

A Harmonia segundo Aristóxeno de Tarento: comentários filosófico- epistemológicos sobre teoria musical grega

*Paulo Eduardo de Barros Veiga*¹
Universidade de São Paulo (USP)
pauloveiga@usp.br

*Rubens Russomanno Ricciardi*²
Universidade de São Paulo (USP)
rubensricciardi@gmail.com

Submetido em 26/02/2021
Aprovado em 03/05/2021



Resumo

Visando contribuir com os estudos de Harmonia, propõe-se um levantamento, com comentários, de expressões fundamentais da literatura musical grega, com base em Aristóxeno de Tarento (século IV a.C.). Sob essa proposta de análise semântica, também se procura perceber a organização de seu tratado de Harmonia, haja vista suas partes e uma metodologia. Por conseguinte, apontam-se alguns princípios filosóficos que norteiam a atividade musical, como a necessária disposição crítico-poiética do μουσικός (*mousikós*) e o conhecimento da episteme musical. Também incluem-se breves comentários sobre a tradição da literatura musical em latim, expressa desde Martianus Capella e Fabius Fulgentius, aproximadamente no século V d.C., até os teóricos mais tardios, com Sethus Calvisius e Blanchinus Veronensis, já no início dos séculos XVII e XVIII respectivamente, todos herdeiros de Aristóxeno e de seus epígonos, em menção a Aristides Quintiliano, Cleônides e Ptolomeu.

Palavras-chave: Teoria musical, Epistemologia, Harmonia, Aristóxeno de Tarento, Teoria musical medieval.

Abstract

Seeking to contribute to the studies of Harmony, we propose a data collection, with commentaries, of primary expressions of Greek musical literature, from Aristoxenus of Tarentum (4th century BC). Moreover, through that semantic analysis, we aim to understand the organization of his treatise on Harmony, highlighting its parts and methodology. Consequently, we point out some philosophical principles from musical thoughts, such as the critical-poetic posture of the μουσικός (*mousikós*) and the knowledge of the musical episteme. Thus, we include shorts comments on the tradition of the musical literature in Latin, found in authors such as Martianus Capella and Fabius Fulgentius, approximately in the 5th century AD, to later theorists, with Sethus Calvisius and Blanchinus Veronensis, already in the early 17th and 18th centuries respectively, all heirs of Aristoxenus and his epigones, in mention of Aristides Quintilian, Cleonides and Ptolemy.

Keywords: Music Theory, Epistemology, Harmony, Aristoxenus of Tarentum, Medieval Music Theory.

1 Pós-doutorando da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Departamento de Música (USP-FFCLRP-DM). Membro do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) e do Grupo Linceu – Visões da Antiguidade Clássica. Pesquisa realizada com apoio da FAPESP. Processo nº 2018/01418-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Endereço eletrônico: pauloveiga@usp.br.

2 Professor titular da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Departamento de Música (USP-FFCLRP-DM). Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM). Endereço eletrônico: rubensricciardi@gmail.com.

Eles se esquecem, porém, de que pertencem aos gregos,
e não aos bárbaros,³ os feitos com os quais a filosofia começou,
e não apenas, mas o próprio gênero humano.⁴⁵

(Diógenes Laércio, *Vitae philosophorum*, I, 3, 1-3) ⁶

INTRODUÇÃO

Com vistas à compreensão de parte do pensamento teórico-musical de Aristóxeno de Tarento (século IV a.C.), o músico primordial, o estudo⁷ divide-se em partes contíguas que tratam:

- a) sobre Aristóxeno de Tarento, em um comentário biográfico muito breve;
- b) sobre alguns princípios filosóficos em sua teoria, considerando o vir a ser um músico, o processo de escuta e a memória musical;
- c) sobre a organização dos *Elementos de Harmonia*, haja vistas suas partes;
- d) sobre noções de teoria musical, feito um levantamento semântico conciso;
- e) sobre a expansão dos fundamentos de Aristóxeno, com destaque aos teóricos medievos, herdeiros das fontes gregas, e ao conceito de σύστημα τέλειον (*sýstēma téleion*).

Sob essa disposição, apresenta-se um estudo de teor epistemológico que visa comentar alguns aspectos dos tratados musicais de Aristóxeno, percebendo a lógica de seu pensamento no processo de concepção de noções de teoria musical. Em nossa atividade de leitura, trabalha-se sempre com as fontes primárias, estabelecidas nas edições de Marquard (1868), Westphal (1883) e Macran (1902), em diálogo com especialistas, com destaque a Gibson (2005), dentre outras referências indicadas na bibliografia.⁸

O músico de Tarento, importante discípulo de Aristóteles, cunhou diversos conceitos que fundamentaram a tradição teórico-musical, continuados por seus epígonos,

3 Diógenes Laércio contradiz os autores que dizem que a filosofia não é grega, mas oriunda de outros povos, como os persas, babilônios, assírios, hindus, celtas, gauleses, fenícios, trácios, líbios ou egípcios.

4 Original: “Λανθάνουσι δ’ αὐτοὺς τὰ τῶν Ἑλλήνων κατορθώματα, ἀφ’ ὧν μὴ ὅτι γε φιλοσοφία, ἀλλὰ καὶ γένος ἀνθρώπων ἦρξε, βαρβάρους προσάπτοντες”.

5 Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado o nome do tradutor.

6 A forma de citação de autores antigos seguirá a praxe de área.

7 Neste artigo, visando atingir um público amplo, não familiarizado com o alfabeto grego, optou-se por transliterar algumas palavras da língua grega, somente em sua primeira ocorrência e sem repetição. Ademais, em se tratando de estudo filológico-epistemológico, a pesquisa exige preservar, ao máximo possível, as fontes primárias. Por essa razão, procurou-se tanto manter ambas as formas das palavras gregas (original e transliterada) quanto dispor as citações na língua original, seguida de nossa tradução. Dessa maneira, conserva-se o caráter da pesquisa sem restringir o público-alvo, quais sejam, os estudantes de música que desejam conhecer um pouco mais sobre os primórdios da harmonia.

8 Em cotejo, foi consultada a base de dados TLG, para as obras da Grécia antiga, a partir do programa digital Διογένης (*Diogenes*, em inglês), uma ferramenta de leitura e pesquisa de textos antigos.

a citar, Cleônides, Ptolomeu e Aristides Quintiliano, além de outros pensadores da música, sem mencionar a Antiguidade tardia, a Idade Média e o Renascimento, com destaque a **Martianus Capella, Cassiodorus, Boethius, Franchinus Gaffurius e Henricus Glareanus**,⁹ dentre outros autores de expressão latina, com extensão ao século XVII e XVIII, com **Sethus Calvisius e Blanchinus Veronensis**. Mesmo após mais de vinte séculos, eles ainda expressam fundamentos diretamente estabelecidos por Aristóxeno.

Em resumo, considerando a importância da obra de Aristóxeno à música, ainda mais, com destaque ao processo de ordenação e de teorização do conhecimento musical, propõe-se, neste estudo, um comentário filológico de expansão epistemológica¹⁰ sobre o tratado de Harmonia, com destaque à divisão da teoria, à terminologia musical e ao processo de construção teórica. Em palavras mais breves, procurando perceber o *modus faciendi* de Aristóxeno na organização da episteme musical, sob uma análise de teor semântico-epistemológico, ressalte-se a consequência do pensamento grego ao conhecimento musical.

1 SOBRE ARISTÓXENO, O MÚSICO PRIMORDIAL

Aristóxeno de Tarento¹¹ (Ἀριστόξενοσ ο Ταραντίνοσ) foi o principal μουσικός¹² da Grécia Antiga, aproximadamente no século IV a.C. Também filósofo, um profícuo historiador e um dos principais discípulos de Aristóteles, o Estagirita (384-322 a.C.), organizou o conhecimento musical e cunhou importantes conceitos, como o de σύστημα¹³ (*systema*, em latim), que será tratado neste estudo. Em função da importância de seus textos, principalmente dos tratados de harmonia e ritmo, tornou-se a principal e mais fundamental referência de pensador da Música.

Entre comentadores e estudiosos da Antiguidade, tanto gregos (incluindo a Grécia romanizada), como Cleônides, Ptolomeu, Plutarco, Diógenes Laércio, Aristides Quintiliano, quanto romanos, como Cícero, Marciano Capela (já na Antiguidade tardia), sem excluir os pensadores medievais, como Boécio e Cassiodoro, Aristóxeno era tomado como o principal μουσικός. Foi filho também de um músico, Espíntaro, seu primeiro pro-

9 A fim de já sugerir a língua de produção do autor, optou-se por manter a versão latina dos nomes que se expressaram em latim. Assim, **Martianus Capella**, em vez de Marciano Capela.

10 O trabalho de levantamento lexical, estabelecimento semântico e descrição da estruturação do texto é de base filológica; já a expansão desses conceitos às diversas áreas do conhecimento, com destaque à História das Ciências (relação explicitada na última seção deste artigo), é de expressão epistemológica. Ambos, a serviço da Filosofia.

11 Não confundir com Aristóxeno de Cirene (Ἀριστόξενοσ Κυρηναίος).

12 *Mousikós*. Utiliza-se o termo grego em função de seu sentido mais amplo e complexo sobre o que é o vir a ser um músico. Nesse viés, não se trata apenas do instrumentista, performático, quanto menos do curioso, mas do indivíduo multifário, que põe em conjunção o músico performático, o músico teórico, o músico poético e o músico filósofo.

13 Neste artigo, sempre σύστημα τέλειον (*sýstēma téleion*). Isto é, não se propõe um estudo do termo como léxico grego isolado, perdendo de vista sua percepção filosófica, mas sempre associado – quer expresso quer inferido – ao adjetivo τέλειος (*téleios*), em seu sentido específico, qual seja, “máximo, completo, íntegro”. Em relação ao seu conteúdo semântico, é comum encontrar, atribuído a téleion, o sentido de “perfeito”. No entanto, embora até usual, trata-se de uma concepção equivocada (CHAILLEY, 1960).

fessor. Em seu percurso filosófico-musical, foi discípulo de importantes pensadores, tais quais Lámpro de Eritreia, o pitagórico Xenófilo e, principalmente, Aristóteles, o Estagirita.

Costuma-se dizer que Aristóxeno ofendera a seu último mestre, que estava já no final da vida, por ter escolhido Teófrasto, outro discípulo, para ser o sucessor de sua escola. Talvez Aristóxeno se considerasse o mais importante dos aristotélicos? Essa contenda entre discípulo e mestre é uma referência obscura na História, uma vez que não existe nenhuma declaração, de fato, de Aristóxeno contra Aristóteles (TRENDELLENBURG, 1826). No entanto, Aristocles, segundo Eusébio (*Praeparatio Evangelica*, XV, 2; 791c), comenta que Aristóxeno nunca ofendera o mestre.

Mas quem acreditou no que Aristóxeno, o músico, estava dizendo em sua “Vida de Platão”? (F H G II 282, 33, 35). Diz que, enquanto Platão peregrinava, estando bem longe de casa, alguns estrangeiros colocaram-se contra ele, construindo um Perípato. Certamente supunham que se referia a Aristóteles, quando, na verdade, **Aristóxeno sempre falou bem de Aristóteles.** (Aristocles, *Phil.*, f 2.22-26, grifos nossos).¹⁴

Aristóxeno deixou importantes obras das quais restaram, ainda incompletas, o seu *Elementos de Harmonia* (Αριστοχενου Αρμονικα Στοιχεια), em três livros, e o *Elementos de Ritmo* (Αριστοχενου Ρυθμικών Στοιχείων), em dois livros fragmentários (A e B), além de outras obras bem mais fragmentárias. Comenta-se,¹⁵ no entanto, que tenha escrito muito sobre História, Filosofia e Educação, dentre outros assuntos de seu escopo.

Em relação à sua escassa bibliografia, a principal fonte é a Suda (ή Σοῦδα), um extenso léxico, de teor enciclopédico, com mais de trinta mil entradas, sobre os mais diversos assuntos e personagens. Nela encontra-se o verbete “Aristóxenos”:

Aristóxeno: filho de Mnésio, ou então de Espíntaro, o músico é oriundo de Tarento, na Itália. Enquanto vivia em Mantinea [na Arcádia Grega], tornou-se um filósofo e com certeza não falhou em colocar-se à disposição da música. Foi discípulo de seu pai, de Lámpro de Eritreia, de Xenófilo, o pitagórico, e, por fim, de Aristóteles. Enquanto o seu mestre estava morrendo, Aristóxeno insultou-o, porque foi esquecido como sucessor de sua escola, perdendo para Teófrasto, embora tivesse muito maior reputação entre os discípulos de Aristóteles. Viveu durante o período de Alexandre e o tempo posterior, depois dos jogos olímpicos de número 111, sendo contemporâneo de Dicearco de Messênia [no Peloponesso]. Ele compôs obras sobre Música, Filosofia e História, além de obras de natureza pedagógica; os seus livros estão ao número de 453.¹⁶

14 Original: “Τίς δ’ ἂν πεισθεῖη τοῖς ὑπ’. Αριστοξένου τοῦ μουσικοῦ λεγομένου ἐν τῷ βίῳ τῷ Πλάτωνος [F H G II 282, 33, 35]; Ἐν γὰρ τῇ πλάνῃ καὶ τῇ ἀποδημίᾳ φησὶν ἐπανίστασθαι καὶ ἀντοικοδομεῖν αὐτῷ τινὰς Περίπατον ξένους ὄντας. Οἴονται οὖν ἔνιοι ταῦτα περὶ Ἀριστοτέλους λέγειν αὐτὸν Ἀριστοξένου διὰ παντὸς εὐφημοῦντος Ἀριστοτέλην”.

15 Vários pensadores, como Diógenes Laércio (*Vitae Philosophorum*), Aristides Quintiliano (Περὶ Μουσικῆς), Ateneus (*Deipnosophistae*), dentre outros escritores, sejam gregos, sejam latinos, comentam sobre Aristóxeno de Tarento, não apenas sobre sua obra teórico-musical, mas também histórica, que deveria ter sido muito extensa.

16 Original: “Αριστόξενος: υἱὸς Μνησίου, τοῦ καὶ Σπινθάρου, μουσικοῦ, ἀπὸ Τάραντος τῆς Ἰταλίας. διατρίψας δὲ ἐν Μαντινείᾳ

Tendo o reconhecimento de que Aristóxeno tenha sido não somente um instrumentista ou um filósofo, mas, acima de tudo, um μουσικός, foi, senão, o pensador primordial da arte da música. Para ele, não bastava tocar um instrumento, mesmo que corretamente, para ser um μουσικός. A rigor, o conhecimento musical não se expressa, necessariamente, com um instrumento musical em mãos. O requisito fundamental é ter ciência dessa arte em sua abstração e percepção, mediada pela inteligência empática, sem palavras de censura (λόγον ἀνεπίληπτόν, *lógon anepilēptón*, em *Elem. Harm.*¹⁷ I, 21.14), que é o desejo de querer ouvir e aprender em primeiro lugar, em postura humilde.

É imprescindível, portanto, a quem quer ser músico dominar a episteme musical (ἐπιστήμη, *epistēmēs*), por meio da contemplação teórica (θεωρέω, *theōréō*).¹⁸ O músico, pois, deve assimilar tudo aquilo que se refere à música, sendo esta sua condição: “[...] καὶ τὰς ἄλλας περιεχούσης ἐπιστήμης, δι’ ὧν πάντα θεωρεῖται τὰ κατὰ μουσικήν. αὕτη δ’ ἐστὶν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις (*Elem. Harm.* I, 1, 13-15).¹⁹ Em palavras breves, o músico deve ter o conhecimento intelectual e sensorial dos assuntos relacionados à música – tais quais a Harmonia, a Melodia e o Ritmo, dentre outros tópicos referentes à episteme musical.

Em síntese, o conhecimento musical completo, haja vista a faculdade de conhecer e de observar sistematicamente, é condição do μουσικός. Em outras palavras, o músico é quem domina a ciência da música. Nesse sentido, o estudo de Harmonia seria uma das partes do vir a ser um μουσικός, considerando-a em todas as suas sete subdivisões,²⁰ assim resumidas em: gêneros, intervalos, notas, escalas, tonalidades, modulações e melodias.

Em resumo, Aristóxeno deixa claro, em seus tratados, que conhecer muito bem a Harmonia é, portanto, um dos requisitos do μουσικός. Além de contemplar com inteligência a natureza da arte musical, deve-se ter a sagacidade de aprender a música (ξύνησις, *xýnesís*) com consciência sensorial (αἴσθησις, *aísthēsis*) e memória (μνήμη, *mnēmē*).

Por conseguinte, quem reúne os sons que se tornam melodia, tanto pela audição quanto pela inteligência, é capaz de distinguir o movimento que é produzido su-

φιλόσοφος γέγονε καὶ μουσικῆ ἐπιθέμενος οὐκ ἠστόχησεν, ἀκουστής τοῦ τε πατρὸς καὶ Λάμπρου τοῦ Ἐρυθραίου, εἴτα Ξενοφίλου τοῦ Πυθαγορείου καὶ τέλος Ἀριστοτέλους. εἰς ὃν ἀποθανόντα ὕβρισε, διότι κατέλιπε τῆς σχολῆς διάδοχον Θεόφραστον, αὐτοῦ δόξαν μεγάλην ἐν τοῖς ἀκροαταῖς τοῖς Ἀριστοτέλους ἔχοντος. γέγονε δὲ ἐπὶ τῶν Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν μετέπειτα χρόνων, ὡς εἶναι ἀπὸ τῆς ραΐ Ὀλυμπιάδος, σύγχρονος Δικαίάρχῳ τῷ Μεσσηνίῳ. συνετάξατο δὲ μουσικά τε καὶ φιλόσοφα, καὶ ἱστορίας καὶ παντὸς εἴδους παιδείας. καὶ ἀριθμοῦνται αὐτοῦ τὰ βιβλία εἰς υγ’”.

17 Para evitar repetições, não se constará o nome de Aristóxeno nas referências aos *Elementos de Harmonia* e aos *Elementos de Ritmo*, já bem esclarecida a autoria.

18 Adota-se a primeira pessoa do singular do presente do indicativo como padrão de referência de verbos gregos e latinos, conforme praxe.

19 Mais literalmente: “[...] mas também o conhecimento daqueles assuntos a serem assimilados, por meio dos quais se observa tudo aquilo relativo à música. Esta é, pois, a condição do músico”.

20 Tópico tratado em seção posterior (conferir Quadro 1).

cessivamente a vir a ser a melodia, como partes futuras da música. Em relação a isso, é dupla a faculdade da música: a percepção e também a memória. Portanto é necessário perceber, de um lado, o que virá a ser, guardando na memória o que já passou. Definitivamente não há, porém, outra forma de compreender a música. (*Elem. Harm.*, II, 48,11-18).²¹

O músico, por excelência, domina, principalmente e não exclusivamente, o conhecimento sobre a harmonia e sobre o ritmo, o qual cabe também ao teatro, à escultura, à dança, à literatura, dentre outras artes, porque elas se valem, de alguma forma, da sucessão (gestos, passos, sílabas), logo da simetria, dos movimentos, ou seja, do *ῥυθμός* (*rhythmós*), como fenômeno especial do tempo (*χρόνος*, *chrónos*).²² No entanto, é sempre necessário, por questão de fulcro teórico, restringirem-se os conceitos abordados e as reflexões feitas ao domínio estritamente musical, tendo em vista que tempo é uma categoria primordial e muito genérica; e ritmo, geral às artes.

Nos *Elementos de Ritmo*, Aristóxeno comenta sobre a ampla natureza do ritmo, sendo necessário, por essa razão, ater-se ao sistema musical. Assim, afirma:

O ritmo possui, de fato, inúmeras naturezas. Já foi falado, anteriormente, sobre a espécie de cada um, sobre os motivos por meio dos quais tiveram mesmos nomes e sobre em que se baseia cada um. Mas agora devemos falar sobre o ritmo estabelecido especificamente na música. (*Elem. Rit.*, II, 17.3-7).²³

Consciente das semelhanças nominais e das partes da ciência musical, sob uma rigorosa percepção metodológica do objeto de estudo e uma inteligência sensorial, o músico, portanto, é capaz de compreender a natureza dessa arte, em específico. Logo, o músico é quem tenha uma lucidez sobre a φύσις da τέχνη (*phýsis; tékhnē ou téchnē*), isto é, a natureza dessa arte.

Portanto, o verdadeiro músico, isto é, o μουσικός, não é apenas quem executa um instrumento, mesmo que habilmente, quanto menos de modo curioso. Assim, como não existe um matemático que desconheça a natureza dos números, ou um dançarino sem rítmica, não existe um músico que ignore a natureza dos sons, suas regras, partes e princípios. Novamente, não se trata jamais do curioso que executa um instrumento ingenuamente, mas do artista que, tal qual um cientista e um filósofo, se coloca em busca do conhecimento e da percepção unidos pela inteligência, em que a clareza sobre a natureza da arte não pode ser embasada em opinião. Logo, é princípio do vir a ser

21 Original: “Ὅτι δ’ ἐ<στί> τὸ ξυνιέναι τῶν μελωδουμένων τῆ τε ἀκοῆ καὶ τῆ διανοίᾳ κατὰ πᾶσαν διαφορὰν τοῖς γιγνομένοις παρακολουθεῖν <δῆλον>· ἐν γενέσει γὰρ δὴ τὸ μέλος, καθάπερ καὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς μουσικῆς. ἐκ δύο γὰρ δὴ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις ἐστίν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης· αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός. κατ’ ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῆ μουσικῆ παρακολουθεῖν”.

22 Ou *chrónos* (assim como em outras ocorrências de *χ*).

23 Original: “Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἐκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἐκάστη ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῆ ταπτομένου ῥυθμοῦ”.

músico a precisão da percepção (αἰσθήσεως ἀκρίβεια, *aisthēseōs akribēia*). Assim, afirma o músico: “Já ao músico, é de sua condição – tendo-a de origem – a precisão do ouvido²⁴” (*Elem. Harm.* II, 42.21-22, grifos nossos).

Nesse sentido, sob liberdade metafórica, a arte confia aos artistas que deseja a configuração poética, sem contrapor prática e teoria,²⁵ não obstante a linguagem. O músico, poeta e artesão,²⁶ vale-se, pois, da postura filosófica e da ποιήσις (*poiēsis*), sob contemplação intelectual associada a uma percepção precisa dos sentidos, sempre atentos. Em uma metáfora permissiva, o músico deixa-se encantar pela ποιήσις, invenção artística em superação da linguagem, tal qual um “Hesíodo” se deixe conduzir primeiramente pelas Musas.

que sejamos conduzidos a cantar²⁷
pelas Musas do Helicão .

(Hesíodo, *Theogonia*, 1).^{28, 29}

Extrapolando o pensamento de Aristóxeno, esta antiga metáfora, em paralelo literário, pode sintetizar poeticamente os requisitos do artista, que sabe ouvir e ver, muito bem, as revelações (ἀληθεία,³⁰ *alēthēa*) das Musas. Por essa razão, o artista é profeta da verdade. O μουσικός, portanto, não deixa de ser o grande ouvinte das Musas, em contemplação intelectual, inteligência empática e sensorialidade precisa.

2 A HARMONIA SEGUNDO ARISTÓXENO

[...] por haver uma certa **ordem** maravilhosa que pertence à natureza harmoniosa em geral [...]. (*Elem. Harm.* II, 53.6-7, grifos nossos).³¹

Como se sabe, Aristóxeno não escreveu seus tratados *ex nihil* e não foi o primeiro ou o mais antigo teórico de música, sendo, na verdade, discípulo de muitos pensadores da aritmética, como Pitágoras, quem chegou a conhecer. No entanto, foi ele quem sistematizou, de fato, o estudo de música, sem excluir a percepção. O tarentino, obstinado

24 Original: “τῷ δὲ μουσικῷ σχεδὸν ἔστιν ἀρχῆς ἔχουσα τάξιν ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια”.

25 Não concebemos ambos os termos, teoria e prática, como categorias contrárias, distintas ou complementares, senão sob uma relação indissociável e solidária.

26 Note-se a produção ou a invenção artística a partir de um artesanato. Ademais, não se restringe a noção de poesia exclusivamente à atividade verbal. Mais amplo e complexo, considera-se, pois, o fenômeno artístico.

27 Montanha da Grécia.

28 Também em outra passagem: “Μουσάων ἀρχώμεθα [...]” (*Hes. Theo.*, 36).

29 Original: “Μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχώμεθ’ αἰδεῖν”.

30 Hesíodo, *Theogonia*, 28.

31 Original: “[...] τάξιν γάρ τινα καθόλου τῆς φύσεως τοῦ ἡρμοσμένου θαυμαστὴν μεταλαμβάνει [...]”.

pela sistematização epistêmica, cunhou importantes conceitos para estudar a natureza musical, a ponto de tornar-se o “pai da musicologia”, pelo modo original e metodológico com que organizou o conhecimento filosófico musical, sob esteira aristotélica.

Aristóxeno, como mencionado, recebeu influências da escola pitagórica, que foi responsável, dentre outras questões, por estabelecer razões numéricas no estudo dos intervalos, a fim de explicar sobre a sua natureza. Além disso, ele conviveu com diversos filósofos atenienses que expunham seus pensamentos sobre música, ora a partir da teoria mística da *Harmonia das Esferas*,³² ora à luz de novas tentativas de teorização. Naturalmente, também foi influenciado por seu pai, o músico Espíntaro, e por outros mestres. Mas a sua principal influência foi, sem dúvida, Aristóteles.

Em seus tratados, como chegaram até nós, Aristóxeno cita raros teóricos, para comentar, na verdade, sobre suas tentativas ou seus equívocos.

[...] no entanto, ninguém até hoje se preocupou em delimitar cuidadosamente a diferença de cada uma das notas. E, decerto, sem essa diferenciação, será muito difícil falar sobre elas. Por isso, é preciso não aceitar o que Laso e também os discípulos de Epígono supuseram, a quem extensão confundia-se com nota, a fim de que falemos com um pouco mais de rigor. (*Elem. Harm.*, I, 7.16-22).³³

Nessa passagem, por exemplo, ele comenta sobre a importância de delimitar (διορίζω, *diorízō*) a natureza dos sons musicais (φθόγγος, *phthóngos*), isto é, das vozes ou das notas de um instrumento musical. Afirma ainda que, caso se deseje ter precisão de sentido, será necessário evitar os equívocos de Laso de Hermíone³⁴ e de alguns pensadores da escola de Epígono de Ambracia, ambos contemporâneos que, segundo Aristóxeno, não distinguem Πλάτος (*plátos*, extensão, amplitude) de φθόγγος (voz, nota).

Erátocles, um teórico musical do século V a.C., no entanto, como cita Aristóxeno,³⁵ foi o único, de todos os predecessores, que tentou desenvolver uma das partes do estudo de Harmonia, referente à natureza das escalas, porém, segundo o epígono de Aristóteles, de modo falho e sem demonstração. Mais do que isso, obteve resultados falsos, tendo falhado no estudo da percepção (αἴσθησις). Pode-se notar a importância que o discípulo de Aristóteles dava à demonstração e à percepção como fundamento

32 A Harmonia das Esferas – relacionando distintas áreas, desde a matemática, a astronomia, a astrologia, a música, bem como expressando-se por meio de metáforas, símbolos, mitos e histórias cosmogônicas, de pendor etiológico – procurava compreender o fenômeno de criação demiúrgica, sobre a natureza das coisas, principalmente da relação numérica entre os astros, suas proporções, em busca de uma relação musical cósmica, entre planetas, que produzissem notas e intervalos, em processos de divisibilidade e imanência (conferir Platão, *Timeus*, 35.a.1 – 37c.5). Trata-se de um encontro místico-metafórico entre astronomia e música, principalmente.

33 Original: “[...] ἐπιμελῶς δ’ οὐδενὶ πώποτε γεγένηται περὶ τούτου διορίσαι τίς ἐκατέρας αὐτῶν ἢ διαφορά· καί τοι τούτου μὴ διορισθέντος οὐ πάνυ ῥάδιον εἰπεῖν περὶ φθόγγου τί ποτ’ ἐστίν. ἀναγκαῖον δὲ τὸν βουλόμενον μὴ πάσχειν ὄπερ Λάσος τε καὶ τῶν Ἐπιγονείων τινὲς ἔπαθον, πλάτος αὐτὸν οἰηθέντες ἔχειν, εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ μικρὸν ἀκριβέστερον”.

34 Λάσος ὁ Ἐρμιονεύς ἐῤῥεῖται ὡς ὁ πρῶτος, ἢ ὡς ὁ πρῶτος θεωρητικὸς μουσικῆς.

35 “Já Erátocles tentou enumerar uma parte, mas sem qualquer demonstração”. Original: “[...] Ἐρατοκλήης δ’ ἐπεχείρησεν ἀναποδείκτως ἐξαριθμεῖν ἐπὶ τι μέρος· [...]” (*Elem. Harm.*, I, 10.19-20).

metodológico do estudo teórico de música, mesmo sem a materialidade do canto ou do instrumento. Ou seja, embora o assunto seja tratado de forma abstrata, isto é, pelo pensamento, sem necessariamente executar um instrumento, o estudo do μουσικός não deve prescindir nem de argumentos verdadeiros, nem do senso estético, isto é, a razão sob a luz da sensorialidade.

O músico também menciona Platão e Aristóteles, logo no início do segundo livro (II, 39.4 – 40.13), desaconselhando o método do primeiro e defendendo o segundo. Ou seja, nesse ponto, há um comentário com que o discípulo enaltece a metodologia de Aristóteles e critica a organização de Platão. No caso, este, também de nome Arístocles, divulgou uma palestra sobre as coisas boas (ἀγαθός,³⁶ *agathós*), a que foram os interessados em recompensas da fortuna, tais quais tesouros, saúde e força (πλοῦτον, ὑγίειαν, ἰσχύν, *plou̐ton, hygieian, iskhýn* ou *ischýn*). No entanto, Platão palestrou sobre ciência, números, geometria e astronomia, dentre outros assuntos de seu escopo, que considerava serem as verdadeiras fortunas do homem. O resultado foi o fracasso da exposição em função do público, de índole incompatível com o palestrante. Por isso, Aristóxeno elogia o modo como procede Aristóteles, sempre informando, primeiramente, o assunto de que tratará e a disposição do estudo. A Aristóxeno, portanto, é sempre desejável a informação preparatória, demonstrando preferência à organização e à metodologia aristotélicas em detrimento da ironia platônica.

Em função dessa postura que preze o rigor metodológico, os tratados de Aristóxeno são organizados em partes muito bem-definidas, com propostas claras e específicas, sempre introduzindo o assunto e, depois, sintetizando ou recuperando os passos. Em cada uma delas, preza-se a clareza na distinção entre categorias e subcategorias, diferenciando-as. Essa proposta, portanto, teoriza o objeto de estudo, muito bem-definido, por meio do estabelecimento de conceitos e subconceitos.

Assim, do cópuz analisado pelo grego, qual seja, a episteme musical, mais especificamente a parte da Harmonia, depreendem-se elementos primordiais, principalmente por dedução, tendo clareza em cada tarefa a ser cumprida para a compreensão do todo. Feito isso, Aristóxeno analisa cada elemento, a fim de entender-lhe a natureza e, se necessário, a quantidade ou os valores numéricos (ἀριθμός, *arithmós*). Note-se ainda que, frequentemente, ele procura distinguir conceitos emparelháveis (por exemplo, diferença entre canto e fala, entre afinação e altura, entre grave e agudo etc.). Em cada elemento, pode-se depreender subelementos, repetindo o mesmo processo de análise, sob padrão. Em síntese, essa organização visa compreender a natureza da episteme musical, partindo da natureza dos gêneros à construção da melodia (μονόδικα), a μελοποιία (*melopoiía*). Ou seja, quanto mais próximo das últimas seções, mais próximo do estudo do fenômeno melódico.

A Harmonia mais especificamente está dividida em sete partes, conforme o quadro a seguir. Nele é possível identificar cinco colunas, descritas da seguinte maneira:

1ª coluna: indica, em algarismo romano, a numeração das sete partes que constituem os assuntos mais gerais;

36 Trata-se de uma ironia semântica, já que ἀγαθός pode qualificar as coisas boas, tanto em sentido intelectual quanto em sentido financeiro, qual seja, a riqueza material.

2ª coluna: aponta o assunto de que trata a parte, em apenas uma única palavra (as correspondências latinas foram retiradas de Fulgentius³⁷), com breve comentário;

3ª coluna: apresentam-se os elementos primordiais da parte, valendo-se da sequência de

línguas: grego, latim e português;

4ª coluna: descrevem-se os objetivos³⁸ mais gerais da parte;

5ª coluna: se necessário, incluem-se observações sobre a parte.

Assim, por meio dessa descrição, procura-se expor a organização dos *Elementos de Harmonia*. Em acréscimo, é necessário considerar o caráter didático do quadro, sem pretensão de fôlego, haja vista as distintas tarefas e discussões em cada seção ou parte. Segue o quadro:

37 “Assim, a música divide-se em sete partes, quais sejam, os gêneros, os intervalos, as escalas, as notas, os tons, as modulações e as melodias”. Original: “*Habet igitur musica partes septem, id est genera, diastemata, systemata, ptongos, tonos, metabolas et melopias*” (Fulgentius, *Mitol.*, III, 128, 19-20).

38 Aristóxeno tinha o hábito de expor os objetivos de cada assunto antes de iniciar a discussão.

	Partes	Elementos primordiais	Objetivos	Observação
I	Gêneros (<i>genera</i>) ³⁹ A primeira parte do estudo de Harmonia. ⁴⁰	γένος, <i>genus</i> , gênero.	Distinguir (διορίζω) os gêneros (γένος) e conhecer a sua natureza (γνωρίζω).	
II	Intervalos (<i>diastemata</i>) A segunda parte propõe falar (εἶπον) sobre os intervalos. ⁴¹	διάστημα, <i>diastema</i> , intervalo.	Conhecer a natureza dos intervalos, distinguindo-os da forma mais completa possível.	
III	Notas musicais (<i>ptongos</i>) A terceira parte trata das notas do modo mais completo possível. ⁴²	φθόγγος, <i>ptongus</i> ⁴³ /vox, nota.	Conhecer a natureza das notas, distinguindo a afinação e a função.	
IV	Escalas (<i>systemata</i>) Trata-se da quarta parte da Harmonia.	σύστημα, <i>systema</i> , sistema ou escala.	Teorizar (θεωρέω) as escalas quanto à natureza e à quantidade. Entender a combinação (σύνθεσις) dos intervalos e das notas. ⁴⁴	Nessa seção, o músico necessita do conhecimento das partes anteriores, tais quais notas e intervalos.
V	Tons (<i>tonos</i>) A quinta parte trata do posicionamento das notas.	τόνος, <i>tonus</i> , tom/tonalidade.	Entender como a nota é executada nas escalas de modo a produzir melodia (μελωδέω). ⁴⁵	Aqui o estudo já ocorre em função da melodia.

39 Entre parênteses, insere-se o correspondente latino empregado por Fulgêncio. Note-se que o autor latino altera a ordem, colocando em terceiro lugar o estudo das escalas (*systemata*), antes da seção sobre as notas (*ptongos*).

40 Original: "Ὅν ἐστὶν ἐν μὲν καὶ πρῶτον τὸ διορίσαι τὰ γένη [...]" (*Elem. Harm.*, II, 44.10).

41 Original: "[...] δεύτερον δὲ τὸ περὶ διαστημάτων εἰπεῖν [...]" (*Elem. Harm.*, II, 45.3-4)

42 Original: "[...] τρίτον ἂν τι μέρος εἴη τῆς ὅλης πραγματείας τὸ περὶ τῶν φθόγγων εἰπεῖν ὅσοι τ' εἰσὶ" (*Elem. Harm.*, II, 45.12-14).

43 Termo não encontrado nos antigos romanos (senão pelos autores da Antiguidade tardia).

44 Original: "Τέταρτον δ' ἂν εἴη μέρος τὰ συστήματα θεωρῆσαι πόσα τ' ἐστὶ καὶ ποῖ' ἄττα καὶ πῶς ἕκ τε τῶν διαστημάτων καὶ φθόγγων συνεστηκότα" (*Elem. Harm.*, II, 45.19-46.1).

45 Original: "Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶν μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελωδεῖται" (*Elem. Harm.*, II, 46.17-18).

	Partes	Elementos primordiais	Objetivos	Observação
I	Gêneros (<i>genera</i>) ³⁹ A primeira parte do estudo de Harmonia. ⁴⁰	γένος, <i>genus</i> , gênero.	Distinguir (διορίζω) os gêneros (γένος) e conhecer a sua natureza (γνωρίζω).	
II	Intervalos (<i>diastemata</i>) A segunda parte propõe falar (εἶπεν) sobre os intervalos. ⁴¹	διάστημα, <i>diastema</i> , intervalo.	Conhecer a natureza dos intervalos, distinguindo-os da forma mais completa possível.	
III	Notas musicais (<i>ptongos</i>) A terceira parte trata das notas do modo mais completo possível. ⁴²	φθόγγος, <i>ptongus</i> ⁴³ /vox, nota.	Conhecer a natureza das notas, distinguindo a afinação e a função.	
VI	Modulação (<i>metabolas</i>) A sexta parte discorre sobre o fenômeno da modulação.	μεταβολή, <i>modulatio</i> , modulação.	Compreender a natureza da modulação e também como ela acontece. Saber quantas modulações existem e em quais intervalos.	Há melodias simples que não possuem modulação; mas há aquelas que possuem modulação. ⁴⁶ Trata-se do estudo de modulação, ainda em teor abstrato, em função da melodia.
VII	Melodia (<i>melopias</i>) A sétima e última parte da Harmonia trata da construção da melodia (μελοποιία), isto é, dos princípios que regem a composição de melodias.	μέλος, <i>melum/melos</i> melodia.	Estudar a construção melódica (μελοποιία). ⁴⁷	Aqui há um caráter mais prático-perceptivo do emprego da melodia. Concluindo essa etapa, já se tem o estudo da Harmonia, tomada em todas as suas partes (λήψεται τέλος ⁴⁸).

Quadro 1: As partes do estudo de Harmonia, segundo Aristóxeno. Fonte: Elaboração própria.

A divisão do estudo de Harmonia tem seu fundamento em função da interdepen-

46 Original: "Ἐπεὶ δὲ τῶν μελωδουμένων ἐστὶ τὰ μὲν ἀπλᾶ τὰ δὲ μετὰ βολα, περὶ μεταβολῆς ἂν εἶη λεκτέον [...]" (*Elem. Harm.*, II, 47.17-18).

47 Original: "Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιίας <εἰπεῖν>" (*Elem. Harm.*, II, 48.4).

48 *Elem. Harm.*, II, 48.10.

dência das partes, haja vista os conceitos necessários à compreensão da etapa seguinte. Essa organização é esclarecedora porque planeja a gradação do conhecimento. Assim, a última etapa depende do conhecimento das seis anteriores; mas a segunda etapa, somente da primeira; já uma terceira parte prescinde de conceitos posteriores, em função dos elementos subsumidos. Há, em síntese, uma organização gradual, a partir de que se infere uma postura didática e metódica de Aristóxeno.

Além da divisão das partes do estudo de Harmonia, organizadas no Quadro 1, também se arrolam, em novo quadro, alguns conceitos que compõem, principalmente, a Harmonia. Esse segundo quadro apresenta 65 entradas que procuram dispor noções fundamentais, em caráter sintético, como um glossário, a fim de tentar apontar algum princípio lógico-teórico.

O quadro é composto por cinco colunas em que se dispõe uma numeração, em algarismo arábico, à guisa de contabilização de entradas, e mais quatro colunas relativas ao conteúdo lexical. Na segunda, indicam-se os termos; na terceira, o respectivo significado, em contexto musical. Após essas colunas, insere-se outra em que se aponta, se necessário, o termo solidário ao léxico da entrada, conforme a natureza da expressão. Por exemplo, ao verbete γένος (*génos*), associam-se as expressões διάτονος (*diátonos*), χρωματικός (*khrōmatikós*) e ἐναρμόνιος (*enarmónios*), porque estão contidas no primeiro; já βαρύτης (*barýtēs*, *grave*) faz relação com ὀξύτης (*oxýtēs*, *agudo*), porque se opõem. Essas relações lexicais podem ajudar a perceber a constituição metodológica da obra de Aristóxeno ou a sua sistemática. Por fim, há, ainda, a localização das expressões na obra do músico, priorizando a primeira ocorrência ou o trecho mais relevante.

A ausência, em alguns autores, de um rigor epistemológico ou de uma falta de sistematização teórica foi alvo de crítica por Aristóxeno. O seu julgamento de alguns teóricos anteriores consistia muito em função da falta de exame sistemático ou de demonstração. Por essa razão, procurando fazer o que criticou, estendeu o estudo dos sistemas ou das escalas a um alto nível de “sistematização”. Afirma Gibson (2005, p. 162) que “Aristóxeno critica os teóricos anteriores pela falta de exame sistêmico e promete, no Livro I [dos *Elementos de Harmonia*], que fará uma discussão extensa sobre os *systemata* [...]”.⁴⁹ Infelizmente, supõe-se que a descrição minuciosa dos *systemata* tenha sido uma das partes perdidas de seu *Elementos de Harmonia*.

A partir deles [dos “Elementos de Harmonia” e das obras de Cleônides], podemos inferir que uma enumeração sistemática dos sistemas de escala foi uma das principais inovações das secções perdidas dos Elementos de Harmonia. É provável que aí incluísse uma enumeração das formas (εἶδος) dos intervalos de quarta, quinta e oitava e uma descrição dos sistemas perfeitos máximo e mínimo. (GIBSON, 2005, p. 162).⁵⁰

49 Original: “Aristoxenus criticises earlier theorists for their lack of systematic examination and he promises in Book I that his own discussion of systemata will be exhaustive [...]”.

50 Original: “From these, we can presume that a systematic enumeration of scale systems was one of the principal features of the lost sections of the Harmonics. It is likely that this included an enumeration of the species (εἶδος) of the fourth, fifth and octave and a description of the greater and lesser perfect systems”.

Tendo em vista esse processo de “sistematização” teórica, principalmente sobre os *systemata*, o Quadro 2 procura evidenciar a coerência terminológica da teoria, mas sem pretensão de fôlego. Trata-se, na verdade, de uma amostragem, já que o quadro a seguir não tem índole exaustiva. Quanto às variantes, em função de metaplasmos, optou-se, em muitos casos, pelo nominativo singular; em outros, pela forma mais consagrada da palavra.

Conceito Conteúdo semântico Termo solidário Referência

	Conceito	Conteúdo semântico	Termo solidário	Referência
1	ἀγωγή (<i>agōgḗ</i>)	Continuidade geral da melodia.		<i>Elem. Harm. I</i> , 17.21.
2	αἴσθησις (<i>aísthēsis</i>)	Percepção auditiva.		<i>Elem. Harm. I</i> , 17.12.
3	ἄλογος (<i>álogos</i>)	Irracional [rítmica], arrítmico.	ῥητός (<i>rhētós</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 22.1.
4	ἀμελώδητα ⁵¹ (<i>amelōidēta</i>)	Amelódico, não melódico [em função da divisibilidade de intervalos].	ἀνάρμοστος (<i>anármostos</i>); μέλος (<i>mélos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 27.19.
5	ἀνάρμοστος (<i>anármostos</i>)	Melodia falsa [pela colocação de intervalos simples].	ἀμελώδητα (<i>amelōidēta</i>); μέλος (<i>mélos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 65.14. <i>Elem. Rit. II</i> , 19.4.
6	ἄνεσις (<i>ánesis</i>)	Distensão, relaxamento [de cordas, da voz].	ἐπίτασις (<i>epítasis</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.
7	ἁπλοῦν (<i>haploûn</i>)	Simple [subclassificação de escala].	διπλοῦν (<i>diploûn</i>); πολλαπλοῦν (<i>pollaploûn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 23.5.
8	ἁρμονία (<i>harmōnía</i>)	Estudo das escalas. Conhecimento da enarmonia [primeiro gênero do qual os outros derivam]. Escala ou sistema cujas partes foram ajustadas conforme suas próprias relações. A lei da Melodia. Junção de elementos. Acordoamento.		<i>Elem. Harm. I</i> , 6.8. <i>Elem. Rit. II</i> , 20.33.
9	ἀσύμφωνος (<i>asýmphōnos</i>)	Discordante. Não harmonioso.	σύμφωνος (<i>sýmphōnos</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 37.7.
10	ἀσύνθετος (<i>asýnthetos</i>)	Simple, não composto [a tons e escalas].	σύνθετος (<i>sýnthetos</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 75.19.
11	βαρύτης (<i>barýtēs</i>)	Gravidade [do som], profundidade sonora.	ὀξύτης (<i>oxytēs</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.

51 Exemplo de neologismo em Aristóxeno. Por exemplo, é amelódica a escala com divisibilidade de intervalos menor que meio, no caso da diatônica, ou um quarto, para a enarmônica. Desse modo, é amelódico porque não é possível configurar um sistema, isto é, não é passível de colocar-se em música (*Elem. Harm. I*, 33.4).

	Conceito	Conteúdo semântico	Termo solidário	Referência
12	γένος (<i>génos</i>)	Gênero musical.	διάτονος (<i>diátonos</i>); χρωματικός (<i>chrōmatikós</i>); ἐναρμόνιος (<i>enarmónios</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 6.18. <i>Elem. Rit. II</i> , 20.20.
13	διά πασῶν (<i>diá pasōn</i>)	Oitava.	διά πέντε (<i>diá pénte</i>); διά τεσσάρων (<i>diá tessárōn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 6.18.
14	διά πέντε (<i>diá pénte</i>)	O intervalo de quinta.	διά τεσσάρων (<i>diá tessá- rōn</i>); διά πασῶν (<i>diá pasōn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 11.7.
15	διά τεσσάρων (<i>diá tessárōn</i>)	O intervalo de quarta.	διά πασῶν (<i>diá pasōn</i>); διά πέντε (<i>diá pénte</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 9.18.
16	διάζευξις (<i>diázēuxis</i>)	Escala disjunta. Disjuntos [a tetracordes sucessivos; quando, em dois tetracordes, a primeira nota de um é a última do outro].	συνάπτω (<i>synáptō</i>); συναφήν (<i>synaphēn</i>); συναμφότερον (<i>synamphó- teron</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 22.17. <i>Elem. Harm. II</i> , 73.4.
17	διάστημα (<i>diástē- ma</i>)	Intervalo, distância.		<i>Elem. Harm. I</i> , 8.8.
18	διαστηματικός (<i>diástēmatikós</i>)	Espacial, que procede por intervalos, não contínuo.	συνεχής (<i>synekhēs</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.8. <i>Elem. Rit. II</i> , 18.25.
19	διάτασις (<i>diátasis</i>)	Dilatação, tensionamento.	ἐπίτασις (<i>epítasis</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.
20	διάτονος (<i>diáto- nos</i>)	Diatônico [gênero, escala].	χρωματικός (<i>chrōmatikós</i>); ἐναρμόνιος (<i>enarmónios</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 6.11.
21	διαφώνων (<i>dia- phōnōn</i>)	Soar discordante, soar distinto, emitir nota falsa.	συμφωνέω (<i>symphōnéō</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 21.21.
22	δίεσις (<i>díesis</i>)	Menor intervalo em uma escala. O semitom na escala diatônica ou o quarto de tom na enarmônica.		<i>Elem. Harm. I</i> , 28.1.
23	διορίζω (<i>diorizō</i>)	Ato de delimitar, diferenciar, distinguir, estabelecer [a natureza dos sons musicais].		<i>Elem. Harm. II</i> , 50.8.
24	διπλοῦν (<i>diploûn</i>)	Dupla, repetida [subclassificação de escala].	πολλαπλοῦν (<i>pollaploûn</i>); ἁπλοῦν (<i>haploûn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 23.5.
25	δύναμις (<i>dýnamis</i>)	Função ou valor [de uma nota na escala].	φθόγγος (<i>phthóngos</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 45.16.
26	ἐλάχιστος (<i>elákhistos</i>)	Mínimo, o menor [intervalo, distância].	μέγιστος (<i>mégistos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 19.7.
27	ἐναρμόνιος (<i>enar- mónios</i>)	Enarmônico [gênero, escala].	χρωματικός (<i>chrōmatikós</i>); διάτονος (<i>diátonos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 6.11.

	Conceito	Conteúdo semântico	Termo solidário	Referência
28	ἐπίτασις (<i>epítasis</i>)	Tensão, retesamento [de cordas].	ἄνεσις (<i>ánesis</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.
29	ἡμιόλιον (<i>hēmiólion</i>)	Croma especial [contém um e meio]. Inteiro e metade do inteiro. A razão 3:2.	χρῶμα (<i>khrōma</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 32.1.
30	ἡμιτονίου (<i>hēmitoníou</i>)	Semitom. Uma das duas partes que contém um τόνος.	τόνος (<i>tónos</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 31.15.
31	κίνησις (<i>kínēsis</i>)	Movimento [da fala ou da voz].		<i>Elem. Harm. I</i> , 14.5.
32	λιχανός (<i>likhanós</i>)	A corda tocada com o indicador [na lira].		<i>Elem. Harm. I</i> , 29.1.
33	μέγεθος (<i>mégēthos</i>)	Extensão métrica, compasso, intensidade sonora, extensão.		<i>Elem. Harm. I</i> , 6.18. <i>Elem. Rit. II</i> , 20.27.
34	μέγιστος (<i>mégistos</i>)	Máximo, o maior [para intervalo, distância].	ἐλάχιστος (<i>elákhistos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 19.7.
35	μέλος (<i>mélos</i>)	Música [em sistema], frase musical [em contexto], canção, melodia instrumental, melodia monódica.	ἀμελώδητα (<i>amelōidēta</i>); ἀνάρμοστος (<i>anármostos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 9.18.
36	μέση (<i>mésē</i>)	A nota mais aguda do menor tetracorde na oitava.	παράμεσος (<i>parámesos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 28.10.
37	μεταβολή (<i>metabolē</i>)	Modulação [de tom, de gênero ou escala].		<i>Elem. Harm. II</i> , 43.14 <i>Elem. Rit. II</i> , 20.21.
38	μνήμη (<i>mnēmē</i>)	Memória musical do ouvinte. Percepção musical. Relação entre o som passado e o som presente.	αἴσθησις (<i>aísthēsis</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 48.16.
39	ὀξύτης (<i>oxýtēs</i>) [ὀξύς (<i>oxýs</i>)].	Acuidade [do som], agudeza sonora.	βαρύτης (<i>barýtēs</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.
40	παράμεσος (<i>parámesos</i>)	A nota mais grave em um tetracorde disjunto. A corda próxima depois da mese.	μέση (<i>mésē</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 43.7.
41	παρυπάτη (<i>parypátē</i>)	A corda ou nota depois da υπάτη (<i>hypátē</i>).	ύπάτη (<i>hypáte</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 29.1.
42	πολλαπλοῦν (<i>pollaploûn</i>)	Múltipla, não simples e não direta [subclassificação de escala].	ἀπλοῦν (<i>haploûn</i>); διπλοῦν (<i>diploûn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 23.5.
43	πυκνός (<i>pyknós</i>)	Pícnio. Parte de um tetracorde em que os intervalos pequenos estão concentrados.		<i>Elem. Harm. I</i> , 12.10. <i>Elem. Rit. II</i> , 24.19.
44	ῥητός (<i>rhētós</i>)	Distinto, racional.	ἄλογος (<i>álogos</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 22.1.

	Conceito	Conteúdo semântico	Termo solidário	Referência
45	ῥυθμός (<i>rhythmós</i>)	Tempo [musical]. Medida temporal. Movimentação repetitiva. Regularidade. Número. Contagem.		<i>Elem. Harm. I</i> , 43.15. <i>Elem. Rit. I</i> , 2.2.
46	στάσις (<i>stásis</i>)	Posicionamento [de notas], colocação, afixação, determinação [da voz, de notas], distensão de corda.	τάσις (<i>tásis</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 17.4.
47	συμφωνέω (<i>sympōnēō</i>); σύμφωνος (<i>sým-phōnos</i>)	Soar concordante, soar em conjunto, soar de modo unísono ou único. Acompanhar [um músico].	διαφώνων (<i>diaphōnōn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 21.21. <i>Elem. Rit. II</i> , 23.5.
48	συναμφότερον (<i>synamphóteron</i>)	Escala mista.	διάζευξιν (<i>diázeuxin</i>); συναφήν (<i>synaphēn</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 22.18.
49	συνάπτω (<i>synáptō</i>)	Estar conjunto [a tetracordes sucessivos].	διάζευξις (<i>diázeuxis</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 73.4.
50	συναφήν (<i>synaphēn</i>)	Escala conjunta; junção de dois tetracordes.	διάζευξιν (<i>diázeuxin</i>); συναμφότερον (<i>synamphóteron</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 22.17.
51	συνεχής (<i>synekhēs</i>)	Contínuo [subcategoria de escala].	ὑπερβατός (<i>hyperbatós</i>); διαστηματικός (<i>diastēmatikós</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 13.10.
52	συνεσθηκός (<i>synestēkós</i>)	Em associação, combinado [a escalas].	σύστημα (<i>sýstēma</i>)	<i>Elem. Harm. II</i> , 31.4.
53	σύνθεσις (<i>sýnthesis</i>)	Combinação [de intervalos, de notas], junção, composição.	συνεσθηκός (<i>synestēkós</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 10.17.
54	σύνθετος (<i>sýnthe-tos</i>)	Composto, não simples, complexo [a escalas e tons].	ἄσύνθετος (<i>ásýnthe-tos</i>)	<i>Elem. Rit. II</i> , 20.31.
55	σύστημα (<i>sýstēma</i>)	Sistema de intervalos, escala, composição [de elementos].	σύνθετος (<i>sýnthe-tos</i>); συνεσθηκός (<i>synestēkós</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 5.9.
56	σχῆμα (<i>skhēma</i>)	Figura, forma ou disposição das partes.		<i>Elem. Harm. I</i> , 11.4. <i>Elem. Rit. I</i> , 3.5.
57	τάσις (<i>tásis</i>)	Extensão [da voz], tensionamento da corda.	στάσις (<i>stásis</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 8.2.
58	τέλειος (<i>téleios</i>)	Máximo, completo, íntegro [principalmente, a escalas].	σύστημα (<i>sýstēma</i>)	<i>Elem. Harm. I</i> , 10.13.

	Conceito	Conteúdo semântico	Termo solidário	Referência
59	τόνος (<i>tónos</i>)	Afinação, elevação da voz, tensão da voz, contração [do músculo, da corda], nota musical. "Excesso de Quinta sobre a Quarta". ⁵²	φθόγγος (<i>phthóngos</i>)	<i>Elem. Harm.</i> I, 27.15 <i>Elem. Rit.</i> II, 20.20.
60	ὑπάτη (<i>hypátē</i>)	A nota mais aguda do tetracorde mais alto.	παρυπάτη (<i>parypátē</i>)	<i>Elem. Harm.</i> I, 29.1.
61	ὑπερβατός (<i>hyperbatós</i>)	Transposto, transiliente [categoria de escala].	συνεχής (<i>synekhēs</i>)	<i>Elem. Harm.</i> I, 23.3.
62	φθόγγος (<i>phthóngos</i>)	Voz. Nota musical. Corda. Som distinto.	τόνος (<i>tónos</i>)	<i>Elem. Harm.</i> I, 20.17.
63	φωνή (<i>phōnē</i>)	Fala. Voz humana. Som do instrumento.		<i>Elem. Harm.</i> I, 13.12.
64	χρῶμα (<i>chrōma</i>)	Modificação. Complexificação. Escala cromática.	ἡμιόλιον (<i>hemiólion</i>); μεταβολή (<i>metabolē</i>); χρωματικός (<i>chrōmatikós</i>)	<i>Elem. Harm.</i> II, 32.1.
65	χρωματικός (<i>chrōmatikós</i>)	Cromático [gênero, escala].	διάτονος (<i>diátonos</i>); ἐναρμόνιος (<i>enarmónios</i>)	<i>Elem. Harm.</i> I, 6.11.

Quadro 2: Alguns conceitos fundamentais em Aristótxeno. Fonte: Elaboração própria.

Em resumo, haja vista o processo de construção de uma teoria, Aristótxeno preocupa-se em definir a sua área de reflexão, a episteme musical e as tarefas que devem ser realizadas para compreender determinado domínio, quer a Harmonia quer o Ritmo, delimitando os conceitos ao sistema musical. Em outras palavras, limita a episteme à área musical, ainda mais em se tratando de noções que operam de modo muito semelhante entre as artes.

3 EXPANSÃO DOS CONCEITOS GREGOS NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO

O Modo que serviu de base para especulações teóricas dos gregos foi o Dorico ou Doristi considerado nacional por excelência. Pela união de mais 2 Tetracordes a ele, um no agudo outro no grave, e repetição no grave da nota mais aguda, obtiveram a série completa dos 15 sons diatônicos da Cítara. A este Sistema de 15 sons, acrescido dum Si Bemol central de função modulante, chamaram de Sistema Teleion (Sistema Completo) e consideraram imutável. (ANDRADE, 1929, p. 23).

Esta seção procura descrever o fenômeno de preservação ou alteração do conteúdo semântico de conceitos da literatura musical, a partir de Aristótxeno, considerando a

52 *Elem. Harm.*, II, 57.1.

forte influência entre o músico grego e os teóricos da Idade Média e do Renascimento, principalmente. Toma-se como modelo o conceito primordial de sistema, sob acepção complexa, acompanhado do adjetivo, isto é, sempre σύστημα τέλειον (*sýstēma téleion*).

Embora σύστημα seja um léxico comum da língua grega (como termo isolado), atribui-se a Aristóxeno o estabelecimento da palavra σύστημα sob uma acepção moderna, de teor neológico, constituindo um sintagma com o adjetivo τέλειον, traduzido como **sistema máximo** ou **conjunto completo** das notas musicais, principalmente. Note-se que, fora desta expressão musical ou mesmo da música, a palavra não se configurou como conceito filosófico nem científico na Antiguidade. Durante a Idade Média e no Renascimento, a expressão σύστημα τέλειον passou a ser citada em latim ainda exclusivamente no campo da teoria musical: *absoluta, integra, et perfecta systemata*. Henricus Glareanus (1547) foi, talvez, o primeiro a utilizar sua tradução literal: *systema maximo*. Já Vincenzo Galilei (1581)⁵³ trabalha, em italiano, com a expressão *systema massimo*.

Mais tarde, Galileu Galilei (1632) adota *systema massimo*, em italiano, para referir-se às cosmografias de Ptolomeu e Copérnico, valendo-se daquela mesma expressão dos estudos musicais de seu pai, Vincenzo, também seu professor, de quem recebeu forte influência intelectual, tendo com ele aprendido grego e latim. Galileu, tal como Kepler, apreciava metáforas musicais em sua filosofia e ciência – mesmo com a ressalva de que, ao contrário de Kepler, Galileu não levava a sério o mito lendário da *Harmonia das Esferas*. De qualquer modo, após Kepler e Galileu, a acepção de *systema* nas diversas áreas do conhecimento será invariavelmente a de um σύστημα τέλειον.

Já na literatura musical da Idade Média e do Renascimento, em específico – isto é, permanecendo em contexto teórico exclusivamente musical –, não se observaram outros usos do termo senão aquelas acepções assim estabelecidas:

- a) restritas à semântica de escala musical;
- b) restritas a subclassificações (*systema immobile, systema maximum, systema integrum* etc.);
- c) junção de elementos **em função** (logo, sistemas na harmonia, no ritmo etc.);
- d) potência de junção, no caso, de elementos constituintes, delimitada seja por esquemas, seja por elementos harmônicos, tais quais notas, intervalos, tons, que expressam funções específicas (logo, havendo a possibilidade, também, de assistemático, arrítmico, amelódico⁵⁴ etc.).

Embora durante parte da Idade Média o conceito de *systema* tenha deixado de ser utilizado, esquecido e substituído no contexto da escolástica por expressões latinas como “doutrina”, “instituição” ou “arte” (no sentido de “modo” ou “maneira”), ainda houve consideráveis teóricos que se mantiveram próximos das fontes gregas, sob expressão máxima em Aristóxeno. Remigius Altisiodorensis, por exemplo, afirmava que

[...] tom é a extensão no sistema grego; já no latino, o intervalo entre uma corda e outra com uma extensão predeterminada. (*Musica*, 931, 3-4)⁵⁵

53 Pai de Galileu Galilei.

54 Conferir Quadro 2.

55 Original: “[...] *verum tonus est spatium Graece systema Latine spatium inter chordam et chordam cum legitima quantitate*”.

Note-se a acepção em um sentido que poderíamos entender como **sistema harmônico**, ou seja, a escala musical como relação entre as notas. Dessa forma, entendem-se as notas como alturas musicais e o tom como sinônimo de voz ou corda, no contexto latino, tal qual no português brasileiro dos tempos coloniais.

Ainda em relação às notas, destaquem-se as suas conjunções, tendo como referência os intervalos musicais, sua tessitura e demais possibilidades de representações numéricas. Assim, em outras palavras, Remi d'Auxerres, seu nome gentílico, no contexto da *Musica enchiriadis* (século IX), foi quem fortemente empregou o conceito grego de *systema* em grafia latina, dando-lhe um sentido substancial e consubstancial à expressão grega. Remi d'Auxerres afirma ainda que

[...] o sistema é a amplitude da voz, ou seja, um intervalo grande, como consequência dos vários modos, isto é, do som. (*Musica*, 931, 3-4, grifo nosso).⁵⁶

Essa acepção é consoante a outros teóricos, inclusive a Hucbaldus. Em textos de Hucbald de Saint-Amand, contemporâneo e colega de Remi d'Auxerres (lembrando aqui também os três intervalos fundamentais referidos desde Filolau):

Assim também o **diapasão** (oitava), como é entendido por todos, produz consonância de oitava em oitava e contém em seu sistema duas superiores (isto é, a quarta e a quinta). Em relação a isso, a oitava é referida por todos como **sinfonia**, pois os antigos não usavam mais que oito cordas. (*Musica*, X, 8).⁵⁷

Mantém-se, nessa afirmação, a operação de intervalos mediada sempre pelos referenciais da 4^a, da 5^a e da 8^a, respectivamente, *diatessaron*, *diapente* e *diapason*, em equivalência direta grega.

56 Original: "[...] *systema est magnitudo vocis, id est magnum intervallum, ex multis modis, id est sonis*".

57 Original: "*Sic et Diapason, quod ex omnibus interpretatur, octavi ad octavum fit consonantia, duas (id est diatessaron et diapente) superiores in suo systemate continens. Quae symphonia ideo ex omnibus dicitur, quod antiqui non plus quam octo chordis utebantur*".

Aa, geminatū, systema, natura cum primo, quod hypodori est, prorsus idem, adiecit, constituitq̄ octauum Modum, ab Hypodorio nihil differentem, cum autem Hypermixolydium uocauit, atq̄ totum systema diatropason hoc pacto completū est. Sua uero cuiusuis Modi proslambanomenē est infima chorda, sua item nete, suprema, de mese duplici statim sumus dicturi. Bini item Modi diapente habent communem. Est autem hic ordo absq̄ synemmenon tetrachordo simplex ac uniformis. Neq̄ ulla omnino est cantilena quæ non in aliquam istorum Modorum formulā cadat. Cantilenæ enim quæ hodie synemmenon tetrachordum cum mese iungunt, olim in tertia diatropason specie à C, ad c, instituebant, ut priore libro diximus. Sed huius rei hæc sit descriptio.

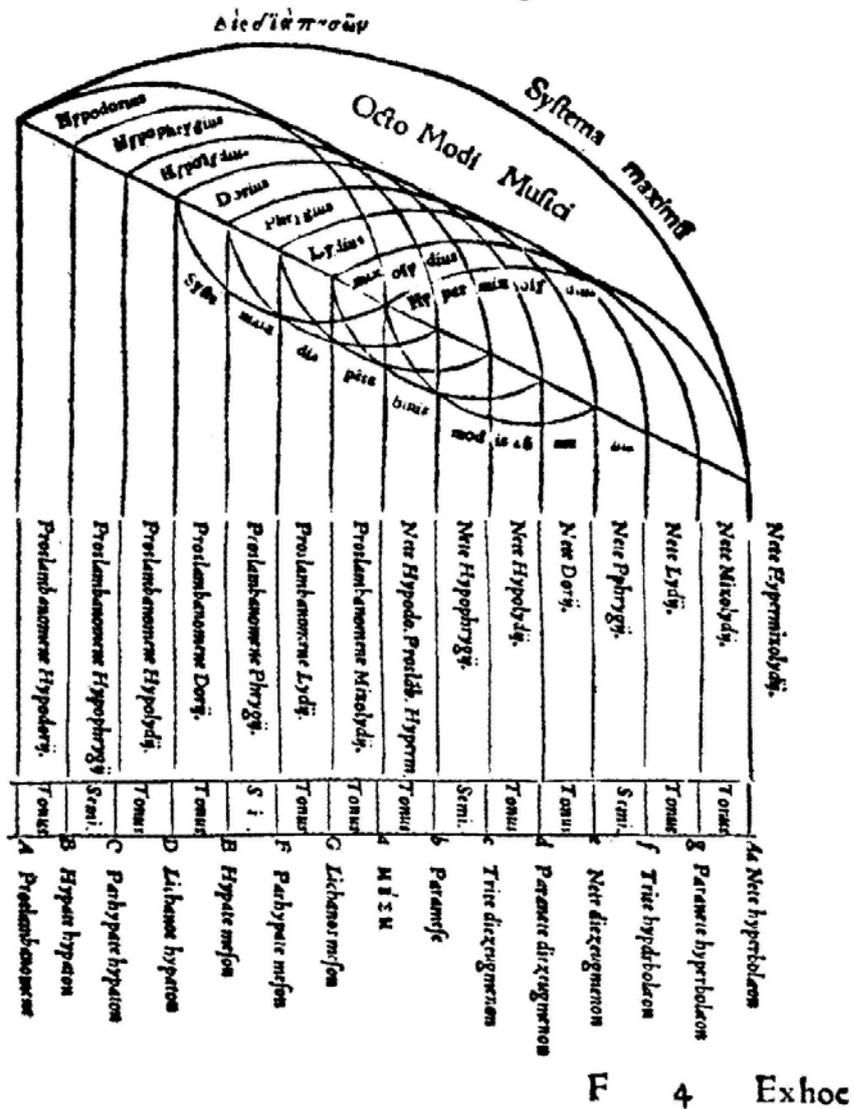


Fig. 1: Descrição do *systema maxima*, contendo os modos, os intervalos e as notas, de *nete hyperboleon* a *proslambanomenos*, segundo Glareanus. Fonte: Glareanus (1547, p. 67, fac-símile).

Posteriormente, vários autores medievais e do Renascimento vão retomar as concepções de Remi d'Auxerres, citando-o diretamente em relação às práticas musicais a partir do conceito de *systema*. Em menção: Rudolf von St. Trond (1070-1138), Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408), Johannes Ciconia (1335-1411), Franchino Gaffuri (1451-1522), Georg Rhau (1488-1548), Sebald Heyden (1499-1561), Francisco Salinas (1513-1590), Girolamo Mei (1519-1594), Friedrich Beurhusius (metade do século XVI), Sethus Calvisius (1556-1615), entre outros, com destaque a Glareano (1488-1563).

Dessa forma, é possível arrolar os autores que, de forma mais direta, expressaram o conceito de *systema* a partir de Aristóxeno. No quadro a seguir, indicam-se os nomes desses estudiosos, seguidos do século de referência (aproximado), do título da obra (somente as primeiras palavras) e da quantidade de entradas localizadas (sem intenção exaustiva). Ainda, segue uma última coluna contendo observações genéricas, quer se trate mais de menção ao termo quer se trate de definição de conceito, à guisa de constatação. Ressalte-se que a varredura foi feita por meio do repositório de textos latinos intitulado *Thesaurus Musicarum Latinarum*, sitiado em ambiente virtual pela *Indiana University Jacobs School of Music*.

Nome	Século	Início do título da obra	Entradas (systema)	Observações
Adamus de Fulda	XV	<i>Musica...</i>	1	Menção
Anônimos*	IX-XI	<i>Scholia... / Musica...</i>	2 / 1	Definição
Bartolomé de Quevedo	XVI	<i>De vita et...</i>	2	Menção
Berno Augiensis	IX	<i>Musica...</i>	1	Menção
Musica...	VI	<i>De Institutione...</i>	1	Definição
Christiaan Huygens	XVII	<i>Novus cyclus...</i>	3	Comentário
Eger von Kalkar	XIV	<i>Cantuagium...</i>	1	Definição
Eucharius Hofman	XVI	<i>Doctrina...</i>	1	Menção
Franchinus Gaffurius	XVI	<i>De harmonia...</i> (I, II, III e IV) / <i>Theorica...</i> (II)	20 (I), 10 (II), 3 (III) e 3 (IV) / 1	Definição, explicação e referência (Ptolomeus)
Franciscus Blanchinus	XVIII (post.)	<i>De Tribus...</i>	4	Organologia, (fonte mais tardia)

Nome	Século	Início do título da obra	Entradas (systema)	Observações
Franciscus Salinas	XVI	<i>De musica</i> (III, IV e VII)	1 (III) 17 (IV) 1 (VII)	Explicação, referenciação (Ptolomeus)
Fredericus Beurhusius	XVI	<i>Erotematum musicae...</i> (I e II) / <i>Musica Rudimenta...</i>	32 (I) e 7 (II) / 1 (Musica)	Definição
Georg Rhau	XVI	<i>Enchiridion...</i>	2	Definição, explicação, referenciação (Aristoxenus)
Girolamo Mei	XVI	<i>De modis...</i>	20	Definição, explicação, referenciação (Aristoxenus)
Gobelinus Person	XV	<i>Tractatus musicae...</i>	3	Explicação
Henricus Glareanus	XVI	<i>Dodecachordum</i> (I, II e III)	23 (I), 25 (II) 12 (III)	Definição e Explicação
Hermann Finck	XVI	<i>Practica musica...</i>	3	Definição e Explicação
Hieronymus Cardanus	XVI	<i>De musica...</i>	2	Menção, definição (oitava)
Ieronimus de Moravia	XIII	<i>Tractatus...</i>	2	Comentário
Iohannes Cochlaeus	XVI	<i>Tetrachordum music...</i>	6	Definição
Jacobus Leodiensis	XIV	<i>Speculum... (VI)</i>	2	Definição
Joachim Burmeister	XVII	<i>Musica Poetica...</i>	24	Definição, complementação
Joachimus Wolterstorpius	XVI	<i>De musica...</i>	1	
Johannes Affligemensis	IX	<i>De musica...</i>	2	Definição
Johannes Lippius	XVII	<i>Synopsis...</i>	1	Menção
Johannes Valendrinus	XIV	<i>Opusculum...</i>	1	Definição
Johannes Vogelsang	XVI	<i>Musicae...</i>	2	Definição
Ladislaus de Zalka	XV	<i>Musica...</i>	2	Menção
Liban Jerzy	XVI	<i>De musicae...</i>	1	Definição (Sistema máximo)

Nome	Século	Início do título da obra	Entradas (systema)	Observações
Martianus Capella	V	<i>De nuptiis... De harmonia (I) / De nuptiis... De musica (II)</i>	5 (I) / 5 (II)	Definição, explicação (Fonte mais antiga)
Martinus Agricola	XVI	<i>Rudimenta...</i>	1	Definição
Ottmar Luscinius	XVI	<i>Musurgia seu...</i>	8	Definição, referência (Plutarchus)
Remigius Altisiodorensis	IX (?)	<i>Musica...</i>	20	Definição
Sebaldus Heyden	XVI	<i>De arte canendi...</i>	3	Menção
Sethus Calvisius	XVI	<i>Exercitationes...</i>	4	Comentário
Stefan Monetarius	XVI	<i>Epitoma utriusque...</i>	6	Comentário

Quadro 3: Levantamento de autores a partir do Thesaurus Musicarum Latinarum. Fonte: Elaboração própria.

Desde Aristóxeno de Tarento e seus epígonos – a citar, Aristides Quintiliano, Cleônides e Ptolomeu, quem mais se valeu da expressão *sýstema téleion* –, o termo nunca se reduziu, filosoficamente, a um sistema exclusivo de notas e escalas musicais, mas manteve o vigor metafórico inicial, inferindo-se a presença, explícita ou implícita, de seu termo complementar, *téleion*, sob coerência de sentido que atribui a uma potencialidade máxima, passível de sistematicidade.

Nesse ponto, não seriam as notas, como parte dos elementos fundamentais da constituição harmônica, as únicas possibilidades de junção a configurar um sistema. Em outras palavras, não é exclusivamente a junção de notas o mecanismo responsável por produzir melodia, mas os diversos elementos combinantes, considerando, por exemplo, a δύναμις (*dýnamis*) ou a organização do δίεσις (*díesis*), respectivamente, a função ou funcionalidade da nota e a possibilidade de divisão do τόνος (*tónos*). Além dos elementos da harmonia, também o ρυθμός (*rhythmós*) submete-se ao fenômeno do *systema* (análogo à harmonia), valendo-se de estruturas igualmente funcionáveis, passíveis de junções, em possibilidades mínimas e máximas. No caso do *systema maximo* (conferir Fig. 1), sua natureza é a continência exhaustiva de elementos em que se insere o *proslambanomenos* (προσλαμβανομενος), que é a nota mais grave em um sistema de escala, abaixo ao tetracorde inferior, mesmo em se tratando de uma não realização acústica.

A seguir, com a intenção de concluir esta seção, segue uma ilustração metafórica de nossa exposição teórico-musical, a partir de uma pintura atribuída ao flamengo Jan Van Eyck (1390-1441). Sem relação direta, apenas sugere-se, um pouco mais poeticamente e sem pretensão analítica, um diálogo entre pintura e música.



Fig. 2: Detalhe de dois painéis do *Retábulo de Gante* (1432), de Hubert e Jan Van Eyck. Fonte: *Site da Catedral de São Bavão, em Gante, na Bélgica.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há desdobramentos teórico-musicais que vieram de uma percepção metafórica e inventiva (de cunho neológico e poiético) sobre o mundo, por exemplo, a relação entre notas musicais e planetas, sob perspectiva imagética. Esse viés inicialmente místico ganhou outros olhares que configuraram os sons e o céu especialmente a partir de números (por exemplo, com Pitágoras), percebendo, em tudo, razões. Com Aristóxeno, pela primeira vez, houve a consolidação de uma teoria musical de fato, embora houvesse tentativas anteriores, desde Laso de Hermíone. Assim, partindo dos estudos de Pitágoras, não deixando de avaliar nenhum antecessor e mantendo diálogo com os seus contemporâneos atenienses, o discípulo de Aristóteles fundamentou sua teoria harmônica e rítmica, em que estabeleceu neologismos musicais (por assim dizer, uma teoria neológica no sentido de atribuir a um léxico comum da língua grega uma acepção moderna, de teor filosófico, inventiva e complexa).

Outrossim, já não apenas sob orientação filológica, percebe-se um fenômeno epistemológico de transmissão de noções primordiais que nascem da música e, perpassando mais de vinte séculos, chegam às ciências, sob o olhar de astrônomos, tais quais Galileu, Kepler e Newton, em continuidade. Nesse movimento, os teóricos de música medievos e renascentistas foram fundamentais para a continuidade de conceitos de teoria musical, sob invenção grega, mas perpetuação latina.

Também, procurou-se compreender o *modus faciendi* de Aristóxeno, haja vista a construção teórica e seus desdobramentos nocionais. Vale incluir que, apesar de Cícero e de Vitruvius Polião mencionarem Aristóxeno, a transposição do termo grego σύστημα para *systema*, em latim, foi posterior, já a partir dos séculos IV ou V d.C., fruto dos trabalhos dos mitógrafos da Antiguidade tardia, leitores fundamentais de Aristóxeno, como Marciano Capela e Fábio Fulgêncio.

Chamou-se atenção do fenômeno epistemológico de transposição conceitual entre áreas, no caso, da música às ciências, e o seu apagamento filosófico posterior, já na acepção geral mais recente, pós-século XVIII, desfeito o sintagma, *sýstēma téleion*. Assim, em pesquisas futuras, talvez seja possível esclarecer relações de sentido entre a música e as outras áreas, principalmente as ditas “ciências duras”.

Em outras palavras, dessas transposições epistemológicas mais recentes, parece haver o fortalecimento de um espírito antimetafórico, cada vez mais crescente nas ciências, que tenha desbotado o efeito lúdico primevo, que desejava ver nas notas musicais alguma semelhança com planetas e estrelas, num amálgama (coerente) do conhecimento.

Em palavras livres, não se trata de saber se o céu deixou de ser uma partitura infinita, mas de entender a perda do complemento *téleion* e do descrédito da área das Artes e da Filosofia quiçá por um positivismo descontrolado cujas consequências resultam no esquecimento da Música como campo do conhecimento. Ainda pior, surge, em tempos mais recentes, uma postura que não vê – ou porque não sabe ou porque não quer – a absoluta diferença entre a Música, sempre em sua solidariedade “poiética-prática-teórica”, e a *Kulturindustrie* (Indústria da Cultura), cuja produção *kitsch*⁵⁸ já está totalmente desvinculada da ποιησις (*poiēsis*).

Por fim, em alusão aos hexâmetros 84 a 86 do Livro I das *Metamorfoses* de Ovídio, poeta da Roma antiga, pergunta-se: quando voltaremos a olhar, de fato, o céu?

E, enquanto os outros seres estão voltados para o chão,
[o artista de tudo⁵⁹] deu ao homem um rosto sublime
e ordenou olhar o céu e erguer, aos astros, o nobre semblante.⁶⁰

Nessa passagem referente ao episódio da Antropogonia, a criação do homem, emblematicamente o poeta diferencia o *homo* dos outros animais pela capacidade de contemplação da natureza, ao mover a cabeça para o alto e olhar o céu. Esse ato é uma forma de respeito à φύσις (*phýsis*) da natureza (Ovídio era um epicurista), em contemplação *theorica*. O céu, as estrelas e os planetas, desse modo, guardariam – espécie de

58 A palavra alemã *Kitsch* qualifica muito bem o gosto que prefere o exagero sentimentalista, melodramático, sensacionalista, valendo-se de chavões e estereótipos inautênticos (HOUAISS, 2001, s. v.). Trata-se, pois, dos produtos culturais de aspecto exageradamente ostensivo, espalhafatoso, sem harmonia, com tendência ao ridículo ou à vulgaridade (HOUAISS, 2001, ‘cafona’). *Kitsch*, nesse sentido, já é o desdobramento metafórico de *kitschen*, o ato de varrer a lama ou o lixo das ruas, bem como juntar restos ou objetos inúteis (HOUAISS, 2001, s. v.).

59 *Opifex rerum*, literalmente, o artista das coisas (do mundo).

60 Original: “Pronaque cum spectent animalia cetera terram, / Os homini sublime dedit caelumque tueri / Iussit et erectos ad sidera tollere uultus [...]”.

lastro do pensamento – as histórias e a música do mundo, em viva metáfora, unindo artes e ciências. E parece existir, não fortuitamente, um fenômeno literário que, de alguma maneira, tenha afixado os mitos nas enormes constelações.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969 [1944].

ANDRADE, Mario de. *Compendio de Historia da Musica*. 1. ed. Digitalizado. São Paulo: Cupolo, 1929. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64516&opt=1>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ARISTOTELES; Euclides; Nicomachus; Bacchius; Gaudentius; Alypius. *Musici scriptores Graeci*. Recognovit prooemis et indice instruxit Carolus Janus. Lipsiae: Teubner, 1895.

ARISTOXENOS. Αριστοξενου Αρμονικων τα Σοζομενα (*Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus*). Herausgegeben von Paul Marquard. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1868.

ARISTOXENUS. Αριστοξενου Αρμονικα Στοιχεια. *The Harmonics of Aristoxenus*. Edited with translation notes; introduction and index of words by Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.

ARISTOXENUS. Αριστοχενου Ρυθμικών Στοιχείων. In: MARCHETTI, Christopher C. *Aristoxenus Elements of Rhythm: Text, Translation, and Commentary with a translation and commentary on POXY 2687*. Dissertation (Graduation School-New Brunswick) – Rutgers, The State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey, 2009.

ARISTOXENUS, von Tarent. *Melik und Rhythmik*. Übersetzt und Erläutert durch R. Westphal. Leipzig: Verlag von Ambr. Abel, 1883.

CAPELLA, Martianus. *Les noces de Philologie et de Mercure*. Livre IX – L'Harmonie. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

CHAILLEY, Jacques. *L'imbroglio des modes*. Paris: LeDuc, 1960.

CLEONIDES. *Harmonicum introductorium* [Εισαγωγή ἁρμονική]. Interprete Georgio Valla Placentino. Venetiis: Simonem Papiensem dictum Biuilaquam, 1497.

CLÉONIDE; EUCLIDES. *L'introduction harmonique [de Cléonide] et La division du canon* [d'Euclide le Géomètre]. Traduction avec commentaire perpétuel de Ch. Emile Ruelle. Paris: Librairie de Firmin Didot et Cie., 1884.

DE MUSICA Scripta Bellermanniana. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Edidit D. Najock. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1975.

EUSEBIUS [Cesareae]. *Preparatio Evangelica*. Liber I. United Kingdom: [s. n.], 1903. Disponível em: http://www.tertullian.org/fathers/eusebius_pe_01_book1.htm. Acesso em: 3 maio 2020.

EYCK, Jan van; EYCK, Hubert van. *Het lam Gods*. 1432. Óleo e madeira, 3.4 x 5.2 m (12 painéis). Catedral de São Bavão, Gante, Bélgica. Disponível em: <https://www.sintbaafskathedraal.be/en/history/the-ghent-altarpiece/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

FULGENTIUS, Fabius Planciades. *Opera*. Recensuit: Rudolphus Helm. Lipsia: Teubner, 1898.

GALILAEI, Galilaeo. *Systema Cosmicum*. Augustae Treboc [Strasbourg]: Typis Davidis Havtti, 1635.

GALILEI, Galileo. *Siderevs nvncivs*. Venetiis: Thomam Baglionum, 1610. Disponível em: www.liberliber.it/biblioteca/g/galilei/sidereus_nuncius/html/sidereus.htm. Acesso em: 4 mar. 2020.

GALILEI, Galileo. *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo Tolemaico, e Copernicano*. Fiorenza: Batista Landini, 1632.

GALILEI, Vincentio. *Dialogo della mvsica antica, et della moderna*. Fiorenza: Giorgio Marescotti, 1581.

GIBSON, Sophie. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. Edited by Dirk Obbink and Andrew Dyck. New York; London: Routledge, 2005.

GLAREANI, S. D. P. [Henricus Loriti]. Δωδεκάχορδον. Basilæ: Henricus Petrus, 1547.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. e estudo de Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011. (Coleção Kouros).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KEPLER, Ioannes. *Harmonices Mundi*. Austriae: Ioannes Plancus, 1619.

LAERTIUS, Diogenes. *Vitarum Philosophorum Libri*. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Edidit Miroslav Marcovich. Berolini: Walter de Gruyter, 2008.

NEWTON, Isaac. *Philosophiae naturalis Principia mathematica*. Londini: Jussu Societatis Regiae ac Typis J. Streater, 1686. [Online]. Disponível em: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-ADV-B-00039-00001/1>. Acesso em: 20 mar. 2020.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Text établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928. Tome I (I-V).

PLATON. *Oeuvres complètes*. Texte établi et traduit par Albert Rivaud. Paris: Les Belles Lettres, 1985. Tome X: Timée – Critias.

PLUTARQUE. *De la Musique (Peri Mousikēs)*. Édition critique et explicative par Henri Weil et Théodore Reinach. Paris: Ernest Leroux, 1900.

PTOLOMEUS. *Harmonics*. Translation and commentary by Joh Solomon. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2000.

QUINTILIANUS, Aristides. *De Musica*. Edidit Albertus Iahnus. Berolini: S. Calvaryus et socii, 1882. Libri III.

REMIGIUS, Altisiodorensis. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Ed. Martin Gerbert, repr. Hildesheim: Olms, 1963 [St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784]. v. 1, p. 63-94. 3 v.

SCHOLIA enchiriadis de arte musica. In: MIGNE, J. P. (ed.). *Patrologia cursus completus*. Paris: Garnier, 1844-1904. (Series latina, 221 v.)

SUDA. *Suidae Lexicon*. Ex recognitione Immanuelis Bekkeri. Berolini: typis et impensis Georgii Reimeri, 1854.

THESAURUS MUSICARUM LATINARUM. Bloomington (EUA), School of Music, Indiana University. Disponível em: www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html. Acesso em: 10 jun. 2020.

TRENDELENBURG, Fridericus Adolphus. *Platonis de ideis et numeris doctrina ex aristotele illustrata*. Lipsiae: [s. n.], 1826.

TROND, Rudolf von [St.]. *Die Quaestiones in musica*: Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmasslicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070-1138). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911. Disponível: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/12th/RUDQUA>. Acesso em: 20 mar. 2020.