

## O ensaio sobre a imitação da natureza na música de Johann Adam Hiller (1754)

Mônica Lucas  
CMU-ECA-USP  
[monicalucas@usp.br](mailto:monicalucas@usp.br)

### RESUMO:

Em sua *Abhandlung über die Nachahmung in der Musik* ["Ensaio sobre a Imitação da natureza na Música"] (1754), Johann Adam Hiller comenta o *Beaux Arts réduits à un même Principe* ["As belas artes reduzidas a um único princípio"], de Charles Batteux. A obra de Batteux teve enorme circulação no mundo luterano setecentista, com diversas traduções e comentários. Ela defende o princípio aristotélico de que todas as artes se conformem ao princípio único da imitação da natureza. Contudo, em seus comentários, Hiller amplia algumas idéias do autor francês e as associa aos elementos da concepção musical tradicional luterana. Na síntese proposta por Hiller, a posição atribuída à música instrumental antecipa traços do pensamento musical romântico.

**PALAVRAS-CHAVE:** imitação. Música Setecentista. Belas-Artes.

### ABSTRACT:

Johann Adam Hiller, in his *Abhandlung über die Nachahmung in der Musik* ["Essay on the imitation of nature in music"] (1754), comments the *Beaux Arts réduits à un même Principe* ["The fine arts reduced to a single principle"], by Charles Batteux. Batteux's work had enormous spread in the Eighteenth-Century Lutheran world, having been several times translated and commented. The *Beaux Arts* defends the aristotelic principle that all arts conform to the same principle - imitation of nature. However, Hiller, in his comments, amplifies some ideas of Batteux and associates them to elements of the traditional Lutheran conception of music. In Hiller's synthesis, the position given to instrumental music anticipates aspects of the romantic musical thought.

**KEYWORDS:** imitation. Eighteenth-Century Music. Fine Arts.

A idéia de imitação como princípio único, ao qual todas as artes se conformam, está entre as questões mais discutidas no debate sobre as artes na segunda metade do séc. XVIII. Esta premissa, que passa a vigorar nas teorias artísticas a partir do séc. XVI, só é colocada em questão no fim do Setecentos. Na Alemanha, uma das obras mais influentes que puseram este princípio em dúvida foi o *Laokoon* ["Laocoonte"], de Gotthold Ephraim Lessing (1766). Dentre as obras que, ao contrário de Lessing, defenderam a idéia de imitação, a mais difundida no mundo luterano na segunda metade do séc. XVIII foi o *Les Beaux Arts Réduits à un même Principe* ["As belas artes reduzidas a um mesmo princípio"], de Charles Batteux (1746).

O *Beaux arts* foi traduzido pelo menos dez vezes para o alemão no séc. XVIII: por Johann Adolf Schlegel, como *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [“Redução das belas artes a um único princípio”] (Leipzig, 1752, 1759 e 1770); por Philipp Ernst Bertram, como *Die schönen Künste aus einem Grunde hergeleitet* [“As belas-artes derivadas de um só princípio”] (Gotha, 1751); por Christoph Gottsched, como *Auszug aus dem Herrn Batteux ... schönen Künste* [“Resumo das belas-artes ... do senhor Batteux”] (Leipzig, 1754) e por Karl Wilhelm Ramler, como *Einleitung in die schönen Wissenschaften* [“Introdução às belas ciências”] (Leipzig, 1756, 1770, 1781, 1786 e 1802). Nestas edições, os tradutores acrescentaram diversos comentários à obra de Batteux, que dizem muito sobre a recepção da poética clássica no mundo luterano.

A despeito destas traduções, o meio mais eficaz para popularizar as idéias de Batteux no mundo germânico foram os escritos publicados em revistas musicais. Na segunda metade do século XVIII, a crítica musical adquiriu grande importância e foi, com isto, um dos principais fatores de proliferação dos ideais românticos na Alemanha. Seguindo o exemplo que já ocorria na Inglaterra e na França, a Alemanha também começou a desenvolver uma imprensa dirigida a um público mais generalizado, sob forma de jornais e revistas. Estas publicações refletem o ideal iluminista de tornar a educação acessível a segmentos cada vez maiores da população.

A maior parte dos periódicos alemães surgiu em uma área relativamente pequena do norte germânico, concentrando-se nas cidades de Leipzig, Hamburgo e Berlim. Estes escritos refletem, de modo geral, o pensamento setecentista sobre as artes. Contudo, diferem de obras teóricas, por possuírem caráter eminentemente prático. Elas tratam normalmente de procedimentos ou de obras específicas, oferecem catálogos de obras, biografias de autores, etc.

Dentre as revistas musicais germânicas, destacam-se na defesa da idéia aristotélica de imitação e da retórica musical aquelas publicadas por Wilhelm Friedrich Marpurg. Marpurg é autor de obras práticas e teóricas. Entre as primeiras, incluem-se diversos manuais de harmonia e de baixo-contínuo, além de um tratado sobre a fuga. Entre as segundas, destaca-se a *Kritischen Briefen über die Tonkunst* [“Cartas críticas sobre a arte musical”], em que Marpurg propõe a música como linguagem, fundamentada em afetos aristotelicamente codificados (SERAUKY, 1929, p. 83-84).

Ainda no campo da crítica musical, Marpurg editou duas importantes revistas: *Der Kritische Musicus an der Spree* [“O músico crítico às margens do rio Spree”] (Berlim, 1750) e *Historische Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* [“Colaborações histórico-críticas sobre a recepção musical”] (Berlim, 1754-1762). Esta última inclui três discussões sobre o *Beaux Arts réduits à um même Principe: Sendeschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik* [“Carta de um amigo a outro sobre algumas expressões do senhor Batteux a respeito da música”], de Caspar Ruetz (1754), *Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret* [“Excertos da introdução às belas-artes a partir do francês do senhor Batteux, com acréscimos”], de Carl Wilhelm Ramler (1760) e *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik* [“Ensaio sobre a imitação da natureza na música”], de Johann Adam Hiller (1754).

Nestes escritos, é possível notar que existem acomodações entre o princípio aristotélico da imitação (reafirmado e modificado por Batteux) e proposições tradicionais luteranas. Essa adaptação de idéias está na raiz do pensamento musical romântico. Dentre os três artigos citados, o de Hiller discute mais extensamente a música instrumental, gênero favorecido pelo romantismo. Antes de considerar atentamente a síntese proposta por Hiller, é interessante conhecer melhor alguns aspectos que a compõem: a concepção de imitação proposta por Batteux e alguns elementos da visão musical luterana.

## 1. IMITAÇÃO MUSICAL SEGUNDO BATTEUX

Charles Batteux nasceu em 1713. Estudou teologia em Reims; mudou-se para Paris em 1739 (o ano da publicação do *Der Vollkommene Capellmeister* de Mattheson), passando a ocupar a cadeira de filosofia grega e romana no *Collège de France*. Publicou seu *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* em 1746. Nela, propõe a idéia de imitação como critério de unidade nas artes, mas associa este princípio com teorias acerca do Belo, propostas pela Estética (disciplina então nascente) e com proposições inglesas acerca do gosto.

A idéia de imitação como princípio unificador das artes na obra de Batteux é claramente fundamentada na poética clássica. No prefácio, o próprio autor afirma que a finalidade principal do *Beaux Arts* é comprovar a validade da *Poética* aristotélica.

Em seu tratado, Batteux diz que as artes, ou seja, as “maneiras de fazer bem uma coisa” (1976, p.14) se reduzem a três espécies principais: as *artes mecânicas*, que visam às necessidades das pessoas, as *belas artes*, que se destinam apenas ao prazer (música, poesia, escultura, dança) e uma categoria *mista*, que “tem como objeto tanto a utilidade quanto a graça” (oratória, arquitetura) (1976, p.21). Com isso, estabelece uma divisão das artes que teve ampla repercussão e se tornou dominante no século XIX.

Para Batteux, as artes que se relacionam unicamente com o prazer são consideradas *belas*. No século XVIII, com o aparecimento de um grande número de discussões sobre o Belo, há uma preocupação em reconhecer e definir a Beleza em si, ou seja, em fixar as qualidades intrínsecas dos objetos que geram prazer visual ou auditivo, dissociando-os de sua utilidade moral. Esta preocupação é constante em autores ingleses: o Terceiro Conde de Shaftesbury (1709) e seu discípulo Francis Hutcheson (1725) afirmam que o tipo de prazer gerado por objetos belos é distinto daquele gerado por atos moralmente bons, pois a beleza, ao contrário dos atos, não visa a nenhum fim. Para estes pensadores, a Beleza é uma percepção prazerosa. Batteux não menciona diretamente nenhum dos autores ingleses envolvidos em definir as propriedades do Belo no início do século XVIII. Contudo, faz diversas referências a Christian Baumgarten; com isso, demonstra influência das idéias britânicas, ainda que pela via indireta da *Aesthetica*.

Para Aristóteles, o prazer é a principal causa natural da imitação. Para ele, aprender, ou seja, conhecer através da imitação, “agrada a todos, que desfrutam vendo as imagens, pois contemplando-as deduzem o que é cada coisa, por exemplo, que isto é aquilo” (1448b5). Batteux, como Aristóteles, também enfatiza o prazer causado pela imitação. Para ele, “a imitação, para a qual estamos propensos por natureza, é o exemplo dos

professores e guia do gênero humano” (1976, p.33).<sup>1</sup> A natureza é a principal fonte do prazer artístico e possibilita adquirir conhecimento. Segundo Batteux, “o juízo se exercita com a comparação entre o modelo e a cópia, e o julgamento que ele profere a esse respeito causa-lhe uma impressão muito agradável porque testemunha sua inteligência e sua agudeza.” (1976, p.33).<sup>2</sup>

As discussões sobre a Beleza não estão presentes apenas na ideia de *belas artes*. Para Batteux, a imitação artística deve se guiar pela natureza, não tal como a percebemos, mas excluída de seus defeitos, que ele denomina de *bela natureza*. Ele afirma que a natureza não deve ser imitada servilmente: devem ser escolhidos objetos e traços que a representem em sua perfeição: “as artes consistem na imitação e o objeto dessa imitação é a bela natureza, como ela se mostra ao juízo no entusiasmo” (1976, p. 51).

O conceito de entusiasmo, que penetrou no pensamento setecentista através de *Do Sublime* de Longino, é descrito por Batteux como o estado “no qual a alma, como se acesa por um fogo divino, imagina a natureza derramando vida sobre o objeto, animando-o e emprestando a ele traços moventes que nos enganam e nos captam.” (p.44).<sup>3</sup> Este estado é fruto de uma disposição individual - o gênio - e consiste em “uma imaginação vivaz do objeto no juízo e em um movimento de alma proporcional a esse objeto.” (p. 48).<sup>4</sup> Cabe então ao juízo, através do gosto, realizar as escolhas que tornarão a imitação artística boa ou má.

Para Batteux, a música imita a natureza de duas maneiras distintas: reproduzindo os sons da natureza e expressando “os tons animados que derivam dos sentimentos” (p.30). Destas, a segunda categoria é mais elevada, porque nela, são utilizados os próprios sons e movimentos que expressam as paixões reais. A arte deve pôr estas paixões em cena “de maneira ordenada, enfatizada e educada”, ou seja, de forma artística. Muitas vezes, Batteux usa o termo *expressão* para o segundo tipo de imitação, embora não o faça consistentemente nem limite este termo apenas a ele. Assim, o objeto “excelente” da música é a imitação dos sentimentos ou paixões.

O autor do *Beaux Arts* afirma que a música se diferencia do discurso pelo fato de o segundo apelar para a razão, enquanto a matéria própria da primeira são os sentimentos. Para ele, a palavra pode representar tipos específicos de paixões (amor, alegria, tristeza). Porém, a música vai além destes afetos codificados, ao expressar paixões indefiníveis, que são em muito maior número e que não necessitam ser nomeadas, bastando que sejam sentidas:

---

<sup>1</sup> “Und diese Nachahmung, zu der wir alle von Natur so aufgelegt sind, (...) [ist] das Beispiel der Lehrer und Leiter des menschlichen Geschlechts.” Todas as citações de Batteux são feitas a partir da tradução alemã de Johann Adolph Schlegel, 1770.

<sup>2</sup> “der Verstand übt sich an der Vergleichung des Musters mit dem Nachbilde; und das Urtheil, dass er darüber fällt, macht einen desto angenehmeren Eindruck auf ihn, da es für ihn ein Zeugnis seiner Einsicht und Scharfsinnigkeit enthält.”

<sup>3</sup> “[Es giebt also für das Genie glückliche Augenblicke,] wo die Seele, als von einem göttlichen Feuer entflammt, sich die ganze Natur vorstellt, wo sie über die Gegenstände das Leben ausgiesst, das dieselben veselet, und ihnen die rührenden Züge leihet, die uns täuschen, ja mit Gewalt hinreizen.”

<sup>4</sup> “[Aber was ist nun denn die Begeisterung? Sie besteht nur in zwey Dingen;] nämlich in einer lebhaften Vorstellung des Gegenstandes im Verstande, und in einer Gemüthsbewegung, welche mit diesem Gegenstande in Verhältnisse steht.”

“o coração tem sua maneira própria de entender algo, que independe das palavras; quando ele é tocado, compreendeu tudo. Do mesmo modo que há coisas tão grandes que as palavras não alcançam, há também coisas finas que a palavra não pode dominar; essas se encontram principalmente nas emoções.”<sup>5</sup>

Hiller enfatizará esta peculiaridade da música, referindo-se explicitamente a esta asserção de Batteux. Para ele, é exatamente o aspecto irracional que permite à música ter grande vantagem em relação à poesia.

Batteux não devota muita atenção à música instrumental no *Beaux Arts*. No capítulo dedicado à música e à dança, menciona-a de passagem, dizendo que a sinfonia, devido à ausência das palavras, tem apenas “meio ser”, ou seja, constitui uma arte de menor importância em relação à música cantada. No entanto, para Batteux, se a ausência das palavras compromete a comunicação de conceitos, ela não impede a expressão das paixões. Batteux confere um significado “primitivo e universal” aos sons. Para ele, uma sucessão de emoções cria um discurso que imita um sentimento, da mesma maneira que os pensamentos geram um discurso verbal que imita uma ação. Este sentimento pode ser racionalmente compreendido, como as paixões teorizadas pela Ética (amor, ira, etc.), ou constituir um tipo de emoção que escapa ao poder lógico da palavra. Batteux considera o segundo tipo como o mais freqüente na música. Provavelmente é essa situação que o leva a modalizar sua asserção: “a sucessão de movimentos de ânimo constrói *de certa maneira* um discurso.” (p.406). Apesar dessa limitante, as mesmas regras que ditam o discurso verbal valem também para o discurso musical: as emoções devem ser encadeadas de maneira ordenada e discursiva. Para Batteux, a diferença principal entre o discurso verbal e o musical reside no fato que “o discurso julga com a razão e a música, com a emoção” (p. 404). Para o autor do *Beaux Arts*, a música é uma língua natural que discursa com sons, e a maior qualidade do discurso musical, assim como do verbal, é a eloqüência.

Estas idéias de Batteux serão retomadas por Hiller, em seu comentário ao *Beaux Arts*. Contudo, Hiller associa a elas elementos próprios do pensamento luterano, que verificaremos a seguir.

## 2. ELEMENTOS DA CONCEPÇÃO MUSICAL LUTERANA

A idéia de *numerus* é fundamental para se compreender a visão de música como discurso retórico e simbólico, e também para se compreender a posição privilegiada que a música alcançou, entre as artes, no final do século XVIII no mundo luterano.

Rolf Dammann, em seu *Der Musikbegriff im deutschen Barock* [“O conceito de música no barroco alemão”], demonstrou que os *Kantoren* luteranos repetiram e parafrazearam as crenças musicais de Boécio e Santo Agostinho nos séculos XVII e XVIII. Para Dammann, a principal característica da concepção musical luterana é a permanência da idéia de

<sup>5</sup> “Das Herz hat seine eigene Weise, etwas zu verstehen, die von den Worten nicht abhängt; und wenn es gerühret is, so hat es alles begriffen. Wie es überdem grosse Dinge giebt, die keine Worte erreichen können; eben so giebt es auch feine, deren sich die Sprache nicht bemächtigen kann; und diese finden sich vornehmlich in den Empfindungen.”

música como *numerus*, que remonta ao *quadrivium* medieval. Segundo este autor, no mundo reformado, o pensamento musical de Boécio (música como reflexo da ordem macrocósmica e divina) permanece válido até o século XVIII. A visão de música como *numerus* ajuda a compreender o cultivo do contraponto na prática musical luterana, enquanto na Itália humanista, esta arte passou a ser alvo de críticas a partir do século XVII.

Durante os séculos XVII e XVIII, são comuns os escritos luteranos que se referem indiretamente à *musica humana, mundana e instrumentalis* de Boécio. Assim, lemos no elogio que constitui o prefácio escrito pelo próprio Lutero à coleção *Symphoniae Jucundae*, publicada por Georg Rhaw em 1538 que

“quando a música natural é afiada e polida pela arte, percebemos em parte (pois não podemos compreender ou entender totalmente) com grande admiração a grande e completa sabedoria de Deus na música, sua maravilhosa obra; nela, antes de tudo, é maravilhoso e admirável que alguém cante uma melodia simples e ingênua, e junto a ela três, quatro ou cinco outras vozes também sejam cantadas, e brinquem em torno dessa melodia simples e direta, adornando-a maravilhosamente de muitas maneiras e com muitos sons, conduzindo uma dança celeste, encontrando-se amigavelmente e abraçando-se afetuosamente. Quem pensa sobre isso e não considera [que isso seja] uma obra maravilhosa e indizível do Senhor, é verdadeiramente um ser rude, que não merece a denominação *humano*, e que não deveria ouvir outra coisa senão o zunir do burro e o grunhido do porco.” (in WALTHER, 2004, p. 35-38).<sup>6</sup>

Essa concepção foi propagada por inúmeros pensadores luteranos nos séculos XVII e XVIII: Calvisius, Lippius, Praetorius, Baryphonus, Bartolus, Herbst, Matthaei, Printz, Kuhnau, Buttstett, Walther, Werckmeister, Mitzler, etc. Esses autores também exerceram a posição de *Kantor*, além de terem se destacado como compositores. Para eles, as relações numéricas que governam as proporções musicais (e divinas) não são apenas objeto de especulação teórica, mas encontram aplicação prática. Para eles, as proporções sonoras são carregadas de valor simbólico e metafísico. No mundo luterano do século XVIII as consonâncias musicais são compreendidas pelo viés teológico, como podemos apreender da afirmação de Andreas Werckmeister (1700): “quanto mais próxima uma coisa estiver de sua origem, mais perfeita será; portanto quanto mais as proporções [musicais] se desviarem da Unidade como seu princípio, mais imperfeitas serão” (*apud* DAMMANN, 1995, p. 34).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da sieht und erkennt man zum Teil (denn ganz kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbaren Werk Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, dass einer eine schlichte Weise hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimme auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfaltige Weise gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbar zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich Herzen und lieblich umfangen. Wer dem ein wenig nachdenket, und es nicht für ein unaussprechliches Wunderwerk des Herrn halt, der muss wahrlich ein grober Klotz sein und ist nicht wert, dass er ein Mensch heist, und sollte nicht anderes hören, denn wie der Esel schreit und die Sau grunzt.”

<sup>7</sup> “je näher ein Ding seinem Ursprunge ist, je vollkommener es ist: Derwegen, je weiter die Proportionen von der Unität als ihren Principio abweichen, je unvollkommener sie sind”.

A crença numa relação direta entre as harmonias sonoras e a natureza numérica de Deus fez com que a música ocupasse no mundo luterano um lugar elevado no conhecimento, superado apenas pela Teologia. Essa relação remonta a Santo Agostinho e a Boécio, que por sua vez reafirmam idéias já presentes na *República* platônica. Vale lembrar que Lutero iniciou sua carreira monástica como monge agostiniano. Para Lutero, como para Platão e Santo Agostinho, as harmonias musicais estabelecem harmonia na alma, e por isso têm caráter ético. Lutero e seus seguidores musicais citam frequentemente o trecho das Confissões de Santo Agostinho, em que este chora ao ouvir música, como prova da ação direta desta arte sobre a alma (AGOSTINHO, 1997, p.34).

A relação entre música e moralidade é propagada ainda por escritos musicais do século XVIII. Johann Mattheson afirma em 1739 que “sons bem ordenados produzem almas bem ordenadas e harmoniosas” (1954, p. 49). Veremos adiante que Hiller também veicula idéias tradicionais luteranas, ao mencionar os “caminhos secretos” através das quais a alma se harmoniza pelo som. A mesma ideia está no fundamento das tentativas de autores setecentistas, como Lorenz Mizler e o próprio Mattheson, de construir uma ciência mecânica da moralidade musical que levasse em conta as propriedades físicas do som e a natureza fisiológica do ouvido e das paixões.

É por conta desse caráter intrinsecamente ligado a valores morais que Lutero atribui a posição mais elevada, dentre as artes, à música. Lemos no prefácio às *Symphoniae Jucundae* que

**“depois da Palavra de Deus, nada é tão elevado e louvável quanto a música,** pois ela é uma regente poderosa e violenta de todos os movimentos coração humano e porque os homens são freqüentemente regidos e dominados por ela, como por seu senhor.” (in WALTHER, 2004, p.38)<sup>8</sup>

Dessa maneira, para Lutero, a música “é tanto disciplina quanto educadora, e torna as pessoas mais razoáveis, honestas e suaves.” (apud HOSLER, 1978, p. 78)<sup>9</sup>

A virtude moral da música leva Lutero a recomendar esta disciplina para a educação dos jovens. O papel que ele atribui à música na educação é frequentemente associado às ideias contidas na *República*. Mas também é possível observar uma analogia muito estreita entre este pensamento e a visão aristotélica exposta na *Política*. Nessa obra, o estagirita enfatiza tanto o poder recreativo quanto o aspecto moral da música, dois pontos que Lutero também considera fundamentais nessa arte. Além disso, o prazer inerente à música é o que para ambos torna essa disciplina adequada à educação dos jovens. Aristóteles afirma:

“é evidente que a música pode imprimir uma certa qualidade no caráter da alma e se pode fazer isso é evidente que se deve dirigir os jovens para ela e dar-lhes uma educação musical. O estudo da música se adapta à natureza dos

<sup>8</sup>“Nach dem heiligen Wort Gottes / nichts is so billich / und so hoch zurühmrn und zuloben / als eben die Musica / nemblich / aus der Ursach / dass sie aller Bewegung des Menschlichen Herten ein Regierin / ihr mechtig und gewaltig ist / durch welche doch offtmals die Menschen / gleich als von ihrem Herren regiert und überwunden werden”.

<sup>9</sup> “Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger machet”.

jovens pois estes não suportam nada que não dê prazer. E a música é por natureza uma das coisas prazenteiras. Além disso, parece que há na alma humana uma certa harmonia e ritmo.” (1994, 1340b10-15)

Lutero, como Aristóteles, considera a música como um passatempo nobre. Ele a concebe um dom divino para aprazer os homens. Nesse ponto, a visão luterana se distingue da de pensadores medievais, como Santo Agostinho e Boécio, e de outros reformadores, como Calvino e Zwingli (para quem a prática musical, como todas as coisas relativas aos sentidos e não à razão, é censurável). Vimos que Batteux também considera o prazer como finalidade própria das belas-artes. Na visão luterana, diferentemente, o prazer está sempre ligado à utilidade ética. Para autores reformados, a beleza reside no decoro, adequação entre música e moral, e no potencial de harmonizar a alma com a essência divina.

Para autores luteranos, a música age sobre os afetos, e com isso pode equilibrá-los, conduzindo à Virtude cristã. Para corroborar esta posição, autores luteranos se referem frequentemente aos exemplos bíblicos que comprovam o poder da música. No prefácio às *Symphoniae Jucundae*, Lutero diz que

“a Escritura testemunha que pela música, Satã, que impele as pessoas a todo o vício e maldade, é afastado, como se mostra no rei Saul. Quando o Espírito de Deus chegou, David tomou da harpa e a tocou com suas mãos; o rei ficou aliviado e sentiu-se bem, o mau espírito se afastou dele.” (in WALTHER, 2004, p. 37)

A passagem em que Davi cura o Rei Saul da melancolia através do som de sua harpa (1 Sam. 16:15-23), apresentada como prova dos poderes mágicos da música, é uma tópica incessantemente repetida por escritos luteranos, e que encontraremos também no texto de Hiller.

A percepção da afinidade natural entre sons e a moralidade também leva Mattheson, em 1739, a recomendar o uso político da música:

“a música amansa espíritos selvagens, amacia a essência dura e rude das almas, refina os costumes, torna as pessoas mais predispostas para a Moral, une os corações humanos de maneira doce a agradável e traz repulsa aos males que levam à desumanidade, inflexibilidade e impertinência. A harmonia mantém este estado” (1954, p. 28)<sup>10</sup>

Assim, sem negar a concepção centrada no *quadrivium*, o mundo luterano criou uma visão particular da poética e da retórica clássicas. Pensadores luteranos, como seus colegas da *Camerata Fiorentina*, também compreendem a música como um instrumento de imitação dos afetos contidos no texto musicado. No entanto, esses teóricos jamais deixam de reconhecer em suas imitações um poder espiritual inerente ao som,

<sup>10</sup> “Die Music mache die wilden Geister zahn,; erweiche das harte und rohe Wesen der Gemüther; polire die Sitten; mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menschlichen Herzen auf eine süsse und angenehme Art mit einander, und bringe einen Abscheu zu wege vor allen solchen Lastern, die zur Strenge, Unmenschlichkeit und Frechheit führen.”



independente do texto verbal e do conhecimento dos códigos de representação, que conduz a alma à Virtude cristã.

Embora Lutero tenha admitido a existência de um poder implícito nos sons, para ele, a música instrumental continuou sendo considerada como uma arte de menor valor que a música vocal, que encerra em si, além das proporções sonoras, as verdades teológicas do texto. Nas *Symphoniae Jucundae*, Lutero afirma:

“nos [sons de] animais irracionais, na música dos instrumentos de cordas e outros instrumentos, ouve-se apenas o canto, som e tom, sem discurso e sem palavra. [Contudo], a voz e o discurso são dados, entre todas as criaturas, apenas ao homem, para que ele possa e saiba louvar o Senhor simultaneamente com cantos e palavras.” (in WALTHER, 2004, p. 37)<sup>11</sup>

A ligação matemática da música com a ordem macrocósmica será um argumento importante para a aceitação da música como uma linguagem independente dos padrões verbais, no final do século XVIII. Enquanto pensadores musicais italianos procuraram se libertar da polifonia, argumentando que esta obscurece o sentido da palavra, compositores luteranos trataram de fundamentá-la sistematicamente. A figura do *Kantor* luterano com sua formação intelectual orientada pela Teologia e pela Retórica, foi fundamental na concepção desse método de composição, que une as potencialidades afetivas da música e a visão matemática da polifonia, denominado pela tratadística musical seiscentista de *musica poetica*.

A *musica poetica* também assimila o pensamento musical italiano, que concebe a música como imitadora de afetos. Na *musica poetica*, a técnica da persuasão afetiva unida à Retórica por Aristóteles é transposta para o sistema musical.

No século XVII, o mundo dos afetos, objeto de tratamento dos livros sobre a Moral, passam também a ser fundamentado pela filosofia natural de Descartes, além das teorias médicas de Hipócrates e Galeno. Na concepção luterana, os afetos servem para enfatizar a idéia de Virtude, evidenciando o sentido dogmático e metafísico da música. Este é sancionado por sua ligação numérica ao princípio da ordem divina.

Neste pano de fundo se insere a produção literária de autores setecentistas que continuaram, em maior ou menor medida, defendendo o princípio aristotélico da música como imitação da natureza (dos afetos) e concebendo a música como linguagem retórica, como Johann Adam Hiller.

### 3. IMITAÇÃO MUSICAL SEGUNDO JOHANN ADAM HILLER

Nascido em 1728, Hiller estudou no *Gymnasium* em Görlitz e na *Kreuzschule* em Dresden. Frequentou, a partir de 1751, a Universidade de Leipzig, onde se formou em Direito. Devotou paralelamente atenção à música, “em parte por escolha, em parte por

<sup>11</sup> “In den unvernünftigen Thieren aber / Seitenspielen und andern Instrumenten / da höret man allein den Gesang / Laut und Klang / ohne Red und Wort / Dem Menschen aber ist allein / vor den andern Creaturen / die Stimme mit der Rede gegeben / daß er solt können und wissen / Gott mit Gesängen und Worten / zugleich zuloben.”

necessidade”, como revela em sua autobiografia. Entre 1789 e 1801, foi *Kantor* da *Thomasschule* em Leipzig (a mesma posição ocupada anteriormente por Johann Sebastian Bach), vindo a falecer em 1804.

Hiller estabeleceu definitivamente o gênero alemão do *Singspiel*, baseado no modelo da opereta francesa. Defendeu ainda as tendências musicais representadas por Johann Adolf Hasse e por Carl Heinrich Graun, criticando ferrenhamente o estilo instrumental representado por autores como Haydn. No campo literário, fundou a revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik Betreffend* [“Notícias Semanais Concernentes à Música”] (1766-1770). Nela, publicou críticas de concertos, partituras de peças musicais e ensaios sobre assuntos relacionados à música.

Em 1768, Hiller publicou, em sua própria revista, um artigo intitulado *Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek* [“Esboço crítico sobre uma biblioteca musical”]. Neste, descreve as obras que considera essenciais para constarem em uma biblioteca musical; com isso, apresenta ao leitor moderno fontes que podem circunstanciar seus próprios escritos: recomenda as obras “modernas” de Christian Krause e Johann Mattheson, os dicionários musicais de Johann Walther e Jean-Jacques Rousseau, assim como as fontes “antigas”: Andreas Werckmeister, Wolfgang Printz e Michael Praetorius, autores da *musica poetica* luterana (HILLER, 1768).

Hiller também traduziu e editou o *Observations sur la Musique et principalement sur la métaphysique de l’art* de Guy de Chabanon, como *Über die Musik und deren Wirkungen* [“Sobre a Música e seus Efeitos”] (1779). Nesta obra, Chabanon retoma algumas idéias que já haviam sido apresentadas por Batteux: a música não é uma transposição, mas a própria expressão das emoções, e, gerando prazer, serve para originar este estado de espírito (*apud*. SERAUKY, 1929, p.216).

Conhecer as fontes de Hiller colabora para uma compreensão mais profunda da *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik* [“Ensaio sobre a imitação da natureza na música”]. Neste texto, Hiller não menciona diretamente os autores citados no *Kritischer Entwurf*. Contudo, veremos nas idéias de Hiller traços do pensamento tradicional luterano que podem ser responsáveis por discrepâncias entre ele e Batteux.

A *Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik* é abertamente fundamentada em Batteux. Para ele, “a obra de Batteux (que ele traduz como *Einschränkung der freyen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [“Redução das Artes Liberais a um mesmo princípio”]) não pode ser suficientemente louvada”. (HILLER, 1754, p. 5). No entanto, Hiller considera errado pensar que, pelo fato de suas idéias serem semelhantes às do autor francês, ele o copie servilmente. De fato, Hiller reafirma várias proposições de Batteux, mas amplia consideravelmente a parte referente à música instrumental, mencionada por Batteux apenas de forma superficial.

Em seu artigo, Hiller refere-se freqüentemente a Horácio e a Aristóteles (as principais fontes de Batteux) para dar força às suas asserções. Uma peculiaridade da *Abhandlung* em relação à obra de Batteux são suas constantes menções a Santo Agostinho e a trechos bíblicos tradicionalmente mencionados nos escritos musicais luteranos. Estes trechos servem para comprovar uma ideia tipicamente reformada, a respeito do poder implícito das harmonias musicais sobre a alma humana.

Vimos anteriormente que Lutero foi monge agostiniano e que idéias de Santo Agostinho permeiam o pensamento luterano. Além disso, o fato de Hiller ter exercido a posição de *Kantor* e o respeito deste por autores luteranos como Werckmeister, Praetorius e Printz, ligam Hiller à tradição musical reformada, que, como vimos, considera a música segundo o ponto de vista do *quadrivium*, como reflexo da ordem macrocós mica. Este ponto é relevante na concepção de Hiller a respeito da música instrumental. Ele é um dos primeiros autores a usar a idéia da ação direta da música instrumental sobre a alma como argumento para defendê-la de críticas que vituperam a falta de determinação de seu conteúdo. Apesar dessa visão mais positiva, ele continua afirmando a superioridade da música vocal sobre a instrumental, como veremos.

Hiller se insere diretamente na tradição da *Poética* aristotélica, ao afirmar que toda música é imitação da natureza e que toda música representa os afetos. Porém, ao enfatizar certos pontos de Batteux e ao acrescentar aspectos derivados da visão luterana tradicional, Hiller propõe uma concepção diferente da doutrina neoclássica representada pelo autor francês.

Vimos que Batteux distingue entre as artes úteis e belas. Para o autor francês, as artes qualificadas como “belas” são aquelas que se relacionam exclusivamente com o prazer. Hiller também menciona esta distinção, e vincula a música ao prazer e à Beleza. Apesar da semelhança entre as visões dos dois autores e do débito reconhecido de Hiller ao livro de Batteux, é interessante notar que Hiller não menciona a categoria de “belas-artes” instituída no *Beaux-Arts* e amplamente difundida no pensamento musical no final do século XVIII. Para ele, a música é uma arte liberal.

Hiller (como Batteux) parafraseia a *Poética* aristotélica, dizendo que o impulso da imitação é natural para o homem e lhe causa prazer. Ele repete ainda as idéias contidas na *Política*, afirmando que o trabalho sem descanso nem alimento provoca a decadência do corpo. Para Hiller, como para Aristóteles, o raciocínio constante, sério e profundo enfraquece a alma e disto surge a necessidade natural do prazer, para gerar repouso. Apesar da visão comum desses autores a respeito do prazer como motivação fundamental para a imitação, veremos que as discussões sobre o prazer têm maior preponderância na visão artística de Hiller que na de Aristóteles.

O autor da *Abhandlung* afirma que “um doce pendor para o prazer, um sentimento freqüentemente incompreensível do Belo, sacia maravilhosamente a alma”.<sup>12</sup> Vimos que a Beleza, como resultante do prazer sensorial, também faz parte do pensamento de Batteux e remonta às idéias de autores britânicos como Hutcheson e Shaftesbury. Para Aristóteles, prazer e utilidade moral jamais se dissociam. Na visão de Batteux, o prazer advindo da Beleza pode estar livre de conotação moral, pois não passa pelo juízo. Essa diferença de concepção se reflete nas denominações *arte liberal* (Aristóteles via Boécio) e *belas-artes* (Batteux).

Hiller compreende a Beleza como um sentimento irracional. Ele se ampara no pensamento inglês e também nas idéias difundidas pela *Aesthetica* de Baumgarten, que

<sup>12</sup> “Ein süßer Hang zu dem Ergötzenden , ein oft unbegreiflich Gefühl des Schönen kömmt dem Verlangen der Seele vortrefflich zu satten.” In: *Id. ibid.*, p. 516.

consideram o Belo como a percepção das simetrias intrínsecas a certos objetos. Hiller liga o Belo à idéia de *naturalidade*, que se torna para ele o mais importante critério de Beleza na música. Lemos na *Abhandlung* que “a música será natureza quando o coração for tomado por ela, e não o será quando o coração for levado à repulsa” (HILLER, 1754, p. 523).<sup>13</sup>

Para Hiller, assim como para Batteux, a emoção causada pela música é em alguns aspectos superior à causada pela linguagem, por ser mais natural. Ambos acreditam que há emoções que ultrapassam o âmbito da linguagem verbal. Hiller cita a passagem referente a isso na obra de Batteux:

“o coração, diz o senhor Batteux, tem sua maneira própria de entender algo, que independe das palavras, e quando é movido, é porque já compreendeu tudo. Assim como há coisas grandes demais que as palavras não alcançam, também existem aquelas muito delicadas, que a linguagem não pode dominar; essas são principalmente as emoções.” (HILLER, 1754, p. 523-524)<sup>14</sup>

Hiller expande este trecho de Batteux, e afirma que há músicas que movem sem que, no entanto, expressem afetos codificados como tristeza, alegria, compaixão, raiva, etc.. Ele afirma que, às vezes, “somos movidos tão imperceptível e suavemente, que não sabemos o que sentimos; ou melhor, não sabemos nomear nossas emoções. Este sentimento nos é desconhecido, mas desperta prazer, e isto basta.” (p. 523)<sup>15</sup>

Johann Adolf Schlegel, em sua tradução do *Beaux-Arts*, comenta essa mesma afirmação de Batteux, e conclui, a partir dela, que nem toda música é imitativa. Para ele, certos gêneros musicais (pequenas peças de salão) visam apenas o prazer e não seguem o princípio da imitação, mas o da “expressão sensorial da perfeição”. Nesses casos, a Beleza reside unicamente nas proporções consonantes da música.

Fundamentando-se na mesma asserção de Batteux, Hiller e Schlegel chegam a conclusões diferentes. Schlegel nega o princípio da imitação da natureza em alguns tipos de música, enquanto Hiller o defende incondicionalmente, dando, porém, um sentido mais amplo ao conceito de “natureza”. Para Hiller, a música não imita a natureza do mundo sensível, mas a natureza interior humana. O homem pode produzir diversos tons sem necessitar de modelos externos para imitar: sendo o homem o ser mais perfeito já criado, ele considera errado acreditar que ele possa aprender de seres mais imperfeitos que ele, ou seja, da natureza exterior.

Hiller também mescla à sua visão de música idéias tradicionais herdadas da releitura luterana de Santo Agostinho. Ele afirma que “a música tem caminhos secretos para o

<sup>13</sup> “Die Musik wird Natur seyn, wenn dieses [das Herz] von ihr eingenommen wird: Sie wird e saber nicht seyn, wenn das Herz dadurch zum Eckel gebracht wird.”

<sup>14</sup> “Das Herz, spricht Herr Batteux, hat seine eigene Weise, etwas zu verstehen, die von den Worten nich abhängt; und wenn es gerührt ist, so hat es alles begriffen. Wie es grosse Dinge giebt, die keine Worte erreichen können; so giebt es auch feine, deren sich die Sprache nicht bemächtigen kann; und diese finden sich vornehmlich in den Empfindungen.”

<sup>15</sup> “Wir werden so unvemerkt, so sanft gerührt, das wir nicht wissen, was wir empfinden; oder besser, dass wir unsrer Empfindung keinen Namen geben können. Dieses Gefühl der Töne ist uns unbekannt, aber es erwecket uns Vergnügen, und das ist uns genug.”

coração, que ainda não descobrimos e que ainda não sabemos proteger dela” (p. 523).<sup>16</sup> Esta asserção é muito semelhante à harmonia intrínseca que Agostinho e Boécio enxergam entre a música sensível aos ouvidos e as harmonias *mundana* e *humana*. Vimos que essa idéia é freqüentemente repetida por autores luteranos da *musica poetica* durante os séculos XVII e XVIII.

Para Hiller, as obras de arte são parcialmente naturais, já que a natureza é seu modelo, e parcialmente artificiais, porque constituem imitações. Reconhecer o artifício é a segunda fonte do prazer, e se segue à percepção da Beleza. Hiller afirma, baseado em Batteux e em Aristóteles, que “a arte sabe eliminar cuidadosamente o rude e o indeterminado dos objetos que imita, educando-os e tornando-os mais sensíveis” (p.521).<sup>17</sup> Assim, as obras de arte são mais perfeitas que seus modelos, pois podem reunir traços espalhados por diversos objetos. Com isso, constituem um todo que Hiller denomina *Belo*. Para ele, este é o único meio pelo qual a natureza nos agrada.

A música imita as emoções e suas expressões correspondentes, e as apresenta “transformadas por regras e conceitos artísticos que mostram Beleza e perfeição” (p. 522).<sup>18</sup> A música seleciona e reúne os tons naturais das paixões. Para Hiller, “a música deve seguir os tons naturais das paixões, mas os traços e os acréscimos da arte devem sempre transparecer pela natureza” (p. 527).<sup>19</sup> Para ele, a música instrumental é capaz de gerar uma emoção que ultrapassa as palavras e que ele denomina de “o maravilhoso” [Wunderbar].

Para Hiller, razão e emoção se diferenciam em seus modos de expressão. Ele pressupõe, como Aristóteles e Batteux, que as emoções sejam mais naturais que a razão. A razão é comunicada por imagens e por noções, enquanto a emoção se expressa por sentimentos. O juízo se vale da linguagem para compartilhar suas ideias: o discurso expressa as paixões nomeando-as e, com isso, definindo-as. As emoções, diferentemente, são expressas de maneira direta: “um tom, um suspiro, bastam para expressar uma paixão.” (p. 520).<sup>20</sup> Hiller diz que “o som resultante do sentimento do coração é o próprio sentimento” (p. 520-521).<sup>21</sup> Na expressão da emoção, não há, como no discurso verbal, uma transposição. Sendo assim, os sons musicais alcançam o coração diretamente, sem desvios. Com isso, para Hiller, embora as palavras confirmem clareza ao discurso, elas só alcançam o coração após terem sido filtradas pelo juízo. Neste aspecto, a música é superior ao discurso verbal. Essa concepção está em total concordância com as ideias de Batteux.

Hiller também segue a opinião de Batteux, quando diz que os sentimentos expressos por tons, em sua forma mais simples e mais natural, são o primeiro princípio da música. A

<sup>16</sup> “Die Musik hat geheime Zugänge zu dem Herzen, die wir noch nicht entdeckt haben, und die wir vor ihr zu beschützen nicht im Stande sind.”

<sup>17</sup> “Die Kunst weis sorgfältig denen Gegenständen, die sie nachahmt, das rauhe und unbestimmte zu benehmen, indem sie dieselben ausbildet und fühlbarer machete.”

<sup>18</sup> “Die Art womit sie es thut [den Beyfall der Herzen gewaltsam mit sich fortreisst], die auf vielerley Kunstgriffen und Regeln berühret, die eben so viel Schönheit und Vollkommenheiten erzeugen, bringet endlich dasjenige neu und göttliche hervor, was man Musike nennet.”

<sup>19</sup> “Die Musik also muss zwar dem natürlichen Töne der Leidenschaften folgen, aber die Züge, die Zusätze der Kunst müssen allenthalben durch die Natur hervorleuchten.”

<sup>20</sup> “Ein Ton, ein Seufzer ist ihm [dem Herzen] genug, eine ganze Leidenschaft auszudrücken.”

<sup>21</sup> “Ein Ton also, von dem Gefühl des Herzens erzeugt, ist das Gefühl selbst.”

música deve se conformar a este preceito, e, sendo arte, deve somar-lhe os ornamentos próprios da técnica. Se os sentimentos das paixões forem bem expressos, a música moverá as emoções, sem auxílio da razão. Hiller cita como exemplo do poder irracional da música a passagem das *Confissões* de Santo Agostinho, em que este derrama lágrimas, encantado pelos cantos contemplativos da igreja.

Embora Hiller afirme que a imitação musical consiste primordialmente na expressão das paixões, ele não despreza totalmente a representação sonora da natureza exterior ao homem. Para ele, sons como o murmúrio dos riachos, o barulho dos ventos, o canto dos pássaros, as trovoadas, etc., também podem ser imitados pela música. Contudo, ele admite que este tipo de imitação pode facilmente incorrer no ridículo. Hiller diz que “só os maiores mestres da arte” devem arriscar-se a usar este artifício.

Os conceitos de *natureza* e *naturalidade* usados por Hiller diferem parcialmente da idéia de *bela natureza* usada por Batteux. Vimos que, para o autor francês, a bela natureza é tudo aquilo que se pode conceber como possível, seja o mundo exterior ou o mundo interno das paixões, reduzido a seus aspectos mais prazerosos. A natureza da imitação musical consiste para Hiller primordialmente nas emoções humanas. Batteux também aceita estas duas categorias de imitação musical, e, como Hiller, atribui maior valor à imitação das paixões. No entanto, Hiller tem uma postura mais radical que Batteux, ao praticamente excluir a imitação da natureza exterior em sua teoria.

Hiller distingue duas maneiras de imitar musicalmente as emoções: por via da voz e por via instrumental. Na *Abhandlung*, ele devota uma parte consideravelmente mais longa à música instrumental que Batteux no *Beaux Arts*. Vimos que, em Batteux, o tratamento ao assunto é superficial. Para Hiller, a característica principal dos sons musicais é a faculdade de expressar emoções. No entanto, só a voz (a palavra) confere determinação à emoção. Assim, a música vocal, que reúne em si a determinação das palavras e a potencialidade emotiva dos sons musicais, é considerada superior à instrumental. Para Hiller, no entanto, os dois modos de imitar (pela voz e por instrumentos) têm características distintas. E quando eles se encontram unidos, a imitação é mais eficaz. Hiller diz que

“quando exigimos que a música seja compreensível ou quando ela precisa mostrar sua força enfaticamente na imitação da natureza conhecida para nós, ela não pode se servir de ajuda melhor que a linguagem. Ela procura abrigo em sua irmã igualmente digna, a poesia. Elas se unem para um objetivo comum” (p.524).<sup>22</sup>

A linguagem verbal é incapaz de desvendar todos os segredos contidos nos sentimentos. Ela serve para definir apenas as emoções mais fortes, que Hiller denomina *paixões*. Para ele,

“[a linguagem] distingue [as paixões] não apenas pelo nome em si, mas pode apresentá-las tão claramente por seus diferentes traços e movimentos, que

<sup>22</sup> “Wenn von der Musik verlangt wir, verständlich zu seyn; oder wenn se ihre Stärke in der Nachahmung der Natur, der uns bekannten Natur, recht nachdrücklich zeigen soll, so kann sie sich keines bessern Hülfmitels bedienen, als der Sprache. Sie nimmt alsann ihre Zuflucht zu ihrer gleich ehrwürdigen Schwester, zur Poesie. Sie vereinigen sich mit einander zu einerley Endzwecke.”

dizemos a nós mesmos: isto é amor! Isto é tristeza! Ou: Assim fala o amor! Assim fala a tristeza!” (p. 525)<sup>23</sup>

Com isso, podemos observar que, apesar da superioridade da voz sobre os sons musicais, pela sua capacidade de conferir determinação ao discurso, Hiller admite uma certa independência dos sons musicais. Admite que eles tenham uma potencialidade própria de mover as paixões, e até afirma que eles podem exprimir emoções inominadas, que ultrapassam o âmbito da linguagem verbal. Hiller dá às emoções inominadas da música instrumental a denominação genérica de “maravilhoso”.

No trecho final de seu artigo, Hiller discute mais detalhadamente a música instrumental. Vimos que, para ele, a palavra expressa emoções de maneira clara e distinta. Os sons musicais também são portadores da emoção, e estiverem acompanhados da palavra, haverá uma união de forças que, no entanto, pré-existem separadamente. Hiller afirma que a música instrumental não é apenas uma cópia imperfeita da música vocal, mas tem qualidades próprias, não passíveis de se transpor para as palavras.

Vimos também que para o autor da *Abhandlung*, como para Batteux, as emoções suscitadas pela música instrumental são muitas vezes inomináveis, por excederem os limites da linguagem.

Hiller aceita o *maravilhoso* como propriedade específica da música instrumental, mas não dissocia totalmente este gênero musical da idéia de imitação. Ele admite que imitação servil da voz humana tornaria os limites da sonata muito estreitos. O ater-se exclusivamente à imitação das emoções verbalmente codificadas roubaria das peças musicais “uma vantagem cuja perda seria prejudicial à música.” Para ele, a música instrumental tem um aspecto não abarcado pela idéia de imitação. Nesta, deve predominar também a expressão das emoções.

“assim como a voz humana expressa as emoções do coração, o instrumento também deve, se quisermos que seja prazerosamente ouvido e que se distinga pelo maravilhoso, guiar-se constantemente por certo tom das paixões.” (p. 540)<sup>24</sup>

Para Hiller, o *maravilhoso* “eleva a música a uma dignidade quase divina, pois nos parece incompreensível que um ser humano possa ter alcançado tal altura.” (p. 542).<sup>25</sup> O *maravilhoso*, para ele, é um sentimento inominável que enche a alma momentaneamente de espanto e admiração.

Hiller associa o *maravilhoso* na poesia com o estilo que se eleva acima da categoria das artes humanas, e que se relaciona com deuses e heróis.

<sup>23</sup> “[Die Sprache] unterscheidet sie [die Leidenschaften] nicht allein durch den blossen Namen, sondern sie kann uns dieselben nach allen verschiedenen Zügen und Wendungen so deutlich vorstellen, dass wir zu uns selbst sagen müssen: das ist Liebe! Das ist Traurigkeit” Oder: So spricht die Liebe! So spricht die Traurigkeit!”

<sup>24</sup> “gleichwie die menschliche Stimme die Empfindungen des Herzens ausdrückt, also muss auch ein Instrument, wenn es gleich die Absicht hat sich besonders hören zu lassen, und durch das Wunderbare hervor zuthun, sich doch beständig nach einem gewissen Tone der Leidenschaften richten.”

<sup>25</sup> “Sie erhebt sich dadurch (...) zu einer fast göttlichen Würde, weil es uns unbegreiflich scheint, dass es ein Mensch so hoch habe bringen können.”

A ideia de *maravilhoso* proposta por Hiller tem semelhança com o *entusiasmo* de Longino, que vimos ser um dos componentes do pensamento de Batteux. Para Batteux, no entusiasmo, é como se a alma estivesse acesa por um fogo divino. Vimos que Longino considera a instância natural do entusiasmo como a primeira fonte do sublime. Para Hiller, o *maravilhoso* também é responsável por uma conexão entre o artista e uma instância supra-racional.

O pensamento luterano de autores da *musica poetica* também se assemelha à ideia do *maravilhoso*. Nesses escritos, propaga-se a idéia da *occulta familiaritas* entre a música e a harmonia cósmica. Talvez seja a ela que Hiller se refira quando menciona a dignidade “divina” que o homem alcança pelo *maravilhoso*.

Apesar de suas qualidades, o *maravilhoso* gera movimentos emocionais muito violentos, e por isso Hiller limita seu uso, afirmando que ele é parcialmente contrário ao coração. Para Hiller, o coração é mais dado às emoções calmas e delicadas; ele é atacado de forma brutal pelas emoções fortes, é oprimido por seu peso. Assim, apesar da afinidade entre o maravilhoso e a música instrumental, é necessária moderação em seu uso. Hiller diz que

“o coração exige constantemente que o artista retorne o quanto antes do supranatural e do maravilhoso para o natural e o comvente, para retornar à paz necessária. Só algumas investidas além dos limites do natural, no âmbito do *maravilhoso*, têm admiração do ouvido e aprovação do coração. Nelas, não se deve esquecer de regressar rapidamente [ao natural].” (p. 542)<sup>26</sup>

Segundo Hiller, a música instrumental serve para que o artista mostre sua força e a perfeição de seu instrumento. No entanto, a admiração gerada pelo *maravilhoso* não deve ser o objetivo único do artista. Para captar sua audiência, o artista deve procurar antes mover e agradar. Para Hiller, o *maravilhoso* está no limite estreito entre a beleza e a afetação: “a tendência para o *maravilhoso* é sempre um abismo perigoso para as artes.” (p. 538).<sup>27</sup> A admiração gerada pelo virtuosismo, elemento característico da música instrumental, era uma das principais críticas no final do séc. XVIII às práticas musicais desvinculadas da palavra.

O critério regulador que separa a justa medida do excesso *maravilhoso* é o bom gosto. Quando ele falha, “as artes se perdem em uma noite de afetação e barbárie. A ilusão toma o lugar do verdadeiro, e, ao invés do brilho real, nada além de brilho falso envolve as obras de arte.” (p. 538).<sup>28</sup> Para Hiller, aqueles que defendem o excesso do *maravilhoso* têm o gosto distorcido: são como bêbados que exigem a aprovação dos sóbrios.

<sup>26</sup> “[Das Herz] verlangt beständig, dass der Künstler je eher je lieber von dem übernatürlichen und wunderbaren wieder zu dem natürlichen und bewegeden herunter kommen soll, um ihm die benöthige Ruhe wieder zu geben. Nur gewisse Ausfälle über die Gränzen des natürlichen, in das Gebiete des wunderbaren, wobey man aber einige baldige Rückkehr nicht vergessen muss, sind es, die die Bewunderung der Ohren und den Beyfall der Herzen zugleich haben werden.”

<sup>27</sup> “Ueberhaupt ist die Neigung zum Wunderbaren beständig eine gefährliche Klippe für die Künste gewesen.”

<sup>28</sup> “[Der gute Geschmack, durch den sie allein schön waren, scheiterte gar bald daran, und] die Künste verlohren sich in eine Nacht von Schwulst und Barbarey. Lauter Blendwerk kamm an die Stelle des



Para Hiller, tanto a imitação das paixões verbalmente codificadas quanto a criação do *maravilhoso* exigem gênio. Hiller diz que “também é preciso conhecer muito e ser um mestre da arte para estar à altura da afetação musical, [que é] uma insensatez artificiosa.” (p. 539).<sup>29</sup> Para ele, tanto a imitação judiciosa quanto a afetação provêm do entusiasmo do artista. Contudo, a primeira difere da segunda pela aprovação do bom-gosto, “juiz geral das artes”. A menção às idéias de gênio e entusiasmo estabelecem ligação direta com a obra de Batteux.

Hiller afirma que, na música instrumental, o *maravilhoso* é gerado pelo virtuosismo técnico. A idéia de virtuosidade está ligada à música instrumental pelo menos desde o século XVI, seja na forma das diminuições instrumentais, seja na improvisação polifônica. No entanto, para Hiller, o excesso de apelo técnico é sinônimo de afetação.

“Neste tipo artificial de música [solos e concertos] (...), quanto mais se acreditava produzir o extraordinário e supranatural, mais se caía em um tipo de irregularidade e afetação (...). Ultrapassaram-se não só as fronteiras naturais dos instrumentos, tendo que tocar notas de soprano e violino nos instrumentos baixos, para se ouvi-los em uma altura supranatural. A ordem das notas também se tornou tão acidentada por saltos incomuns e tão tenebrosa e pesada por uma velocidade exagerada, que, em vez do prazer ou do espanto, a música desperta medo e susto (...). Um entendedor judicioso da música só precisa ter ouvido alguns desses concertos; na audição dessas obras primas insensatas, ele ficará tão espantado que seus cabelos ficarão em pé como os daquele famoso poeta latino.” (p. 538-539).<sup>30</sup>

Para Hiller, o principal defeito do excesso de virtuosismo é a concentração total no artifício, que se torna tão excessivo que acaba por se sobrepor totalmente à imitação da natureza.

“Há certas peças musicais que não se submetem perfeitamente à imitação e à expressão das paixões. [Nelas,] a arte, presunçosa, parece ter sido produzida sem ajuda da natureza e ter sido criada apenas para agradar aos instrumentos ou ao artista que neles toca. Chamamos a essas peças de *solo*, pois a voz principal, para quem a peça é feita, é sustentada apenas por um baixo, e de

---

Wahrhaften; und an statt des ächten Glanzes umgab nichts, als ein falscher Schimmer die Werke der Kunst.”

<sup>29</sup> “Dem musikalischen Schwulst, einem künstlichen Unsinn gewachsen zu seyn, muss man gewiss viel wissen; man muss ein Meister in der Kunst selbst seyn.”

<sup>30</sup> “Mit dieser künstlichen Art von Musik ist es eben so gegangen. Je mehr man glaubte, dass man dabey für das ausserordentliche und übernatürliche zu sorgen hätte, desto mehr verviel man in eine Art von Unregelmässigkeit und Schwulst (...). Es wurden nicht allein die natürlichen Gränzen der Instrumente überschritten, so dass man auf Bassinstrumenten Discant- und Violinnoten spielen musste, um sich durch eine übernatürliche Höhe hören zu lassen: Sondern die Zusammensetzung der Noten ward durch allerhand ungewöhnliche Sprünge so holpricht, und durch eine überriebene Geschwindigkeit so finster und schwer, dass man gar oft, statt des Vergnügens oder der Bewunderung mit Angst erfüllt hat (...) Ein vernünftiger Musikverständiger darf nur etliche alte Concerte durchgesehen haben; er wird bey dem Anblicke solcher unsinnigen Meisterstücke, wie jener berühmte leteinische Dichter, erstaunet seyn, dass ihm die Haare zu Berge gestanden.”

*concerto*, quando algumas vozes secundárias acompanham a voz principal.” (p. 536-537)<sup>31</sup>

Para Hiller, o gênero musical que mais sofre com o excesso de virtuosismo é a sonata, (representada na crítica de Hiller tanto pelas sonatas em si quanto pelo concerto). A sonata é o principal gênero instrumental no final do século XVIII, e objeto central do interesse nas discussões que elogiam ou vituperam a música instrumental. Para Hiller, a sonata apresenta uma união artificiosa de tons, ordenada de acordo com as características idiomáticas do instrumento nos quais ela será tocada. Ele diz que essa união depende mais da arte que da natureza, e por isso sua beleza repousa antes sobre a técnica que sobre a emoção.

Com isso, Hiller prescreve que os concertos e sonatas devem evitar o excesso técnico, *maravilhoso*, devendo ser concebidos “de acordo com a natureza”. Eles devem consistir de um canto que se preocupe em exprimir artificialmente as emoções do coração. Para o autor alemão,

“teremos certamente o aplauso dos ouvintes, dos conhecedores e dos amadores, honrando a música e o artista, se usarmos saltos bem escolhidos, escalas, arpejos e coisas semelhantes nos lugares corretos e na proporção adequada.” (p. 543).<sup>32</sup>

Embora Hiller não explique o que entende por linguagem instrumental, ele tende a limitar o uso dos artifícios técnicos instrumentais neste tipo de música, afirmando que ele deve se guiar essencialmente pelas mesmas regras que ditam a música vocal. Contudo, ao propor a idéia do maravilhoso, cria uma brecha para a valorização da música instrumental.

Hiller, em seu artigo, harmoniza visões distintas a respeito da música: a concepção tradicional aristotélica, que afirma que as artes são tipos de conhecimentos técnicos, a concepção luterana, que afirma que a música reflete as harmonias da alma e visa à promoção da Virtude, e a visão de Batteux, mais moderna, que afirma que a música, enquanto Bela Arte, é um tipo de imitação que serve unicamente para incitar o prazer. Para Hiller, não parece paradoxal o fato de que a música constitua um discurso musical constituído a partir de premissas irracionais, como a percepção sensorial da Beleza, já que esta reflete as harmonias da alma humana e do Cosmos e com isto constitui uma verdade universal. Este pensamento evidencia uma mudança de postura em relação à concepção musical predominante até o início do séc. XVIII, segundo a qual a música deve imitar as inflexões patéticas do discurso verbal.

---

<sup>31</sup> “Es gibt gewisse musikalische Stücke, die sich der Nachahmung und dem Ausdrucke der Leidenschaften nicht so genau unterwerfen. Die Kunst, von sich allein eingenommen, scheinete sie ohne Hülfe der Natur hervor gebracht, und sie nur den Instrumentn oder dem Künstler der darauf spielet, zu Gefallen erfunden zu haben. Man nennet es ein Solo, wenn die Hauptstimme, für die es allein gemacht ist, nur durch einen mässigen Bass unterstützt wird; und ein Concert, wenn etliche Nebenstimmen der Hauptstimme zur Begleitung gegeben werden.”

<sup>32</sup> “Man bringe wohlgeählte Sprünge, Läufer, Brechungen und dergleichen, an gehörigen Orten, und in gehöriger Maase an; so wird der ohnfehlbare Beyfall aller Zuhörer, so wohl der Kunstverständigen, als derer sie nicht verstehen, der Musik und dem Künstler zugleich Ehre machen.”

Hiller amplia o trecho em que Batteux afirma que enquanto o discurso verbal representa os afetos passíveis de definição racional, a música pode expressar a gama total de emoções humanas, das quais grande parte não pode ser transposta em palavras. Com isso, além de admitir autonomia da música em relação ao discurso verbal, também colabora para alterar a visão predominante até então, calcada na *Poética* aristotélica, segundo a qual a música instrumental é uma forma de imitação menos completa do que aquela acompanhada da palavra. Essa nova visão tende a valorizar a música instrumental, abrindo caminho para o pensamento romântico que a entende como a categoria musical mais elevada.

Muitos estudiosos atuais, como Rolf Dammann, afirmam que a mudança de *status* da música instrumental só foi possível com a libertação total do paradigma poético-retórico em prol da idéia de que os objetos artísticos possuem uma beleza *estética*, ditada por critérios intrínsecos, como unidade, simetria, regularidade, etc., perceptível antes pelos sentidos (no caso da música, pela audição) que pela razão. Para Dammann e para outros pensadores, a música instrumental, por não possuir um *logos* próprio, é dificilmente inserida no sistema retórico. Estes autores enxergam, no final do século XVIII, uma ruptura entre a visão poético-retórica e a nova orientação estética, que possibilita uma diferente compreensão da música instrumental. Contudo, é possível perceber que Hiller, como Batteux, não rompe totalmente com o paradigma retórico: ele afirma que a música é uma linguagem, fundamentada não na razão, mas nos sentimentos. com isso, estes autores valorizam a música instrumental no panorama artístico.

Hiller acrescenta ainda um elemento novo ao pensamento de Batteux. Para ele, a principal particularidade da música instrumental é a possibilidade de gerar o *maravilhoso*, uma afecção violenta despertada pelo virtuosismo técnico. Com a ideia de *maravilhoso*, Hiller lança uma semente importante na compreensão da música instrumental como uma linguagem com características próprias e independentes da música vocal. Essa idéia será amplamente desenvolvida no pensamento musical romântico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1997

ARISTÓTELES. *Política*. Madrid: Gredos, 1994.

BATTEUX. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einigen Grundsatz* (Leipzig, 1770) [*Les Beaux Arts Réduits en un même Principe*. Paris, 1746]. Hildesheim: Georg Olms, 1976, p. 7-8 (tradução de Johann Adolf Schlegel)

DAMMAN. Rolf. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber Verlag, 1995

HILLER, Johann Adam. Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik, Sr. Hoch-edlen Hern Theodor Chrislieb Reinholdt, Directorn der Musik, und Collegen der Schule zum Heiligen Kreuz in Dresden zugeeignet. In: MARPURG, F. W. (ed.). *Historisch-Kritisch Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: 1754-55, p. 5.

HILLER, Johann Adam. Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*. Leipzig: im Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 53, p.1-7, 4 jul. 1768; n. 54, p. 9-12, 11 jul. 1768; n. 55, p. 17-20, 18 jul. 1768; n. 56, p. 25-29, 25 jul. 1768; n. 57, p. 33-36, 1.ago. 1768; n. 59, p. 49-53, 15. ago. 1768; n. 60, p. 57-63, 22 ago. 1768; n. 61, p. 65-68, 29 ago. 1768; n. 62, p. 73-77, 5 set. 1768; n. 63, p. 81-85, 12 set. 1768; n. 64, p. 97-99, 26 set. 1768; n. 65, p. 103-108, 3 out. 1768

MARPURG, Carl Wilhelm (ed.). *Historische Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 5. Berlin, 1754-55

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954.

HOSLER. *Changing views of instrumental music in Eighteenth Century Germany*. Tese de doutorado: University of Wisconsin-Madison, 1978

SERAUKY, Walter. *Die Musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Münster: Helios-Verlag, 1929

WALTHER, Johann. *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* (Wittenberg, 1564). Tradução alemã do prefácio da coleção *Symphoniae Jucundae* de Georg Rhaw (1538). In: BIESSECKER, Georg. *Fünfstimmige Choralsätze des 16. und 17. Jahrhunderts*. Dissertação de mestrado: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2004, p. 35-38

### **Sobre a autora**

Graduou-se em clarinete pela Universidade de São Paulo. Especializou-se na interpretação de música antiga no Conservatório Real de Haia (Holanda), obtendo diplomas em flauta-doce e em clarinetes históricos. Atua regularmente como clarinetista, concentrando-se no repertório setecentista. Participa do sexteto de sopros históricos *Harmoniemusik*, que lançou seu primeiro CD em 2009 (selo LAMI-ECA-USP, patrocínio Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo). Dedicou-se também ao estudo da poética e da retórica na música do século XVIII, com pesquisas de doutorado e pós-doutorado financiadas pela FAPESP. É autora do livro “Humor e Agudeza em Joseph Haydn: os quartetos de cordas op. 33” (São Paulo: Anna Blume-FAPESP, 2009). Ministra a disciplina “História da Música” no Departamento de Música da ECA-USP, coordenando também o Conjunto de Música Antiga desta instituição.