

Teoria musical e estética no *Compendium Musicae* de Descartes

AIRES PEREIRA

A primeira obra que Descartes escreveu e que consta da edição de Adam e Tannery foi um *Compêndio de Música*, datado de 1618 e dedicado ao físico e matemático Beeckman.¹

Antes de se dedicar àquilo que viria a ser o seu pensamento filosófico, Descartes começou por estudar a teoria musical, mas dando-lhe já um cunho reflexivo, a par das questões mais técnicas que este estudo envolve. Por esse carácter filosófico surgir em alguns momentos do *Compêndio* de uma forma bastante demarcada, não podemos deixar de questionar se o filósofo teria pensado numa razão (*ratio*) comum entre a filosofia e a música. Embora a obra não responda inteiramente a esta questão, deixa-nos um campo aberto onde perpassam as novas ideias estéticas do Barroco, vistas por um pensador que procura mostrar que a melhor forma de compreender a música é através da experiência, deduzindo a partir dela o estudo da percepção sensorial, relacionada com os fenómenos físicos e psicológicos.

Desde a sua primeira frase: «finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus...» [o fim da música consiste no deleite e em mover em nós variados afectos], o *Compendium Musicae* de Descartes desenvolve a chamada *Affektenlehre*, ou teoria dos afectos, estudada sobretudo por musicólogos germânicos, como Kretzschmar, Goldschmidt e Schering.² Este termo designa, na música barroca, um conceito estético, originalmente derivado de

¹ C. ADAM, P. TANNERY, eds., *Oeuvres de Descartes*, 20 vols., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986; o *Compendium* está incluído no primeiro volume. Sobre o *Compendium* cf. F. COHEN, *Quantifying music: the science at the first stage of the scientific revolution, 1580-1650*, Boston, 1984.

² Cf. H. KRETZSCHMAR, «Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre» *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1911, p. 63; H. GOLDSCHMIDT, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zúrique, 1915; A. SCHERING, «Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert» *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XXI, 1908, p. 106.

concepções gregas e latinas provenientes da retórica e da oratória. De acordo com autores como por exemplo Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso, Cícero e Quintiliano, os oradores teriam empregado meios directos, baseados na retórica, capazes de controlar as emoções dos ouvintes. Assim, na linguagem dos compêndios da música barroca (*v.g.* A. Kircher, Mersenne e Rameau) recupera-se essa linguagem clássica da retórica, recorrendo-se a estudos renascentistas, como os de Zarlino e Vincenzo Galilei entre outros, nos quais a música surge com a faculdade «in nobis moveat affectus...», expressão que Descartes salienta e com a qual se insere neste universo estético. A música vocal é essencial para compreender a teoria dos afectos, porque estando estes contidos nos textos, os compositores faziam emergir as melodias da própria palavra, acentuando as diversas impressões que os versos exprimiam. A este propósito Descartes é esclarecedor quando afirma que: «as melodias podem ser simultaneamente tristes e causar sensações agradáveis; e, por isso, não é de admirar que produzam efeitos tão diversos como aqueles que se verificam nos autores elegíacos e nos tragediógrafos, que ao mesmo tempo que produzem em nós o deleite, também provocam sentimentos de dor».³ Trata-se da alusão explícita a um processo composicional que teria como desenvolvimento obras nas quais longas secções exprimiam um único afecto (*v.g.* os Lamentos de Monteverdi). Neste caso procura-se dar à composição uma unidade que se efectiva, tendo presentes, em simultâneo, os elementos estruturais da obra e o afecto que ela exprime. Mersenne, que mantém uma correspondência com Descartes sobre questões musicais, aborda na sua obra *Harmonia Universalis* as categorias de afectos e suas conotações com materiais musicais, como sejam as escalas, os movimentos de dança, os ritmos, os instrumentos, as formas e os estilos. Esta mesma concepção encontra-se em Descartes, que a torna clara ao afirmar que: «existem duas *affectiones* relativas ao som, a saber: as suas diferenças sob a relação da duração, ou do tempo, e sob a relação da altura relativa do grave e do agudo».⁴ O som a que faz referência é sem dúvida o som vocal, paradigma do próprio som, nas palavras do filósofo: «parece que a voz humana é para nós a mais agradável, por estar em conformidade com os nossos espíritos. Talvez ela seja mais agradável vinda de um amigo do que de um inimigo, pela simpatia e antipatia dos afectos».⁵ Mas ao referir-se ao som, mantém

³ Cf. *Compendium Musicae*, AT - X - 89: «Fieri autem possunt cantilenae simul tristes & delectabiles, nec mirum tam diversa: ita enim elegeiographi & tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant.»

⁴ Cf. *id.*, AT - X - 90: «[...] vel soni affectiones duae sunt praecipuae: nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, & in ratione intensionis circa acutum aut grave.»

explícita a ideia de que o conceito de música se origina no som que causa prazer, e este retira-se da consonância e das proporções do tempo e do ritmo.

Após uma introdução, o *Compendium Musicæ* apresenta oito *prænotanda*, que constituem um verdadeiro elenco das condições debaixo das quais é possível verificar-se a percepção estética na música. E desde logo somos confrontados com uma proposição universal: «todos os sentidos são capazes de algum prazer».⁶ Se por um lado o prazer é universal, a sua comunicabilidade não o é, porque pertence ao domínio do juízo estético e este é subjectivo, como fica explícito numa carta de Descartes a Mersenne datada de 18 de Março de 1630: «Para colocar a questão que consiste em saber se podemos estabelecer a razão do belo, pergunto: qual o sentido de um som ser mais agradável à alma que outro? De facto, nem o belo nem o agradável significam algo de diferente do nosso juízo subjectivo do objecto, e porque os juízos dos homens são tão diferentes, não se pode afirmar que o belo ou o agradável tenham alguma medida determinada».⁷ Existe uma tentativa de delimitar o juízo de gosto no âmbito da música, pois noutra carta também a Mersenne datada de 25 de Fevereiro de 1630 esclarece-se que: «O ouvido nem sempre está preparado para julgar certos intervalos [...] Quando digo julgar, quero dizer compreender facilmente que prazer recebe, julgando o tom, por exemplo».⁸ Este juízo é comum a todos, mas é impossível de objectivar, permanecendo ao nível do prazer singular, como podemos depreender de outra carta enviada a Mersenne em 4 de Março de 1630: «Já vos escrevi antes para explicar que uma consonância é mais doce que outra, e isto é diferente de dizer que ela é mais agradável. Assim, toda a gente sabe que a quinta é mais doce que a quarta e a terceira maior é mais doce que a menor e, no entanto, existem alguns passos, nos quais a terceira menor soa melhor do que a quinta e a dissonância é mais agradável ao ouvido do que a própria consonância».⁹ Se, por um lado, os sentidos surgem no *Compendium Musicæ* como meio de

⁵ Cf. *id.*, AT - X - 91: «Id tantum videtur vocem humanam nobis gratissimam [reddere], quia omnium maxime conformis est nostris spiritibus. Ita forte etiam amicissimi gratior est.»

⁶ Cf. *id.*, AT - X - 92-93: «sensus omnes alicuius delectationis sunt capaces.»

⁷ Cf. *Oeuvres de Descartes*, ed. C. Adam e P. Tannery, Paris, 1987, vol. VIII, p. 251: «Pour savoir si on peut établir la raison du beau je vous demande pourquoi un son est plus agréable à l'âme que autre? Effectivement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que ni le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée.»

⁸ Cf. *id.*, p. 241: «L'oreille n'était pas toujours prompte pour juger des intervalles [...] Quand je dis juger, c'est-à-dire comprendre facilement quelle sorte de plaisir en reçoive pour qu'elle puisse juger le ton, par exemple.»

apreciação sonora, por outro são fonte de erro, como demarca o filósofo ao afirmar: «é claro que os sentidos enganam sempre».¹⁰

Com esta discussão Descartes pretende mostrar quais os elementos da obra musical que pertencem à razão e os que mais se aproximam dos sentidos. Por exemplo, a razão manifesta-se nos planos composicionais referentes à forma, representada pela harmonia das partes e pela proporção que é atribuída a cada uma para que não surja confusamente aos sentidos, mas antes se perceba distinta e claramente: «os sentidos satisfazem-se mais plenamente num objecto simples, do que noutro onde encontrem muitos elementos que não se percebam distintamente».¹¹ Este objecto, continua o autor, «é mais facilmente percebido, na medida em que as diferenças entre as partes for menor».¹² A proporção entre as partes de uma composição traduz claramente a ideia da forma musical, cuja estrutura, nas palavras de Descartes, deve ser tal que os «sentidos não se fatiguem para perceber distintamente todos os elementos que ela contém».¹³ Trata-se de um processo de conhecimento e reconhecimento do material temático e da sua variação, ou transformação, que está no centro da música barroca, cujo princípio é a relação entre o baixo contínuo e a melodia vocal, ou instrumental. «É costume executar muito depressa a música ornamentada, desde que o baixo se mova, pelo contrário, lentamente. As razões para tal facto dependem do seguinte: quanto mais o som for lento, mais lentamente impressiona os ouvidos. É por isso que não se deve modular rapidamente, pois o ouvido não distinguiria cada tom».¹⁴ Este processo composicional, que tem como objectivo impressionar e mover afectos, criou em seu torno uma polémica iniciada por G. Artusi, na sua obra *Delle imperfezioni della moderna musica* (Veneza, 1603), na qual Descartes está situado como teórico de uma nova tendência que Charles de Brosses¹⁵

⁹ Cf. *id.*, p. 246: «Je vous avais déjà écrit que c'est autre chose, de dire qu'une consonance est plus douce qu'une autre, et autre chose de dire qu'elle est plus agréable. Ainsi tout le monde sait que la quinte est plus douce que la quarte, celle-ci que la tierce majeure, et la tierce majeure que la mineure; et toutefois il y a des endroits où la tierce mineure plaira plus que la quinte, même où une dissonance se trouvera plus agréable qu'une consonance.»

¹⁰ Cf. *Compendium Musicae*, AT - X - 92: «Ubi patet sensum perpetuo decipi».

¹¹ Cf. *id.*, AT - X - 91: «Cuius ratio est, quia plenius in hoc sensus sibi satisfacit, quam in altero, ubi multa sunt quae satis distincte non percipit.»

¹² Cf. *ibid.*: «Partes totius obiecti minus inter se differentes esse dicimus, inter quas est maior proportio».

¹³ Cf. *id.*, AT - X - 92: «ideoque non tantopere sensus fatigetur».

¹⁴ Cf. *id.*, AT - X - 136: «Celerrime autem omnium moveri solet in Musica diminuta, vt contra Bassus tardissime. Cuius rationes patent ex superioribus: sonus enim remissior lentius aures ferit; ideoque tam celerem in eo mutationem auditus ferre non posset, quia illi non daretur otium singulos tonos distincte audiendi &c».

qualificaria de barroca (caprichosa, extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas). De facto, autores modernos como Nicholas Anderson, Palisca ou Bianconi¹⁶ consideram Descartes uma figura de destaque na teorização da música barroca. Enquanto na música renascentista, mesmo do Renascimento tardio (v.g. Giovanni Gabrieli, William Byrd ou Orlando di Lasso), se procura «representar» afectos (v.g. nos madrigais), Descartes pretende mais, deseja «mover» afectos, por meio de uma teoria do contraponto na qual as consonâncias e as dissonâncias são estudadas relativamente à percepção sensorial, relacionada com os fenómenos físicos e psicológicos. Admite-se uma dissonância, desde que ela conduza a uma consonância, chamando a atenção para esta e despertando os sentidos para a variação do material sonoro, a fim de não fatigar e exprimir estados de espírito como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, que se intensificam por efeitos musicais traduzidos composicionalmente por contrastes violentos, entre consonâncias e dissonâncias, ritmos livres e ritmo «mesuré».

A originalidade de Descartes foi sem dúvida a de dar aos sentidos e à emoção um lugar na apreciação de uma obra musical. Mas este princípio vai coexistir com outro que está presente na tentativa de sistematizar o processo de composição, de reduzir uma obra à aplicação de algumas regras (v.g. harmonias e baixo cifrado). Uma racionalização como a que fará Rameau no seu *Traité de l'harmonie musicale* de 1722, no qual se procura objectivar o belo através da fixação de um sistema intervalar que sistematiza toda a música tonal. No entanto, o *Compendium Musicæ* ainda está em grande parte marcado por um pensamento subjectivo, onde a emoção revela a união do corpo e da alma e a beleza não é uma qualidade objectiva da coisa que a razão pode dominar, mas pertence ao horizonte singular e irrepetível do ouvinte.

A emoção, esclarece Descartes, pertence ao domínio das paixões, onde a razão não poderá entrar devido à sua complexidade. E desta forma na música o filósofo separa beleza e perfeição. Mas não separa alma e sentidos, pois neste âmbito esclarece: «entre os objectos dos sentidos, não é mais agradável à alma (*animo gratissimum*) aquele que for mais facilmente percebido por eles, nem o que for mais dificilmente apreendido, mas aquele que é tão fácil de perceber como o desejo natural,

¹⁵ Charles DE BROSSES, *Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Paris, 1836.

¹⁶ N. ANDERSON, *Baroque music from Monteverdi to Haendel*, Londres, 1994, p. 9-10; L. BIANCONI, *Music in the seventeenth century*, Cambridge, 1987, p. 31; C. PALISCA, *Baroque music*, Yale, 1968 (rev. 1981), p. 4.

que leva os sentidos ao incidirem sobre os objectos, de modo a que não o preencham inteiramente (*ut naturate desiderium*).¹⁷ A obra musical, segundo o filósofo, não deve preencher plenamente os sentidos mas criar neles um natural *desiderium* que resulta da *varietatem* e da *affectione soni*. Por exemplo, «usam-se frequentemente as síncopas nas cadências, porque estas são ouvidas durante mais tempo e continuam a causar expectativa».¹⁸ A variedade afecta a emoção e a imaginação, quando a melodia, harmonia e ritmo são concebidos como uma unidade composta de múltiplos membros iguais. De facto, nas principais peças do seu tempo nas quais se efectuam variações, a partita, a passacalha, a chacona, ou o prelúdio coral «existe entre os elementos melódicos (do baixo) uma proporção, e esta é tão usada nos membros da melodia que pode ajudar a nossa apreensão, de modo que, ao entendermos o fim de uma melodia, possamos ter presente toda a linha melódica».¹⁹ Este princípio que suporta a variação também está próximo de composições de tipo fugado, como a própria fuga, o *ricercare*, a fantasia e o verso, cujo princípio estético consiste em entender os primeiros membros, e concebê-los um a um ao longo da obra, juntando-os depois a um terceiro e a um quarto, de modo a que os possamos conceber como um todo. É que de facto na música, mesmo do primeiro período barroco, há uma articulação entre o contraponto e as harmonias verticais, de modo que os dois discursos podem ser ouvidos separadamente, isto é, tanto se pode ouvir a fuga como uma sucessão de entradas de elementos melódicos interligados, como retirar das partes acentuadas as harmonias que suportam todo o discurso, que são ao mesmo tempo o seu elemento unificador. Para este facto nos adverte o *Compendium Musicae*: «poucos separam por meio da divisão do compasso o que se manifesta ao ouvido como uma música muito ornamentada e cantada em polifonia».²⁰ Existe claramente a ideia que está subjacente a toda a música barroca de criar uma tensão entre a harmonia e o contraponto. Esta tensão é bem explicada por Descartes quando esclarece que, «no caso das consonâncias a diferença de sons existentes deve ser menor que nos graus

¹⁷ Cf. *Compendium Musicae*, AT - X - 92: «inter obiecta sensus, iltud non animo gratissimum est, quod facillime sensu percipitur, neque etiam quod difficiltime; sed quod non tam facile, vt naturate desiderium quo sensu feruntur in obiecta, plane non impleat».

¹⁸ Cf. *id.*, AT - X - 138: «Et quid hae syncopae idcirco in cadentijs solent adhiberi, quia magis placet quod diutius expectatum tandem accedit».

¹⁹ Cf. *id.*, AT - X - 94: «haec autem proportio talis servatur saepissime in membris cantilenae, vt possit apprehensionem nostram ita juvare, vt dum vltimum audimus, adhuc temporis, quod in primo fuit & quod in reliqua cantilena, recordemur».

²⁰ Cf. *id.*, AT - X - 95: «Pauci autem advertunt, quo pacto haec mensura sive battuta, in musica valde diminuta & multarum vocum, auribus exhibeatur».

(escalas) pois o ouvido sente maior fadiga ao ouvir sons emitidos simultaneamente, do que ao ouvi-los sucessivamente».²¹ E não apenas neste domínio o *Compendium Musicæ* se aproxima de concepções dos séculos XVII e XVIII. Monteverdi, ao clarificar, no seu prefácio ao Livro V de Madrigais, o conceito de «estilo representativo», deixava claro que era necessário imprimir grande expressividade à voz quando esta fosse acompanhada pelo baixo contínuo, como se além de cantar, também o músico devesse representar.

Neste aspecto o *Compendium Musicæ* aproxima-se dessa concepção de Monteverdi, ao esclarecer que: «Os que observam naturalmente cantores e instrumentistas, principalmente nas melodias ou ritmo (nas medidas rítmicas) das quais temos o costume de saltar e dançar é esta regra: cada compasso deve distinguir os movimentos do corpo [que os acompanha]. E nós somos desta forma imbuídos naturalmente pela música. Pois é certo que o som impele ao movimento todos os corpos, como se verifica com os sinos [...] Este facto torna-se evidente, tal como deixamos claro, ao chamarmos a atenção para que no início de cada compasso o som é emitido com mais força e distinção, e torna-se necessário acrescentar, verificamos neste ponto que ele instila os espíritos excitando-os ao movimento. Daqui se depreende que mesmo os irracionais podem dançar ao compasso se forem instruídos, pois para tal não é necessário mais do que um impulso natural. No respeitante à variedade das paixões ou afectos (*affectus*) que a música pode excitar pela variedade de compassos, constato que [valores lentos] ou uma medida lenta excitam em nós afectos lentos, como por exemplo a languidez, a tristeza, o medo, a soberba, entre outras, enquanto a medida rápida desenvolve paixões, como a alegria. É necessário acrescentar que existem, fundamentalmente dois géneros de compasso: o binário, que se compõe sempre de membros iguais e é mais lento que o ternário, quer dizer, o que se compõe de três partes iguais. A razão para este facto é que este último compasso ocupa mais os sentidos, porque contém mais partes a marcar (três), enquanto no outro apenas existem duas. Não posso omitir o facto de que o tempo tem uma tal força na música que apenas a partir dele se pode gerar algum deleite».²² Além do tempo, também as consonâncias dão à textura

²¹ Cf. *id.*, AT - X - 96: «Vbi patet in consonantijs minorem esse debere sonorum diversitatem, quam in gradibus: quia scilicet illa magis auditum fatigaret, in sonis qui simul emittuntur, quam in illis qui successive».

²² Cf. *id.*, AT - X - 96: «Quod naturaliter obsenant cantores, & qui ludunt instrumentis, praecipue in cantilenis ad quarum numeros solemus saltare & tripudiare: haec enim regula ibi senatur, vt singulis corporis motibus singulas Musicae battutas distinguamus. Ad quod agendum etiam naturaliter impellimur a Musica: certum enim est sonum omnia corpora circumquaque concutere, vt advertitur in campanis [...] & vt diximus, initio cuiusque mensurae fortius &

musical pontos de referência, nos quais se dá um repouso da percepção que corresponde ao encontro da tónica. A obra musical gera-se então como um movimento onde o fluir das linhas melódicas, das consonâncias e dissonâncias, encontra uma ordem na cadência perfeita ou *terminus*: «devemos notar que o ouvido satisfaz-se melhor a ouvir terminar um trecho por uma oitava, do que por uma quinta e ainda melhor pelo unísono. Não que as quintas não sejam agradáveis enquanto consonâncias, mas porque no fim devemos buscar o repouso, que se encontra sobretudo nos sons entre os quais a diferença é mínima, ou nula, como no unísono. Não apenas este repouso, ou cadência agrada quando se ouve no final, mas mesmo no meio de uma composição, pois a força desta cadência transporta um prazer que continua, quando uma parte parece querer repousar e a outra continua a mover-se».²³ E esta espécie de figura em música é comparável às figuras de retórica no discurso. São do mesmo género a consequência, a imitação, e outras figuras deste género, que se executam na música quando duas partes cantam sucessivamente com entradas diferentes (em cânon) exactamente a mesma coisa, ou, pelo contrário cantam opostos um ao outro. Neste ponto, a poética e a música encontram-se e a principal diferença entre a linguagem da poesia e da música está no facto de na música se compor o desenho melódico por meio de graus. Os graus, esclarece Descartes: «não são outra coisa do que um certo meio entre os *terminus* das consonâncias para moderar a sua desigualdade, uma vez que não têm suavidade por si mesmos para poder satisfazer o ouvido, mas tal doçura, ou suavidade surge quando são considerados em relação às consonâncias. A tal ponto que, logo que a voz passa por um grau, ela não satisfaz o ouvido enquanto não encontrar o

distinctius sonus emittatur: dicendum est etiam illum fortius spiritus nostros concutere, a quibus ad motum excitamur. Vnde sequitur etiam feras posse saltare ad numerum, si doceantur & assuescant, quia ad id naturali tantum impetu opus est. Quod autem attinet ad varios affectus, quos varia mensura Musica potest excitare, generaliter dico, tardiores lentiores etiam in nobis motus excitare, quales sunt languor, tristitia, metus, superbia, & celedorem vero, etiam celedores affectus, qualis est laetitia, &c. Eodem etiam pacto dicendum de duplici genere battutae: nempe quadratam, sive quae in aequalia perpetuo resolvitur, tardiores esse quam tertiata, sive quae tribus constat partibus aequalibus. Cuius ratio est, quia haec magis occupat sensum, cum in ea plura sint advertenda, nempe tria membra, ubi in alia tantum duo. Sed huius rei magis exacta disquisitio pendet ab exquisita cognitione motuum animi, de quibus nihil plura. Non omittam tamen tantam esse vim tempos in Musica, ut hoc solum quandam delectationem per se possit afferre».

- ²³ AT - X - 138-139: «Praeterea advertendum, auditui magis satisfieri in fine per octavam, quam per quintam, & omnium optime per unisonum. Non quia quinta illi non sit gratissima in ratione consonandi; sed quia in fine spectare debemus ad quietem, quae major reperitur in illis sonis inter quos est minor differentia, vel nulla omnino ut in unisono. Non solum autem haec quies sive cadentia juvat in fine; sed etiam in medio cantilenae, huius cadentiae fuga non parvam affert delectationem cum scilicet una pars velle videtur quiescere, alia autem ulterius procedit».

terminus da consonância seguinte, que deve fazer uma consonância com o *terminus* precedente». ²⁴ Este *terminus* na música tonal assume-se como nota fundamental, ou tónica, mas na composição modal é apenas a *finalis*, cuja função é de identificação do modo. O *Compendium Musicæ*, além de expor as questões relativas à composição tonal, também aborda uma teoria dos modos, para mostrar a flexibilidade desta linguagem relativamente à sintaxe tonal. Segundo Descartes, «para falar dos modos é necessário tratar cada movimento da alma que pode ser excitado por meio da música, e mostrar quais os graus, consonâncias, ritmos e coisas parecidas que podem causar tal excitação». ²⁵ Esta constatação é originária da descoberta do ilimitado horizonte modal, no que diz respeito às possibilidades deste afectar pela variedade das melodias que os modos suscitam. A linguagem restrita dos modos, circunscrita à principal e à *finalis*, a partir das quais seria necessário começar e sobretudo acabar todo o discurso, cai por terra quando Descartes mostra que compositores como Gesualdo se situam no limite entre duas linguagens não incompatíveis – o tonalismo e o modalismo.

Descartes não escreveu uma obra sistemática sobre estética, mas o modo como abordou a música conduziu-o à reflexão sobre a arte e sobre o belo. Esta reflexão tem como originalidade conduzir o belo a uma questão de gosto pessoal e a beleza de uma obra musical é sempre relativa à emoção que causa. Foi por não ter compreendido o lugar exacto que Descartes atribuiu à emoção estética que cartesianos como Rameau traíram o pensamento do filósofo, conduzindo a música a uma visão intelectualista e objectiva.

Descartes fica na história da música como o primeiro teórico que reflectiu sobre a estrutura da forma musical, a inversão harmónica e a ligação entre acústica e contraponto. Mas o que resta de mais marcante é a importância de atribuir ao som musical uma capacidade de mover o ouvinte. A ópera do Barroco seria sem dúvida o género musical que mais colheu das reflexões cartesianas.

24 Cf. *id.*, AT - X - 116: «Vnde patet, gradus nihil aliud esse, quam medium quid inter consonantiarum terminos ad illorum inaequalitatem moderandam, & per se non habere satis suavitatis vt auribus possint satisfacere, sed tantum spectari in ordine ad consonantias».

25 Cf. *id.*, AT - X - 140: «Et iam quid sequeretur, vt de singulis animi motibus, qui a Musica possunt excitari, separatim agerem, ostenderemque per quos gradus, consonantias, tempora, & similia, debeant illi excitari».

