

Algumas considerações sobre o conceito de melodia italiana nos periódicos do *secondo ottocento*

Isaac William Kerr
Unicamp – kerrconductor@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Unicamp – lwmn@unicamp.br

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Unicamp – virmondmarcos@gmail.com

Resumo: O trabalho faz parte de uma tese de doutorado em andamento sobre a atuação de Antônio Carlos Gomes no cenário milanês da ópera italiana. Nosso recorte pretendeu investigar a melodia italiana, defendida como um patrimônio cultural italiano na segunda metade do século XIX. Nosso percurso metodológico teve como ponto de partida a crítica periodista italiana. Percebendo que melodia para o período abrangia um amplo significado e que divergia do uso moderno [ritmo], fez-se também necessária uma reflexão terminológica do termo usando autores como Reicha (1830), Asioli (1834), Vitali (1847) e a própria *Gazzetta Musicale di Milano* em debate assinado por Nicolò Eustachio Cattaneo, Melchiorre Balbi e Luigi Rossi e Ferdinando Casamorata.

Palavras-chave: Melodia. Teoria musical. Crítica musical; Periódicos italianos

Some Considerations on the Meaning of Italian Melody in the Periodicals of the *Secondo Ottocento*

Abstract: The work is part of a doctoral thesis still in progress on the performance of Antônio Carlos Gomes in the Milanese scenario of Italian opera. We intended to investigate the Italian melody, defended as an Italian cultural heritage in the second half of the 19th century. Our methodological path had as its starting point the Italian periodicals. Realizing that melody for the period encompassed a broad meaning and that it diverged from modern usage [ritmo], a terminological reflection of the term was also necessary using authors such as Reicha (1830), Asioli (1834), Vitali (1847) and the *Gazzetta Musicale di Milano* in discussion signed by Nicolò Eustachio Cattaneo, Melchiorre Balbi and Luigi Rossi and Ferdinando Casamorata.

Keywords: Melody. Musical theory. Music Criticism; Italian periodicals

Um estudo sobre melodia italiana no contexto composicional do século XIX requer uma reavaliação terminológica, uma vez que diverge, em muito, de termos modernos. Tais termos também divergiam entre autores e tradutores de época, o que nos dificulta compreender a análise das obras que se faziam naquele período¹. O primeiro e talvez mais importante deles

¹ Da primeira para a segunda metade do século XIX, temos como ilustrativo exemplo o prefácio de Geremia Vitali em seu trabalho *La musica ne' suoi principj nuovamente spiegata* (1847). Um dos focos de seu trabalho era justamente o de rever e corrigir definições ambíguas, trazendo à luz os principais autores utilizados em consultas nas escolas musicais. Em seu prefácio, revela: “Chi per qualche tempo siasi fatto ad osservare le cose musicali italiane, avrà avuto più occasioni a convincersi, che nel paese ove meglio si tratta la musica, è dove appunto se ne ragiona più confusamente. Tutti vogliono tra noi essere intelligenti; tutti vogliono scriverne e giudicarne; e di tante

é o termo ritmo [*ritmo*]. Muito mais que duração de notas, o ritmo por longo tempo assumiu significado sinônimo de metro – fosse ele melódico, harmônico ou poético [*metro poetico*].

O conjunto de significados para a palavra ritmo no âmbito musical levou o jornalista Nicolò Eustachio Cattaneo² da *Gazzetta Musicale di Milano* à publicação de um debate convidando professores de música e maestros a definirem o confuso termo. Dentre as respostas enviadas à *Gazzetta*, a de Melchiorre Balbi muito se aproximava do conceito em voga nos tratados de Reicha³. Balbi sustenta: “Geralmente, o ritmo musical é uma ordenada disposição de partes quantitativas, racionalmente combinadas entre si, para que o todo seja regular, perfeito e único. [...] deve ser reduzido a apenas dois objetos, ou seja, a indicação do tempo e a ordem do período”⁴(BALBI, 1844, pp. 20-21, tradução nossa). Luigi Rossi é outro personagem célebre que divulga seu entendimento sobre o assunto. Em resposta ao jornal, Rossi de maneira concisa assim define: “O ritmo é a conveniência cronológica dos acentos musicais”⁵(ROSSI, 1845, p. 45, tradução nossa). Por fim, Luigi Ferdinando Casamorata colabora com sua experiência de leitura em diversos métodos. Discute as definições de Balbi e de Rossi e finaliza sustentando que ritmo: “é a unidade métrico melódica da música”⁶(CASAMORATA, 1845, p. 65-66, tradução nossa).

Na maioria dos casos, o conceito de melodia [*ritmo*] era reflexo de manuais de composição musical da primeira metade do século. Antonin Reicha e Bonifazio Asioli serão os mais representativos e práticos, se isolarmos o estudo da melodia vocal na tratadística milanesa (BERNARDONI, 1990). A respeito da definição de Asioli, contida principalmente em *Il Maestro di composizione* [1832] e obrigatória no plano de ensino do Conservatório de Milão, onde Asioli ocupava o posto de censore, a construção melódica é orientada pela métrica poética. Manual simples e objetivo, escrito para os primeiros anos do recém-inaugurado conservatório local, não demorou a se tornar o manual de composição mais consultado em Milão para os jovens compositores de ópera, segundo seu teórico contemporâneo Geremia Vitali, autor de *La*

opinioni che si proclamano come oracoli di senno e di dottrina, difficilmente si può sceglierne due, che si concordino a dar lode o biasimo a ciò che veramente sia lodevole o cattivo (VITALI, 1847:1).

² Cattaneo foi também teórico musical. Teve como principal trabalho publicado *Grammatica della musica* (1828). Nela, o autor sustenta como essencial ao ritmo a proporção das partes de um mesmo todo, que organiza e divide membros de frases, cuja soma resulta na melodia (CATTANEO, 1828).

³ Assunto logo discutido.

⁴ “essere generalmente il Ritmo musicale una ordinata disposizione di parti quantitative, razionalmente fra loro combinate, per cui l' assieme tutto risulti regolare, perfetto, ed uno. [...] si riduca a due soli oggetti, cioè all' indicazione del tempo, ed alla ordinazione del periodo” (BALBI, 1844, pp. 20-21).

⁵ “Il ritmo é la convenienza cronologica degli accenti musicali” (ROSSI, 1845, p. 45).

⁶ “è l' unità metrico-melodica della musica” (CASAMORATA, 1845, p. 65-66).

musica ne'suoi principij nuovamente spiegata (1847). Prova da longevidade do manual de Asiolil está no fato de ter alcançado a geração de Puccini, enquanto aluno do conservatório milanês no final do século. Em Asiolil, a melodia [*ritmo melodico*] é entendida como sinônimo de frase, que é regida pelo ritmo armonico – movimentos harmônicos fortes e fracos. Asiolil esclarece que: “O ritmo melódico, ou seja, a frase, é uma partícula do discurso musical constantemente regida pelo ritmo harmônico ... Isso com seus dois movimentos, dos quais o primeiro é forte e o outro mantém através das cadências o ritmomelódico, que força obrigatoriamente o final no primeiro ou forte movimento [...]. O primeiro ou forte movimento é aquele em que a frase começa ou termina, ou o ritmo harmônico”⁷ (ASIOLI, 1830, p. 37, tradução nossa).

O *Trattato della melodia de Reicha* (1814⁸) foi outro documento importante para disseminação do ensino da composição musical em Milão. Embora anterior ao de Asiolil, sua publicação na Itália ocorrerá em 1830 pela editora Ricordi e se tornará, ao lado de *Il Maestro di composizione*, um dos manuais mais visitados para estudo da composição musical no âmbito da melodia. Por diversas vezes é tomado como parâmetro nos artigos de periódicos em Milão, como o fez Alberto Mazzucato, redator da *Gazzetta Musicale di Milano*, e outros representativos críticos musicais da época. Reicha considerava, acima de tudo, uma Teoria do Ritmo, termo utilizado pelo próprio autor e que, já no início do tratado descrevia que a melodia exige a teoria do ritmo, a dos pontos de repouso ou cadências; a arte de concatenar ideias para torná-las um todo, a ciência dos períodos e o encontro entre eles. Reicha considera que, sem exceção, qualquer melodia deveria apresentar alguma simetria em sua organização – mesmo aquelas de povos selvagens. Para Reicha, a melodia é dividida por pequenas ideias separadas por riposi (ou cadenza). Com esse princípio de ideia melódica, Reicha organiza seus *disegni* – hoje melhor conhecidos por semifrases.

Sobre essa organização Reicha esclarece: “Assim colocado, uma divisão melódica nada mais é do que uma pequena ideia que deve ter um descanso (que na música é chamado cadenza), que serve para distingui-la da ideia que a segue: a esta divisão, ou ideia melódica,

⁷ “Il ritmo Melodico, ossia la frase, e una particella del discorso musicale retta costantemente del Ritmo Armonico ... Questo co' suoi due movimenti, de' quali il primo e forte e l'altro regge colle cadenze il ritmo Melodico, che ha forzatamente la desinenza sul primo o movimento [...]. Il primo o forte movimento e quello su cui comincia e termina la frase, o il ritmo armonico” (ASIOLI, 1830, p. 37).

⁸ Data da primeira publicação em Paris (J. L. Sherff).

chamaremos de disegno”⁹(REICHA, 1830, p. 12, tradução nossa). Mais adiante em suas explicações, o autor demonstra que para um ritmo completo, deve-se seguir ao disegno não conclusivo um ou mais disegni de construções semelhantes, mas com uma finalização marcada por uma cadenza conclusiva. O conjunto de frases melódicas [ritmi melodici] pontuado por uma cadência conclusiva leva o nome de período. Reicha sustenta que o período: “é o objeto mais importante da melodia”¹⁰ (REICHA, 1830, p. 13, tradução nossa), assim fundamentando sua teoria do ritmo.

1. Crítica periodista: Alberto Mazzucato

Diferente do século XVIII e primeiros anos do século XIX, a teoria musical atualizada ganhará maior espaço na crítica periodista que nos tratados e manuais de composição musical¹¹. Nesse sentido, a crítica de Alberto Mazzucato com seu conhecido nível de detalhamento ocupam posição central. Evidentemente, músico atento que era, e percebendo a necessidade por reforma, seus escritos atestarão uma ampliação de seu gosto musical. No caso da melodia, sua opinião parte de uma visão rígida nos anos de 1840, fundamentada na simetria de períodos, até uma maior tolerância às propostas wagnerianas no final dos anos de 1870, com a ampliação do vocabulário harmônico e valorização dos declamados, mas sem que se perca o senso melódico.

Seus escritos ganharam principal espaço nas primeiras páginas da *Gazzetta Musicale di Milano* em análises das estreias de óperas no teatro *Scala*¹² até suas conhecidas aulas de teoria e estética musical. Artigos como *Degli elementi tonali (frammenti di un corso*

⁹“Ciò posto una divisione Melodica non è altro che una piccola idea che deve aver un riposo (che in musica chiamasi cadenza) che serve a distinguerla dall'idea che la segue: siffatta divisione o idea melodica noi la chiameremo disegno” (REICHA, 1830, p. 12)

¹⁰ “è l' oggetto più importante della melodia” (REICHA, 1830, p. 13).

¹¹ O articulista Abramo Basevi (1818-1885), no prefácio de sua obra *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), observa que os mais notáveis críticos musicais e competentes para tarefas como essa se dedicavam a escrever artigos apenas para jornais. Os críticos mencionados por Basevi são: A. Mazzucato, R. Boucheron, P. Alfieri, L. F. Casamorata, C. A. Gambini, E. Picchi. L. Picchianti. P. Torrigiani, R. Manna, V. Meini, G. Vitali, R. Foresi, F. Romani. Mariotli, A. Catalani, F. D' Arcais, G. Staffa, F. Taglioni, G. Rovani, A. Biaggi “e di molti altri” (BASEVI, 1859, pp.i e ii). Outra justificativa bem esclarecida por Giorgio Sanguinetti, musicólogo de nossos dias, em seu trabalho *Un secolo di teoria della musica in Italia* é que o pouco material teórico musical do *ottocento* deve-se ao progresso da monocultura da ópera que: “ebbe conseguenze anche sul versante teorico, e contribuì a rendere in Italia la separazione fra teoria e prassi della composizione forse più dolorosa che nel resto dell' Europa. Il compositore si disinteressò di teoria, e l' insegnante di composizione spesso si affidava a raccolte di esercizi privi del tutto o quasi di testo. La parte normativa dello studio della composizione era così affidata alla trasmissione orale, da maestro a discepolo” (SANGUINETTI, Giorgio. *Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografia critica* (1850-1950). Fonti Musicali Italiane 2: 155-248, 1997).

¹² Enquanto redator da *Gazzetta*, a Mazzucato se atribuía a maior parte das críticas das novas produções operísticas de Donizetti, Bellini e Verdi.

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

di lezioni sulla tonalità), publicado em 1851¹³; ou *Sunto di lezioni sulla scienza musicale* em 1869¹⁴ discorrem sobre melodia e sua construção de frases. Em uma de suas aulas pela Gazzetta, afirma no capítulo IV – Sfera del Ritmo: “de fato, nós comumente percebemos na música a simetria dos períodos, das frases” e conclui que essa ordem: “pertence e é subordinada às leis do assim chamado ritmo”¹⁵ (MAZZUCATO, 1851, p. 104, tradução nossa).

Seu conceito melódico respaldado na simetria e organização de frases por períodos assume-se como um dos parâmetros para sua visão de italianidade. Em uma análise datada de 1855 sobre a ópera *Le Prophete*, de Meyerbeer, Mazzucato levanta uma comparação entre a diferença principal da música melodramática estrangeira e italiana: simétrica, com períodos bem definidos e frases bem relacionadas entre si.

O que há no Profeta, e igualmente poderíamos dizer em Roberto, il diavolo, nos Huguenotes e em centenas de outras obras de autores estrangeiros, o que há que mais especialmente intervenha a constituir uma diferença essencial na música melodramática italiana?

A melodia [...] Nossa melodia é plana, fluida, em proporções dita arquitetônicas; é simétrica, correspondentes em suas diversas frases, redonda, periódica, conclusiva. Tem um começo, meio e fim homogêneos. Em suma, flui naturalmente na explicação de seus elementos e tonalidade, ou seja, ritmo¹⁶ (MAZZUCATO, 1855, pp. 187-8, tradução nossa).

É possível notar uma modificação de conceito em 1869, quando em uma de suas lições sobre filosofia musical na *Gazzetta*, a melodia (ritmo) não se divide apenas em princípios simétricos. A explicação de Mazzucato sobre o ritmo é assim dividida: “l'isocronismo; gli elementi binario e ternario; il principio simmetrico; il principio disgregatore; il principio unificatore o sintetico” (MAZZUCATO, 1869, pp. 351-352).

Em um de seus últimos artigos, *Wagner e a melodia* (1871), Mazzucato discorre por alguns números um texto crítico endereçado ao diretor e editor do periódico *La Perseveranza*, Filippo Filippi – crítico musical italiano de fortes tendências wagnerianas assumidas logo da entrada da música de Richard Wagner na Itália. Como resposta à publicação

¹³*Gazzetta musicale di Milano*, ano 9, n. 22, p. 104, 1851.

¹⁴*Gazzetta musicale di Milano*, ano 24, n. 41, pp. 351-2, 1869

¹⁵“noi infatti avvertiamo ordinariamente nelle musiche la simmetria dei periodi, delle frase” e conclui que essa ordem: “appartiene ed è subordinato alle leggi del così detto Ritmo” (MAZZUCATO, 1851).

¹⁶ Cos' havvi nel Profeta, ed egualmente però potremmo dire nel Roberto il Diavolo, negli Ugonotti, ed in cento e cent'altre opere di autori stranieri, cos' havvi che più specialmente intervenga a costituire una essenziale differenza colla musica melodrammatica italiana? La melodia. [...] La melodia nostra è piana, fluida, a proporzioni che direbbesi architetoniche; è simmetrica, risponentesi nelle sue diverse frasi, rotonda, periodata, concludente. Ha principio, mezzo, fine omogenei. Scorre naturale insomma nell' esplicamento di ambo i suoi elementi, tonalità, cioè, e ritmo (MAZZUCATO, 1855).

de Filippi em razão de sua viagem à Alemanha e à análise da música de Wagner, Mazzucato observa que em meio aos parlanti e sinfonismo, as melhores críticas de Filippi sobre a música de Wagner ocorriam quando o crítico italiano reconhecia melodias à maneira italiana no drama do alemão.

2. Abramo Basevi

Em meio a tantas discussões de ordem terminológica e de análise melódica, era perceptível que o melodramma tomava rumos que conflitavam com o ideal melódico do primo ottocento. Mais do que Mazzucato, Abramo Basevi¹⁷ antevê a tendência do drama musical, que seguia para um discurso mais natural e declamado. Percebe diante disso a necessidade de rever, ou talvez desconstruir alguns conceitos, como a simetria melódica, a quadratura e sua superioridade em relação à poesia e à ação. Em um ensaio sobre a simetria publicado pelo jornal *L' Armonia*¹⁸ em 1859, Basevi esclarece que a melodia contempla tanto o ritmo em sua correspondência com membros semelhantes [*simetria ritmica*], quanto a disposição dos compassos [*simetria metrica*]. Ainda assim, apresenta novo ponto de vista ao acreditar que simetria não é elemento imprescindível italiano, censurando os críticos musicais de seu tempo e esclarecendo que mestres do *settecento* ou *primo ottocento* não continham um material melódico tão simétrico como os críticos modernos queriam acreditar.

A simetria musical é métrica ou rítmica. A métrica refere-se à disposição dos compassos que compõem as várias frases e aos períodos do discurso musical: a rítmica consiste na correspondência dos ritmos. Muitos críticos italianos modernos se convenceram que o caráter essencial da música italiana seja essa simetria. [...] E, na verdade, se eles tivessem ouvido a música de Pergolesi, Marcello, Durante, Stefani, Scarlatti, Porpora etc., eles não ousaria transmitir tantos erros quanto este da simetria como essencial à música italiana¹⁹ (BASEVI, 1859, p. 221, tradução nossa).

¹⁷ Abramo Basevi foi articulista assíduo dos jornais *Gazzetta di Firenze*, *L' Italia musicale* e, principalmente *L'Armonia: organo della riforma musicale in Italia*. Seus artigos sobre a necessidade de uma reforma musical na península são pioneiros pelos dados apresentados e pelas reflexões levantadas acerca do ideário artístico em voga. É famoso pelo seu *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi* (conjunto de artigos de sua autoria publicados em 1859 sobre as óperas do compositor), em que investiga e decodifica uma matriz ubíqua no teatro musical italiano do primo ottocento e desconhecida dos tratados de composição musical (solita forma). Suas ferramentas de análise ensinadas através de artigos de periódicos musicais abriram novas portas para o estudo da teoria musical, preenchendo uma importante lacuna para a história (*teoria meloarmônica e studi sulle opere di Giuseppe Verdi* são os principais).

¹⁸ *Della simmetria nella musica*. “L' Armonia” 6, n. 8 (maio 2): 221-26, 1859

¹⁹ “La simmetria musicale è metrica, o rítmica. La metrica si riferisce alla disposizione delle battute componenti le varie frasi, ed i periodi del discorso musicale: la rítmica consiste nella corrispondenza dei ritmi. Molti critici moderni italiani s' han fitto nel pensiero, che il carattere essenziale della musica italiana sia questa simmetria [...] Ed in vero, se costoro avessero udito la musica del Pergolesi, Marcello, Durante, Stefani, Scarlatti, Porpora ec. ec., non oserebbero spacciare tanto errore come è quello che vuole la simetria essenziale alla musica italiana”.(BASEVI, 1859, p. 221).

Basevi estava consciente da crise que se instalava no melodrama italiano e alertava nas páginas dos jornais a necessidade por reformas. Em seus escritos, discordava da ideia de que a simetria fosse um dispositivo natural e argumentava que a perseguida simetria musical de que tanto orgulham era o que justamente sacrificava a poesia e a ação. Entendia, portanto, que a reforma deveria acontecer a partir da libertação do texto, e que o pensamento poético ganhava sua força no acento declamatório. Por essa razão, não escondia, com certa reserva, a proposta reformadora de Wagner ao dizer: “É notório que Wagner queria, o quanto fosse possível, render a música a uma linguagem determinada e quase à sombra da poesia”. De modo eloquente resume: “Concordarei como possível que a reforma wagneriana represente a música do futuro; mas nego absolutamente que seja a música do presente”²⁰ (BASEVI, 1859, p. 265, tradução nossa). Quatro meses depois, Basevi publicava, também em Firenze, e dessa vez pelo periódico *La Armonia*, sua opinião aos maestros italianos: “A simetria, sem dúvida, aumenta a atratividade para a música; portanto é útil usá-la o máximo possível; mas essa não deve submeter a expressão dramática. Este é o conselho que damos aos mestres italianos”²¹. (BASEVI, 1859, p. 222, tradução nossa).

Outro emblemático artigo de Basevi deve ganhar espaço nessas páginas. Em *Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana*, pelo jornal *L'armonia* em 1856, o articulista do jornal da reforma musical italiana utiliza-se do prestígio de Meyerbeer para tentar convencer seus leitores de que a mescla de influência germânica com a italiana na escrita composicional poderia ser a melhor saída de uma crise que ameaçava o *melodramma*²². Apesar do tom provocativo, observa-se uma comprovação de seu visionismo. Opinião de que muitos críticos de prestígio compartilharão alguns anos mais tarde, dentre eles Mazzucato. É também o caso de Amintore Galli que, nos tardios anos de 1887, analisava a correspondência entre melodia e harmonia sob a luz de uma das teorias de Basevi (*teoria meloarmonica*). Embora mais inclinada a uma forte simetria, dita como arquetônica segundo o pensamento de Mazzucato na virada

²⁰ “È noto che il Wagner vorrebbe, per quanto è possibile, rendere la musica un linguaggio determinato e quasi l'ombra della poesia”[...]“Accorderò come possibile, che la riforma Wagneriana rappresenti la musica dell'avvenire; ma nego assolutamente che sia la musica del presente” (BASEVI, 1859: 265).

²¹ “La simetria accresce, senza dubbio, avvenenza alla musica, laonde giova adoperarla quanto più si può; ma non devesi essa sottoporre la espressione drammatica. È questo il consiglio che diamo ai maestri italiani”(BASEVI, 1859, p. 222).

²² No artigo, percebe-se seu interesse em usar-se da boa reputação de Meyerbeer na Itália para convencer seus leitores de suas próprias ideias reformistas. *L'Armonia: organo della riforma musicale in Italia: giornale di scienze, lettere, arti, teatri, concerti e varietà* (1856: 22-23)

da primeira para a segunda metade do século, Galli assim exaltava seu conceito melódico publicado no jornal *Il teatro illustrato*:

A essência da melodia e da harmonia são os dois elementos tonais e rítmicos: o primeiro administra os sons, o segundo regula a sucessão: aquele é a cor (o melos dos antigos), este é o desenho, entre os gregos e os latinos regulados pela métrica, e hoje governado pelo princípio isócrono e simétrico, assim se pode muito bem dizer da música uma arquitetura acústica que expande seu poder ao longo do tempo²³ (GALLI, 1887, pp. 34-36, tradução nossa).

3. Michele Ruta e os últimos anos do século

Como esperado, o resultado de influências transalpinas, em especial germânica e francesas, aceleraram o processo de transformação no *melodramma* antes ainda da consolidação da Giovane scuola na virada do século XX. Não era difícil perceber em artigos relacionados à música a resistência de críticos e teóricos musicais à modificação no patrimônio melódico italiano. Acreditamos de suma importância para o que se propõe apresentar uma das publicações de Michele Ruta, que ganha notoriedade para a época pela sua posição ocupada como diretor do prestigiado conservatório de Nápoles e, ao mesmo tempo, diretor de *La Musica: giornale di pedagogia, estetica e critica musicale* (periodicidade quinzenal). Ao longo de 12 números, Ruta publicou o extenso artigo *La melodia* (1883), organizado em doze capítulos²⁴. Neles, descreve o cenário de agitadas transformações musicais e alerta seus leitores para a pouca importância dada à melodia italiana. Em seus primeiros parágrafos lê-se: “Neste momento, acredito de transformação da arte musical, não é demais estudar a verdadeira essência da melodia, que é o principal mérito da música italiana, sua vida, seu orgulho, sua supremacia. [...] A melodia pode ser considerada como a síntese dos elementos que compõem a música, fundidos; assim poderia quase se afirmar que a melodia seja a verdadeira música”²⁵. (RUTA, 1883, p. 2-3, tradução nossa).

²³ Essenza della melodia e dell' armonia sono i due elementi tonale e ritmico: il primo somministra i suoni, il secondo ne regola la successione: quello è il colore (il melos degli antichi), questo il disegno, fra i Greci e i Latini regolato dalla metrica, ed oggi governato dal principio isocrono e simmetrico, cosicchè la musica potrebbesi dire benissimo un'architettura acustica che espande la sua potenza nel tempo (GALLI, 1887, pp. 34-36).

²⁴ (1883. La melodia, "La musica", IV, n. I, 1 jan, pp. 1-2; n. 2, 15 jan., pp. 1-2; n. 3, 5 fev, pp. 1-2; n. 4, 19 mar, pp. 1-2; n. 7, 2 abr, pp. 1-3; n. 8, 16 abr, pp. 1-2; n. 9, 7 mai, pp. 1-2; n. 10, 21 mai, pp. 1-2; n. 11, 4 jun, pp. 1-3; n. 13, 2 jul, pp. 1-2; n. 14, 16 jul, pp. 1-2; n. 16, 20 ago, pp. 1-2).

²⁵ “In questo momento, io credo di trasformazione dell'arte musicale, non è soverchio studiare la vera essenza della melodia, la quale è principal merito della musica italiana, sua vita, suo vanto, sua supremazia. [...] La melodia può considerarsi come la sintesi degli elementi che formano la musica, fusi insieme; sicchè quasi potrebbe affermarsi esser la melodia la vera musica” (RUTA, 1883, p. 2-3).

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Por outro lado, Ruta não deixa de notar os exageros daqueles que buscam um retorno à simetria e simplicidade, pecando pela falta de originalidade: “Mas, como tudo é excedido, até a quadratura do trecho e o fio melódico se tornaram escravos de um convencionalismo servil; ingenuidades medíocres e até algumas ingenuidades distintas ultrapassaram os limites de uma simplicidade artística”²⁶ (RUTA, 1883, 3, tradução nossa).

Sua análise musical fundamenta-se nas explicações clássicas de uma organização rítmica (ritmo), comprovada quando afirma esta ser regulada por um contínuo desenvolvimento das leis de movimento e repouso que são também as leis do ritmo (RUTA, 1883). De maneira lúcida, Ruta faz uma breve análise da evolução melódica pelas mãos dos cantores e dos mestres italianos:

Durante muito tempo, a arte passou pelo capricho tirânico e tolo dos cantores. Rossini fez muitas concessões ao virtuosismo vocal; mas ele começou a refrear sua arbitrariedade observando as graças de um ornamento melódico excessivo. Mas em Guglielmo Tell ele foi mais severo. Bellini foi quem substituiu o virtuosismo vocal por uma melodia severamente bela. Foi entregue a Verdi, no entanto, exigir lembrar aos cantores o dever da declamação cantada²⁷ (RUTA, 1883, 2, tradução nossa).

Seu texto demonstra eloquência ao apontar, de um lado, os prejuízos de um esquecimento da simetria e simplicidade melódica, ao mesmo tempo que reconhece a participação dos maestros italianos para a evolução da melodia vocal, finalizando com a contribuição de Verdi para desenvolvimento de uma linguagem.

“A maneira progressiva de Verdi, também nisso, marca uma transição ascendente incessante. Ele segue um caráter melódico de formas cada vez mais sujeitas e bem pensadas; sem desprezar os ornamentos agradáveis quando desejados. Com Verdi, a melodia assume uma expressão muito poderosa. Ele, com seu gênio, conseguiu sujeitar todos os recursos melódicos a um ecletismo igual ao poder de sua arte”²⁸ (RUTA, 1883: 2, tradução nossa).

²⁶ “Ma siccome in tutto si eccede, anche la quadratura del pezzo ed il filo melodico divennero schiavi di un servile convenzionalismo; i mediocri ingegni, ed anche qualche ingegno distinto, oltrepassarono i limiti di una artistica semplicità” (La musica, ano 4, n. 4, 1883: 3).

²⁷ “L'arte per un lungo periodo dovette subire il tirannico e stolto capriccio dei cantanti. Rossini fece molte concessioni al virtuosismo vocale; ma cominciò a infrenarne l'arbitrio col notare egli stesso le grazie di un sovrabbondante ornamento melodico. Ma nel Guglielmo Tell fu più severo. Bellini fu quello che al virtuosismo vocale sostituì una melodia severamente bella. Era dato a Verdi però richiamare i cantanti al dovere della declamazione cantata” (La musica, La musica, ano 4, n. 9, 1883: 2).

²⁸ “La maniera progressiva del Verdi, anche in questo, segna un tramite ascendente senza posa. Egli segue un carattere melodico di forme sempre più castigate ed elette; pur non disprezzando i carezzevoli abbellimenti ove la loro leggiadria è voluta dalla posizione. Col Verdi la melodia prende una espressione potentissima. Egli col suo genio ha saputo assoggettare tutte le risorse melodiche con un ecletticismo pari solo alla potenza dell'arte sua” (La musica, ano 4, n. 9, 1883: 2, tradução nossa).

IV Simpósio Internacional Música e Crítica
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas
23-24 de novembro de 2020

Não esconde seu otimismo quando anuncia: ““Muitos clamam por tempo de decadência; Eu acho que a arte está fazendo o trabalho da crisálida”²⁹ (RUTA, 1883, p. 2, tradução nossa). Uma previsão certa se considerarmos o atualizado vocabulário melódico de Verdi em seus últimos trabalhos (*Otello*, 1887 e *Falstaff*, 1893) ou à estabilização de um novo cenário cultural para um ousado Puccini.

Ainda nos anos de 1880 teremos outra expressiva aula de estética musical publicada pelo jornal *Il teatro illustrato* entre os meses de maio a dezembro de 1886 e assinada por Primo Crotti. Nos parágrafos dedicados à melodia, Crotti afirma que: “A forma melódica é exclusivamente dependente do ritmo”³⁰ (CROTTI, 1886, p. 199). Discorre sobre a possibilidade de análise melódica composta por diferentes camadas de ritmo, desde a elementar até a alta. Camadas que não se perturbam, sendo todas igualmente simétricas com os acentos coincidentes. Sustenta assim a importância da simetria e organização fraseológica para a inteligibilidade da melodia e do discurso musical:

A parte melódica, devendo por necessidade estar subordinada ao ritmo, deve, conseqüentemente, encontrar uma segunda [parte] simétrica: estas, em suas relações, formam uma espécie de sentido musical ou frase, que requer uma segunda parte igualmente simétrica. Frases que, juntamente, formam um período. O período, por sua vez, exige semelhança e simetria, e assim por diante. Dessa necessidade de simetria exigida por nossa constituição, como meio de uniformidade e fácil inteligência, nasceu a forma de discursos melódicos ou peças musicais. Portanto, não é arbitrário, mas está ligado à condição rítmico simétrica, que é o único meio de uniformizar a melodia com o nosso organismo, e torná-la de tal modo inteligível³¹. (CROTTI, 1886, p. 199-200, tradução nossa)

Sua explanação tem como desfecho a teoria do ritmo, muito próxima à maneira ensinada por Reicha em seu ubíquo tratado de melodia nos conservatórios da península quando afirma: “Essas poucas notas gerais são suficientes para demonstrar como todas as partes da música, da

²⁹ “Molti gridano esser tempo di decadenza; io penso invece che l'arte sta facendo il lavorio della crisalide” (RUTA, 1883, p. 2).

³⁰ “La forma melodica è esclusivamente dipendente dal ritmo” (CROTTI, 1886, p. 199).

³¹ “La fase melodica dovendo per necessità essere subordinata al ritmo, deve di conseguenza trovarne una seconda simmetrica: queste nel loro collegamento formano una specie di senso musicale o frase, il quale ne richiede un secondo uguale e simmetrico a sè stesso, che con esso unito formi un periodo. Il periodo esige alla sua volta il suo uguale e simmetrico e via di seguito. Da questa necessità di simmetria richiesta dalla nostra costituzione, come mezzo di uniformità e di facile intelligenza, ne è nata la forma dei discorsi melodici o pezzi musicali. Essa non è perciò arbitraria, ma legata alla condizione rítmico-simmetrica, che è il solo mezzo di uniformare la melodia col nostro organismo, e di rendergliela per tal modo intelligibile” (CROTTI, 1886, p. 199-200).

mais elementar a mais alta, caem sob o domínio dessa teoria rítmica e nos levam a concluir que o ritmo é o único elemento constitutivo da música”³² (CROTI, 1886, p. 200, tradução nossa).

Enquanto o conceito de melodia e forma se inclinava para fora de estruturas simétricas e “regulares”, fervem artigos nos últimos anos do século acusando tal mudança. Com a publicação de *Lo studio della composizione musicale secondo i principi naturali dell'estetica*, por Cesare Dall’Olio (Bologna, Zanichelli, 1887), a *Gazzetta Musicale di Milano* tece uma análise assinada por A. Soffredini. Um método conservador pela proposição de um retorno aos clássicos, recebe palavras elogiosas pelo jornalista que comenta em tom subjetivo:

Belíssimo o terceiro capítulo, onde lida com a importância do ritmo e da forma rítmica, inevitável em tudo o que é música! A primeira regra da arte dos sons é fazer bela música; e a bela música deve falar ao coração com a sensibilidade de suas melodias, com a pureza e a unidade com sua forma, com a clareza e a percepção de seu ritmo³³ (SOFFREDINI, 1887, 379, tradução nossa).

O articulista afirma que faltam aos professores e alunos modernos algumas regras e conceitos como estes, pois as composições modernas caminham sem “periodi regolari” e que atualmente se aceita qualquer coisa. Sugere uma razão para isso: “O porquê o fazem, é fácil dizer, porque é moda tudo aquilo que é antiquado³⁴” (SOFFREDINI, 1887, 379, tradução nossa)

Conclusão

O texto mostra visões díspares de conceito de melodia e rumos que claramente vão se transformando na segunda metade do século XIX. Como dito de início, não se pretendeu buscar algum consenso entre articulistas, mas é curioso observar que tanto os simpatizantes por uma reforma (Basevi e Ruta), quanto os mais conservadores (Crotti, Soffredini), ou mesmo Mazzucato com uma visão que se amplia ao longo de três décadas, têm a simetria e a organização de membros melódicos (frases, semifrases e períodos) como um patrimônio bem

³² “Bastino questi pochi cenni generali per mostrare come tutte le parti della musica, dalle più elementari alle più alte, cadano sotto il dominio di questa teoria ritmica, e ci conduca a concludere che il ritmo è il solo elemento costitutivo della musica” (CROTTI, 1886, pp.199-200).

³³ “Bellissimo il terzo capo, dove tratta dell' importanza del ritmo e della forma ritmica, inevitabile in tutto ciò che è musica! La prima regola dell'arte dei suoni è quella di far della bella musica; e la bella musica deve parlare al cuore colla sensitività delle sue melodie, colla purezza ed unita della sua forma, colla chiarezza e percettività del suo ritmo” (SOFFREDINI, 1887, 379, tradução nossa).

³⁴ “Il perchè lo fanno, è presto detto, perchè è moda tutto quello che è ridicolo” (SOFFREDINI, 1887, p. 379).

definido até a primeira metade do século. Uma simetria que tardou ser perturbada e desconstruída.

Referências:

ASIOLI, Bonifazio. *Il Maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d' armonia*. Milão: Ricordi, [1832]

BALBI, Melchiorre. Varietà. Il ritmo. Quesito musico-teorico. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, ano 3, n. 51, pp. 20-21, 1844

BASEVI, Abramo. La musica di Meyerbeer. *Gazzetta Musicale di Firenze*. Florença, ano 2, n. 37, 145-46, 1855

_____. La melodia antica e moderna in Italia. *L' Armonia*. Florença, ano 6, n. 8, 221-26, 1859.

_____. Della simmetria nella musica. *L' Armonia* 6, n. 8 (maio 2): 221-26, 1859

_____. *Studio sulle opere di G. Verdi*. Florência: Tipografia Tofani, 1859

CATTANEO, Eustachio. Varietà. Il ritmo. Quesito musico-teorico. *Gazzetta musicale di Milano*. Milão, ano 3, n. 51, 1844

CROTTI, Primo. Estetica musicale, *Il teatro illustrato*. Milão, ano 6, n. 72, p. 199, 1886.

MAZZUCATO, Alberto. Degli elementi tonali: frammenti di un corso di lezioni sulla tonalità. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, ano 9, n. 23, pp. 107-8, 1851

_____. Il Profeta. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, ano 13, n. 23, pp. 187-9, 1855

_____. Sunto di lezione sulla scienza musicale. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, ano 24, n. 41, pp. 351-352, 1869.

REICHA, Antonio. *Trattato della melodia considerata fuori de' suoi rapporti con l' armonia seguito da un supplement su l' arte di accompagnare la melodia coll' armonia quando la prima dev' essere predominante*. Milão: Ricordi, 1830

_____. *Trattato della melodia considerata fuori de' suoi rapporti con l' armonia seguito da un supplement su l' arte di accompagnare la melodia coll' armonia quando la prima dev' essere predominante*. Milão: Ricordi, 1830

RUTA, Michele. Considerazioni sulla frase musicale nella pedagogia del canto. *La Musica*. Milão, ano 5, n. 3, 1-2, 1884.

_____. La melodia. *La Musica*. Milão, ano 4, IV, n. I, 1 jan, pp. 1-2; n. 2, 15 jan., pp. 1-2; n. 3, 5 fev, pp. 1-2; n. 4, 19 mar, pp. 1-2; n. 7, 2 abr, pp. 1-3; n. 8, 16 abr, pp. 1-2; n. 9, 7 mai, pp. 1-2; n. 10, 21 mai, pp. 1-2; n. 11, 4 jun, pp.1-3; n. 13, 2 jul, pp. 1-2; n. 14, 16 jul, pp. 1-2; n. 16, 20 ago, pp. 1-2), 1883.

SANGUINETTI, Giorgio. Un secolo di teoria della musica in Italia: Bibliografia critica (1850-1950). *Fonti Musicali Italiane* 2: 155-248, 1997

SOFFREDINI, A. *Gazzetta Musicale di Milano*. Milão, ano 42, n. 48, p. 379, 1887.

VITALI, Geremia. *La musica ne' suoi principij nuovamente spiegata*. Milano:Ricordi,1847.

Curriculum vitae

Isaac William Kerr é natural de São Paulo, doutorando em Música pela Unicamp. Sob orientação da prof.^a Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e co-orientação do prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond, sua pesquisa se concentra nas características centrais da escrita orquestral e vocal de Antônio Carlos Gomes e sua contribuição para o período de transição da ópera italiana (1870-1891). Pela Unicamp também graduou-se em Regência (2013) e tornou-se mestre em Música (2016). Entre 2017 e 2018 foi professor substituto (nível assistente) na Universidade Federal de Goiás/Emac.

Lenita Waldige Mendes Nogueira é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona as disciplinas História da Música e História da Música Brasileira, além de atuar na pós-graduação, orientando dissertações e teses. Bacharela em Música pela mesma universidade, mestra em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Ciências Sociais pela Unicamp, tem como foco principal de suas pesquisas a música brasileira, em especial dos séculos XVIII e XIX. Publicou os livros *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes*; *A Lanterna Mágica e o Burrico de Pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes*; *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*; *Música em Campinas nos últimos anos do Império* e *Todas as Notas: Comentários para os programas da Orquestra Sinfônica da Campinas 2003-2016*, além de ter colaborado em diversas publicações. Atua também como curadora do Museu Carlos Gomes, em Campinas.

Marcos da Cunha Lopes Virmond é doutor em Música pela Unicamp, regente e compositor, professor do Departamento de Artes da UCS - Bauru, professor colaborador do Departamento de Música do IA-Unicamp e membro da International Musicological Society. Dedicou-se ao estudo da música brasileira do século XIX, da ópera italiana e, em particular, do compositor Antônio Carlos Gomes.