soprano**

Sangra agora, tu, querido coração! Ah! uma criança que promoveste, que sangrou teu seio, ameaça matar sua ama, torna-se uma serpente. Açoites e grillhões e vossos sofrimentos redimiram minha alma.

Recitativo**Evangelista**

Então, no primeiro dia da comemoração do pão ázimo, os discípulos vieram a Jesus, dizendo-Lhe:

Coro

Onde queres que preparemos a ceia para Tu comeres na Páscoa?

Recitativo**Evangelista**

E Ele disse:

Jesus

Ide à cidade, a um certo homem, e dizei-lhe, o Mestre disse: Meu tempo está perto. Eu passarei a Páscoa em tua casa com Meus discípulos.

Evangelista

E os discípulos fizeram como Jesus lhes dissera, e eles aprontaram a Páscoa. Agora que o entardecer chegou, Ele sentou-se com os doze. E enquanto comiam, Ele disse:

Jesus

Na verdade, Eu vos digo, que um de Vós Me trairá.

<p><u>Recitativo</u></p> <p>Evangelista E eles ficaram excessivamente tristes, e cada um deles começou a dizer-Lhe:</p> <p><u>Coro</u></p> <p>Senhor, serei eu?</p> <p><u>Coral</u> Sou Eu que devo ficar só, mão e pé amarrados no Inferno. Açoites e grilhões e vossos sofrimentos redimiram minha alma.</p> <p><u>Recitativo</u></p> <p>Evangelista E ele respondeu dizendo:</p> <p>Jesus Ele que colocou sua mão com a minha no prato, ele mesmo Me trairá. O Filho do Homem fará como está escrito sobre Ele: mas, ai do homem por quem o Filho do Homem será traído! Teria sido melhor para aquele homem que nunca tivesse nascido.</p> <p>Evangelista Então respondeu Judas, que O traiu, e disse:</p> <p>Judas Senhor, serei eu?</p> <p>Evangelista Ele lhe disse:</p> <p>Jesus Tu o disseste.</p>

Figura 9: Trechos das árias Buss und Réu e Blute un, du liebes Herz.
Fonte: Libretto em anexo.

Outras figuras musicais e mais enigmáticas têm o seu sentido relevado após frequentes e atentas audições. Este é o caso da “auréola” simbolizada pelas cordas que acompanham todas as falas de Jesus, com exceção daquela em que ele, já pregado na cruz, clama: “Eli, Eli, lama, asabthani!” (Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste!). Nesse trecho, a ausência das cordas, ou seja, da auréola, torna mais pungente a solidão e a humanidade de Cristo.

Nesse Recitativo, o texto é exposto no alemão e a presença da frase em aramaico sugere um momento de destaque verbal, assim como terá de Bach os destaques sonoros correspondentes. Bach estrutura o recitativo ao mencionar as trevas e o abandono de Jesus – trechos cantados pelo Evangelista e pelo Coro; o evangelista menciona que Jesus chamou por Elias; depois Cristo pede água e lhe dão vinagre – trecho dito pelo evangelista; depois o coro questiona se Elias virá salvar Cristo; até

que ocorre a sua morte, seguida de uma Meditação coral que comenta esse episódio dramático. Bach se vale de uma rede de articulações técnicas e complexas para contribuir com o texto, dialogar com ele e se expressar tão claramente quanto ele. Bach sinaliza o momento do cataclisma e terremotos que ocorreu na Terra colocando o Evangelista para cantar frases na região aguda. Essa alteração na harmonia sugere o caos.

Pela primeira vez, as cordas não acompanham o canto de Cristo. Ele está só e as cordas sugerem ao ouvinte uma resposta à pergunta em aramaico feita por Jesus. Bach faz uso de uma tonalidade específica, que também passou por sucessivas racionalizações, ganhando significados específicos, segundo sua proximidade ou distância com os graus da tônica e da dominante. Modulações em consonância com esses graus são vistas como aptas para expressar momentos de alegria; tonalidades que se distanciam desses graus, marcam um tensionamento progressivo, indicando confusão; desordem. A tonalidade de *Si b menor*, capaz de expressar uma tensão radical, é acionada nesse momento. Mateus fala em uma outra tonalidade, pois mesmo ao repetir o que Cristo fala, nunca está à altura dele.

Bach utiliza nos sopros tensões e dissonâncias, sugerindo choro e inquietude espiritual. As flautas choram, os fagotes e violinos gemem, o órgão tensiona, o coro, gigantesco se engasga porque o mundo inteiro está em ruínas, o Universo estremece e há o cataclisma: “- o que foi aquilo? Que é aquilo que vemos? Oh, que horror! . "Veja-O, o torturado". (Mas riam dele, e despojavam-no de suas vestes, cuspiam nele e, tomando o caniço com que se apoiava, davam com ele na cabeça, obrigando-o a beber vinho com fel):

Recitativo

Evangelista

Então desde a sexta hora havia escuridão sobre toda a terra até a nona hora. E pela nona hora, Jesus clamou em alta voz, dizendo:

Jesus

Eli, Eli, lama sabachthani?

Evangelista

O que quer dizer: Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes? Alguns deles permaneciam por perto, quando ouviram-nO dizer:

Coro

Ele clama por Elias!

Recitativo

Evangelista

E imediatamente um deles correu, e pegou uma esponja, embebendo-a com vinagre, colocou-a numa vareta, e deu-Lhe para beber. Os outros diziam:

Coro

Deixa, vamos ver se Elias vem salvá-IO!

Recitativo

Evangelista

Jesus, quando clamou novamente com uma voz muito alta, entregou Seu espírito.

Coral

Quando eu partir Vós não vos apartareis de mim! Quando eu sofrer a morte, mostrar-vos-ei o caminho! Quando meu coração estiver profundamente magoado, libertai-me de minha angústia, através de vossa angústia e dor!

Recitativo

Evangelista

E eis que, o véu do Templo foi rasgado em duas partes, de alto a baixo, e a terra tremeu, e as rochas romperam-se. E as sepulturas se abriram, e levantaram-se muitos corpos dos santos que tinham dormido, e saíram dos túmulos depois de Sua ressurreição, e foram à cidade sagrada, e apareceram para muitos. Então, quando os centuriões e aqueles que estavam com eles, observando Jesus, viram o terremoto, e tudo o que estava acontecendo, foram tomados de muito medo, dizendo:

Coro

Na verdade, este era o Filho de Deus.

Figura 10: Trechos do Recitativo e Coro Und siehe da, der Vorhang im Tempel
Fonte: Libretto em anexo.

Há ainda, nessa *Paixão*, alguns recursos gráficos trazidos da (música figurativa) que são ainda mais reservados para os “iniciados”. Neste caso, é preciso visualizar ou ler a partitura, pois sua disposição gráfica apresenta e reafirma, visualmente, o conteúdo simbólico do que está sendo apresentado musicalmente. Muito popular entre os madrigalistas italianos, durante os séculos XVI e XVII, esse procedimento se torna, nas mãos de Bach, um poderoso meio de persuasão estético-religiosa. São vários os desenhos de cruz formados pelo agrupamento de notas e de pausas, dispostas graficamente no espaço total da página. Uma cruz se encontra quase no final da primeira parte da paixão, no trecho em que Jesus é feito prisioneiro. Nos braços da cruz, formados pelas melodias cantadas pelo soprano e pelo contralto e acompanhados pela orquestral, lê-se/ouve-se: *So ist mein Jesu nun gefangen*

(Assim meu Jesus foi preso). As intervenções do coro (povo) que clama - *Lasst ihn, haltet, bindet nicht!* (Deixem-no, parem, não o amarrem!) - formam o tronco da cruz:

Recitativo (Contralto)

Tende piedade, Deus! Aqui está o Salvador amarrado ó açoites, golpes e feridas! Vós torturadores, paraí! Não estão vossas almas tristes diante de tal angústia? Ah sim! Vós tendes coração que deve ser como pedra e ainda um silêncio muito pior. Tende piedade; paraí!

Ária (Contralto)

As lágrimas de minha face não podem fazer nada. Ó, então aceitai meu coração! Mas deixai-o receber o sangue que flui de vossas feridas que sangram.

Recitativo

Evangelista

Então os soldados do governador levaram Jesus ao pretório, e reuniram ao redor dEle todo o grupo de soldados, e O despiram e colocaram nEle um manto escarlata, e quando teceram uma coroa de espinhos, eles a puseram em Sua cabeça e um caniço na Sua mão direita, e eles se ajoelharam diante dEle, caçoaram dEle e disseram:

Coro

Salve, Rei dos Judeus!

Recitativo

Evangelista

E eles cuspiram nEle e tomaram O caniço de Sua mão e bateram em Sua cabeça.

Coral

Ó cabeça, ensanguentada e ferida, na dor e colocada ao desprezo! Ó cabeça, caçoada, coroada com uma coroa de espinhos! Ó cabeça, adornada apesar de tudo com a mais alta honra e graça, mas ainda insultada, Deixa-me cumprimentar-te! Tu nobre semblante do qual o poder do mundo permanece no medo, como foste tratado com desprezo! Como estás pálido! Quem ofuscou tão vergonhosamente a luz de teus olhos, outrora como nenhuma outra luz?

Recitativo

Evangelista

E depois que tinham caçoado dEle, eles tiraram Seu manto e O levaram para crucificá-IO. E quando eles saíram, encontraram um homem de Cirene, Simão por nome, e o intimaram a carregar Sua cruz.

Recitativo (Baixo)

Sim! Prontamente nós, carne e sangue, seremos trazidos para a cruz; Quanto mais cruel a dor, melhor para nossas almas.

Ária (Baixo)

Vinde, doce cruz, assim eu direi, meu Jesus, dai-me a cruz sempre!

Se meus sofrimentos forem sempre muito pesados, ajudai-me a suportá-los.

Recitativo

Evangelista

Quando eles chegaram a um lugar chamado Gólgota, isto é, o lugar da cabeça, deram-Lhe vinagre para beber misturado com fel. E quando Ele o provou, não bebeu. E eles O crucificaram, e rasgaram Suas vestes, sorteando os pedaços, o que deveria cumprir o que foi dito pelo Profeta: Eles repartiram minhas vestes entre si e sortearam os pedaços. E sentando, eles o observavam. E colocaram sobre Sua cabeça sua acusação por escrito, que dizia: Este é Jesus, Rei dos Judeus. Então havia dois ladrões crucificados com Ele, um do lado direito e outro à esquerda. E aqueles que passavam O insultavam, balançando suas cabeças, e dizendo:

Coro

Tu que destróis o Templo de Deus, e o reedificas em três dias, salva-Te, se és o Filho de Deus, desce da cruz!

RecitativoEvangelista

Da mesma forma os príncipes dos sacerdotes caçoavam dEle, com os escribas e os anciãos dizendo:

Coro

Ele salvou os outros, mas não pode salvar a si mesmo. Se Ele é o Rei de Israel, deixai-O descer da cruz, e nós acreditaremos nEle. Ele confiou em Deus, deixai-O libertá-LO agora, se realmente O ama, pois Ele disse: Eu sou o Filho de Deus.

Recitativo

Os ladrões que foram crucificados com Ele falavam o mesmo furtivamente.

Recitativo (Contralto)

Ah! Gólgota, infeliz Gólgota! O Senhor da glória deve aqui ser arruinado na desgraça. A bênção e Salvador do mundo na amaldiçoada cruz. O criador do céu e da terra perecerá da terra e do céu. A falta de culpa deve aqui morrer de modo culposo; Isto toca intimamente minha alma. Ah Gólgota, infeliz Gólgota!

Ária (Contralto) e Coro

Eis, Jesus estende Suas mãos para nos segurar. Vem!

Coro

Onde?

Contralto

Para os braços de Jesus! Procura redenção, procura misericórdia! Procura-te!

Coro

Onde?

Contralto

Nos braços de Jesus! Vive, morre, fica aqui, tu aflito. Fica aqui.

Coro

Onde?

Contralto

Nos braços de Jesus!

Coro

Nós nos sentamos em lágrimas e clamamos por vós no sepulcro: Repousai suavemente! Suavemente repousai! Repousai Vosso corpo cansado, repousai suavemente, repousai bem! Em Vosso túmulo e sepultura haverá para mentes perturbadas um conforto e repouso e paz para as almas. Meus olhos dormirão com alegria.

Figura 11: Trechos do Recitativo e Coro Und siehe da, der Vorhang im Tempel

Fonte: Libretto em anexo.

Assim, após o exame dos efeitos da racionalização nessa significativa composição da obra de Johann Sebastian Bach, nota-se que eles alcançam as estruturas internas (técnicas, timbrísticas, vocais) e expandem-se para além das prescrições da esfera religiosa. As lutas artísticas, na formação virtuosística, o controle permanente sobre a qualidade de suas composições, a capacidade de construir fundindo tendências vigentes nos séculos em que viveu, fizeram de Bach um pai fundador na música ocidental.

Finalmente, a discussão feita no terceiro capítulo abriu espaço para uma conexão com um outro importante texto da obra de Weber, “As rejeições religiosas do mundo”, uma vez que buscou-se compreender a história do artista Johann Sebastian em busca de mecanismos para expansão de sua estética musical. Nesta trajetória, se pode identificar o vínculo entre a luta de Bach em busca de autonomia para sua composição circunscrita em um outro expressivo debate weberiano; o debate sobre a tensão e a relação complexa entre a mística e da ascese. Nesta discussão, Weber (1982) deu especial atenção especial aos meios em que a religiosidade se apresenta nas dinâmicas sociais. A mística aqui representa um estado de manifestação do sagrado que assume um papel importante na música de Bach, visto que ele atuou via experiência religiosa de místico, pois muitas vezes estabeleceu conflitos e tentou romper com a instituição que tanto lhe impôs regras e limites. Apesar de contraditórias, ambas estão presentes na ética protestante e, especialmente, no pietismo alemão.

Neste importante texto da obra weberiana, o sociólogo deseja discutir, primordialmente, a tensão entre a ética econômica e a esfera religiosa, já que ela pode atuar para negar ou aceitar a racionalidade do mundo, influenciando as condutas dos sujeitos-agentes decisivamente. Weber designa para o asceta a ação do devoto que atua como instrumento de Deus – como Bach atuou. Weber difere os dois conceitos no trecho abaixo:

o ascetismo ativo é uma ação, desejada por Deus, do devoto que é instrumento de Deus e, por outro lado, a possessão contemplativa do sagrado, como existe no misticismo, que visa a um estado de possessão, não ação, no qual o indivíduo não é um instrumento, mas um recipiente do divino (WEBER, 1982: 374).

Assim, se o ascetismo indica a ação em consonância com o divino, com o que Deus deseja, o asceta valoriza o trabalho e celebra a alegria com o mundo. Nota-se a postura de Bach repetindo a atitude do asceta, à medida que suas biografias demonstram a sua imensa comoção em ler textos sagrados e traduzi-los em uma música olorosa, capaz de fazer jus ao seu maior ouvinte, Deus. Bach trabalha arduamente neste intento. Mas, paradoxalmente, Bach assume condutas místicas uma vez que, para realizar seu intento, muitas vezes foi criticado por produzir uma

música incompreensível, centrada em sua subjetividade, tentando lutar em um cenário limitado de expressão sonora para instituir novas regras, modificar outras, fundir maneiras do passado com as possibilidades técnicas que descobriu como virtuose do órgão e exímio conhecedor do sistema tonal. Assim, Bach foi asceta, isto é, alguém que se inseriu no mundo e cumpriu sua vocação com brilhantismo mas também como místico, pois expressou várias vezes um descontentamento absurdo com as condições produtivas de seu mesmo mundo, rejeitando-o e estabelecendo um diálogo singular com o sagrado – já que muitos agentes de sua época assim reconheceram que sua maneira de compor não era entendível, era impossível de ser absorvida, restando neste momento apenas o músico e seu maior ouvinte – Deus – na relação de fruição.

O místico, quando centrado em sua subjetividade, não renuncia ao mundo e fica limitado apenas às formas de ascese, permanecendo nas ordens do mundo em um misticismo voltado para o mundo. Assim, neste sentido as formas de busca de salvação pode se combinar como formas de rejeição religiosa do mundo. No Ocidente, ao contrário, prescindindo-se de representantes isolados de um quietismo específico, que pertencem somente à Idade Moderna, mesmo a religiosidade fortemente mística transforma-se sempre na virtude ativa e então, naturalmente, quase sempre ascética, ou melhor, numa seleção íntima de motivos; são preferidos e postos em práticas aqueles que conduzem preponderantemente a alguma ação ativa, geralmente à ascese. Alguns aspectos são bem claros para ele: Enquanto o asceta procura a vocação divina do seu agir no mundo, o místico vive em tensão com o mundo onde "a criatura deve se calar para que Deus possa falar" (WEBER, 1974: 372). Desse modo, no protestantismo pietista, a mística ascética se tornou uma forma de alinhar os processos históricos desencadeados pela Reforma e a agência de Lutero, gerando, ao mesmo tempo, formas de ascese específicas, tal como a história pessoal e composicional de Bach ilustra a respeito de sua agência.

Maneirista, místico e asceta, gênio atemporal, Bach conseguiu realizar com suas composições uma realização e uma significação da música per si. Um dos mais significativos sinais da racionalização operada em uma esfera social é a capacidade de expressão com respeito a objetivos próprios e exclusivos de sua lógica típica. A

música, antes usada nas oferendas e cerimônias ritualísticas, depois medievais e litúrgicas, passou a gerar no ouvinte ou no músico, uma necessidade dela. Passou a satisfazer o puro gozo estético que Weber apontou como um dos resultados mais evidentes da racionalização.

CONCLUSÃO

O direcionamento do artista para a liberdade criadora – que lhe possibilitou produzir para se satisfazer, criar atendendo e se dirigir apenas aos critérios do seu campo foram conquistas da autonomização da arte; a subjetivação da experiência musical permitiu um vasto leque de possibilidades criadoras, inclusive as da música ininteligível. Essas conquistas resultaram das lutas internas no campo, dos embates com outros domínios e, especialmente, de uma condução mais metódica e sistemática que permitiu ao conhecimento do domínio musical racionalizar um a um os elementos típicos que Max Weber demonstrou tão minuciosamente ao longo do seu ensaio. Atualmente, vários esforços e direcionamentos mais metódicos são executados em concertos em diferentes períodos do ano e, se não convertem mais o público em relação à fé religiosa, capturam-no para o domínio da sensibilidade, da beleza e da experiência estética.

Para fazer o trabalho se aproximar um pouco mais da genialidade da música de Bach, vale à pena trazer à tona um procedimento poético-composicional bastante difundido no Renascimento e no período barroco, existente não só em suas Paixões, mas também em suas Cantatas. Trata-se da construção de imagens – no caso de Bach até monumentais – no momento da fruição musical. No terreno das criações “puramente” musicais, numerosas são as poéticas que solicitaram a presença e a participação da visão no momento da escuta. Nos madrigais renascentistas e no detalhamento instrumental barroco, há uma aliança entre o material sonoro e as imagens que ele evoca, familiarizando o leitor com essas fruições prazerosas e sinestésicas, que, aos poucos, também educaram o ouvido harmônico do Ocidental para o reconhecimento de algumas ideias e estruturas melódicas e harmônicas.

Na perspectiva da pintura das palavras em música, as águas tranquilas de riachos, fontes e regatos, por exemplo, são apresentadas musicalmente por trêmolos, trinados, figurações com repetidos movimentos ascendentes e descendentes, uso em surdina de instrumentos de corda (Vivaldi na *Primavera*, de *As Quatro Estações* também usou esses recursos); as tempestades e os trovões, por sua vez, aparecem

por meio de escalas rápidas, golpes de arcos ou percussão (Beethoven, *Sinfonia em Fá M. op.68, Pastoral* – 2º movimento). Preces e voos angelicais que se dirigem à mansão celestial são descritos por movimentos melódicos ascendentes e acordes consonantes (J. S. Bach, *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*, ária com coro, da “Paixão segundo São João”). Assim, um texto ou uma cena, um animal ou um fato histórico, ao serem descritos sonoramente, conseguem depositar os afetos e a subjetividade no interior da música e vice-versa.

Contudo, para que uma obra possa circunscrever seu domínio afetivo-imaginário de maneira a que a fruição estética aconteça na forma da presença plena do sensível, ela deve, antes de tudo, abrir-se, movimentar-se em direção ao público, acionando a satisfação estética pela audição. O trabalho metódico de Johann Sebastian sempre buscou preparar emocionalmente o ouvinte, seduzi-lo, convencê-lo e mantê-lo imerso na obra, mesmo que a sua época não o tivesse compreendido como ele queria.

É comum se encontrar, nos principais tratados de interpretação do século XVIII – J. Mattheson (*Der Volkommene Cappelmeister*) e J-J. Quantz (*On playng the flute*), por exemplo – termos usados pela retórica religiosa, como “persuasão”, “convencimento” e “conversão”, quando se descreve o relacionamento almejado entre uma obra, seus intérpretes e seus ouvintes. Os compositores e intérpretes são vistos como forças persuasivas para uma plateia composta por ouvintes-fiéis, cujos olhos e ouvidos são chamados a realizar uma experiência estética única. A confluência dos sentidos aumenta e potencializa o poder de sedução e de domínio a ser exercido sobre o ouvinte.

Essa dissertação tentou marcar uma aliança com dois autores de grande vitalidade composicional, cujas produções causaram debates incessantes, dividiram águas e motivaram a produção dos membros de seu campo, nas gerações seguintes. Ela pretendeu verificar o trabalho progressivo da racionalização no interior de uma esfera bem peculiar, a música. Apesar de tocar a subjetividade, as ações racionalizadoras ao longo do desenvolvimento da música ocidental procuraram objetivas e depurar os significados dos diferentes elementos do campo, alcançando

as formas de registro objetivas, as conceituações, estruturas, tendências, estilos, formas, conteúdos, vasto legado até hoje utilizado nas sociedades ocidentais.

A fruição estética provocada por Bach supõe coisas como deixar-se seduzir persuadir e converter, ou seja, transformar-se pela obra. Esta questão foi muito tratada pelos compositores barrocos, que aliaram as estratégias da oratória e retórica greco-latinas à força de uma música de abundância sonora. O músico criou obras cujo poder de captura e de arrebatamento sensível, levando a escuta musical a um patamar de verdadeira celebração perceptiva. Exemplos perfeitos dessa celebração perceptiva podem ser encontrados na *Paixão segundo São Mateus*, na qual Bach constrói seu discurso musical de modo intensamente persuasivo. Olhos e ouvidos são convidados a entrar em uma espécie de jogo no qual um sentido invoca reciprocamente o outro.

Já nos primeiros versos, o compositor é o explícito ao convidar os ouvintes para suas experiências sinestésicas. Configura-se, assim, um espaço que não será experimentado apenas em sua dimensão acústica, mas também visual e cenograficamente. Por isso, os esforços de sistematização do árido texto de Weber, na elaboração dessa dissertação se justificam como um exercício modesto de reflexão sobre essa relação entre a arte e a vida social.

A autora pretende continuar a se enveredar pela sociologia weberiana – tão complexa e proteiforme como as composições de Bach –, para estender o entendimento sobre uma esfera que recebeu a mesma atenção de Weber sobre sua trama densa; a religião. Leopoldo Waizbort percebe uma proximidade visível entre os ensaios sobre a música e os ensaios de Weber sobre as religiões do mundo. Assim, essa dissertação é apenas um ponto de partida para a compreensão do pensamento de Max Weber e das temáticas que atravessaram sua sociologia.

ANEXOS

GLOSSÁRIO

Acorde – O soar simultâneo de duas ou mais notas.

Afinação – O ajuste da altura dos sons de um instrumento, ou os conjuntos de alturas nos quais os componentes desse instrumento (cordas, tubos etc.) podem ser afinados. Em um *ensemble*, os instrumentos de sopro são afinados ajustando-se o comprimento do tubo acústico, por meio de voltas de afinação nos metais e, nas madeiras, de componentes do próprio tubo (entre os encaixes ou no berço da palheta); tais ajustes podem desviar ligeiramente a afinação absoluta do instrumento. Os instrumentos de cordas são normalmente afinados através do ajuste da tensão, ou às vezes da extensão de vibração sonora, de cada corda. Os instrumentos de teclado costumam ser afinados determinando-se a altura de uma nota (frequentemente lá ou dó') e, depois, afinando-se a oitava central através de uma rede de intervalos consonantes; a afinação é então estendida às outras oitavas. O afinador concentra-se habitualmente nos batimentos entre os harmônicos das duas notas que está afinado, para garantir um ajuste preciso.

Antifonia – Recurso expressivo feito de um conjunto sonoro dividido em partes que são executadas alternadamente ou juntas.

Ária – (do italiano *Ária*, "ar") Termo designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. A palavra italiana pode ser entendida como "estilo" ou "maior", e no século XVI *ária* designava composições simples sobre poesia ligeira (por exemplo, "ária napolitana"). As *árias* como melodias, ou esquemas para canções, foram impressas durante a maior parte do século XVI e boa parte do século XVII, em publicações tanto instrumentais quanto vocais.

Baixo contínuo – Expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do Renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias. A forma reduzida *contínuo* tem o mesmo significado. As partes para contínuo podem ser cifradas para indicar ao executante quais harmonias podem ser adequadamente

acrescentadas; frequentemente não são cifradas, e a escolha de harmonia é evidente para um executante capacitado. A prática da execução do contínuo surgiu numa época em que a música estava sendo cada vez mais concebida em termos de progressão harmônica, com uma linha ou linhas melódicas sublinhadas por uma linha de baixo e as harmonias de apoio.

Cânone – A forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através de imitação estrita em intervalos fixos ou (menos frequentemente) variáveis de altura e de tempo; o termo vem sendo usado desde o século XVI para designar obras compostas do gênero. Entre os tipos específicos incluem-se *rota*, *round*, *cânone em retrógrado* e *cânone em espelho*.

Cantochão – O canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs. A palavra refere-se particularmente aos repertórios com textos latinos, e os das principais liturgias cristãs ocidentais (*ambrosiano*, *galicano*, *moçárabe* e *gregoriano*), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica Romana.

Castrati – Cantor castrado antes da puberdade para preservar o registro de soprano ou contralto de sua voz; apoiada em pulmões masculinos essa voz era poderosa. Os castrati foram usados pela Igreja Católica Romana durante mais de trezentos anos e ocuparam uma posição de destaque na ópera dos séculos XVII e XVIII.

Concertato – uso de instrumentos harmônicos, especialmente o órgão, para acompanhar um concerto de vozes. Técnica muito utilizada por Monteverdi e Gabrieli, na Itália do século XVII.

Consonância – Termo oriundo do latim *consonantia*. Supõe o conjunto agradável de sons; harmonia que designa as rimas; supõe um sentido de acordo, de concordância e conformidade.

Contracanto – Melodia que acompanha a linha principal melódica e forma com ela uma espécie de diálogo.

Contraponto – A arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, “contra a nota”. Foi usado pela primeira vez no século XIV, quando a teoria do contraponto começou a se desenvolver a partir da teoria mais antiga do descante. Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior. O termo às vezes é reservado para a teoria ou estudo de como uma parte deveria ser acrescentada à outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue da “polifonia” significando literalmente “sons múltiplos”; existe, no entanto uma tendência a aplicar “polifonia” à prática do século XVI (o período de Palestrina) e “contraponto” à do início do século XVIII (a época de Bach).

Coral – O hino da congregação, na igreja luterana. Os textos e a música de muitos dos primeiros corais foram adaptados de hinos, antífonas etc., anteriores à Reforma, e de canções seculares. As publicações de numerosos hinários durante e após a vida de Lutero ajudaram a firmar o coral como uma parte central do serviço religioso, e estimularam a composição de novos corais. Depois de 1600 foram escritas melodias por J. Cruger e outros, mas a composição de corais centralizou-se mais na escrita de novos textos para versões em quatro partes de melodias já existentes em estilo *cantional*, i. e., com a melodia na parte superior, linhas de apoio nas outras e um andamento harmônico regular. Esse estilo, iniciado pelo teólogo calvinista Osiander, atingiu o seu ponto máximo de desenvolvimento nas harmonizações corais de J.S. Bach. Os corais foram usados como bases melódicas para outras composições. O concerto coral é uma peça vocal sacra baseada num coral; entre os compositores incluem-se Pretórios, Schein, Scheidt. Existem exemplos em grande escala do período c.1600-1620, com dois ou mais coros vocais instrumentais.

Coro – Grupo de cantores que se apresentam juntos, na distribuição musical escrita para semelhante grupo. Na execução da música vocal em partes, costuma-se fazer uma distinção entre um grupo de solistas (um cantor para cada parte) e um coro (mais de um cantor para cada parte). O termo é normalmente usado com qualificativos (por exemplo, coro misto, coro feminino, coro de ópera etc.) Em português, o substantivo Coral também é sinônimo de coro, mas sem uma distinção muito clara no uso das

duas palavras; em inglês, a palavra “choir” é usada para os grupos de cantores eclesiásticos, ou grupos menores de profissionais, enquanto a palavra “chorus” é preferida para os grupos grandes e seculares; em alemão, todos os coros são “Chor”, exceto o eclesiástico, que “Kirchenchor”(“coro de igreja”).

Cromatismo – (do grego *Choma*, “cor”) O uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está escrita. Praticado intensamente no século XIX, a partir de obras marcantes como *Tristão e Isolda*, de Wagner, mas também por Liszt e César Franck, o cromatismo intenso foi o primeiro passo no sentido da dissolução da tonalidade; é um precursor do atonalismo.

Descante – [discante, descanto] (1) tipo de polifonia medieval, estruturado em um cantochão da parte de tenor (*cantus firmus*); é caracterizado por um contraponto nota-contra-nota em movimento contrário e pela alternância das consonâncias (oitavas, quintas e quarta) Originou-se uma técnica de improvisação, mas em fontes escritas posteriores o descante é encontrado em partituras de canto gregoriano no organum, onde contrasta com um estilo mais melismático, e em cláusulas e *conductus*. No descante inglês o *cantus firmus* se dava às vezes numa voz mais aguda, e não na de tenor; a voz acrescentada podia estar em diferentes registros, e um recurso técnico conhecido como “sight” (“golpe de vista”), envolvendo transposição mental, era utilizado na improvisação.

Diatônico – Intervalo baseado em uma oitava dividida. A escala maior se divide em cinco tons (T) e dois semitons (S), na sequência T-T-S-T-T-T-S. As escalas maior e menor natural são diatônicas, tal como os modos eclesiásticos. Um intervalo diatônico é aquele que se encontra na oitava diatônica.

Escala – Uma sequência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente. É longa o suficiente para definir sem ambiguidades um modo ou tonalidade, e começa ou termina na nota fundamental daquele modo ou tonalidade. Uma escala é diatônica se a sequência de notas baseia-se num gênero de oitava que consiste em cinco tons e dois semitons; as escalas *maior* e *menor* natural são diatônicas, tais como os

modos eclesiásticos (ver *modo*). Uma escala cromática baseia-se numa oitava de 12 semitons. A *escala de tons inteiros* é formada unicamente de tons inteiros. Uma escala *pentatônica* tem cinco alturas dentro da oitava.

- *Escala de tons inteiros* – Uma escala que divide a oitava em seis tons inteiros de temperamento igual: dó-ré-mi-fá sustenido-sol sustenido-lá sustenido (=si bemol)-dó, ou sua única transposição, ré bemol-mi bemol-fá-sol-lá-si-dó sustenido (=ré bemol). Como todos os intervalos entre os graus adjacentes são os mesmos, a escala é instável em termos de tonalidade, e faltando-lhe as relações harmônicas e melódicas fundamentais da tonalidade maior-menor (não tem nota dominante ou sensível). Essa escala proporcionou, portanto, um meio de suspensão da tonalidade, característica peculiar aos impressionistas franceses, em especial Debussy.

Fuga – [Do italiano *fuga*.] Composição polifônica, em estilo contrapontístico, sobre um tema único, exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pelas leis da cadência. O estilo contrapontístico da fuga baseia-se principalmente na imitação e na reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, de duas ou mais vozes, nos diversos graus da escala. A fuga é dividida em *exposição, episódio, estreito, resposta, contra-sujeito, coda*.

Harmonia – A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes.

Intervalo – A distância entre duas alturas. Os intervalos são descritos de acordo com o número de graus que abrangem numa escala diatônica, contados de forma inclusiva: de dó até ré, ou descendo até si, é um intervalo de segunda, de dó até mi, ou descendo até lá, um intervalo de terça etc. Na música não ocidental são usados outros intervalos.

Melodia – Uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável. A melodia é um fenômeno humano universal que remonta à pré-história; em suas origens, serviram-lhe de modelo a linguagem, o canto dos pássaros e outros sons animais, bem como o choro e as brincadeiras infantis. É possível que o desenvolvimento inicial da melodia tenha partido de modulações vocais, por graus simples, através de combinações de intervalos pequenos como terças menores e segundas maiores, até chegar a padrões pentatônicos (intervalos baseados numa escala de cinco notas) como os encontrados em muitas partes do mundo (incluindo algumas formas complexas de músicas erudita ocidental, que frequentemente os tem por base).

Modal – Termo para a música baseada em um modo, ao invés de uma escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos da Idade Média e do Renascimento (e à música que os imita, como o movimento no modo lídio do Quarteto para Cordas em lá menor opus 132, de Beethoven) e as obras que se baseiam em elementos folclóricos da música, por exemplo, “Canção mourisca”, de Pedrillo; e em *O rapto do seralho*, de Mozart.

Modo – No sistema tonal clássico, trata-se da sequência dos tons e semitons dentro da oitava, isto é, de qualquer escala antiga ou exótica, cujos intervalos de tom e semitom não se apresentam na ordem da escala maior ou menor.

- Modo maior – Aquele cuja primeira terça da escala é um intervalo maior, e que apresenta um semitom entre o terceiro e o quarto, e entre o sétimo e o oitavo graus.
- Modo menor – Aquele cuja primeira terça da escala é um intervalo menor, e que apresenta um semitom entre o segundo e o terceiro e entre o sétimo e o oitavo graus.

Monofonia – Música para uma única voz ou parte, por exemplo, cantochão e canção solo sem acompanhamento. O termo contrasta com “polifonia”(música em duas ou mais vozes independentes). “homofonia” (que implica

similaridade rítmica em várias em várias vozes) e “heterofonia” (variações simultâneas de uma só melodia).

Moteto – Uma das formas mais importantes de música polifônica, de 1250 até 1750. Originou-se no século XIII da prática de Pérotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris, que consistia em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma cláusula, com um tenor em cantochão (“moteto” deriva do francês *mot*, “palavra”). Às duas vozes superiores tinham textos diferentes. A princípio foram usados textos latinos, a maior parte dizendo respeito à Virgem, mas os textos seculares franceses tornaram-se comum à medida que o moteto foi distanciando-se da igreja e da liturgia. Com as reformas de notação do final do século XIII, tornaram-se possíveis os motetos com tenores (*cantus firmus*) ritmicamente semelhantes às vozes superiores, ou citando canções e danças seculares. Vários tipos de motetos floresceram na França, mas estes se reduziram a um tipo definitivo, capaz de grande variedade, nas reformas de Philippe de Vitry. Os motetos de Machaut mostram as preferências pelos textos franceses e usam o isorritmo no tenor e, ocasionalmente, também nas vozes superiores; isto se tornou cada vez mais comum no final do século XIV, da mesma forma que os refinamentos rítmicos. Muitos motetos em escala e complexos “motetos mensurais” são encontrados em fontes inglesas e francesas do final século XIV e início do XV; Dufay, em seus 14 motetos isorítmicos e mensurais, atingiu uma síntese magnífica de polifonia em *cantus firmus* numericamente construída, utilizando as novas técnicas que apressaram seu declínio.

Notação Musical – Um equivalente visual do som musical, que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instrução visual para intérpretes.

Organum – Termo originalmente relacionado ao órgão, porém mais tarde à “música consonante”, usado para a polifonia medieval; a partir século XII, referia-se especificamente a música de *cantus firmus* (o tenor) em notas sustentadas (em geral baseado em uma melodia preexistente) e parte(s) superior (es) em movimento mais rápido. A partir do século XIII foi usado para o cantochão em geral, distintamente do moteto e do *conductus*.

Paixão – Partitura musical que narra a história de Crucificação tal como registrada nos Evangelhos.

Polifonia – Termo derivado do grego, significando “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas (vozes ou partes) soam simultaneamente. Distingue-se da monofonia (“voz única” para a música com uma só linha melódica) e da homofonia (“vozes compatíveis”, para a música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes). Na verdade, em sentido estrito, a polifonia compreende a homofonia, apesar de no uso comum haver uma distinção entre ambas. A expressão “era polifônica” é geralmente aplicada do Renascimento (a época de Palestrina e Lassus) é encarado como a “idade de ouro da polifonia”. O tipo de polifonia usado na época barroca, por Bach e Haendel, é geralmente designado pelo termo “contraponto”.

Recitativo secco – uso de um instrumento para fazer a cadência do baixo contínuo, vibrando-a, até que o recitativo fosse concluído. A cadência era precedida de uma cadência de quarta descendente ou uma progressão decrescente de 4, 3, 2, 1.

Ritmo – A subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase. Com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música.

Salmodia – canto no qual os salmos são entoados de modo antifônico ou com vozes que o respondem, existindo desde o Egito, no terceiro século depois de Cristo.

Semitom – Metade de um tom; o menor intervalo do sistema tonal ocidental moderno. Uma escala cromática evolui através de semitons.

Stile concitato – expressão de Monteverdi para denotar um dos três estilos musicais, o agitado; os outros são o moderado e o suave. Caracteriza-se pelo uso de notas rápidas e moderadas e repetidas, presentes nas obras desse autor, no século XVII.

Temperamento – Afinação de uma escala em que todos ou quase todos os intervalos resultam ligeiramente imprecisos, porém sem que fiquem

distorcidos. O temperamento igual (ou “afinação temperada”), em que a oitava é dividida em doze semitons uniformes, é o padrão no Ocidente hoje em dia, exceto entre especialistas em música antiga.

Tessitura – Termo usado para descrever a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que se desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito à parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos.

Tom – Termo usado em vários sentidos. Como intervalo, é o equivalente de uma segunda maior, ou a soma de dois semitons. O termo também é usado para descrever um som musical; pode ser dizer que um oboé tem um tom “vibrante agudo” ou a execução de um violinista pode ser descrita como possuindo “um tom argênteo”. No vocabulário da acústica, “tom” é usado para um som de frequência regular.

Tonal – Palavras usadas na fuga, referindo-se à *resposta*, que é descrita como “real”, se for uma transposição exata do sujeito, “tonal”, em caso contrário.

Transposição – A notação ou execução de música em uma altura diferente daquela em que foi originalmente concebida, elevando-se ou abaixando-se todas as notas pelo mesmo intervalo.

Tríade – Acorde consistindo de três notas que podem ser organizadas para formarem duas terças sobrepostas. Se a terça inferior é maior e a terça superior menor, diz-se que a tríade é maior (dó-mi-sol); se a terça inferior é menor e a superior maior, é uma tríade menor (dó-mi bemol-sol). Se ambas as terças são maiores, é uma tríade aumentada (dó-mi-sol sustenido); se ambas são menores, diminuta (dó-mi bemol-sol bemol).

Turba – (Do latim, “turba”, “multidão”) Termo usado para passagens numa *Paixão* cantadas por uma multidão ou grupo (por exemplo, os discípulos, os judeus, os soldados).

LIBRETO DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATEUS”

Primeira Parte

Coro

Vinde, vós, filhas, ajudai-me a prantear!
Olhai - Quem? - O noivo.
Olhai - Como? - Como um cordeiro,
Olhai - O que? - Sua paciência.
Olhai - Onde? - Nossa culpa.
Olhai - O, por amor e graça.
Ele próprio suportando a cruz.

Coral - (Coro dos meninos)

Ó Cordeiro de Deus, sem pecado.
Morto na cruz,
Sempre serenamente paciente, embora tenhas
sido desprezado. Todo pecado suportaste.
Ademais nós devemos nos desesperar. Tende
 piedade de nós, Ó Jesus!

Recitativo

Evangelista

Quando Jesus terminou todos esses discursos,
disse a seus discípulos:

Jesus

Sabeis que depois de dois dias é a Páscoa. E o
Filho do Homem será traído, para ser
crucificado.

Coral

Abençoado Jesus, como foste ofendido, que
juízo tão cruel foi pronunciado?
Qual é a tua culpa, que crime são teus?

Recitativo

Evangelista

Então reunidos os príncipes dos sacerdotes, e
os escribas, e os anciãos no palácio do sumo
sacerdote, que se chamava Caifás, e consultado
se eles deveriam prender Jesus por astúcia e
matá-lo. Mas eles disseram:

Coro

Não no dia de festa, a fim de que não haja
tumulto entre o povo.

Recitativo

Evangelista

Agora, estando Jesus em Betânia, na casa de
Simão, o leproso, veio a Ele uma mulher, portando

uma caixa de alabastro com precioso unguento, e derramou-o sobre Sua cabeça, quando Ele sentou-se à mesa. Mas quando Seus discípulos viram, se indignaram, dizendo:

Coro

Por qual propósito é este desperdício? Pois este unguento deve ter sido vendido muito caro, e poderia ser dado aos pobres.

Recitativo

Evangelista

Quando Jesus se apercebeu disso, lhes disse:

Jesus

Por que molestais a mulher? Pois ela realizou um bem sobre Mim. Pois vós tendes os pobres sempre convosco. Mas a Mim, não tereis para sempre. Porque ao derramar este unguento sobre Meu Corpo, ela o fez para o Meu funeral. Verdade, Eu vos digo, onde quer que este Evangelho seja proclamado no mundo inteiro, sempre há de ser lembrado o que esta mulher fez, e será proclamado em sua memória.

Recitativo

Contralto

Amado Salvador, Vossos discípulos repreendem em vão, pois esta mulher piedosa, com unguento Vosso Corpo para o sepulcro prepara, concedei-me, também, que as lágrimas que escorrem de meus olhos sejam um unguento para Vossa Cabeça.

Ária

Contralto

Penitência e tristeza rasgam o coração pecador em dois. Possam minhas lágrimas e soluços ser um agradável unguento, Amado Jesus, para oferecer-Vos.

Recitativo

Evangelista

Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi aos príncipes dos sacerdotes, e disse:

Judas

O que me dareis, e eu O entregarei para vós?

Evangelista

E eles trataram com ele por trinta moedas de prata. E desde esse momento ele procurava uma oportunidade para traí-IO.

Ária

Soprano

Sangra agora, tu, querido coração! Ah! uma criança que promoveste, que sangrou teu seio, ameaça matar sua ama, torna-se uma serpente. Açoites e grilhões e vossos sofrimentos redimiram minha alma.

Recitativo

Evangelista

Então, no primeiro dia da comemoração do pão ázimo, os discípulos vieram a Jesus, dizendo-Lhe:

Coro

Onde queres que preparemos a ceia para Tu comeres na Páscoa?

Recitativo

Evangelista

E Ele disse:

Jesus

Ide à cidade, a um certo homem, e dizei-lhe, o Mestre disse: Meu tempo está perto. Eu passarei a Páscoa em tua casa com Meus discípulos.

Evangelista

E os discípulos fizeram como Jesus lhes dissera, e eles aprontaram a Páscoa. Agora que o entardecer chegou, Ele sentou-se com os doze. E enquanto comiam, Ele disse:

Jesus

Na verdade, Eu vos digo, que um de Vós Me trairá.

Recitativo

Evangelista

E eles ficaram excessivamente tristes, e cada um deles começou a dizer-Lhe:

Coro

Senhor, serei eu?

Coral

Sou Eu que devo ficar só, mão e pé amarrados no Inferno. Açoites e grilhões e vossos sofrimentos redimiram minha alma.

Recitativo

Evangelista

E ele respondeu dizendo:

Jesus

Ele que colocou sua mão com a minha no prato, ele mesmo Me trairá. O Filho do Homem fará como está escrito sobre Ele: mas, ai do homem por quem o Filho do Homem será traído! Teria sido melhor para aquele homem que nunca tivesse nascido.

Evangelista

Então respondeu Judas, que O traiu, e disse:

Judas

Senhor, serei eu?

Evangelista

Ele lhe disse:

Jesus

Tu o disseste.

Evangelista

E enquanto comiam, Jesus pegou o pão, abençoou-o e partiu-o e deu a Seus discípulos dizendo:

Jesus

Tomai e comei, este é o meu Corpo.

Evangelista

E Ele tomou um cálice, deu graças e deu-o para eles dizendo:

Jesus

Bebei vós todos dele, pois este é o Meu Sangue do Novo Testamento, o qual é derramado por muitos para a remissão dos pecados. Mas Eu vos digo, não beberei doravante do produto da videira, até o dia em que Eu o beberei novamente convosco, no reino de Meu Pai.

Recitativo

Soprano

Embora meu coração naufrague em lágrimas, já que Jesus se despediu de mim, Sua promessa me traz alegria! Sua carne e sangue, que preciosidade! Depositados em minhas mãos. Pois Ele no mundo,

por si só, fez apenas o bem. Assim Ele os ama até o fim.

Ária

Soprano

Eu Vos darei meu coração, habitai, meu Salvador, nesse lugar! Eu habitarei em Vós;
O mundo é muito pequeno para Vós, mesmo assim sozinho devereis ser para mim mais do que a terra e o céu.

Recitativo

Evangelista

E após eles terem cantado um hino saíram para o Monte das Oliveiras. Então disse Jesus para eles:

Jesus

Todos vós sereis injuriados por Minha causa esta noite, pois está escrito, Eu ferirei o pastor e as ovelhas do rebanho ficarão dispersas. Mas depois Eu levantarei outra vez, irei antes de vós para a Galiléia.

Coral

Aceitai-me, meu Guardião, Meu Pastor, recebei-me; De Vós, fonte de todo o bem, trouxei meu grande bem.

Vossas palavras me alimentaram, com leite e alimentos doces, Vosso espírito entregou para mim a alegria dos Céus.

Recitativo

Evangelista

Pedro respondeu, dizendo para Ele:
Ainda que todos os homens sejam ofendidos por vossa causa, ainda assim eu nunca serei ofendido.

Evangelista

Jesus lhe disse:

Jesus

Na verdade Eu te digo, que esta noite antes do galo cantar tu Me negarás três vezes.

Evangelista

Pedro: Mesmo que eu deva morrer conVosco, ainda assim eu não Vos negarei. Da mesma forma disseram todos os discípulos.

Coral

Eu estarei aqui do Vosso lado, portanto, não me rejeiteis! Eu não me afastarei de Vós, se Vosso coração partir. Se Vosso coração chegar ao desfalecimento na final agonia da morte, então eu Vos envolverei nos meus braços e no meu peito.

Recitativo

Evangelista

Então chegou Jesus com eles num lugar chamado Gethsemane, e disse aos discípulos:

Jesus

Sentai-vos aqui, enquanto saio e orai por perto.

Evangelista

E ele levou Consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, e começou a entristecer-se, muito profundamente.

Então disse Ele:

Jesus

Minha alma transborda de tristeza, até a morte. Permanecei aqui e vigiai comigo.

Recitativo

Tenor

Ó dor! Aqui treme o atormentado coração! Como ele fenece, quão pálida sua face! O juiz O leva a julgamento:

Não há conforto, nenhuma ajuda. Ele sofre todas as penas do Inferno. Ele paga pelo pecado dos outros. Ah! Se meu amor pudesse Vos ser de ajuda em Vosso medo e ansiedade, como eu ficaria feliz aqui!

Coral

Qual é a causa de todo este sofrimento? Ah, meus pecados Vos atingiram!

Eu, Senhor Jesus, incorri nesta culpa que Vós suportais!

Ária e Coro

Tenor

Eu ficarei de vigília por meu Jesus.

▪ **Coro**

Assim adormeçam nossos pecados.

Tenor

Porque minha morte a agonia de Seu Espírito resgata; Seus sofrimentos trazem-me alegria.

▪ **Coro**

Então Seus sofrimentos não merecidos devem para nós ser certamente mais amargos, ainda que doces.

Recitativo

Evangelista

E Ele foi um pouco adiante, e Prostrou-se em terra e rezou, dizendo:

Jesus

Ó meu Pai, se for possível, permiti que este cálice se afaste de Mim, ainda que não seja como Eu quero, mas como Vós quereis.

Recitativo

Baixo

O Salvador prostrou-se diante de Seu Pai: Por meio disso Ele me eleva e a todos de nosso pecado.

Mais uma vez com a graça de Deus.

Ele está pronto para beber do cálice o amargor da morte,

No qual os pecados deste mundo são purgados, odiosos em seu mau odor, porque é a vontade do Senhor.

Ária

Baixo

Alegremente em me submeterei a tomar o cálice e a cruz, ainda que eu beba como meu Salvador o fez.

Depois Sua boca, molhada com leite e mel, tornou doce os resíduos e o sabor desagradável da tristeza através daquele primeiro trago.

Recitativo

Evangelista

E ele veio até Seus discípulos, e os encontrou adormecidos, e lhes disse:

Jesus

Como, não poderíeis vigiar comigo uma hora? Vigiai, e orai, para que não entreis em tentação: o espírito está pronto, mas a carne é fraca.

Evangelista

Ele saiu novamente pela segunda vez, e rezou, dizendo:

Jesus

Ó Meu Pai, se este cálice não pode ficar longe de Mim, a não ser que Eu o beba. Seja feita a Vossa Vontade.

Coral

Meu Deus, deixai Vossa Vontade ser feita! Vosso desejo é o melhor. Ele está pronto para ajudar aqueles que acreditam firmemente Nele. Ele ajuda nas dificuldades, O bom Deus, e pune na medida certa.

Aquele que acredita em Deus, firmemente confia Nele, Ele não o abandonará.

Recitativo**Evangelista**

E Ele veio e os encontrou adormecidos outra vez, pois seus olhos estavam pesados.

E Ele os deixou, e saiu novamente, e rezou uma terceira vez, dizendo as mesmas palavras.

Depois veio a Seus discípulos, e lhes disse:

Jesus

Dormi agora, e Eis que é chegada a hora, e o Filho do Homem é traído nas mãos de pecadores. Levantai, vamos; eis, está próximo aquele que Me trairá.

Evangelista

E enquanto Ele ainda falava, Judas, um dos doze, veio, e com ele uma grande multidão com espadas e bastões, enviada pelos príncipes dos sacerdotes e os anciãos do povo. Ora, aquele que O traiu, lhes deu um sinal, dizendo: Aquele a quem eu beijar, é Ele, predeci-O rapidamente. E em seguida veio a Jesus e disse:

Judas

Salve, Mestre!

Evangelista

E beijou-O. E Jesus disse a ele:

Jesus

Amigo, para que viestes?

Evangelista

Então eles vieram, e puseram as mãos em Jesus e O levaram.

Ária (Dueto, Soprano e Contralto) com Coro**Solistas**

Então meu Jesus, agora foi pego! Lua e luz por tristeza se escondem, pois meu Jesus foi pego. Eles O conduziram, Ele está amarrado.

▪ **Coro**

Deixai-O, parai, não O amarreis!

▪ **Coro**

Raios e trovões esmaeceram nas nuvens? Abri, Profundezas, vosso feroz abismo!

Despedaçai, destruí, engoli, parti em pedaços com súbita ira o falso traidor, a raça assassina!

Recitativo**Evangelista**

E eis que um deles que estava com Jesus, estendeu as mãos e atingiu um servo do sumo sacerdote, e golpeou sua orelha. Então disse Jesus a ele:

Jesus

Guarda tua espada em seu lugar, pois aqueles que usam a espada perecerão pela espada. Ou pensa que eu não posso rezar ao Meu Pai, e Ele Me enviará imediatamente mais de doze legiões de anjos? Mas como então as Escrituras serão cumpridas, já que assim tem de ser?

Evangelista

Naquele momento, disse Jesus às multidões:

Jesus

Viestes aqui, como em busca de um ladrão, com espadas e bastões para Me pegar? Eu sentei convosco diariamente, ensinando no Templo e vós não Me aprisionastes. Mas tudo isso foi feito, para que as Escrituras dos profetas sejam cumpridas.

Evangelista

Então todos os discípulos O abandonaram e fugiram.

Coro

Ó homem, lamentai vossos pecados pelos quais Cristo deixou o seio de Seu Pai e veio à terra. De uma virgem pura e gentil para nós Ele nasceu: cara se tornar um mediador. A morte Ele deu vida, e baniu toda a maldade, até que chegou a hora para Ele ser oferecido por nós, suportando o pesado fardo de nossos pecados até a cruz.

Segunda Parte**Ária com Contralto e Coro Solista**

Ah, então meu Jesus se foi! É possível? Posso contemplá-IO? Ah! onde foi o meu Jesus? Ah! que resposta devo dar à minha alma, se ela me pergunta ansiosamente: Ah, onde foi o meu Jesus?

Coro

Onde foi teu amigo, o mais formosa entre as mulheres? Para onde teu amigo se dirigiu? Possamos nós buscá-IO contigo.

Recitativo

Evangelista

E aqueles que haviam agarrado Jesus O levaram a Caifás, o sumo sacerdote, onde os escribas e os anciãos estavam reunidos. Mas Pedro O seguiu de longe até o palácio do sumo sacerdote, e entrou e sentou-se com os servos, para assistir ao desfecho. Então os príncipes dos sacerdotes e anciãos e todo o Sinédrio buscavam falso testemunho contra Jesus, para que pudessem matá-lo, mas não encontraram nada.

Coral

Para mim o mundo falso tem se estabelecido com mentiras e falsidade, muitas armadilhas e ciladas escondidas. Senhor, livrai-me deste perigo, salvai-me da falsa malícia.

Recitativo

Evangelista

De fato, embora muitas testemunhas falsas Tenham vindo, eles nada acharam. Finalmente vieram duas testemunhas falsas e disseram:

Testemunhas

Este indivíduo disse: Eu posso destruir o Templo de Deus, e reconstruí-lo em três dias.

Evangelista

E os príncipes dos sacerdotes se levantaram e disseram a Ele:

Sumo Sacerdote

Tu nada respondes? O que é que estas testemunhas têm contra ti?

Evangelista

Mas Jesus conservava Sua serenidade.

Recitativo

Tenor

Meu Jesus está silencioso diante das mentiras, como um sinal para nós de que Sua misericórdia se dobrará para nós lamentarmos, e para que nós no mesmo sofrimento possamos coplá-IO, e permanecer calados na perseguição.

Ária

Tenor

Paciência! Paciência! Se falsas línguas me atacam, eu sofro por minha culpa, insulto e desprezo. Ah, assim possa meu querido Deus desagrar a inocência de meu coração.

Evangelista

E o sumo sacerdote respondeu dizendo-lhe:

Sumo Sacerdote

Eu te intimo pelo Deus vivo, que nos contes, se tu és o Cristo, Filho de Deus.

Evangelista

Jesus lhe disse:

Jesus

Tu o disseste: não obstante Eu vos digo, de agora em diante vereis o Filho do Homem sentado à mão direita do poder, e vindo sobre as nuvens do Céu.

Evangelista

Então o sumo sacerdote rasgou suas vestes, dizendo:

Sumo Sacerdote

Ele blasfemou; que outra necessidade temos de testemunhas? Eis, agora vós ouvistes Sua blasfêmia. O que achais?

Evangelista

Eles responderam dizendo:

Coro

Ele é merecedor da morte!

Recitativo

Evangelista

Então eles cuspiram em Sua face, e golpearam-no, e outros bateram nele com as palmas de suas mãos, dizendo:

Coro

Agora nos diga, tu Cristo, quem é que Te bateu.

Coral

Quem Vos atingiu, Meu Salvador, e com sofrimento tão mal Vos tratou?

Vós não sois pecador, Como somos nós e nossos filhos, Vós não conheceis nada do pecado.

Recitativo**Evangelista**

Entrementes Pedro sentou-se do lado de fora no palácio, e uma rapariga acercou-se dele dizendo:

Primeira Jovem

Tu também estavas com Jesus da Galiléia.

Evangelista

Mas ele negou diante deles todos, dizendo:

Pedro

Eu não sei do que tu estás falando.

Evangelista

E quando ele saiu para o alpendre, outra jovem o viu e disse para todos que ele estava lá:

Segunda Jovem

Este homem também estava com Jesus de Nazaré.

Evangelista

E novamente ele negou com um juramento:

Pedro

Eu não conheço este homem.

Evangelista

E depois de um momento vieram a ele aqueles que estavam de pé, e disseram a Pedro:

Coro

Seguramente tu também és um deles, pois tuas palavras te traíram.

Recitativo**Evangelista**

Então ele começou a praguejar e a jurar, dizendo:

Pedro

Eu não conheço este homem!

Evangelista

E imediatamente o galo cantou e Pedro se lembrou das palavras de Jesus, que lhe disse:

Antes que o galo cante, tu Me negarás três vezes. E ele saiu e chorou amargamente.

Ária Contralto

Tende piedade, meu Deus! Por minhas lágrimas eis, coração e olhos choram ante vós amargamente.

Coral

Eu me curvo ante Vós, agora eu retorno outra vez: Vosso Filho nos reconciliou através de Seu sofrimento e morte.

Eu não nego minha culpa.

Mas Vossa graça e proteção são muito maiores do que o pecado que está sempre em mim.

Recitativo**Evangelista**

Quando a manhã chegou todos os príncipes dos sacerdotes e os anciãos do povo reuniram-se em conselho contra Jesus para levá-LO à morte. E quando eles O amarraram levaram-nO e O entregaram a Pôncio Pilatos, o governador. Então Judas, que O tinha traído, quando viu que Ele foi condenado, arrependeu-se, e devolveu as trinta moedas de prata para os príncipes dos sacerdotes e anciãos, dizendo:

Judas

Eu pequei, porque trai o sangue inocente.

Evangelista

E eles disseram:

Coro

O que nos importa? Isto é contigo!

Recitativo**Evangelista**

E ele jogou as moedas de prata no Templo, retirou-se, e foi se enforcar. E os príncipes dos sacerdotes recolheram as moedas de prata e disseram:

Sumo Sacerdote

Não é lícito para nós que as coloquemos no tesouro, pois é o preço do sangue.

Ária Baixo

Dai-me meu Jesus outra vez! Eis o dinheiro, preço do homicídio jogado pelo filho perdido a vossos pés!

Recitativo

Evangelista

E eles tomaram juntamente a decisão e compraram com elas o campo do oleiro para enterrar estrangeiros; motivo pelo qual o campo foi chamado de campo de sangue, desde esse dia. Então, cumpriu-se o que foi profetizado por Jeremias, o Profeta, que dizia: E eles tomaram as trinta moedas de prata, o preço d'Ele que foi avaliado, que eles compraram dos filhos de Israel, e deram-nas para o campo do oleiro, como o Senhor me apontou. E Jesus permaneceu frente ao governador e o governador Lhe perguntou:

Pilatos

Tu és o Rei dos Judeus?

Evangelista

E Jesus lhe disse:

Jesus

Tu o disseste.

Evangelista

E enquanto Ele era acusado pêlos príncipes dos sacerdotes e anciãos, Ele nada respondia. Então Pilatos Lhe disse:

Pilatos

Não ouves de quantas coisas eles testemunham contra ti?

Evangelista

E Ele não respondeu sequer uma palavra de forma que o governador surpreendeu-se muitíssimo.

Coral

Submetei a Jesus vossos caminhos os males de vosso coração, o mais verdadeiro guardião e soberano do Paraíso. Ele dá às nuvens, ar e aos ventos seu destino, curso e estrada, e encontra o caminho para vossos pés andarem.

Recitativo

Evangelista

Por ocasião das festas o governador costumava libertar para o povo um prisioneiro que eles escolhessem. E eles tinham então um prisioneiro famoso chamado Barrabás. Então quando eles estavam reunidos, Pilatos lhes disse:

Pilatos

Quem vós quereis que eu liberte para vós? Barrabás ou Jesus, que é chamado Cristo?

Evangelista

Pois ele sabia que por inveja O tinham entregado. Quando ele foi acomodado na cadeira do tribunal, sua mulher chegou-se a ele, dizendo:

Esposa de Pilatos

Não te metas com este homem justo! Pois eu me afligi muito este dia num sonho por causa d'Ele.

Evangelista

Mas os príncipes dos sacerdotes e os anciãos persuadiram a multidão de que eles deveriam pedir Barrabás e acabar com Jesus. O governador respondeu dizendo-lhes:

Pilatos

Qual dos dois quereis que Eu liberte para vós?

Evangelista

Eles disseram:

Coro

Barrabás!

Evangelista

Pilatos lhes disse:

Pilatos

O que farei então com Jesus, que é chamado Cristo?

Evangelista

Todos disseram:

Coro

Deixai-O ser crucificado!

Coral

Que extraordinário é este castigo! O bom pastor sofre pelas ovelhas, o honrado senhor paga os débitos para seus servos!

Recitativo

Evangelista

E o governador disse:

Pilatos

Por que, que mal Ele fez?

Recitativo (Soprano)

Ele fez o bem para todos; ao cego deu a luz, Ao paraplético fez andar, Ele nos contou a palavra de Seu Pai, Ele expulsou o Demônio, Ele animou os aflitos, Ele recebeu os pecadores. Nada além disso Jesus fez.

Ária (Soprano)

Por amor morrerá meu Salvador! Do pecado ele nada sabe, que esta eterna destruição e a punição do julgamento não repouse sobre minha alma.

Recitativo

Evangelista

Mas eles gritavam mais dizendo:

Coro

Deixai-O ser crucificado!

Recitativo

Evangelista

Quando Pilatos viu que não poderia convencer ninguém, e até um tumulto se formou, ele pegou água e lavou suas mãos diante da multidão, dizendo:

Pilatos

Eu sou inocente do sangue deste Homem justo; a vós toda responsabilidade!

Evangelista

Então todo povo respondeu dizendo:

Coro

Seu sangue caia sobre nós e nossos filhos!

Recitativo

Evangelista

Então ele libertou Barrabás e depois de açoitar Jesus, liberou-O para ser crucificado.

Recitativo (Contralto)

Tende piedade, Deus! Aqui está o Salvador amarrado ó açoites, golpes e feridas! Vós torturadores, parai! Não estão vossas almas tristes diante de tal angústia? Ah sim! Vós tendes coração que deve ser como pedra e ainda um silêncio muito pior.

Tende piedade; parai!

Ária (Contralto)

As lágrimas de minha face não podem fazer nada. Ó, então aceitai meu coração! Mas deixai-o receber o sangue que flui de vossas feridas que sangram.

Recitativo

Evangelista

Então os soldados do governador levaram Jesus ao pretório, e reuniram ao redor dEle todo o grupo de soldados, e O despiram e colocaram nEle um manto escarlata, e quando teceram uma coroa de espinhos, eles a puseram em Sua cabeça e um caniço na Sua mão direita, e eles se ajoelharam diante dEle, caçoaram dEle e disseram:

Coro

Salve, Rei dos Judeus!

Recitativo

Evangelista

E eles cuspiram nEle e tomaram O caniço de Sua mão e bateram em Sua cabeça.

Coral

Ó cabeça, ensanguentada e ferida, na dor e colocada ao desprezo! Ó cabeça, caçoada, coroada com uma coroa de espinhos! Ó cabeça, adornada apesar de tudo com a mais alta honra e graça, mas ainda insultada, Deixa-me cumprimentar-te! Tu nobre semblante do qual o poder do mundo permanece no medo, como foste tratado com desprezo! Como estás pálido! Quem ofuscou tão

vergonhosamente a luz de teus olhos, outrora como nenhuma outra luz?

Recitativo

Evangelista

E depois que tinham caçoado dEle, eles tiraram Seu manto e O levaram para crucificá-IO. E quando eles saíram, encontraram um homem de Cirene, Simão por nome, e o intimaram a carregar Sua cruz.

Recitativo (Baixo)

Sim! Prontamente nós, carne e sangue, seremos trazidos para a cruz; Quanto mais cruel a dor, melhor para nossas almas.

Ária (Baixo)

Vinde, doce cruz, assim eu direi, meu Jesus, dai-me a cruz sempre!
Se meus sofrimentos forem sempre muito pesados, ajudai-me a suportá-los.

Recitativo

Evangelista

Quando eles chegaram a um lugar chamado Gólgota, isto é, o lugar da cabeça, deram-Lhe vinagre para beber misturado com fel. E quando Ele o provou, não bebeu. E eles O crucificaram, e rasgaram Suas vestes, sorteando os pedaços, o que deveria cumprir o que foi dito pelo Profeta: Eles repartiram minhas vestes entre si e sortearam os pedaços. E sentando, eles o observavam. E colocaram sobre Sua cabeça sua acusação por escrito, que dizia: Este é Jesus, Rei dos Judeus. Então havia dois ladrões crucificados com Ele, um do lado direito e outro à esquerda. E aqueles que passavam O insultavam, balançando suas cabeças, e dizendo:

Coro

Tu que destróis o Templo de Deus, e o reedificas em três dias, salva-Te, se és o Filho de Deus, desce da cruz!

Recitativo

Evangelista

Da mesma forma os príncipes dos sacerdotes caçoavam dEle, com os escribas e os anciãos dizendo:

Coro

Ele salvou os outros, mas não pode salvar a si mesmo. Se Ele é o Rei de Israel, deixai-O descer da cruz, e nós acreditaremos nEle. Ele confiou em Deus, deixai-O libertá-IO agora, se realmente O ama, pois Ele disse: Eu sou o Filho de Deus.

Recitativo

Os ladrões que foram crucificados com Ele falavam o mesmo furtivamente.

Recitativo (Contralto)

Ah! Gólgota, infeliz Gólgota! O Senhor da glória deve aqui ser arruinado na desgraça. A bênção e Salvador do mundo na amaldiçoada cruz. O criador do céu e da terra perecerá da terra e do céu. A falta de culpa deve aqui morrer de modo culposo; Isto toca intimamente minha alma. Ah Gólgota, infeliz Gólgota!

Ária (Contralto) e Coro

Eis, Jesus estende Suas mãos para nos segurar. Vem!

- Coro
Onde?

Contralto

Para os braços de Jesus! Procura redenção, procura misericórdia! Procura-te!

- Coro
Onde?

Contralto

Nos braços de Jesus! Vive, morre, fica aqui, tu aflito. Fica aqui.

- Coro
Onde?

Contralto

Nos braços de Jesus!

Recitativo

Evangelista

Então desde a sexta hora havia escuridão sobre toda a terra até a nona hora. E pela nona hora, Jesus clamou em alta voz, dizendo:

Jesus

Eli, Eli, lama sabachthani?

Evangelista

O que quer dizer: Meu Deus, meu Deus, por que me abandonastes? Alguns deles permaneciam por perto, quando ouviram-no dizer:

Coro

Ele clama por Elias!

Recitativo**Evangelista**

E imediatamente um deles correu, e pegou uma esponja, embebendo-a com vinagre, colocou-a numa vareta, e deu-Lhe para beber. Os outros diziam:

Coro

Deixa, vamos ver se Elias vem salvá-IO!

Recitativo**Evangelista**

Jesus, quando clamou novamente com uma voz muito alta, entregou Seu espírito.

Coral

Quando eu partir Vós não vos apartareis de mim!
Quando eu sofrer a morte, mostrar-vos-ei o caminho!
Quando meu coração estiver profundamente magoado, libertai-me de minha angústia, através de vossa angústia e dor!

Recitativo**Evangelista**

E eis que, o véu do Templo foi rasgado em duas partes, de alto a baixo, e a terra tremeu, e as rochas romperam-se. E as sepulturas se abriram, e levantaram-se muitos corpos dos santos que tinham dormido, e saíram dos túmulos depois de Sua ressurreição, e foram à cidade sagrada, e apareceram para muitos. Então, quando os centuriões e aqueles que estavam com eles, observando Jesus, viram o terremoto, e tudo o que estava acontecendo, foram tomados de muito medo, dizendo:

Coro

Na verdade, este era o Filho de Deus.

Recitativo**Evangelista**

E muitas mulheres estavam lá, observando de longe, as quais seguiram Jesus desde a Galiléia, servindo-O.

Entre elas estavam Maria Madalena, e Maria, a mãe de Jaime e José, e a mãe das crianças de Zebedeu. Quando o crepúsculo chegou, veio um rico homem de Arimatéia, chamado José, que também era ele próprio discípulo de Jesus. Ele foi a Pilatos e pediu o corpo de Jesus. Então Pilatos ordenou que o corpo lhe fosse entregue.

Recitativo (Baixo)

À noite, quando estava quente, o pecado de Adão tomou-se claro, à noite o Salvador o redimiu. À noite a pomba retornou e carregava em seu bico um ramo de oliveira. Ó bom tempo, hora crepuscular! A Paz com Deus agora está assegurada, pois Jesus carregou a cruz. Seu corpo está em repouso. Ah, querida alma peço-vos lde, aceitai o corpo de Jesus Sagrada, preciosa dádiva!

Ária (Baixo)

Torna-te limpo, meu coração, Eu sepultarei Jesus. Então Ele terá em mim para todo sempre. Seu doce repouso. Mundo, afasta, deixa Jesus entrar!

Recitativo Evangelista

E quando José pegou o corpo, ele o embrulhou num pano de linho limpo, e o estendeu em seu próprio sepulcro novo, que ele tinha mandado cavar na rocha à entrada do sepulcro, e partiu. E lá estavam Maria Madalena, e a outra Maria, recostadas diante do sepulcro. Então no dia seguinte que seguiu o dia da preparação, os príncipes dos sacerdotes e os fariseus foram juntos a Pilatos, dizendo:

Coro

Senhor, nos lembramos de que aquele impostor disse, quando ainda estava vivo: Depois de três dias, Eu ressuscitarei. Portanto, ordena que a sepultura esteja bem guardada, até o terceiro dia, para que Seus discípulos não venham à noite roubá-IO e digam depois ao povo: Ele ressuscitou dos mortos, e esta mentira será pior do que a primeira.

Recitativo**Evangelista**

Pilatos lhes disse:

Pilatos

Tendes a guarda, ide e tornai- a tão segura quanto puderdes.

Evangelista

Então eles foram, e tomaram o sepulcro seguro, selando a pedra e colocando um guarda.

Recitativo (Solistas e Coro)**Baixo**

Agora o Senhor foi trazido para repousar.

- Coro

Meu Jesus, boa noite!

Tenor

Sua missão acabou, causada pelos nossos pecados.

- Coro

Meu Jesus, boa noite!

Contralto

Ó membros abençoados, eis como eu lamento com penitência e tristeza, que meu pecado vos tenha trazido tanto sofrimento!

- Coro

Meu Jesus, boa noite!

Soprano

Enquanto a vida durar, por vossos padecimentos mil agradecimentos, pois Vós me trouxestes a salvação.

- Coro

Meu Jesus, boa noite!

Coro

Nós nos sentamos em lágrimas e clamamos por vós no sepulcro: Repousai suavemente! Suavemente repousai! Repousai Vosso corpo cansado, repousai suavemente, repousai bem! Em Vosso túmulo e sepultura haverá para mentes perturbadas um conforto e repouso e paz para as almas. Meus olhos dormirão com alegria.

NOTA DE ESCLARECIMENTO: OS ANEXOS DO ARQUIVO DIGITAL DESTA DISSERTAÇÃO NÃO CONTÊM AS IMPRESSÕES DAS PARTITURAS DAS SEGUINTEs ÁRIAS E COROS DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATHEUS, QUE FORAM ANEXADAS NAS CÓPIAS IMPRESSAS DESTA DISSERTAÇÃO, DISPONIBILIZADA NA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS:

- Coro e Coral *Kommt, ihr Töchter, helft mir kiagen;*
- Ária e Coro *So ist mein Jesus nun gefangen;*
- Ária *Erbarme dich, mein gott.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, 1994, Introdução.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Cadernos de Música da Universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, cap. 2.

----- **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRANT, Celso. **Bach, o quinto evangelista**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

BUKOFZER, Manfred F. – **La música en la época barroca de Monteverdi a Bach**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CARPOUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música Da Idade Média ao Século XX**. São Paulo: Ediouro, 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. (Coleção Memória e Sociedade)

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, cap. 1.

COHN, Gabriel. “Como um grande hobby ajuda a entender um grande tema”. COHN, Gabriel. **Crítica e Resignação. Max Weber e a teoria social**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

COLLIOT THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.12.

DOWLEY, Tim. *Bach*. **As vidas ilustradas dos grandes compositores**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

ELIAS, N. **Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Introdução.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v. 1.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, _____.
Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KOELLREUTTER, H. J. **Contraponto Modal do século XIV - Palestrina**. São Paulo: Novas Metas, 1989.

MARAVALL, José Antonio. “A cultura do barroco como um conceito de época”. **A cultura do barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.

MARCEL, Luc-Andre. **Bach**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Coleção Opus 86.

NOBRE, Renarde Freire. “A Modernidade na Teoria Sociológica: afinidades clássicas”. **Teoria e Sociedade**. Revista dos Departamentos de Ciência Política e de Sociologia e Antropologia, Belo Horizonte: UFMG, 1999, n.3.

PANOFSKY, Erwin. “O maneirismo”. **Idea: A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 375 pp.

SADIE, Stanley (editor). **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994.

WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. “A objetividade do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política”. **Metodologia das Ciências Sociais**. São Paulo: Unicamp, 1992, v.1, p. 119.

_____. “Introdução: O homem e sua Obra”. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

_____. “Rejeições Religiosas no mundo e suas direções”. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982, pp. 371 - 408.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 4. ed. MACEDO, José Marcos Mariani. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000, 288 pp.

_____. **Economia e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, caps. 1-3.

WISNIK, José Miguel. "Uma inacabada arte da fuga". NASCIMENTO, Milton M. (org). **Jornal de Resenhas**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995, v.2, p. 51, maio.

Homepages

- http://www.cpdI.org/wiki/index.php/St_Matthew_Passion%2C_BWV_244
Acesso 23 fevereiro de 2006
- www.jsbach.org
Último acesso: 3/05/2006.

Registro da obra analisada – acervo Bach:

Matthäuspassion (St Matthew Passion).

Numero de Vozes: 4vv Timbres: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo

Gênero: Oratório Sacro

Idioma Germânico.

Instrumentos: Nove

Ano de publicação: 1727 - BWV 244