

# A TRADIÇÃO PLATÔNICA NO BREVE DISCORSO SOPRA LA MUSICA MODERNA, DE MARCO SCACCHI (1649)

VICENTE CASANOVA DE ALMEIDA \*

**Resumo:** No ano de 1649, Marco Scacchi (1600-1662), discípulo de Giovanni Francesco Anerio, publica um trabalho teórico intitulado “*Breve Discorso Sopra la Musica Moderna*”, no qual edifica importantes argumentos na defesa da música praticada por ele e inserida no contexto da *Seconda Pratica*. Após um período de embates e controvérsias com os compositores Paul Siefert e Romano Micheli, Scacchi censura em seu discurso os compositores da *Prima Pratica*, ou prática musical antiga, e louva, por sua vez, a indústria composicional de seu tempo. Pretendemos, neste artigo, evidenciar os argumentos de tradição platônica elencados por Scacchi na construção de sua narrativa, recuperando, para tal efeito, os discursos que o precederam e que se erigiram sobre as tópicas compartilhadas durante os embates entre antigos e modernos, no período que compreende a primeira metade do século XVII.

**Palavras-chave:** Scacchi. Platão. Discorso.

**Abstract:** In the year 1649, Marco Scacchi (1600-1662), Giovanni Francesco Anerio's disciple, publishes a theoretical work called “Breve Discorso Sopra la Musica Moderna” in which he builds important arguments for the defense of his own music practice placed in the context of the *Seconda Pratica*. After a period of controversies between him and the composers Paul Siefert and Romano Micheli, Scacchi inveighs against the *Prima Pratica* composers and, in turns, he praises the compositional industry of his time. The present article intends to put in evidence the tradition of the Platonic arguments used by Scacchi in his narrative, reclaiming early discourses which were buildt over Platonic topics, shared during the 17<sup>th</sup> century controversies between "ancients" and "moderns".

**Keywords:** Scacchi. Plato. Discorso.

## Introdução

O compositor italiano Marco Scacchi (1600-1662) estudou com Giovanni Francesco Anerio(1567-1630), compositor da Escola Romana, herdeiro da tradição musical de Palestrina. Scacchi escreveu principalmente madrigais, missas e concertos sacros e trabalhou na corte de Varsóvia, na Polônia, como *maestro di capella*, entre 1628 e 1649. Notabilizou-se pelo seu *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna* (1649), onde louvou a técnica musical da

---

Artigo recebido em 8 de agosto de 2014 e aprovado em 23 de abril de 2015

\* Mestre em Musicologia Histórica pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: casanova\_vicente@hotmail.com

*Seconda Pratica* enaltecendo a indústria composicional de sua época, principalmente o compositor Claudio Monteverdi (1567-1643). Este, por sua vez, em distintos momentos de sua produção musical, referiu-se a Platão e suas preceptivas acessando o pensamento desse filósofo por meio da tradução da *Opera Omnia* platônica, empreendida por Marsilio Ficino.

As preceptivas platônicas foram também compartilhadas por Marco Scacchi em seu discurso de 1649. Portanto, no presente artigo, temos como objetivo evidenciar a via platônica pela qual Scacchi tece um encômio à música de seu tempo, e vitupera, ao mesmo tempo, contra os músicos da *Prima Pratica*, ou seja, a prática musical que o precedeu. Primeiro, trataremos da tradução da *Opera Omnia* platônica realizada por Marsilio Ficino, no século XV. Depois veremos como os irmãos Claudio e Giulio Cesare Monteverdi fundamentaram seus discursos baseados na referida tradução, no século XVII. E, por último, observaremos como Marco Scacchi retoma as tópicas platônicas apoiando-se nelas para a realização de seu *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna* em 1649. Informamos que os textos em língua estrangeira, utilizados nas citações subseqüentes, serão mantidos no formato de sua redação original e que todas as traduções foram realizadas pelo autor deste artigo.

### **Platão e a arte da música na tradução de Marsilio Ficino no século XV**

Os trinta e seis diálogos que compunham a obra platônica, segundo o cânone estabelecido por Thrasyllus no século I, foram primeiramente traduzidos pelo italiano Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo e humanista, sob encomenda de Cosimo de Medici (1389-1464), o primeiro da importante dinastia que governou a cidade de Florença durante boa parte do período do *Rinascimento*. Cosimo frequentava assiduamente as palestras de Gemistos Pletho (1355-1452), filósofo neoplatônico grego, responsável por disseminar no meio humanista italiano o pensamento de Platão.

Pletho, por sua vez, presenteou Cosimo com manuscritos platônicos em grego, fato que provocou a necessidade de traduções ao latim, fazendo com que o governante florentino incumbisse Marsilio Ficino dessa função. A versão latina da *Opera Omnia* platônica, traduzida e comentada por Ficino, foi publicada pela primeira vez em Veneza, no ano de 1491, sendo republicada durante os séculos XVI e XVII. A tradução de Ficino é considerada como fundamental para o *revixit* do interesse na obra platônica e para o crescimento do compartilhamento das preceptivas de Platão. Em termos de teoria e prática musicais, sua tradução foi decisiva para os rumos tomados pelos compositores italianos do XVI e XVII, fomentando os embates, como o que ocorreu publicamente entre Giovanni Maria Artusi (1540-1613) e Claudio Monteverdi (1567-1643).

A edição partilhada no contexto acima exposto, segundo Stasi (2009), era a versão corrigida e indexada de Symon Grynaeus (1493-1540), um latinista e helenista alemão. A *Platonis Opera Omnia* ficiniana corrigida por Grynaeus veio a público no ano de 1532 e contava com um importante índice remissivo, o *Index in Platonis scripta omnia locupletissimus*, responsável por facilitar a imersão em conceitos distintos da filosofia platônica. Stasi (2009) estabelece que esta versão é a mais correta para a verificação das tópicas platônicas partilhadas nos discursos em defesa da música moderna no contexto italiano do século XVII.

Ficino é de primordial importância para os discursos sobre a arte da música no decorrer do período em questão. O contributo de Arnaldo Della Torre (o monumental *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, 1902), apesar de pertencente ao contexto do século XIX, sintetiza e evidencia com precisão o argumento ficiniano de raiz platônica, que perpassou todo o século XVI e o XVII e que se refere ao ordenamento e equilíbrio das faculdades da alma por meio da música:

(...) la musica è potente mezzo di educazione e d'istruzione: di educazione perchè il pedagogo con esso plasma, compone, armonizza l'animo del adolescente che ancora è incomposto e trascinato da varie tendenze; d'istruzione perchè il maestro dopo d'aver insegnato allo scolaro con l'aritmetica la teoria dei numeri, colla geometria la teoria delle figure, colla stereometria la teoria dei solidi, coll'astronomia la teoria dei diversi moti, deve insegnarli con la musica la teoria dei suoni, derivanti da quei moti.<sup>1</sup>

A importância da música para Marsilio Ficino também é tratada por Della Torre. O historiador estabelece que a filosofia de Ficino:

(...) sostiene, così, la universale necessità e la sublime altezza della musica, da affermare che nessun uomo d'ingegno vi può essere, il quale non sia attratto da quell'arte divina e non la coltivi; e viceversa che essa arte non può venir coltivata che dagli uomini dotti. Ma c'è poi una ragione estrinseca, per cui Marsilio è così caldo favoreggiatore dell'arte musicale, ed è che per lui, medico, essa è strettamente unita colla medicina da potersene considerare come appendice.<sup>2</sup>

---

1 “(...) a música é um importante meio de educação e de instrução: de educação porque o pedagogo, por meio dela, plasma, compõe e harmoniza o ânimo do adolescente, que é incomposto e naturalmente arrastado por variadas tendências; de instrução porque o mestre, depois de haver ensinado ao escolar pela aritmética a teoria dos números, com a geometria a teoria das figuras, com a estereometria a teoria dos sólidos, com a astronomia a teoria dos diversos movimentos [do universo], deve ensinar com a música, portanto, a teoria dos sons, derivada daqueles movimentos [universais].” TORRE, Arnaldo Della. *Storia della Accademia Platonica di Firenze*. Florença: Tipografia G. Carnesecchi e Figli. 1902, p.788 - Observação: todas as citações em língua estrangeira serão mantidas em sua redação original.

2 “(...) sustenta, deste modo, a universal necessidade e a altivez da música, quando afirma que não podem existir homens engenhosos que não sejam atraídos por esta arte divina e não a cultivem; e vice-versa, ou seja, que esta arte não pode ser cultivada por homens que não sejam doutos. Entretanto, existe uma razão extrínseca, pela qual Marsilio é fervoroso instigador da arte musical, pois ele, sendo médico, defende que esta arte está unida

A união da música à medicina é explicada por Della Torre (1902) no contexto de Ficino e o autor relembra casos clássicos na literatura antiga de operações medicinais e curas realizadas pela música:

La musica infatti è per l'anima ciò che la medicina è per il corpo; anzi i platonici riferiscono l'origine delle due arti allo stesso Dio, cioè ad Apollo, che i prischi teologi stimarono – medicinae inventorem ac citharae pulsandae regem - ; e non è quindi meraviglia che una persona sia medico e musico nello stesso tempo. [...] Chi non ricorda i miracoli di Pitagora e di Empedocle, i quali colla musica sapevano sedare d'un tratto la lascivia, l'ira, il furore? Chi non rammenta Timoteo, il quale col suno della sua lira eccitava e reprimeva i furori d'Alessandro, e Davide di cui si dice chi abbia calmato l'animo delirante di Saul col suono della sua arpa?<sup>3</sup>

Essas operações de curas e usos medicinais da música, no terreno dos argumentos de louvor a essa arte considerada divina pelos platônicos, estiveram presentes, como mencionamos, nos séculos XVI e XVII, nas palavras de Paolo Cortesi (1510), Baldassare Castiglione (1528), Girolamo Mei (1602), Giovanni Batista Doni (1634-5), dentre outros acadêmicos e estudiosos, alcançando o pensamento dos irmãos Monteverdi e de Marco Scacchi em seu *Breve Discorso no Seicento* italiano.

Portanto, como indicamos anteriormente, iremos analisar os discursos de 1605 (utilizaremos a versão reimpressa disponível, de 1606) e 1607, dos irmãos Claudio e Giulio Cesare Monteverdi, respectivamente, para compreendermos o modo em que os *tópoi* platônicos encontrados na tradução de Ficino da *República* e do diálogo *Górgias* transparecem em seus próprios discursos. Depois passaremos à análise destas tópicas partilhadas no *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna* de Scacchi.

## **Platão e a arte da música nos discursos de Claudio e Giulio Cesare Monteverdi no século XVII**

No ano de 1605, o compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) defende-se publicamente em seu *Quinto Libro de Madrigali* dos ataques empreendidos pelo compositor Giovanni Maria Artusi (1540-1613) em seu tratado *L'Artusi, ovvero Delle Imperfitioni della Moderna Musica* (1600). Artusi utilizou-se de excertos de madrigais de Monteverdi para demonstrar os erros que cometiam os músicos modernos na escrita musical, principalmente

---

estritamente à medicina podendo ser considerada um apêndice da mesma.” Ibid., p.788

3 “A música, de fato, é para a alma aquilo que a medicina é para o corpo; deste modo os platônicos referiam a origem destas duas artes ao mesmo deus, ou seja, Apolo, aquele que os primeiros teólogos estimavam – inventor e guia da medicina e da música – e não é, portanto, de maravilhar-se que alguém seja médico e músico ao mesmo tempo. (...) Quem não recorda os milagres de Pitágoras e Empédocles, os quais com a música sabiam acalmar prontamente a lascívia, a ira ou o furor? Quem não recorda Timóteo, que com o som da sua lira excitava e reprimia os furores de Alessandro, e, por outra parte, Davi, do qual se diz que havia acalmado o ânimo delirante de Saul com o som da sua harpa?” Ibid., p.788

no que diz respeito à operação de consonâncias e dissonâncias.

Monteverdi, entretanto, em resposta ao seu adversário, argumenta que “[...] il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità”,<sup>4</sup> advogando que a prática musical de seu tempo difere da anterior, emblematizada na figura de Gioseffo Zarlino (1517-1590), codificador das regras da técnica do *contraponto* e que esta verdade defendida por ele não é mera obra do acaso:

Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere alla opositioni che fece l'Artusi contre alcune minime particelle d'essi, perche send'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantua non son patrone di quel tempo que tal'hora mi bisognarebbe e hò nondimeno scruta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso, & tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di SECONDA PRATICA, overo PERFETTIONE DELLA MODERNA MUSICA (...)<sup>5</sup>

Monteverdi, dando seguimento à sua resposta, argumenta ao seu leitor que, além da prática já estabelecida e aceita, existe outra, que encontra raízes na autoridade de Platão. O compositor afirma, deste modo, que o músico moderno não fabrica suas obras sem o amparo das regras e prescrições, ou seja, seu objetivo não é o aniquilamento das preceptivas do contraponto, porém, a prática do seu tempo é distinta da que o precedeu.

(...) forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dal Zerlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze & dissonanze vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata con quietanza della ragione & dello senso diffende il moderno comporre (...)<sup>6</sup>

O consentimento da *razão* e dos *sentidos* nesta operação com as consonâncias e dissonâncias é um lugar-comum que será agenciado mais uma vez em 1607 por Giulio Cesare Monteverdi em sua *Dichiaratione*, sendo manejado também mais tarde por Scacchi, em 1649, no *Breve Discorso*. Portanto, se a *razão* e os *sentidos* indicam o aceite de tal prática moderna, Monteverdi afirmará, no final de sua breve carta, que o cimento da música de seu tempo é,

---

4 “(...) o compositor moderno fabrica [sua música] sobre os fundamentos da verdade.” MONTEVERDI, Claudio. *Quinto Libro de Madrigali. A cinque voci*. Veneza: Ricciardo Amadino, 1606, p.3

5 “Não vos maravilheis que eu publique estes madrigais sem antes aqui responder aos ataques feitos por Artusi sobre algumas pequenas partes de uma das minhas obras [o madrigal *Cruda Amarilli*], porque, na verdade, estando eu a serviço desta Sereníssima Alteza de Mântua não sou, embora desejasse, senhor do meu próprio tempo; examinei a necessidade de uma resposta para dar conhecimento de que não faço minhas coisas ao acaso, e tão logo seja escrita, será colocada à luz portando em sua frente o nome de SECONDA PRATICA, ou PERFEIÇÃO DA MÚSICA MODERNA.” Ibid., p.3.

6 “(...) talvez alguns se admirem não acreditando que possa existir uma outra prática diversa daquela ensinada por Zarlino; porém, estejam seguros que no que diz respeito às consonâncias e dissonâncias existe também uma outra maneira diferente da que nos foi determinada para operá-las e que o compositor moderno, portanto, a defende com o consentimento da razão de dos sentidos (...)” Ibid., p.3.

portanto, a *verdade*:

(...) & questo ho voluto dirmi si perche questa voce SECONDA PRATICA tal'ora non fosse occupata d'altri, si perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, & credete che il moderno compositore fabrica sopra li fundamenti della verità (...).<sup>7</sup>

Monteverdi, como observamos acima, defende que sua música não é obra do acaso, justamente porque opera com as técnicas do *contraponto*, até então aceitas e utilizadas por todos. Entretanto, indica mais adiante que, por construir sua música sobre os fundamentos da *razão* e dos *sentidos* como base da verdade, está se distanciando da rigidez dessas operações em favor de um bem maior, o qual virá explicitado somente em 1607, na *Dichiaratione*, na qual seu irmão Giulio discorrerá sobre o governo da *oratio* (oração, palavra) e dos *affetti* (afetos) sobre os elementos musicais. A verdade monteverdiana, portanto, está erigida exatamente sobre esses dois elementos (a oração, ou seja, as palavras; e os afetos, ou paixões), configurados por Platão e explicitados na tradução de Ficino.

Por um lado, a *razão* determina a observação das preceptivas técnicas do contraponto. Por outro, os sentidos indicam a capacidade da música de operar o movimento das paixões na alma humana, os *affetti* (afetos). Este argumento, como veremos, ecoa fortemente o pensamento de Platão na *República*, principalmente os excertos situados entre 398d e 400d.

Monteverdi salienta a necessidade de uma segunda *prática*, e não de uma segunda *teoria*, no contexto em que se insere. Portanto, o compositor noticia que o nome *Seconda Pratica* foi por ele cunhado para estabelecer definitivamente essa divisão que considera necessária entre a prática que o precedeu e a prática distinta de seu tempo. A partir disso, Monteverdi advoga que existe, portanto, sob a direção dessa distinta concepção prática, um tratamento diferenciado na relação de consonâncias e dissonâncias, e apela ao consentimento da *razão* e dos *sentidos* dos compositores modernos, defendendo a perfeição da música praticada por ele e seus contemporâneos.

Dois anos após a manifestação pública de Claudio em defesa de seu próprio engenho composicional e da indústria compositiva de seus contemporâneos, Giulio Cesare Monteverdi, irmão do compositor, faz publicar no livro de *Scherzi Musicali* de Claudio uma *Dichiaratione* (declaração) onde defende a prática musical moderna e censura Artusi e suas investidas. O conteúdo da *Dichiaratione* revela, como mostraremos abaixo, o acesso às tópicas platônicas

---

<sup>7</sup> “E tudo isso eu queria dizer porque, primeiro, o nome SECONDA PRATICA ainda não havia sido cunhado por outros, e, segundo, para que também os engenhosos [compositores] possam, a partir disso, considerar outras coisas em relação à harmonia, e, deste modo, acreditar que o compositor moderno fabrica [sua música] sobre os fundamentos da verdade [...]” Ibid., p.3.

compartilhadas a partir da tradução de Ficino. Devemos lembrar que Stasi (2009) destacou quatro principais passagens no texto de Giulio que referem-se diretamente à Platão, a saber:

(...) a que define a formação tríplice da *melodia* (República 398d); a que estabelece a primazia da *oratio* [oração] nesta formação (República 400d); a que afirma que a *oratio* segue os afetos da *anima* [alma] (República 400d) e a que estabelece que a música gira em torno da perfeição da melodia (Górgias, 449d).<sup>8</sup>

As partes da tradução de Ficino nas quais encontramos o pensamento de Platão conforme a ordem estabelecida por Stasi (2009) estão dispostas no quadro abaixo para melhor visualizarmos nossa fundamentação teórica:

<b>Platão –República</b>
<b>a)</b> 398d –(...) Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rythmo (...) <sup>9</sup>
<b>b)</b> 400d – (...) quie etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia [...] orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmo & Harmonia sequitur [...] <sup>10</sup>
<b>c)</b> 400d – (...) quid vero loquendi modus ipsaq, oratio non ne animi affectionem sequitur? (...) <sup>11</sup>
<b>Platão –Górgias</b>
<b>d)</b> 449d- (...) non et musica circa perfectionem melodiae versatur? <sup>12</sup>

Pela observação desses trechos fica evidente a insistência de Platão sobre o governo da *oratio* (a *oração*, ou seja, o texto e as palavras portadoras dos afetos) sobre os elementos musicais, de forma que os compositores devem, sobretudo, observar o caráter do texto e seu significado antes de qualquer operação. A declaração de Giulio remete o leitor a questões importantes que têm por base exatamente essa substancial inter-relação entre texto e música, pois os exemplares de obras envolvidas na querela entre Artusi e Monteverdi são basicamente *madrigais* (música vocal extensamente difundida no século XVI e na primeira metade do século XVII).

Partindo ao conteúdo da *Dichiaratione* de Giulio, vemos que ele começa com a

8 STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da Seconda Pratica*. 2009. 207p.Tese. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2009. p.57.

9 “A Melodia é composta de três coisas, palavra, harmonia e ritmo (...)” FICINO, Marsilio. *Divinis Platonis Opera Omnia*. Lugduni: Antonium Vicentium, 1557, p.332.

10 “(...) o ritmo e a harmonia devem seguir as palavras, e não o contrário” Ibid., p.332-3.

11 “(...) a dicção e as palavras não seguem, portanto, os afetos da alma?” Ibid., p.332-3.

12 “(...) e a música, portanto, não versa em torno da perfeição da melodia?” Ibid., p.233.

exposição de seu objetivo, que é a defesa da credibilidade da música de seu irmão Claudio e, consequentemente, da música escrita na *Seconda Pratica*, ou prática moderna:

DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto Libro de suoi Madregali. Fu dalle stampe (alcuni mesi adietro) publicata una lettera di Claudio Monteverdi mio fratello; la quale diede materia, ond'altri s'affaticassero, soto finto nome di un Antonio Braccini da Todi, di farla parer al mondo una chimera & vanità; ond'io spinto fin dall'amore che porto al mio fratello, ma molto più dalla verità, che in essa lettera si contiene; vedendo lui compiacentesi d'attendere a fatti, poco prezzar l'altrui parole; ne potendo soffrir che 'lopere sue a si gran torto biasimate, ho voluto per questa volta rispondere alle opositioni fattele, dichiarando di parte in parte, più largamente, quel tanto che il mio fratello ha in detta lettera sotto brevi termini ristretto; affinche quegli conosca, & chiunque il segue, la verità che in lei si contiene esser molto differente da quel ch'egli nel suo discorso dimostra.<sup>13</sup>

Na sequência discursiva, Giulio enumera os excertos da carta de seu irmão Claudio e principia uma série de citações de Platão, que estão referidas na tradução de Ficino que expusemos anteriormente:

Dice adunque la lettera cosi: [...] *Ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose a caso*. Dice mio fratello che non fa le sue cose a caso; atteso che la sua invention è stata (in questo genere di musica) di far che l'oratione sia padrone del armonia è non serva, & in questo modo sarà la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone, dice queste parole: *Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo* (& poco più abasso) *qui etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem rithmis & harmonia oratione sequuntur non ipsa oratio Rithmum & Harmonia sequitur*; dopo, (per dar più forza all'oratione seguita con queste parole) *quid vero loquendi modus ipsaq, oratio non ne animi affectionem sequitur?* & poi *orationem vero cetera quoq sequuntur* [...] *Overo perfetioni della moderna musica*. chiamaralla perfetioni della moderna musica, mosso dall'autorità di Platone che dice: *Non ne & musica circa perfectionem melodiae versatur?*<sup>14</sup>

---

13 “DECLARAÇÃO DA CARTA IMPRESSA NO SEU QUINTO LIVRO DE MADRIGAIS: Há alguns meses atrás foi impressa e veio a público uma carta de meu irmão Claudio Monteverdi [na edição de seu Quinto Livro de Madrigais]. Um certo Antonio Braccini [ou Braccino] da Todi [pseudônimo de Artusi] esforçou-se para que ela parecesse ao mundo uma quimera ou vaidade. Por este motivo, pelo amor que tenho ao meu irmão e muito mais ainda pela verdade contida em sua carta, e reconhecendo que meu irmão dá atenção aos fatos mais do que às palavras e ataques alheios, e sendo incapaz de suportar que suas obras sejam tão injustamente censuradas, desejei aqui responder às objeções feitas contra ele, declarando detalhadamente tudo o que meu irmão em sua carta restringiu a poucas palavras, afim de que este opositor e seus seguidores conheçam que a verdade contida nesta carta é muito diferente da que é tratada em seus discursos e ataques.” MONTEVERDI, Claudio. *Scherzi Musicali. Con la Dichiaratione di vna Lettera, cha si ritroua stampata nel Quinto Libro de suoi Madregali*. Veneza: Ricciardo Amadino, 1607, p.45.

14 “A carta de meu irmão principia assim: “*Escrevi esta carta para mostrar que o que faço não é feito ao acaso*” - assim meu irmão falou, querendo dizer que não compõe suas obras ao acaso, porque, neste gênero de música[a música da *Seconda Pratica*], é sua intenção que as palavras sejam senhoras da harmonia, e não servas; e é deste modo que suas obras devem ser julgadas a respeito da melodia de que falava Platão na República: *Melodiam ex tribus constare, Oratione, Harmonia et Rithmo* [a melodia é composta de três coisas, Palavra, Harmonia e Ritmo]e um pouco mais abaixo *quie etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmo & Harmonia sequitur* [o ritmo e a harmonia devem seguir as palavras, e não o contrário] e depois (para evidenciar a força das palavras e da oração, o filósofo segue dizendo) *quid vero loquendi modus ipsaq, oratio non ne animi affectionem sequitur?*



Fica demonstrado, pela leitura das palavras de Giulio, que a autoridade do argumento de Platão é fundamental na defesa da música de Claudio Monteverdi e dos partidários da *Seconda Pratica* e serve, no desenvolvimento discursivo, como recurso probatório, combatendo a ideia levantada por Artusi de que Claudio ignorasse os preceitos da técnica do *contraponto* ou a sua música fosse puramente uma obra do acaso. Os *tópoi* platônicos, neste contexto, são utilizados como elementos que justificam as licenças contrapontísticas empreendidas por Claudio e observadas na música da *Seconda Pratica*, principalmente no que concerne à maior liberdade no uso das dissonâncias, anteriormente mantidas sob rigoroso controle nas composições.

A inobservância da relação texto-música pelos opositores da *Seconda Pratica* é sublinhada por Giulio no decorrer do desenvolvimento de seu discurso. Na sua opinião, Artusi empreende um erro ao analisar o madrigal *Cruda Amarilli* de Monteverdi somente pela relação de contraponto, ignorando totalmente o texto e seu significado. O autor da *Dichiaratione* reitera o *tópos* platônico que assegura que a harmonia está submetida à condução da *oração*, ou seja, das palavras. Sua afirmação está resguardada no fato de que as palavras são portadoras dos *afetos*, e o objetivo da prática musical moderna é justamente o *movere gli affetti* (ou seja, a mobilização de matizes patéticos na alma do ouvinte):

(...) ma in questo, l'Artusi, da bon maestro piglia certe particelle, o passaggi, come dice, del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciando in maniera tale come se nulla havesse che fare con la musica; mostrando di poi dette passaggi privi della sua oratione, del tutto della sua armonia & del suo Rithmo, ma s'avesse nelli passaggi notati da lui per falsi, sposta l'oratione loro, il mondo senza altro haverebbe conosciuto dove è trascorso il suo giudicio & egli non harebbe detto que fossero chimere, e castelli in aria. (...) la musica (in tal genere di cantilena come questa sua) versa intorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione; & l'oratione padrona del armonia, al qual pensamento tende la seconda pratica overo l'uso moderno, per tal fondamento vero promete mostrare contro l'oppositore, che l'armonia del madregale Cruda Amarilli non è fatta a caso, ma si bene a bel arte, & i a buono studio non inteso dal'Aversario, & non conosciuto (...)<sup>15</sup>

---

[A dicção e as palavras não seguem, portanto, a disposição da alma?] E em seguida, *orationem vero cetera quoq sequuntur* [todo o resto segue e ajusta-se às palavras]”. [...] *Sobre a perfeição da música moderna* - [...] [Claudio] refere-se aqui também à *perfeição* da moderna música, movido pela autoridade de Platão que disse: *non ne& musica circa perfectionem melodiae versatur?* [e a música, portanto, não versa em torno da perfeição da Melodia?]” Ibid., p.45-6.

15 “(...) Porém, Artusi rouba certas partículas (ou *passagi*, como ele mesmo disse) da música de meu irmão, a saber, o madrigal *Cruda Amarilli*, descuidando-se totalmente das palavras, omitindo-as de tal maneira como se elas não tivessem nada em comum com a música, mostrando, inclusive, as ditas passagens desprovidas das palavras, de sua harmonia e de seu ritmo. Porém, se o opositor de meu irmão, nas passagens que considerou falsas, tivesse mostrado o texto do madrigal, então elas não mais poderiam ser consideradas quimeras ou castelos sobre o ar, ou uma completa inobservância das regras da *Prima Pratica*; (...) neste tipo de composição do meu irmão, portanto, a música versa em torno da perfeição da Melodia, considerando que a Harmonia, de patroa

Para efeito, portanto, de comparação, e também para situarmos o leitor de forma mais clara, estabelecemos abaixo um quadro onde discriminamos os excertos resumidos por Stasi (2009) das citações empreendidas por Giulio na *Dichiaratione*, retiradas, por sua vez, da tradução de Ficino da *Opera Omnia* platônica:

Platão (excertos); Stasi (2009)	Ficino (1557); Giulio Cesare Monteverdi (1607)	Tradução
República (398d); formação tríplice da <i>melodia</i>	<i>Melodiam ex tribus constare, Oratione, Harmonia et Rithmo (...)</i>	A melodia é composta de três coisas, Palavra, Harmonia e Ritmo (...)
República (400d); primazia da <i>oratio</i> (oração, palavra, texto nesta formação)	<i>(...) quie etiam consonum ipsum &amp; dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus &amp; Harmonia orationem sequuntur non ipsa oratio Rithmo &amp; Harmonia sequitur (...)</i>	(...) o ritmo e a harmonia devem seguir as palavras, e não o contrário (...)
República (400d); afirma que a <i>oratio</i> segue os afetos da <i>anima</i>	<i>(...) quid vero loquendi modus ipsaq, oratio non ne animi affectionem sequitur? (...)</i>	[...] a dicção e as palavras não seguem, portanto, a disposição da alma? (...)
Górgias (449d); a música gira em torno da perfeição da <i>melodia</i>	<i>(...) non et musica circa perfectionem melodiae versatur?</i>	(...) e a música, portanto, não versa em torno da perfeição da Melodia?

A partir deste quadro pudemos verificar com maior clareza as preceptivas platônicas evocadas pelos irmãos Monteverdi no período de embates entre os partidários da antiga e da moderna prática. Estas tópicas, acessadas por meio do contributo de Ficino, foram movidas mais uma vez por Claudio Monteverdi no prefácio ao seu *Ottavo Libro de Madrigali*, no ano de 1638. O septuagenário compositor italiano justifica a proposição de seu recém-criado *stile concitato* (ou estilo exaltado), mais uma vez pela autoridade de Platão (República), posicionado-o junto a Boécio (De Institutione Musica) no seu discurso prefacial. Nesse contexto, portanto, Platão é evocado outra vez como *auctoritas* (autoridade) resguardando o compositor e seus argumentos probatórios para a defesa de sua própria obra:

Avendo io considerato le nostre passioni o affezioni dell'animo essere tre le principali, cioè Ira, Temperanza e Umiltà o supplicazione, come bene i migliori filosofi affermano, anzi la natura stessa della voce nostra in ritrovarsi alta, bassa e mezzana e come l'arte della musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle e temperato, né avendo in tutte le composizioni dei passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma bensì dal molle e temperato, genere però descritto da Platone nel terzo [libro] della Retorica [Republica] con queste parole: Suscipe harmoniam illa quae ut decet imitatur fortier euntis in proelium, voces, atque accentus – e sapendo che i contratti [affetti] sono

torna-se serva da Oração, e esta, a seu turno, patroa da Harmonia, que é o que se almeja e o que realmente é feito na Segunda Pratica, ou prática moderna. Tomando estes argumentos por fundamento, meu irmão pretende mostrar ao seu opositor, refutando-o, que a harmonia do madrigal Cruda Amarilli não é feita ao acaso, mas sim através da beleza de sua arte, de seu bom estudo, não percebidos pelo seu adversário e por ele ignorados.” Ibid., p.45-6.

quelli che muovono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve avere la buona musica, comme afferma Boezio dicendo: Musicam nobis esse coniunctam mores, vel honestare, vel everter, perciò mi posi con non poco mio studio e fatica per ritrovarlo (...)<sup>16</sup>

Monteverdi, antes de finalizar seu discurso, faz outra menção ao *tópos* platônico. O compositor do *Ottavo Libro de Madrigali* exorta os músicos a observarem que o ritmo e a harmonia ajustam-se à oração (e, naturalmente, aos *afetos* que ela porta consigo) e posiciona a palavra *oração* como primeira hierarquicamente (como fez Platão na República colocando todos os elementos musicais sob seu governo). O compositor reitera a importância da atenção que deve ser dada à mobilização de distintos matizes patéticos na ocasião da performance de sua música, exortando ao intérprete: “[...] le maniere di suonare deve essere di tre sorte: oratoria, armonica e ritmica.”<sup>17</sup>. Assim, indica novamente o governo da *oratio* (oração) sobre os elementos musicais, e alerta os músicos encarregados da performance de suas obras que a interpretação guiar-se-á pelos *afetos* sugeridos pelo próprio conteúdo textual de suas composições vocais.

O compositor Marco Scacchi, seis anos após a morte de Monteverdi, em 1643, vem a público com seu *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna* (1649) onde edifica sua narrativa exatamente sobre os argumentos partilhados no período turbulento das publicações de Artusi e dos irmãos Monteverdi. Scacchi, como veremos em seguida, retoma os *tópoi* platônicos compartilhados nos embates públicos anteriormente referidos e, por sua vez, tece um encômio à música de seu tempo enquanto censura os opositores herdeiros do legado da *Prima Pratica* zarliniana.

### **A tradição platônica no breve discorso sopra la musica moderna de Marco Scacchi em 1649**

O *Breve Discorso sopra la Musica Moderna* de Scacchi é um discurso organizado

---

16 “Considerarei as principais paixões ou afetos de nosso ânimo como sendo três, a saber, a ira, a moderação e a humildade ou súplica; deste modo os melhores filósofos declaram, e a própria natureza na nossa voz assim indica, tendo os registros grave, médio e agudo. A arte da música aponta claramente para estes três termos “agitado”(concitato), “mole”(mole) e “temperado”(temperatto). Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero já descrito por Platão no terceiro livro de sua Retórica [República] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronunciações e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra”. E, deste modo, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali Guerrieri et Amoros. Libro VIII*. Madrigali. Opera Completa. Urtext: Chiavi originali. Vol.8.1. A cura di Andrea Bornstein. Bologna: UtOrpheus Edizioni, 2011, p.3.

17 “[...] as variadas maneiras de execução devem ser de três tipos: oratória, harmônica e rítmica.” Ibid., p.4.

retoricamente e, logo no proêmio, fica demonstrada esta organização pelo próprio uso do gênero *demonstrativo* ou *epidíctico* que revela o agenciamento das chaves da *laus* (louvor ou elogio) e do *vituperium* (vitupério ou censura). Tal gênero foi estabelecido por Aristóteles na *Retórica* e demonstrado também por Cícero e Quintilianus em seus contributos retóricos. Segundo Palisca (1994), o trabalho teórico de Scacchi é devedor direto da *Dichiaratione* de Giulio Cesare de 1607, e isso fica imediatamente demonstrado quando o compositor utiliza as preceptivas platônicas para louvar o engenho musical da *Seconda Pratica* e, ao mesmo tempo, censurar seus opositores:

Scacchi adopts Giulio Cesare Monteverdi's neat anthitesis to define the two practices. The first follows the principle *ut harmonia sit domina orationis*; the second, *ut oratio sit domina harmoniae*. Scacchi carries over the Latin from his *Cibrum Musicum* whenever he refers to this two principles.<sup>18</sup>

Esta antítese referida por Palisca (1994) e exposta em termos latinos está baseada na forma do *tópos* partilhado por Giulio Cesare na *Dichiaratione*, e encontra sua raiz, como vimos, no argumento platônico traduzido por Ficino. A estrutura discursiva de Scacchi, logo no proêmio, posiciona primeiro o vitupério aos adversários da *Seconda Pratica*, tal como Giulio fez em 1607. Scacchi advoga, assim como Giulio, a inobservância das instruções e a falta de estudo dos opositores:

(...) forse credono che la Musica moderna sia fondata su l'arena, o priva di Regole, et sue considerazioni? Ma falla di certo chi a ciò, s'induce, e si mostrerà poca addotrinata nella Professione; e mi scusino che loro non si rendono molto capaci di adoperare questa pratica Musicale, la quale tira al suo fine, che è di rapire gl'Ascoltanti, con esprimere l'orazione in altra maniera; che non hanno fatto i nostri primi Professori antichi, benche per altro devono essere per ogni merito in grandissima venerazione; (...) al presente ancora si ritrovano quelli, che esercitano questa Musica, li quali sono versati ne gl'antichi studi; et hanno anco questo talento in vantaggio di più, che possiedono lo stile moderno, il quale porta in sè (quasi) un Chaos di variazioni, et di osservazioni per seguitare la Dottrina di Platone.<sup>19</sup>

---

18 “Scacchi adota a antítese exposta por Giulio Cesare Monteverdi [na *Dichiaratione*] para definir as duas práticas [a antiga e a moderna]. A primeira segue o princípio *ut harmonia sit domina orationis* [a harmonia é senhora da oração]; a segunda, por sua vez, segue outro princípio, aquele intitulado *ut oratio dit domina harmoniae* [a oração é senhora da harmonia]. Estes conceitos expressos em latim foram por Scacchi retirados de seu próprio tratado *Cibrum Musicum*, e sempre que ele trata do assunto [no *Breve Discorso*] utiliza estas duas expressões latinas.” PALISCA, Claude. *Marco Scacchi's Defence of Modern Music, 1649*. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. p.88-117. Oxford: Clarendon Press. 1994, p.94.

19 “(...) talvez [os adversários] pensem que a música moderna está edificada sobre a areia, desprovida de regras e princípios. Porém, quem quer que seja que deixe-se induzir por este argumento está cometendo um erro e, na verdade, mostra-se carente de instrução nesta profissão. Isso explica por que tais músicos não tornam-se hábeis nesta segunda prática musical, que tem por objetivo arrebatar os ouvintes através de uma maneira diferente do que nossos mestres faziam ao expressar o texto, os quais, diga-se de passagem, tem todo o direito de serem muito venerados. (...) muitos dos que agora praticam esta música moderna são versados também nos estudos antigos, e eles possuem, portanto, também a vantagem de operarem o estilo moderno. Este último ensaja uma

A censura de Scacchi é reiterada em seguida, quando ele considera tais investidas dos adversários como um atraso no curso natural das aquisições técnicas em música. Porém, louva os compositores modernos comparando-os a Columbus (Cristóvão Colombo) que, mesmo considerado louco, investigou terrenos não cogitados por aqueles que o precederam. O crédito conferido aos músicos modernos reside no fato da possibilidade de expressão dos afetos do texto e da mobilização de matizes patéticos na alma por meio das licenças contrapontísticas e da ampliação das técnicas recebidas de seus mestres.

Após discorrer longamente na primeira parte do discurso de forma a elencar argumentos probatórios às suas proposições (enumerando diferentes fases nas quais a música sofreu importantes inovações e mudanças técnicas), Scacchi, assegurado pela autoridade de Platão, retoma a antítese tratada por Giulio na *Dichiaratione*, elencando os *tópoi* anteriormente partilhados. Explica, portanto, como se configuram as duas práticas e seus respectivos estilos:

La Musica antica consiste in una pratica sola, e quasi in un medesimo stile, di adoperare le consonanze, e dissonanze; Ma la Moderna consiste in due pratiche, et in tre stili, cioè, stili di Chiesa, di Camera, e' di teatro; le pratiche sono: la prima, Ut Harmonia sit Domina orationis; la seconda, ut Oratio sit Domina harmoniae; et ogn'uno di questi tre stili portano in se grandissime variazioni, novità, et invenzioni di non ordinaria considerazione.<sup>20</sup>

A referência platônica da tradução de Ficino é logo disponibilizada por Scacchi quando este sublinha que a prática musical moderna está assegurada na autoridade de Platão e sua *República*. O compositor retoma os mesmos excertos latinos utilizados por Giulio na *Dichiaratione* de 1607:

(...) che versa intorno alla perfezzione della melodia, e per questo si chiama seconda pratica, a differenza della prima mossi da queste parole da Platone: Nonnè est Musica circa perfectionem meloadiae versatur? Poichè con quietanza della ragione, e dal senso, si difendono le composizioni moderne; con quietanza della ragione, perciò che appogierassi sopra le consonanze, e dissonanze della Matematica; sopra il comando dell'Orazione, Signora principale dell'Arte, nella perfezzione della Melodia considerata, come insegna Platone nel terzo de Republica e perciò è chiamata seconda pratica; con quietanza del senso, perché il composto d'orazione commandante di Rithmo, et Armonia serviente a lei; serviente perchè non vale il composto solo a perfezzionare la melodia, come dice Giulio Monteverde in una sua lettera, il quale seguita, e dice: muovono le affezzioni dell'animo conforme describe

---

variada gama de possibilidades técnicas e segue, sobretudo, as observações contidas na Doutrina de Platão.” Ibid., p.94.

20 “A música antiga consiste em apenas uma prática e basicamente possui um único estilo de operar com consonâncias e dissonâncias. Porém, a música moderna consiste em duas práticas e três estilos, a saber, o estilo de igreja, o de câmara e o de teatro. As práticas assim se constituem: a primeira, que é *ut Harmonia sit Domina Orationis*, e a segunda, que é *ut Oratio sit Domina Harmoniae*. Cada um destes três estilos que enumerei possui grandes variações, novidades e invenções de dimensão extraordinária.” Ibid., p.110.

Platone: Sola enim Melodia non omnibus quotcunque distrahunt animum retrahens, contrahent in se ipsum.<sup>21</sup>

Scacchi advoga que somente a operação com as consonâncias e as dissonâncias, ignorando o texto e seu significado (portador dos afetos a serem manejados pelos compositores), não é suficiente para considerar uma música perfeita. A perfeição a que se refere concerne à mobilização de afetos e, para tal, licenças contrapontísticas e ampliações na operação das técnicas devem ser empreendidas em favor da *oratio* (oração). O autor do *Breve Discorso* observa que esta tradição ou doutrina dos afetos já está balizada na prática musical pelo menos desde a segunda metade do século XVI, pois cita proeminentes compositores do período:

E non l'Armonia sola sia pure perfetta quando si vuole, e questa scuola l'intese molto bene Cipriano, Marenzio, Luscasco, il Fontanella, Monteverde, et altri celebri Virtuosi Armonici; e benchè l'Artusi abbia scritto dell'imperfezzione della Musica moderna, bisogna sapere, che egli si fonda sopra della prima Pratica musicale, ut Harmonia sit Domina Orationis, come ho detto; ma li moderni si fondano sopra la seconda pratica, ut Oratio sit Domina harmoniae.<sup>22</sup>

Scacchi enfatiza o termo “pratica”, o que vale dizer que os modernos não objetivam, como observamos, a destruição das regras e das preceptivas disseminadas pelos mestres da arte do contraponto, entretanto, em benefício da *oratio* e dos afetos, usam com maior liberdade as dissonâncias e operam com procedimentos distintos já ilustrados na música que os precedeu (Cipriano, Marenzio, Monteverdi, etc.). Conforme Palisca (1994), essas licenças empreendidas como artifícios composicionais e as liberdades no tratamento das dissonâncias são sancionadas, a princípio, pela tradição pertencente a essa escola de compositores e, principalmente, pela autoridade de Platão, que fornece os argumentos de defesa à arte musical

---

21 "(...) [a segunda prática é aquela] que trata da perfeição da melodia, e, por isso, chama-se segunda prática, para diferenciar-se da primeira, pois é movida pelo argumento de Platão: *Nonnè est Musica perfectionem melodiae versatur?* [a música não versa em torno da perfeição da melodia?]; pois com o consentimento da *razão* e dos *sentidos* é que defendemos as composições modernas; digo com o consentimento da *razão* porque a música opera matematicamente com consonâncias e dissonâncias, e sob o comando da Oração, principal Senhora da Arte, considerada sob a égide da perfeição da Melodia, como ensina Platão no terceiro livro da República; com consentimento dos *sentidos*, porque o composto de texto, ritmo e harmonia é subserviente a eles; digo subserviente porque este composto não é o bastante para a perfeição de uma melodia, como disse Giulio [Cesare] Monteverdi em uma de suas cartas: estes componentes movem as *afeições* da alma [os afetos] conforme descreveu Platão: Somente a operação com a Melodia, desconsiderando a Oração, não é o bastante paradistrair o ânimo ou mover a alma [do ouvinte]”. Ibid., p.111-2.

22 “A Harmonia sozinha não é por si suficiente; e esta doutrina foi bem entendida [e praticada] por Cipriano [de Rore], [Luca] Marenzio, Luzzasco [Luzzaschi], Fontanella, [Claudio] Monteverdi, e outros célebres Virtuosity Harmônicos. E embora Artusi tenha escrito sobre a imperfeição da música moderna, é necessário saber, portanto, que ele se baseia exclusivamente sobre a primeira Prática musical, ou seja, *ut Harmonia sit Domina Orationis* (a Harmonia domina a Oração), como mencionei anteriormente; porém, os modernos encontram fundamento, de outro modo, sobre a segunda prática, ou *ut Oratio sit Domina harmoniae* (a Oração domina a Harmonia)” Ibid., p.112.

moderna.

Finalizando seu discurso, Marco Scacchi elenca oito tópicos, os quais se esforça por resumir e, ao mesmo tempo, estabelecer as pedras basilares da prática moderna ou *Seconda Pratica*, louvando o artificioso engenho com o qual os modernos fabricam suas canções. Cito Scacchi:

Ora per il presente discorso publico a tutti gl'Oppositori della Musica moderna, come dichiaro oltre brevi ragioni della presente scrittura di provare con la ragione, e con il senso assieme: 1. Che questo stile moderno diletta più, et è meglio, che non è l'antico. 2. Che questa seconda pratica non può distruggere la prima, né meno pretende di far ciò, perchè il suo fine è differente da essa, che però si nomina seconda pratica, e non altrimenti Teorica. 3. Che il beneficio di questa moderna pratica, l'Arte Armonica s'è grandemente arricchita. 4. Che abbandonandosi questo stile moderno, si verrebbe a distruggere una gran parte della Musica, et anco si ridurrebbe nella sua primiera povertà. 5. Che l'Arte del modulare ritrovato da' moderni, há superato quell de' nostri primi Maestri. 6. Che li studi dei Canonici, et altre simili Cantilene, le quali attendano solamente all'invenzione senza aver riguardo all'Armonia, rendono per il più confusione ai Studiosi della Musica, et anco si viene a distruggere il fine d'essa, per secondare l'obbligo nel quale è fondata la Cantilena. 7. Come ad un'Oppositore di questo stile moderno voglio provare, che in quel suo libro *Vaghe, et Artificiose cantilene*, stampate in Venezia, non v'è alcuna vaghezza rispetto le Cantilene moderne; secondariamente, che in luogo d'artificio, si ritrova qualche disordine contro la formazione del Tono, materia principale d'intendere, per quelli particolarmente che vogliono riformare gl'altri, et anco vogliono usurpare l'invenzioni altrui, cosa in vero, che non pretendono di fare li moderni. 8. Et per conclusione di questa mia breve scrittura, starò aspettando le ragioni, che produrranno gl'Oppositori contro il presente discorso, e della Musica moderna per potere mediante l'aiuto di sua Divina Maestà, provargli con la ragione, e col senso assieme quanto s'inganano nella loro opinione; e mentre che non daranno alla luce i loro fondamenti, per abbattere quello, che brevemente s'è detto per difesa di questa seconda pratica Musicale, con la ragione appoggiata al senso, debba con ogni fondamento restare nel suo essere la Musica presente, con essere abbracciata, augmentata, e' seguitata da nobili intelletti dei virtuosi moderni, per ridurla, ad una somma perfezione. Dichiarandomi, che di tutto quello, ho detto in queste carte, m'intendo di distinguere ogni cosa, quando farà il bisogno: protestandomi però, che non intendo, che si debba, abbandonare la Musica antica, per abbracciare la nuova; ma che restino in piedi et augmentate ambedue, cioè l'antica per Messe, Inni, et per il metro volgare, et altre simili Cantilene; riservandomi in un'altra occasione di dimostrare ogni cosa distintamente per far capace, come ho detto, chi biasima la Musica moderna. Fine.<sup>23</sup>

---

23 “Agora, pelo presente discurso, torno público a todos os Opositores da Música moderna com os breves argumentos que utilizei neste ensaio, minha intenção de provar com a *razão* e os *sentidos* os seguintes pontos: 1. que este estilo moderno deleita mais e é melhor que o antigo; 2. que esta segunda prática não pode destruir a primeira, muito menos pretende fazê-lo, porque a sua finalidade é diversa da primeira, por isso denomina-se segunda prática e não segunda Teoria; 3. que pelos benefícios conferidos por esta prática moderna a Arte Harmônica torna-se grandemente enriquecida; 4. que se abandonarmos este estilo moderno, destruiremos uma grande parte da Música reduzindo-a a sua primitiva pobreza; 5. que a Arte da modulação encontrada pelos modernos superou aquela de nossos primeiros Mestres; 6. que o estudo dos Cânones e outros processos compositionais similares que atendem somente à invenção sem considerar a Harmonia somente induzem os Estudiosos da Música à confusão, destruindo deste modo a finalidade da música, e tudo isso porque esquecemos de observar as condições que fundamentam a canção; 7. que desejo provar a um Opositor do estilo moderno que no seu livro intitulado *Vaghe, et artificiose cantilene* [Belas e artificiosas canções], publicado em Veneza, não há qualquer beleza comparada às obras modernas e que, pelo contrário, no lugar de artifício encontra-se na verdade uma desordem oposta à formação natural do Tom [refere-se aos modos musicais] [...]; 8. e para concluir este

Ecoando fortemente o discurso de Monteverdi de 1605 e o de Giulio de 1607, Scacchi reitera diversas vezes que seus argumentos são edificados sobre a *razão* e os *sentidos*. Sobre a razão, como dissemos, porque afirma que opera por regras estabelecidas na mesma teoria dos mestres que o precederam, e, logo em seguida, sobre os sentidos, porque a música moderna está amparada em Platão no que concerne à mobilização dos afetos na alma. Neste ínterim, a sua segunda proposição vem exatamente sublinhar a assertiva anterior, apontando que há uma distinção *prática*, e não teórica.

O sexto item, por sua vez, noticia que somente a operação com as regras da invenção, ou seja, somente com a manipulação matemática de consonâncias e dissonâncias só é possível levar o estudioso da música à confusão. Palisca (1994) lembra que tal proposição é movida por Scacchi a partir da controvérsia entre ele e Paul Siefert, acusado por Scacchi de incompetência compositiva, pois aquele compositor operava apenas com cânones e processos musicais similares. Patalas (2007) lembra que desta controvérsia entre Scacchi e Siefert resultou a sistematização dos três principais estilos de música praticadas até então, ou seja, o *da chiesa*, o *da camera* e o *da teatro* (*ecclesiasticus*, *cubicularis* e *theatralis* em termos latinos). Palisca (1994) lembra que estas divisões já estavam prestabelecidas em Monteverdi, em seu prefácio do *Ottavo Libro de Madrigali* de 1638.

Outra controvérsia é exposta diretamente no sétimo item de suas proposições. Scacchi censura um livro de composições de Romano Micheli, o *Vaghe et Artificiose Cantilene* (a referência correta é *Musica Vaga et Artificiosa* – Veneza, G. Vicenti, 1615) onde a maior parte das composições são cânones e motetos que o autor do *Breve Discorso* considera carentes de ordem no que diz respeito à organização dos modos musicais.

O oitavo item, fechando o elenco de suas proposições, dirige-se mais uma vez aos Opositores, provocando-os a enfrentarem seus argumentos com base, mais uma vez, na *razão* e nos *sentidos* e, caso tal réplica não vingue, Scacchi sugere que a música da *Seconda Pratica*,

---

breve ensaio, digo que estarei aguardando os argumentos que os Opositores irão produzir contra este discurso e contra a Música moderna, para que, com a ajuda da Divina Majestade, possa eu provar-lhes recorrendo à *razão* e aos *sentidos* o quanto estão enganados em suas opiniões. Enquanto [os opositores] não colocarem à luz seus fundamentos, com a *razão* apoiada nos *sentidos*, para destruir o argumento oposto, a saber, aquele que utilizamos para a defesa da Música moderna, então com todo o fundamento a Música do presente deve permanecer existindo, sendo abraçada, aumentada, e seguida pelos nobres intelectos dos virtuosos modernos, levando-a à máxima perfeição. Sobretudo aquilo que declarei no discurso, quando houver necessidade, estarei apto a clarificar todos os pontos. No entanto, digo que não se deve abandonar a música antiga ao abraçarmos a nova; mas digo, entretanto, que as duas devem permanecer e serem aumentadas; a antiga, por exemplo, deve ser destinada às Missas, Hinos, e outras composições similares da Igreja; a moderna, entretanto, para os concertos, para a metrificação vulgar e para composições da mesma espécie. Desejo em outra ocasião tratar distintamente de cada coisa por mim explicada neste discurso dando uma chance, como disse, àqueles que censuram a Música moderna.” Ibid., p.114.



portanto, continue sendo discutida, praticada e desenvolvida ao mais alto grau de perfeição.

## Conclusão

Nesta análise do *Breve Discorso sopra la Musica Moderna* de Marco Scacchi, portanto, pudemos observar o agenciamento das tópicas platônicas pertencentes a uma tradição enraizada no *revixit* do interesse pela obra do filósofo no século XVI e XVII. O fato, como explicitamos, deve-se principalmente ao contributo de Marsilio Ficino e sua tradução comentada da *Opera Omnia* platônica, em 1491, e do importante trabalho de correção e indexação de Simon Grynaeus, em 1532. Estas sedes argumentativas já partilhadas na segunda metade do século XVI nas controvérsias entre antigos e modernos adentraram da mesma forma na opinião de Claudio e Giulio Cesare Monteverdi em 1605 e 1607, respectivamente, na elaboração da defesa e dos princípios norteadores da *Seconda Pratica*.

O discurso de Scacchi, construído retoricamente, não prescindiu do acesso aos *tópoi* platônicos onde se advoga o domínio do texto e seu significado sobre os elementos musicais, pois, para Scacchi, assim como para todos os músicos modernos, a função e o objetivo último da música é a operação com os afetos e sua mobilização na alma humana. Deste modo, o elenco de suas proposições demonstrou que seu discurso é devedor direto do pensamento erigido por Claudio e Giulio na primeira metade do século XVII, ecoando também a divisão ternária estabelecida na classificação dos estilos musicais. Estes, por sua vez, foram citados por Claudio Monteverdi no prefácio de seu *Ottavo Libro de Madrigali*, em 1638, estabelecendo um estilo de igreja, um de câmara e um estilo teatral, conforme o decoro de ocasião.

Vimos também que Scacchi em variados momentos do discurso reiterou as palavras de Claudio na defesa da música de seu tempo. A *razão* e os *sentidos*, portanto, indicam ao compositor moderno que ele fabrica sua música amparado na verdade. Esta verdade, por outra parte, estabelece, primeiro, o conhecimento das preceptivas técnicas do contraponto, ou seja, o conhecimento das regras e postulados. Porém, como disse Scacchi, somente com as regras da invenção uma perfeição musical não pode ser alcançada, pois não poderíamos pensar na anulação do que os sentidos apreendem pela percepção.

Estes sentidos, portanto, indicam a preocupação dos músicos do *Seicento* com o que Platão estabeleceu em sua *República*: o governo da oração (*oratio*), portadora dos afetos, sobre os elementos puramente musicais. A censura de Scacchi erigiu-se exatamente sobre este ponto, pois os compositores da primeira prática, segundo suas observações, ignoraram, como fez Artusi, o texto portador dos afetos, cuidando apenas da razão, ou seja, da operação

matemática com as consonâncias e dissonâncias

O músico moderno, entretanto, procurou harmonizar estas duas práticas, visando a manutenção das regras e prescrições dos mestres ao lado da operação com as licenças e liberdades no tratamento musical, resgatando os *sentidos*, ou seja, a capacidade da música de operar o *movere gli affeti* (a mobilização de afetos).

## Referências bibliográficas

### Livros

FICINO, Marsilio. *Divini Platonis Opera Omnia*. Marsilio Ficino Interprete. Nova editio, adhibita Graeci codicis collatione ad duobus doctissimis viris castigata. Cuius collationis ratio ex epistola operi praefixa facile constabit. Lugduni: Antonium Vicentium, 1557. Disponível em: [http://books.google.com.br/books/about/Divini\\_Platonis\\_Opera\\_omnia\\_Marsilio\\_Fic.html?hl=pt-BR&id=GOn5a6sUaBwC](http://books.google.com.br/books/about/Divini_Platonis_Opera_omnia_Marsilio_Fic.html?hl=pt-BR&id=GOn5a6sUaBwC).

MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali Guerrieri et Amorosi. Libro VIII*. Opera Completa. Urtext: Chiavi originali. Vol.8.1. A cura di Andrea Bornstein. Bologna: UtOrpheus Edizioni, 2011.

MONTEVERDI, Claudio. *Quinto Libro de Madrigali. A cinque voci*. Veneza: Ricciardo Amadino, 1606. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Madrigals,\\_Book\\_5,\\_SV\\_94%E2%80%93106\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Madrigals,_Book_5,_SV_94%E2%80%93106_(Monteverdi,_Claudio)).

MONTEVERDI, Claudio. *Scherzi Musicali*. Con la Dichiaratione di vna Lettera, cha si ritroua stampata nel Quinto Libro de suoi Madregali. Veneza: Ricciardo Amadino, 1607. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Scherzi\\_musicali,\\_Book\\_1\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Scherzi_musicali,_Book_1_(Monteverdi,_Claudio)).

PALISCA, Claude. Marco Scacchi's Defence of Modern Music (1649). In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994, p.88-117.

TORRE, Arnaldo della. *Storia della Academia Platonica di Firenze*. Florença: Tipografia G. Carnesecchi e Figli, 1902.

### Teses e dissertações

STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da Seconda Pratica*. 2009. 207p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, UNICAMP, 2009.

### Artigos

PATALAS, Aleksandra. Music theory of Giovanni Maria Artusi in the polemical writings and in the musica of Marco Scacchi. *Musica Iagellonica*, Cracóvia, Vol.4, p.19-47, 2007. Disponível em: <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/publikacje/musica-iagellonica/2007>.