UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Fabio Yasoshima

Entre o canto das paixões e os artifícios da harmonia:

o pensamento musical de Rousseau contra o sistema harmônico de Rameau

VERSÃO CORRIGIDA APÓS A DEFESA

São Paulo

2017

FABIO YASOSHIMA

Entre o canto das paixões e os artifícios da harmonia:

o pensamento musical de Rousseau contra o sistema harmônico de Rameau

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos.

VERSÃO CORRIGIDA APÓS A DEFESA

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Y29e Yasoshima, Fabio
 Entre o canto das paixões e os artifícios da
 harmonia: o pensamento musical de Rousseau contra o
 sistema harmônico de Rameau / Fabio Yasoshima ;
 orientador Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. -
 São Paulo, 2017.
 263 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Filosofia. Área de concentração:
 Filosofia.

 1. Filosofia. 2. Estética. 3. Estética Musical.
 4. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. 5. Rameau,
 Jean-Philippe, 1683-1764. I. Matos, Luiz Fernando
 Batista Franklin de, orient. II. Título.

Dedico esta tese aos meus pais, Cleide Stieltjes Yasoshima e Carlos Alberto Yasoshima,
a Manoela Rossinetti Rufinoni, minha esposa, e a Luzia Rossinetti,
pelo incomensurável afeto e por todo o apoio e incentivo amorosos.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos (“Fanto”), pela longa e preciosa amizade, pela confiança em meu trabalho e pela inestimável oportunidade de desenvolver a presente pesquisa no programa de pós-graduação em Filosofia da FFLCH-USP. À Profa. Dra. Maria das Graças de Souza, por sua imensa generosidade, por todo o seu apoio e pelas preciosíssimas e indispensáveis indicações durante o exame de qualificação. À Profa. Dra. Carin Zwilling e ao Mário Xavier Rabello Júnior (“Marinho”), pela preciosa amizade e por todo o apoio e incentivo. À Profa. Dra. Carla Bromberg, por sua generosidade e pelas precisas análises e preciosíssimas contribuições durante a banca de qualificação. Ao Prof. Dr. Pedro Paulo Pimenta, por seu incentivo, pela confiança em meu trabalho e pelos livros emprestados. A todos os meus professores de música, com especial destaque a Osvaldo Lacerda (*in memoriam*), Ulisses Rocha, Carin Zwilling, Enny Parejo, Fernanda Bertinato, Antonio Ribeiro, Régis Gomide, Celso Mojola, Márcio Okayama, Paulinho Nogueira (*in memoriam*), André Rocha e Cleomar Pinheiro Lencioni. À Yanet Aguilera, pela amizade e por todo o apoio. À Maria Helena Bacchi, pelo afeto. Aos meus amigos André Folador e Leonardo Kussunoki, pela inestimável amizade. À Maria Lúcia Dal Farra, pela longa e preciosa amizade e pelo inestimável apoio. Ao meu tio Claude Stieltjes, pelo afeto e pelo incentivo aos estudos. Aos amigos e colegas de pós-graduação: Mauro Dela Bandera Arco Jr., Pedro Galé, Thomaz Kawauche, Ciro Lourenço Borges Jr., Thiago Escobar e Leonardo Canuto de Barros. Ao CNPq, pelo importantíssimo apoio financeiro à minha pesquisa. Agradeço também a indispensável ajuda de todas as atuais funcionárias da Secretaria do Departamento de Filosofia da USP: Marie Marcia Pedroso, Geni Ferreira Lima e Luciana Nóbrega.

Um pássaro flautista no quintal
caçoa de meu verso modernista.
Afinal fez-nos ambos o universo
aprendizes ao sol ou à garoa.

A canção absoluta não se escreve,
à falta de instrumentos não terrestres.
Aos mestres indagando, mal se escuta
pingar, de leve, a gota de silêncio.

Eu, pretensioso, e tu, pássaro crítico,
vence o amor mítico nossa vaidade:
os amantes que passam, distraídos

e surdos a tais cantos discordantes,
a melodia interna é que os governa.
Tudo mais, em verdade, são ruídos.

Carlos Drummond de Andrade
“Os cantores inúteis”, do livro *A paixão medida*

Resumo

YASOSHIMA, Fabio. *Entre o canto das paixões e os artifícios da harmonia: o pensamento musical de Rousseau contra o sistema harmônico de Rameau*. 2017. 263 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Sabemos que a querela entre Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764) está sujeita a diferentes leituras, cujo interesse muitas vezes foi reduzido a um curioso anedotário ou a uma disputa produzida tão somente pelos humores de ambos. Nesta pesquisa, contudo, para além do relato biográfico e das conjecturas sobre as causas da rivalidade entre Rousseau e Rameau, intentamos priorizar uma análise que buscasse balizar os posicionamentos estéticos de um e outro, com ênfase nos argumentos expostos por Rousseau em sua contraposição ao sistema harmônico de Rameau. Ao longo deste debate, entendemos que, ao esquadrihar e, posteriormente, criticar os escritos de Rameau, Rousseau teria encontrado ideias extraordinariamente férteis que favoreceram o desenvolvimento de seu pensamento musical. Para sustentar a tese da preeminência da melodia sobre a harmonia, assim contrariando os princípios do sistema ramista, o autor da maior parte dos verbetes sobre música da *Enciclopédia*, da *Carta sobre a música francesa* e do *Dicionário de música*, jamais deixaria de se referir ao sistema harmônico de seu rival. A presente pesquisa tem como objetivo compreender a querela Rousseau-Rameau sob este aspecto, assim como apontar a relação da disputa assinalada com inflamados debates que também estiveram em pauta na França da segunda metade do século XVIII, a exemplo da *Querela dos Bufões*. Para tanto, além de examinar aspectos pontuais dos escritos musicais já mencionados, cotejando-os com alguns dos principais textos da vasta obra teórica de Rameau, procuramos nos deter na análise do texto de Rousseau intitulado *Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau*, cuja tradução apresentamos em anexo.

Palavras-chave: Filosofia; Estética; Estética da Música; Iluminismo; Jean-Jacques Rousseau; Jean-Philippe Rameau; Querela Rousseau-Rameau.

Abstract

YASOSHIMA, Fabio. *Between the singing of the passions and the artifice of harmony: Rousseau's musical thought against Rameau's harmonic system*. 2017. 263 f. Thesis (PhD). College of Philosophy, Literature and Human Sciences, Department of Philosophy, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

We know that the quarrel between Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) and Jean-Philippe Rameau (1683-1764) is subject to different readings, whose interest has often been reduced to a curious collection of anecdotes or to a dispute produced only by the humors of both. In this research, however, beyond the biography and the conjectures about the causes of the rivalry between Rousseau and Rameau, we aim to prioritize an analysis that sought to mark the aesthetic positioning of one and the other, with emphasis on Rousseau's arguments as opposed to the harmonic system of Rameau. Throughout this debate, we understand that Rousseau, by scrutinizing and later criticizing Rameau's writings, would have found extraordinarily fertile ideas that favored the development of his musical thinking. To support the thesis of the preeminence of melody over harmony, thus contradicting the principles of the Rameau's system, the author of most of the articles on music at the Diderot's *Encyclopedia*, of the *Letter on French Music*, and the *Dictionary of Music*, would never fail to refer to the harmonic system of his rival. The present research aims to understand the quarrel between Rousseau and Rameau in this aspect, as well as to point out the relationship of this dispute with inflamed debates that also were in agenda in France during the second half of the Eighteenth-Century, like the *Quarrel of the 'Bouffons'*. Therefore, in addition to examining specific aspects of the musical writings already mentioned, comparing them with some of the main texts of Rameau's vast theoretical work, we seek to focus on the analysis of Rousseau's text entitled *Examination of Two Principles Advanced by M. Rameau*, whose translation into Portuguese we presented attached.

Key-words: Philosophy; Aesthetics; Aesthetics of Music; Enlightenment; Jean-Jacques Rousseau; Jean-Philippe Rameau; Quarrel between Rousseau and Rameau.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 “ANTES DE TUDO, AS DOCES MUSAS...”	11
1.1 Rousseau e a música: prólogo de uma paixão inconsumível	11
1.2 Rameau, ou o <i>artista filósofo</i>	20
1.3 “E sempre o espinho está junto à rosa”: os antecedentes da querela Rousseau-Rameau	29
Capítulo 2 LUZES E FARPAS SOB OS CAMAROTES:	35
Rousseau, Rameau e a Querela dos Bufões	
Capítulo 3 MELODIA <i>VERSUS</i> HARMONIA: da raiz das dissonâncias aos ramos do	63
desacordo entre Rousseau e Rameau	
3.1 Rousseau e o exame dos “ <i>Erros do Sr. Rameau</i> ”	82
3.2 Do “princípio da melodia” à harmonia como origem de um obstáculo	136
3.3 Entre a trama das sensações e a melodia apaixonada	151
À guisa de conclusão (ou notas sobre um debate irresoluto)	171
Referências Bibliográficas	175
Anexos	187
<i>Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau</i>	188
<i>Leitura comparada dos verbetes musicais da Enciclopédia e do Dicionário de música redigidos por J.-J. Rousseau</i>	204

Introdução

Todo discurso sobre outrem comporta uma parte de *maledicência*. Assim que falamos de alguém, mesmo para melhor compreendê-lo, transformamo-lo em objeto e traímos sua palavra. [...] A única interpretação adequada é, antes de tudo, interlocutiva; é aquela que permite ao existente que é o homem elaborar sua experiência das coisas, explicitar seus sentimentos, encontrar e reencontrar suas questões e suas respostas. Para ser adequada, ela deve se ocultar aos ditos de outrem e devolvê-los ao seu próprio sentido.¹

Jean-Marc Chavarot

Sabemos que a querela entre Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764) está sujeita a diferentes leituras, cujo interesse muitas vezes foi reduzido a um curioso anedotário ou a uma disputa motivada tão somente pelo rancor e pelo desejo de aplacar este sentimento.

Contudo, parece-nos evidente que, a certas leituras, por assim dizer, “psicologizantes” e reducionistas² – que não fizeram mais do que pintar um retrato desfigurado dos nossos dois autores –, deve-se preferir uma abordagem que procure apontar para além da “pura biografia” e das conjecturas acerca das “verdadeiras causas”

¹ CHAVAROT, J.-M. *Sensibilité et sensibilité chez Jean-Jacques Rousseau*. Sentiment, ressentiment, souffrance de rumination. Argenteuil: Le Cercle herméneutique, 2009, p. 17.

² Como é o caso, por exemplo, da leitura crítica do muito notório – e não menos polêmico – historiador da música Roland de Candé, o qual, no verbete sobre J.-J. Rousseau de seu *Dictionnaire des musiciens* reduziu a *Querela dos Bufões* – “absurda guerra de panfletos” – a “espirituosas escaramuças”; e as críticas de Rousseau a Rameau a um mero lance de “anátemas”. Cf. CANDÉ, Roland de. *Dictionnaire des musiciens*. Bourges: Éditions du Seuil, 1964, p. 212. Já em sua *História Universal da Música*, este mesmo autor caracterizaria os escritos musicais do filósofo genebrino da seguinte maneira: “Os escritos de Rousseau sobre a música são minas de ouro para os compiladores de asneiras, desde a sua *Dissertação sobre a música moderna* de 1743, publicada numa época em que ele descobria os encantos da música italiana dormitando no fundo de um camarote do teatro San Giovanni Grisostomo de Veneza (é ele quem conta), até seu medíocre *Dicionário de música* (1767).” Entrementes, Candé concede que o filósofo genebrino, que ele chama de “diletante trapalhão”, enfim age de “boa-fé”, e que “algumas das suas opiniões teriam merecido ser mais bem defendidas.” Cf. CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. vol. 1. Trad. Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 584.

da rivalidade entre Rousseau e Rameau, a fim de balizar os posicionamentos estéticos de ambos.

Assim, a presente pesquisa tem como objetivo compreender, a partir deste mesmo balizamento, alguns aspectos teóricos que alimentaram a ferrenha e radical oposição do pensamento musical do filósofo genebrino ao sistema harmônico de Rameau, apontando também a relação entre a querela assinalada e os debates estéticos que com ela coexistiram na França da segunda metade do século XVIII, como a famigerada “Querela dos Bufões”, a afirmação da música vocal em contraposição ao florescimento da música instrumental pura, o elogio da música da Antiguidade em detrimento da música moderna, a questão da imitação musical baseada em dois conceitos de natureza diversos etc. Para tanto, será preciso confrontarmos alguns dos escritos musicais de Rousseau, notadamente os verbetes musicais publicados na *Enciclopédia* (de 1751 a 1765), o *Exame de dois princípios expostos pelo Sr. Rameau* (manuscrito de 1755), o *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781) e o *Dicionário de música* (1767-68)³ –, com alguns dos principais textos da vasta obra teórica de Rameau, como o *Tratado de Harmonia* (1722), as *Observações sobre nosso instinto para a música* (1754), os *Erros sobre a música na Enciclopédia* (1755), entre outros textos de ambos os autores.

Os debates estético-musicais assinalados acima tiveram papel fundamental no desenvolvimento deste afamado entrevero, como é o caso das discussões sobre o primado da melodia sobre a harmonia (e vice versa), e das disputas sobre o gosto, as quais se fazem notar sobretudo no elogio da música italiana e nas severas críticas à

³ Com o qual trabalhamos em nossa pesquisa de mestrado, também sob orientação do Prof. Dr. Franklin de Matos. Cf. YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau*: introdução, tradução parcial e notas. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

música francesa, resultantes da argumentação desenvolvida por Rousseau na *Carta sobre a música francesa* (1753), em alguns dos verbetes (“Compositor”, “Gênio”, “Gosto”, “Harmonia”, “Melodia”, “Ópera” e outras entradas) do *Dicionário de música*, entre outros textos.

Neste ponto, poderíamos nos perguntar: o que queremos dizer quando falamos da “estética” ou do “pensamento musical” de J.-J. Rousseau? E o que há de propriamente filosófico nos seus escritos sobre a música? Afinal, qual é a importância ou o alcance da reflexão deste *filósofo músico* acerca de questões que, a princípio, poderíamos julgar estritamente musicais (por exemplo, “se a melodia deriva da harmonia”⁴)? E, ainda, qual é a relevância – para além do valor em certo sentido anedótico – do seu antagonismo a um músico da estirpe de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor e teórico que se tornaria célebre por ambas as atividades (e que, por esta razão, seria reconhecido como *artiste philosophe*, para lembrarmos o epíteto que lhe atribuiu um dos editores da *Encyclopédia*⁵)? Formular a pergunta (nestes termos em que muitas vezes é apresentada): *se a verdadeira causa da querela entre Rousseau e Rameau não seria o fato de que o primeiro preferia a melodia e, por este motivo, pôs-se a combater fervorosamente o segundo, que tinha manifesta predileção*

⁴ Rousseau aponta para este problema na entrada “Melodia” que ele escreve para a *Encyclopédia*, mesmo que seja apenas para remeter o leitor a outro verbete (“Fundamental”), escrito por d’Alembert. Referida em alguns dos verbetes de seu *Dicionário de música* (tais como: “Compositor”, “Harmonia”, “Imitação”, “Melodia”, “Unidade de melodia”, entre outros), a tese da preeminência da melodia sobre a harmonia foi mais amplamente desenvolvida por Rousseau em textos como “Do Princípio da melodia”, “Exame de dois princípios expostos pelo Sr. Rameau”, “A Origem da Melodia” e “Ensaio sobre a origem das línguas”, aos quais nos referiremos mais adiante (capítulo 3). Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:320. Ao longo da presente tese, as referências aos verbetes originais da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert seguirão o padrão “volume:página”, com base na edição eletrônica da Universidade de Chicago, referência completa na bibliografia.

⁵ Como se sabe, é deste modo lisonjeiro que d’Alembert se refere a Rameau, no *Discurso preliminar* (1751) da *Encyclopédia*. Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 203.

pela harmonia, não seria afinal uma questão que, a exemplo de tantas outras, só parece difícil de resolver porque ela é “mal colocada”?

Em se tratando do estudo da querela entre Rousseau e Rameau, será possível atender àquela “exigência de fidelidade (mostrar os homens como eles são) e de imparcialidade (olhar a história como faria um espectador)”, para a qual, como lembra Maria das Graças de Souza, Rousseau havia apontado no *Emílio*, a propósito do estudo da história?⁶ Atender a esta exigência não é tarefa fácil; e isto porque, entre outras razões, adverte Souza (ao lembrar, uma vez mais, os apontamentos do *Emílio* de Rousseau): “é muito difícil colocar-se de um ponto de vista desinteressado para observar os homens ‘com equidade’.”⁷ Além disso, se é verdade que, para Rousseau, “a pintura é, fundamentalmente, o domínio da mentira e da máscara”⁸, como quer Bruno Planty, nossa tarefa de retratá-lo ao lado de seu maior rival no campo da música torna-se ainda mais difícil.

Portanto, voltamos a nos colocar as seguintes questões que, em nossa pesquisa de mestrado, deixamos sem resposta: afinal, quais foram as raízes e os desdobramentos do entrevero que Rousseau procurou estender até a publicação de seu dicionário musical, em 1768, mesmo após a morte de seu rival, e se fez notar em muitos de seus escritos (direta ou indiretamente relacionados à música)? Antes disso, qual a natureza deste debate? Em que registro se encontra?

Ao tratarmos da referida querela ou da contraposição entre a “estética rousseuniana” e a “teoria ramista”, devemos examinar com especial cuidado o

⁶ SOUZA, Maria das Graças de. *Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p. 52.

⁷ Ibidem, loc. cit.

⁸ PLANTY, Bruno. *Sur les pas de Jean-Jacques Rousseau à Venise*. Condé-sur-Noireau: La tour verte, 2016, p. 51.

entrelaçamento entre relato biográfico, conceitos filosóficos e noções musicais que depararemos nos textos sobre os quais iremos nos debruçar, para que possamos não somente reconstituir, mas, de alguma forma, compreender criticamente a argumentação que um e outro desenvolveu a fim de pensar a música de seu tempo.⁹

É importante que se diga, aqui, que não se trata de reconstituir as biografias dos dois protagonistas da querela, nem de reproduzir o “famigerado gênero ‘vida e obra’”, do qual o estudioso de Rousseau já deve estar prevenido, como bem adverte Franklin de Matos, ao lembrar a brilhante abordagem de Starobinski:

Certamente não é o caso explicar a obra de Rousseau pela sua vida e nem mesmo – como certa vez disse Merleau-Ponty a respeito de Cézanne – de entender sua vida a partir da obra. Afinal, foi outra a lição de Starobinski, que a meu ver atreveu-se à mais abrangente interpretação de Rousseau. Para os que não sabem, sua grande premissa é que Jean-Jacques deve ser lido do modo como gostava de entregar-se, na “fusão e confusão da existência e da ideia” – como se sua obra representasse “uma ação imaginária” e seu comportamento, “uma ficção vivida”.¹⁰

A despeito da intransigente sentença de Rousseau, segundo a qual “os músicos não são feitos para raciocinar sobre a sua arte”, sendo que a eles caberia apenas “encontrar as coisas”, e “ao filósofo, explicá-las”¹¹, procuraremos, ao longo da presente tese, fazer jus à incontestável independência intelectual de Rameau e ao indiscutível gênio que este possuía, tanto para a investigação teórica quanto para a composição musical. Nada melhor que devolver a voz a este “filho de Descartes” e incansável *musicien savant*, e apresentar, sempre que possível, os seus textos em primeira mão – o

⁹ Quanto à postura de Rousseau diante do panorama musical setecentista, em nossa dissertação de mestrado lembramos a observação de Jean-Michel Bardez, segundo a qual o filósofo genebrino “enraizava-se” profundamente nas “realidades musicais de seu tempo.” No desenrolar da presente tese esperamos demonstrar a pertinência desta asserção. Cf. BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève, Paris: Slatkine, 1980, p. 113.

¹⁰ MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 162.

¹¹ ROUSSEAU, J.-J. *Lettres philosophiques*. Paris: J. Vrin, 1974, p. 29.

que frequentemente esquecemos de fazer quando, de modo injusto, tomamos *a priori* o partido de Rousseau.

Não obstante, nossa atenção será voltada especialmente ao pensamento musical de Rousseau, e, mais especificamente, a um dos aspectos a partir dos quais sua estética irá se chocar com os princípios ramistas, a saber: a defesa da preeminência da melodia (cuja “naturalidade” se apoia em um modelo vocal) sobre a “artificialidade” da harmonia gerada pelo incontornável sistema de Rameau.

Ora, se é verdade que Jean-Jacques Rousseau, antes de qualquer outro, “é o autor sobre o qual todo mundo se julga apto a discutir, sem se dar ao trabalho de ler de fato sua obra”¹², e que, portanto, seria um erro bastante comum rejeitar os seus escritos já pelo título – logo, “é preciso lê-lo para julgá-lo”¹³, como nos adverte o próprio Rousseau, no prefácio de seu *Dicionário de música* –; não seria justo que, em se tratando dos escritos musicais de seu tempo, a mesma regra fosse aplicada ao seu arquirrival (cuja vasta obra teórica, diga-se de passagem, não foi menos criticada sem de fato ser lida)?

Jean-Philippe Rameau, compositor dotado de um talento incontestável, por sua vez, seria tão somente um músico com ambição de tornar-se *philosophe* (e assim ser reconhecido)? O que é possível depreender de suas ásperas críticas a Rousseau? Ao que parece, estas agudas críticas remontam ao “fracasso acadêmico” de Jean-Jacques, quando da apresentação, em 1742, na Academia de Ciências de Paris, do seu *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, porquanto nesta mesma ocasião¹⁴

¹² Cf. FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas/Discurso Editorial, 2007, p. 11.

¹³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p.605.

¹⁴ O leitor desejoso de obter mais informações sobre a avaliação da apresentação do “Projeto concernente aos novos sinais para a música” poderá recorrer ao primeiro volume da obra intitulada “As paixões intelectuais”, de Elisabeth Badinter. Cf. BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais – Desejo de glória (1735-1751)*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 159.

“provavelmente” teria ocorrido o início da “reviravolta”¹⁵ do vínculo entre o filósofo de Genebra, então aspirante a teórico da música, e o autor d’*As Índias galantes*¹⁶. Acaso estes juízos dissonantes não poderiam lançar novas luzes sobre os escritos musicais de Rousseau?

Ou nosso filósofo genebrino não passaria de um inveterado amante da música, um simples amador fervorosamente decidido a lançar-se nos mais acalorados debates musicais de sua época (como a “Querela dos bufões” e as inflamadas discussões com Rameau, as quais são objeto da presente tese)? Afinal, Jean-Jacques terá sido apenas um *dilettante* tomado por uma “excessiva paixão”¹⁷ pela arte para a qual julgava ter nascido? Com efeito, nos *Diálogos de Rousseau juiz de Jean-Jacques* (precisamente no Segundo Diálogo), encontramos a seguinte afirmação, vinda da boca do “personagem” Rousseau: “J.J. nascera para a Música; não para se arriscar na execução, mas para acelerar seus progressos e fazer descobertas. Suas ideias na arte e sobre a arte são fecundas, inexauríveis.”¹⁸ Neste sentido, poderíamos colocar a seguinte questão (cuja resposta é ao mesmo tempo a origem e o “coração” da presente tese): estas “ideias fecundas” de Rousseau sobre a arte dos sons, seu pensamento musical, teriam naturalmente germinado sem o tempestuoso diálogo que nosso filósofo manteve com a profícua obra teórica de Rameau? Com efeito, pode-se muito bem argumentar a favor da tese de que, sem exaurir a vasta obra deste *artista filósofo* que tanto combateu,

¹⁵ É o que sugere Jacques Voisine, em sua edição anotada das *Confissões* de Rousseau (embora Rousseau tenha afirmado, no Livro VII desta mesma obra, que não encontrara nenhuma réplica à objeção de Rameau ao seu novo sistema de notação musical). Cf. VOISINE, Jacques. *Index des noms de personne et des écrits de Rousseau mentionnés dans les Confessions*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964, p. 1055. Cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 357.

¹⁶ Composto por Rameau em 1735, *Les Indes galantes* foi o *balé heroico* que inspiraria Rousseau, quase uma década mais tarde, a projetar seu balé intitulado *As Musas galantes*, sobre o qual falaremos mais adiante.

¹⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 7.

¹⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques* – suivis de Le Lévite d’Éphraïm. Paris: Garnier-Flammarion, 1999, p. 294.

Rousseau encontrou ideias extraordinariamente férteis – que, sem dúvida alguma, favoreceram o desenvolvimento de seus próprios princípios – ao esquadrihar os escritos de Rameau (como o *Tratado de Harmonia*, que constituiu um dos mais relevantes contributos à lacunar “formação musical” do nosso *filósofo músico*); escritos estes que nunca deixaram de ser uma referência inevitável para o autor da maior parte dos verbetes sobre música da *Enciclopédia* (a partir dos quais compôs mais tarde o seu *Dicionário de música*), da *Carta sobre a música francesa*, do *Princípio da melodia*, do *Exame de dois princípios* e do *Ensaio sobre a origem das línguas*. Como veremos mais adiante, é precisamente nestes escritos musicais que se tornam mais evidentes não só os “princípios anti-Rameau” – conforme a expressão de Starobinski¹⁹ – do nosso filósofo genebrino, mas também a força de suas reflexões sobre a música.

Ao longo de nossa pesquisa, procuraremos responder a estas e outras questões que, no âmbito nacional das pesquisas sobre Rousseau, ainda nos parecem pouquíssimo exploradas, haja vista a escassez de trabalhos a respeito do pensamento musical rousseauiano (e de sua tensa relação com a teoria ramista).

Entretanto, não poderíamos deixar de mencionar os preciosos textos de Bento Prado Júnior, cuja “Retórica de Rousseau” (organizada e apresentada pelo prof. Franklin de Mattos) é obra de leitura tão indispensável quanto à de seu organizador, cujos textos sobre literatura e filosofia no século das Luzes (reunidos na obra intitulada “O filósofo e o comediante”), no contexto da nossa pesquisa, são incontornáveis; de Jacira de Freitas, cuja tese intitulada “A Lira de Orfeu – a música na origem da comunicação: filosofia e música em Rousseau”, defendida em 2003, sob a orientação da profa. Maria das Graças de Souza, abriu caminho para posteriores estudos sobre a

¹⁹ Cf. STAROBINSKI, Jean. *O remédio no mal: o pensamento de Rousseau*. In: STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização – ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 210.

relação entre filosofia, música, linguagem, ética e política em Rousseau; de José Oscar de Almeida Marques e de Daniela de Fátima Garcia, cujos trabalhos também abriram caminho para a investigação, no âmbito nacional, dos escritos musicais de Rousseau; de Carla Bromberg, cuja pesquisa sobre a classificação da música em Rousseau desbrava um campo ainda inexplorado de análise da obra rousseauiana; de Lia Tomás, do Instituto de Artes de Unesp, que em seus estudos sobre Estética musical analisa alguns dos escritos musicais de Rousseau, confrontando-os inclusive com alguns de seus detratores; de Rodrigo Lopes, que também analisa alguns escritos musicais de Rousseau em seus estudos sobre a imitação musical na estética francesa do séc. XVIII; de Mauro Dela Bandera Arco Jr. e Leonardo Canuto de Barros, cujas dissertações abordam também a relação entre música, linguagem, ética e política em Rousseau; de Angela de Campos Machado Vessoni Calderazzo e de José Antônio Branco Bernardes, cujas dissertações desbravaram novos caminhos, no âmbito nacional, para o estudo histórico e musicológico da obra de Rousseau. Entre todos estes trabalhos, contamos também a seleção de importantes verbetes sobre música que Rousseau escreveu para a *Encyclopédie*, os quais traduzimos, e que foram incluídos no quinto volume da edição da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (publicada pela Editora Unesp, em 2015, sob a direção de Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza); bem como a nossa tradução parcial do *Dictionnaire de musique* de Rousseau, porquanto a tese que ora apresentamos é, em certa medida, a recuperação e o prolongamento dos esforços empreendidos nesta contribuição; e isto na medida em que, em nossa pesquisa de mestrado, a qual resultou nesta última tradução, deparamo-nos frequentemente com questões relativas ao inflamado debate entre Rousseau e Rameau – um dos “grandes

temas discursivos” que, como bem observou Claude Dauphin, “atravessam” o *Dicionário de música* de Rousseau²⁰ e a maior parte de seus escritos musicais.

²⁰ Cf. DAUPHIN, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Rousseau et les planches de lutherie de l'Encyclopédie de Diderot: penser et montrer le musical au temps des Lumières*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007, XII.

Capítulo 1

“ANTES DE TUDO, AS DOCES MUSAS...”²¹

1.1 Rousseau e a música: prólogo de uma paixão inconsumível

Inúmeros são os comentadores e estudiosos que se debruçaram sobre os escritos políticos e literários de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Menos numerosos, porém, são aqueles que indagaram sobre o lugar da música – ou acerca do papel que a arte dos sons desempenhou – no pensamento deste filósofo e “cidadão de Genebra”²².

Contudo, ao percorrer as páginas de certas obras do filósofo e escritor genebrino – tanto aquelas de natureza literária e autobiográfica como também as de cunho político –, os leitores atentos não deixarão de perceber que, num ponto ou noutro, como que brotam referências às artes e, sobretudo, à música. Digno de nota também é o fato de que, não raras vezes, estas mesmas referências quase nos passam despercebidas, talvez porque, além das menções diretas – como no caso da referência ao canto, à ópera, a determinados intérpretes, obras, compositores, estilos, instrumentos musicais etc. –, muitas delas sejam indiretas; e, neste caso, embora o objeto referido não se situe em um contexto estritamente musical, pertence naturalmente ao universo sonoro. Tal é o caso

²¹ Virgílio, *Geórgicas*, II, 475: “Me uero primum **dulces ante omnia Musae**, / quarum sacra fero ingenti percussus amore, / accipiant caelique uias et sidera monstrent, / defectus solis uarios lunaque labores [...]”. Tradução de Silva (2010, p. 58): “De fato, primeiramente, (peço) que as doces Musas, cujos cultos conduzo tomado por um amor imenso, antes de todas as coisas, recebam-me e mostrem-me os caminhos do céu e os astros, as variadas revoluções do sol e os eclipses da lua [...]”. Cf. SILVA, Thaíse Pereira Bastos de Almeida. *O II Canto das Geórgicas: O significado das digressões na poesia didática*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2010. Dissertação (Mestrado). (Grifo nosso).

²² É assim que Rousseau costuma assinar os seus textos a partir de 1754.

da menção ao som dos sinos, ou das frequentes alusões ao canto dos pássaros²³, da lembrança e descrição do timbre de uma voz etc.

Ao longo do presente texto, embora não tenhamos a pretensão de apontar todas as referências acima aludidas, procuraremos citar, ocasionalmente, um ou outro trecho de obras de natureza literária ou autobiográfica do nosso *philosophe musicien*, na medida em que estas reverberam as teses que já haviam sido expostas por Rousseau em alguns dos seus escritos sobre a música, ou fornecem elementos, ainda que pontuais, para legitimar sua posição na *Querela dos Bufões* e suas críticas a Rameau, como é o caso d'*A Nova Heloísa*, em que a discussão sobre a superioridade da música ou da ópera italiana em comparação à francesa é colocada na boca das personagens do romance.²⁴

Antes mesmo que a atividade de escritor viesse a “iluminar” seu caminho (lembremos do episódio, meio místico, meio anedótico, que envolveu a composição do *Discurso sobre as ciências e as artes*²⁵), sabemos que o desejo de converter-se em músico logo manifestou seus signos na biografia do jovem Rousseau, imprimindo-lhe rumos tão espinhosos que um estudioso de sua obra chegaria mesmo a sugerir que ele só se tornara escritor “a despeito de não ter conseguido um lugar no mundo musical.”²⁶ , Contudo, ainda segundo o crítico musical Jean-Blaise Rochat, o pensamento de Rousseau sobre a música possui particular relevância, pois “precede e frequentemente

²³ “O som dos sinos, que sempre me afetou singularmente, o canto dos pássaros, a beleza do dia, o encanto da paisagem [...]” Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 118.

²⁴ Uma interessante discussão sobre estas referências musicais nas *Confissões* e no famoso romance epistolar de Rousseau encontra-se no texto de Alain Grosrichard intitulado “A Ópera de Rousseau”. Cf. GROSRICHARD, Alain. *A Ópera de Rousseau*. Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 101-111.

²⁵ Trata-se do episódio conhecido como a “iluminação de Vincennes”, que teria lhe inspirado o *Discurso sobre as ciências e as artes*. Relatado mais de uma vez pelo filósofo genebrino, este episódio se encontra, por exemplo, no Livro VIII de suas *Confissões*. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. I. *Œuvres autobiographiques*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 475.

²⁶ ROCHAT, Jean-Blaise. *Rousseau et la musique*. In: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Éditions Xenia, 2012, p. 32.

prepara as posições filosóficas e sociais de seu autor”; aspecto frequentemente negligenciado no estudo de sua obra devido a duas razões: “a formação técnica de Rousseau, essencialmente autodidata, [que] permaneceu incompleta” e as características de sua produção como compositor, “pouco abundante em quantidade e desigual em qualidade.”²⁷ Neste sentido, Raymond Court vai mais além, ao sustentar que Rousseau mereceria o título de “filósofo da música”, pelo fato de ter “buscado escrutar a essência desta arte.”²⁸

Sabemos que até pelo menos os seus quarenta anos Rousseau nutriu abertamente o desejo de seguir carreira musical. Em diversas passagens de seus escritos autobiográficos, o *músico filósofo* de Genebra deixa entrever sua ambição de se tornar célebre no campo da música – quer seja na Academia de Ciências, conforme veremos a seguir, quer seja nos palcos da Ópera de Paris –, visto que de modo algum procura esconder seu “desejo de glória”²⁹. Lembremos, especialmente, o oitavo livro das *Confissões*³⁰, no qual Rousseau relata a estreia de seu *intermezzo*³¹ intitulado *Le Devin*

²⁷ Ibidem, loc. cit.

²⁸ COURT, Raymond. *Musique*. In: TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (Dir.). *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 1996, p. 634.

²⁹ A expressão é da filósofa e historiadora Elisabeth Badinter e encontra-se no subtítulo do primeiro dos três volumes de sua obra intitulada “As paixões intelectuais”: BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais – Desejo de glória (1735-1751)*. t.1. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

³⁰ Embora os escritos autobiográficos não sejam o foco do presente trabalho, pode ser útil lembrar que o início da redação intermitente dos doze livros das *Confissões* de Rousseau data provavelmente de 1763, estendendo-se até o final de 1770, segundo a cronologia proposta por Trousson e Eigeldinger, editores da mais recente edição completa das obras de Jean-Jacques Rousseau. Cf. TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. *Chronologie des Œuvres*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. IX-XVI.

³¹ Espetáculo musical acompanhado de dança que geralmente se inseria entre os atos de um espetáculo maior, sem relação necessária com este último. Tal gênero (os chamados *intermezzi* ou *intermedi*) remonta ao Renascimento italiano. Cf. SADIE, Stanley. (Ed.). *Dicionário Grove de Música* – edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 459.

du village (“O Adivinho da aldeia”), encenado em 1752³² (precisamente durante a famosa *Querela dos Bufões*, sobre a qual falaremos mais adiante):

A peça foi muito mal representada quanto aos atores, mas muito bem executada quanto à música. Desde a primeira cena, que na verdade é de uma ingenuidade tocante, ouvi que se elevava nos camarotes um murmúrio de surpresa e de aplauso, até então nunca ouvido nesse gênero de peças. A fermentação crescente chegou ao ponto de invadir toda a plateia, e, para falar como Montesquieu, de aumentar o seu efeito com esse próprio efeito. Na cena dos dois pequenos vilões, o efeito chegou ao auge; não se batem palmas na presença do rei [trata-se, aqui, de Louis XV, que assistia à *première* do *Adivinho*], o que fez com que se ouvisse tudo: e com isso ganharam a peça e o autor. Ouvia em redor de mim um cochichar de mulheres que me parecia belo como o dos anjos, e que se entrediziam a meia voz: “Isto é encantador, aquilo é deslumbrante; não há um som que não fale ao coração!”. E o prazer de comover a tantas pessoas amáveis comoveu-me a mim mesmo até as lágrimas; e não me pude conter no primeiro duo, notando que eu não era o primeiro a chorar. Tive um momento de retrospecto sobre mim mesmo, recordando o concerto do Sr. de Treytorens. Essa reminiscência produziu o mesmo efeito do escravo que segurava a coroa sobre a cabeça dos triunfadores; mas foi curta, e depressa me entreguei completamente e sem distrações ao prazer de saborear minha glória. Entretanto, tenho a certeza de que naquele momento a volúpia do sexo tinha maior parte que a vaidade de autor; e com toda certeza, se ali só houvesse homens, eu não me sentiria devorado, como o estava, pelo desejo de recolher nos meus lábios as deliciosas lágrimas que fazia correr. Já vi peças excitarem os mais vivos transportes de entusiasmo, mas nunca uma tão completa embriaguez, tão doce, tão comovente, reinar durante todo um espetáculo e sobretudo na corte, no dia de uma primeira representação. Os que estiveram lá devem se lembrar, porque o efeito foi único.³³

Contudo, ainda que seu talento de compositor tenha sido enfim reconhecido, como bem observa Rochat, “este sucesso será efêmero”; de modo que, até este momento, Rousseau só parece ter acumulado “dissabores e fracassos.”³⁴ François Jacob

³² Segundo Gagnebin e Raymond, a primeira apresentação do “Adivinho” ocorreu no dia 18 de outubro de 1752 [em Fontainebleau, no teatro da Corte]. Cf. GAGNEBIN, B; RAYMOND, M. *Notes e variantes*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 1443 n. 4. Cf. tb. JAMBOU, Louis. (Ed.). *Dictionnaire chronologique de l’Opéra – de 1597 à nos jours*. Trad. Sophie Gherardi. Paris: Le Livre de Poche/Ramsay, 1994, p. 71.

³³ ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 346.

³⁴ ROCHAT, Jean-Blaise. *Rousseau et la musique*. In: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Éditions Xenia, 2012, p. 32. No entanto, seria interessante lembrarmos o que escreveu Starobinski sobre o alcance das contribuições musicais do filósofo-músico de Genebra: “[...] Rousseau foi o inventor de um novo gênero de espetáculo, no qual se alternam a palavra declamada e a música. Ele será chamado de melodrama e seus exemplos clássicos serão a música de Beethoven para algumas cenas de *Egmont*, de Goethe, e *Manfredo*, de Schumann, baseado em Byron.” Cf. STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 32.

sugere até mesmo que os três primeiros fracassos da vida de Jean-Jacques teriam ocorrido no âmbito musical³⁵: o chamado “concerto de Lausanne”³⁶ e os dois episódios que envolveram “ataques” públicos de Rameau, quais sejam, a apresentação de seu novo projeto de notação musical e a primeira audição de seu balé intitulado *Les Muses galantes*³⁷ (“As Musas galantes”). Todavia, se Rousseau não conseguiu levar a termo todo o conjunto de suas pretensões musicais – sobretudo como compositor, apesar do sucesso do *Adivinho* –, cabe-nos indagar as razões que o levaram a abrir mão de tão acalentada paixão. Ademais, quais teriam sido os percalços enfrentados pelo filósofo genebrino ao longo de suas persistentes incursões na cena musical das Luzes? Para que possamos responder a estas questões, acompanhemos alguns dos momentos cruciais da caminhada do nosso *musicien philosophe*, na qual se entremeiam momentos fortes e doces, por vezes solitários, porém jamais desprovidos de uma vibração apaixonada ou do princípio de uma melodia que viceja em perfeita unidade com o que quer que a acompanhe – como um canto fortemente acentuado que apascenta os ouvidos e, acima de tudo, comove os corações.

A despeito das “contradições” muitas vezes apontadas por alguns comentadores – e, sobretudo, pelos detratores – de Jean-Jacques, há uma notável coerência entre os posicionamentos teóricos de seus escritos “maiores” – tais como: *Contrato Social*, *Emílio* etc. –, e os de seus escritos sobre a música. Como negar, por exemplo, certa

³⁵ JACOB, François. *De la musique avant toute chose*. In: MIRODATOS, Yves (dir.). *Jean-Jacques Rousseau: le sentiment et la pensée*. Grenoble: Éditions Glénat, 2012, p. 67.

³⁶ Trata-se do fracasso retumbante de sua apresentação musical na casa do Sr. de Treytorens, professor de direito e amante de música, relatado no Livro IV das *Confissões*. Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 153-154.

³⁷ No Livro VII de suas *Confissões*, Rousseau se refere à gênese desta obra: “Projetava em um *ballet* heróico, três assuntos diferentes em três atos destacados, cada um em um caráter de música diverso; e tomando para cada assunto os amores de um poeta, intitulei a ópera: *Musas Galantes*.” Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, p. 273. Cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 294.

congruência entre seu “espírito livre e republicano, esse caráter indomável e altivo que não suporta jugo nem servidão”³⁸ e sua recusa em aceitar uma pensão vitalícia de Luís XV, o qual, como se sabe, esteve presente na estreia do *Adivinho da aldeia*, em Fontainebleau, no ano de 1752? “É verdade que eu perdia a pensão que de algum modo me haviam oferecido”, reconhece Rousseau; e, no entanto, prossegue:

[...] mas também me isentava do jugo que ela me imporia. Adeus liberdade, verdade, coragem. Como ousar depois falar em independência e desinteresse? Teria de me lamentar ao falar, ou calar-me, se recebesse essa pensão. E quem me garantia que ela seria paga? Quantos passos a dar, quantas pessoas a solicitar! Ser-me-ia mais custoso e mais desagradável conservá-la do que dispensá-la. E achei, pois, que, renunciando a ela, tomava uma resolução muito de acordo com os meus princípios, e sacrificava a aparência à realidade.³⁹

Porém, esta mesma têmpera republicana, como o próprio filósofo confessa, atormentou-o “durante toda a vida e nas situações menos próprias a lhe dar vazão.”⁴⁰ Neste sentido, podemos ir ainda mais longe e reconhecer – como o fez, aliás, Jean Starobinski, a partir da análise da noção de “unidade” (quer seja a do corpo social, expressa no *Contrato*, quer seja a *unidade de melodia*⁴¹, definida no *Dicionário de música*) –, um possível “elo entre a estética e a política de Rousseau”⁴².

Na abertura do ensaio intitulado “Filosofia, música e botânica: de Rousseau a Lévi-Strauss”, Bento Prado Jr. levanta as seguintes questões: “Mas por que, finalmente, deveria ainda um cientista de hoje ler Rousseau? E por que seria ele, através dessa

³⁸ ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 347.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁴¹ Este princípio que liga melodia e harmonia, de sorte que a primeira não seja abafada pela segunda, mas, pelo contrário, por ela seja reforçada; e assim “as diversas partes, sem se confundir, concorrem para o mesmo efeito; e ainda que cada uma delas pareça ter seu próprio canto, de todas estas partes reunidas apenas ouvimos surgir um único e mesmo canto.” Verbete “Unidade de melodia” do *Dicionário de música* de Rousseau. Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 753.

⁴² STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização – ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 226.

leitura, convidado a prolongar sua meditação sobre a música ou sobre a botânica?”⁴³ No que se refere à arte dos sons, que é o que nos interessa, aqui, Bento Prado Jr. nos esclarece que “a virtude da música será nos fazer reencontrar a humanidade e reconhecer semelhantes em meio ao deserto da natureza. [...] A música abre o campo de uma comunidade e fecha, assim, a humanidade dentro de si mesma: o canto é o signo absolutamente certo da presença de um outro homem: [é ainda Bento Prado quem nos lembra esta bela passagem do décimo sexto capítulo do *Ensaio* de Rousseau] ‘Os pássaros trinam, só o homem canta, e não se pode ouvir nem canto nem acompanhamento instrumental sem dizer imediatamente: um outro ser sensível está aqui’.”⁴⁴

Esta mesma passagem merece uma atenção muito particular, pois parece indicar simultaneamente a tônica do pensamento musical rousseauiano e “o sentimento musical da obra filosófica”⁴⁵ do nosso “cidadão de Genebra”, para emprestar livremente a fórmula de um filósofo contemporâneo. Para Rousseau, portanto, a música deve antes de tudo dirigir-se aos corações para aproximar as pessoas, tal como ocorre na festa popular, como bem demonstra Jacira de Freitas, em seu livro intitulado “Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação”: “As críticas de Rousseau à própria essência da sociedade contemporânea nas análises do processo de exteriorização do

⁴³ PRADO JR., Bento. *Filosofia, música e botânica*: de Rousseau a Lévi-Strauss. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 317.

⁴⁴ PRADO JR., Bento. *Filosofia, música e botânica*..., p. 324 e 326.

⁴⁵ Esta fórmula, que impressiona pela consonância ao pensamento de Rousseau e pela singeleza de sua expressão, emprestamo-la do filósofo romeno Constantin Noica (1909-1987), muito embora a frase não se refira ao nosso *musicien philosophe* e, em certa medida, o seu autor tenha se mostrado avesso ao rousseauísmo. Cf. NOICA, Constantin. *Diário filosófico*. Trad. Elpídio Mário Dantas Fonseca. Conferência com o texto romeno: Cristina Nicoleta Manescu. São Paulo: Editora É Realizações, 2011, p. 72.

homem deixam entrever a possibilidade de uma restauração da unidade do corpo social e do indivíduo por meio das festas populares.”⁴⁶

É ainda Freitas quem afirma, em seu artigo intitulado “Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade”, que a festa:

[...] opera uma subversão radical na vida cotidiana: o “olhar do outro” já não nos inspira o secreto desejo de distinção dos demais, mas se converte agora num elemento indispensável à preservação da transparência das relações entre a pessoa humana e a totalidade social. A mediação monetária é substituída pela espontaneidade de uma alegria que prescinde do luxo e da ostentação. A imaginação liberada do desejo, dispensada da tarefa de auxiliar o entendimento na produção do conhecimento, pode agora abandonar-se ao deleite do prazer estético que a música e a dança proporcionam. Finalmente, a palavra torna-se um acessório que tende a ser suprimido, afinal, como manteria perante a música e a dança o poder de comunicar sentimentos?⁴⁷

De acordo com as análises de Freitas, claro está que, para Rousseau, a festa popular (que conjuga a dança e a música) opera como uma espécie de elemento “restaurador”, a partir do qual o sentimento de pertencimento a uma comunidade ou a uma “ordem supra-individual” – ao fazer “a síntese de sua particularidade e de sua inserção na coletividade”⁴⁸ – deve ser ouvido de preferência ao amor-próprio, assim prevalecendo contra a paixão que faz com que nos comparemos com os outros e que origina as desigualdades.

Quanto às incursões iniciais de Rousseau no ambiente musical do século das Luzes, sabemos que a apresentação de seu projeto de notação musical à *Academia de Ciências de Paris*, em 1742, além de pontuar mais um de seus dissabores neste setor, colocou-o, segundo o relato das *Confissões* (Livro VII), frente à frente com Rameau,

⁴⁶ FREITAS, Jacira de. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2003, p. 139.

⁴⁷ FREITAS, Jacira de. *Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade*. In: *Discurso*. São Paulo (Dep. Filosofia – USP), n.37, 2007, p. 70 n. 28.

⁴⁸ FREITAS, Jacira de. *Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade*. In: *Discurso*. São Paulo (Dep. Filosofia – USP), n.37, 2007, p. 120-121.

que teria sido um dos membros da comissão julgadora a criticar sua proposta.⁴⁹ Grosso modo, podemos dizer que, segundo o testemunho do filósofo genebrino, neste mesmo “Projeto”, Rameau teria criticado principalmente a dificuldade de anotar a harmonia, segundo o novo sistema de Rousseau. Mas a crítica do teórico dijônês, em certo sentido, foi bem acolhida por Rousseau, que a considerou “a única objeção sólida” – dentre as outras, que foram apresentadas pelos demais comissários –, e “sem réplica” possível.⁵⁰ Mas “o primeiro encontro documentado” entre nossos dois autores somente se deu, segundo atesta a edição mais recente de suas obras completas⁵¹, durante o já mencionado episódio ocorrido na casa do mecenas de Rameau, durante o qual o compositor e teórico dijônês se comportara de modo deselegante, ao referir-se às *Musas* do filósofo genebrino.

De um lado, portanto, encontra-se Jean-Jacques Rousseau, filósofo e músico diletante, sobre o qual certamente não é fácil falar com equidade, como observaram certos comentadores.⁵² Do outro lado, o grande Rameau, um dos maiores baluartes da tradição musical francesa, o qual representava, para Rousseau, um “importante obstáculo”.⁵³ Voltemos nossa atenção, portanto, a este respeitável adversário.

⁴⁹ Embora as circunstâncias nas quais o compositor e teórico dijônês teria expressado suas críticas sejam, ainda hoje, nebulosas, conforme lembra Amalia Collisani, na introdução da mais recente edição do “Projeto” de Rousseau. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 13.

⁵⁰ Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 265-266.

⁵¹ Cf. COLLISANI, Amalia. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t.XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 13 n. 3.

⁵² Cf.: FERRARI, Jean. *La querelle Rousseau-Rameau*. In: *Musique et philosophie – actes du colloque organisé avec la Société Bourguignonne de Philosophie*. Dijon: Éditions Société Bourguignonne de Philosophie, Société Poitevine de Philosophie, 1985, n. 169, p. 69; FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas, Discurso Editorial, 2007, p. 11.

⁵³ Para recuperarmos a acertada expressão de Claude Dauphin. Cf.: DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Rousseau et les planches de lutherie de l'Encyclopédie de Diderot: penser et montrer le musical au temps des Lumières*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2008, XXI.

1.2 Rameau, ou o *artista filósofo*⁵⁴

Filho do organista Jean Rameau, “primeiro músico da família”⁵⁵, Jean-Philippe Rameau era natural de Dijon⁵⁶, durante muito tempo “um dos principais centros artísticos da França”⁵⁷. Sabe-se pouco a respeito da infância e, conseqüentemente, sobre a educação de Rameau. Com efeito, este parece ter sido um homem muito discreto durante toda sua vida e, sobretudo, bastante dedicado ao trabalho. No entanto, Philippe Beaussant fornece algumas curiosas indicações (que chegam a constituir um verdadeiro anedotário) acerca dos primeiros anos de vida e da formação do compositor. Segundo Beaussant, desde a infância, Rameau teria vivido:

[...] *na música e para a música*, a qual aprendeu antes de aprender a ler. Aluno dos jesuítas, ele preenchia os pentagramas durante as sessões de [tema] latim, e punha-se a cantar no meio das classes. Ele deixou o colégio [...] conhecendo o francês quase tão mal como [conhecia] o latim. Ele jamais completará esta educação insuficiente.⁵⁸

Talvez aí se encontrem, portanto, algumas das razões pelas quais, mais tarde, o compositor será paradoxalmente caracterizado pelos historiadores da música como um homem muito inteligente e vivaz, e, ao mesmo tempo, um “péssimo escritor”, pouco articulado e “devagar para aprender.”⁵⁹

⁵⁴ Como se sabe, é deste modo lisonjeiro que d’Alembert se refere a Rameau, no *Discurso preliminar da Enciclopédia* (1751). Cf. DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 203.

⁵⁵ GIRDLESTONE, Cuthbert. *Jean-Philippe Rameau*. In: SADIE, S. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.15, p. 559.

⁵⁶ Jean-Philippe Rameau nasceu em Dijon, no dia 25 de setembro de 1683.

⁵⁷ MASSON, Paul-Marie. *Jean-Philippe Rameau*. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. I vol.2. Paris: Gallimard, 2001, p. 1656.

⁵⁸ *Ibidem*, loc. cit.

⁵⁹ Esta dificuldade de se expressar, tanto verbalmente como por escrito, irá refletir-se até mesmo no campo afetivo do *musicien savant*. A este respeito, Philippe Beaussant conta a seguinte anedota: “Ele [Rameau] sempre falou com pouca desenvoltura e mal. Conta-se que uma jovem mulher pela qual ele se apaixonou aos dezessete anos lhe censurou a este respeito [ou seja, por causa de sua dificuldade de se

Sabemos que Rameau fez algumas importantes viagens durante a primeira metade de sua vida. Conheceu a Itália, algumas regiões da França e, por fim, foi diversas vezes à Paris – este “grande centro musical internacional”⁶⁰ das Luzes, como lembra o historiador Louis Réau –, destino de músicos e compositores desejosos de algum reconhecimento, cidade na qual acabaria por se estabelecer definitivamente a partir da segunda metade de sua vida⁶¹.

Nem sucesso nem fama contavam, a menos que fossem obtidos na capital, e a estrada real para um compositor, o único caminho para a verdadeira fama, era a ópera. As perspectivas de Rameau eram sombrias: não tinha dinheiro nem amigos influentes, e o seu caráter não era o de um bom cortesão. Pior ainda: a sua reputação de teórico precedera-o. Era já conhecido como *savant*, como *philosophe*.⁶²

Quando se faz referência ao contexto político e social a que pertence nosso célebre compositor dijonnês, autor d’*As Índias galantes*⁶³ e de *Castor e Pollux*⁶⁴, entre muitos balés heroicos e tantas outras *tragédias líricas*⁶⁵ etc., costuma-se enfatizar, não sem razão, o fato de que Rameau compunha *Grand Opéra*, ou seja, “espetáculos

expressar] que (Este é o Rameau!) ‘ele logo se pôs a estudar sua língua *por princípios*’, ou seja, de maneira *teórica* e *abstrata*’. Cf.: BEAUSSANT, Philippe (Dir.). *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 13-14.

⁶⁰ Cf. RÉAU, Louis. *L’Europe française au siècle des Lumières*. Paris: Albin Michel, 1971, p. 222.

⁶¹ Rameau viveu quase oitenta e um anos, e sua vida pode ser dividida, segundo Masson, em duas partes: “quarenta anos de província e quarenta e um de Paris.” Cf. MASSON, op. cit., p. 1656.

⁶² GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 432.

⁶³ *Les Indes Galantes* (1735-36), *balé heroico* com prólogo e três atos, ao qual Rameau acrescentaria, em 1736, um quarto e último ato (*Les Sauvages*).

⁶⁴ *Castor et Pollux* (1737), *tragédie* em um prólogo e cinco atos.

⁶⁵ *Tragédie lyrique* ou *tragédie en musique*, como também era chamada até 1770, foi, como bem lembra Lemaître, o “gênero maior da ópera francesa dos séculos XVII e XVIII. [...] De *Cadmus et Hermione* (1673) até *Armide* (1686), Jean-Baptiste Lully e Philippe Quinault refinaram o seu modelo. Os sucessores seguiram seu exemplo e a *tragédie en musique* de tipo lullista se perpetuou até a metade do século XVIII. No entanto, a ela fez concorrência a *opéra-ballet* que, pela sua naturalidade, melhor convinha ao gosto do público. Entre os continuadores de Lully, é preciso distinguir particularmente Campra [...]. Ao lado de Campra, deve-se ainda distinguir Colasse, Desmarest, Charpentier, Marais, Destouches e Montéclair. Por meio de pesquisas harmônicas, a maleabilidade do recitativo, a elaboração de novas páginas descritivas ou pela originalidade dos divertimentos, todos acrescentaram uma pedra ao edifício; eles traçaram o caminho no qual se engajou Rameau. Por meio do molde lullista, Rameau leva o gênero ao seu apogeu.” Cf. LEMAÎTRE, Edmond. *Tragédie en musique ou tragédie lyrique*. In: BENOIT, Marcelle (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992, p. 684.

luxuosos dirigidos ao público da corte”, os quais, naturalmente, eram voltados para a “elite econômica e política” do *Ancien Régime*.⁶⁶

A despeito da pronunciada influência de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), a obra operística de Rameau possui características que a distinguem tão sensivelmente da soberana tradição de outrora que certos historiadores acabaram outorgando a este lídimo músico francês o título de “maior pintor musical do país”⁶⁷, ou o de “músico de teatro mais vigoroso que a França produziu”.⁶⁸

Decerto seria descabido negar o papel de Lully, “indispensável”⁶⁹ compositor, bailarino e coreógrafo do Rei Sol. Também não se deve esquecer que este compositor foi o “amparo” da tradição musical francesa contra a italiana; ainda que, como sustenta Chaunu, o tenha sido “paradoxalmente”, pois se sabe que Lully, ou Giambattista Lulli, era natural de Florença, portanto um “italiano afrancesado”.⁷⁰ Não raras vezes, no entanto, certos historiadores da música atribuem a Lully qualificações pouco lisonjeiras, tais como: “empacador”, “o mais hábil adulator da história da música” e até mesmo “ditador” da música francesa.⁷¹ Neste contexto, o nome de Rameau geralmente aparece como o de um verdadeiro “renovador” da cena operística na França, ou até mesmo – para citar um testemunho de peso e contemporâneo ao próprio Rameau – como “o

⁶⁶ GUBERNIKOFF, Carole. *Arte e Cultura*. In: SEKEFF, Maria de Lourdes. *Arte e Cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 11.

⁶⁷ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 437.

⁶⁸ DUFOURCQ, Norbert. *Breve Historia de la Música*. Trad. Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 116.

⁶⁹ A expressão é do musicólogo Adolfo Salazar. cf. SALAZAR, Adolfo. *La musica – como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 256.

⁷⁰ Cf. CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 2003, p. 327. Cf. tb. MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985, p. 406.

⁷¹ A primeira expressão encontra-se na já referida obra de Adolfo Salazar: *La musica – como proceso histórico de su invención*, p. 257. Os dois últimos epítetos são da autoria de Roland de Candé. Cf.: CANDÉ, Roland de. *O convite à música*. Trad. Mário Mendonça Torres. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 47 e 85. Rousseau mesmo se refere a Lully de maneira irônica – como bem observou Olivier Pot –, no início de sua *Lettre d'un Symphoniste de l'Académie Royale de Musique à ses camarades de l'orchestre* (“Carta de um Sinfonista da Academia Real de Música aos seus camaradas da orquestra”). Cf.: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, págs. 277 e 1438 n. 3.

músico célebre que nos livrou do cantochão de Lulli, o qual salmodiamos há mais de cem anos”.⁷²

Consoante às observações de Catherine Kintzler, cumpre lembrar que:

A aparição da música de Rameau na cena lírica provoca escândalo, pois rompe as evidências do modelo lullista e, por conseguinte, tira os amadores da ópera do conforto intelectual em que se encontravam repousados. Tapam-se os ouvidos frente a este corpo estranho que se apresenta de maneira gratuita, de medo de ter o tímpano rompido pela violência dos sons e pela agressividade das dissonâncias.⁷³

Deve-se ter cuidado, porém, ao se tentar opor, *stricto sensu*, a maneira ramista de conceber a ópera à tradição representada pela autoridade, por assim dizer, de Lully. A este respeito, escreveu precisamente Norbert Dufourcq:

Filósofo e músico sábio, que igualmente nos entrega nas suas obras os fundamentos de sua estética, Rameau não deve ser oposto a Lully. Pertence à mesma linha. Fornece, porém, algo novo à ópera francesa: o recitativo acompanhado anuncia, com sua liberdade e sua variedade expressiva, o de Gluck; mais flexível que o de Lully, “faz pressentir o canto dramático moderno”.⁷⁴

É a pena do próprio Rameau que nos esclarece a respeito de certa linha mestra comum entre sua música e a de Lully, ou melhor, de uma espécie de filiação de algumas de suas orientações e de seus procedimentos composicionais aos da tradição do grande compositor florentino naturalizado francês (decerto com vistas a ultrapassá-lo). Com efeito, é com as seguintes palavras que Rameau encerra o *Prefácio* que escreve, em 1735, para *As Índias Galantes*, *balé reduzido a quatro grandes concertos com uma nova entrada completa*: “Sempre ocupado com a bela declamação e com o belo torneio de

⁷² DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Paris: Pocket, 1996, p. 30.

⁷³ KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006, p. 322.

⁷⁴ DUFOURCQ, op. cit., p. 115-116.

canto que reinam no recitativo do Grande Lully, esforço-me por imitá-lo, não como copista servil, mas tomando, como ele, a bela e simples natureza como modelo.”⁷⁵

Além da liberdade e variedade expressivas no recitativo acompanhado, características mencionadas por Dufourcq, na passagem supracitada, a obra operística de Jean-Philippe Rameau se afasta da ópera lullista e a “ultrapassa”, ainda segundo Dufourcq:

Por sua arte de modulação expressiva, por seu cuidado de pintar o natural, por seu sentido do colorido instrumental, pelo lugar que atribui à música no drama, o *divertissement* e o *ballet*, pelo pateticismo que frequentemente consegue e pelo brilho de sua escritura coral, seu destaque e sua variedade (grandes corais silábicos ou polifônicos) [...].⁷⁶

Para que possam ser devidamente apreciadas as peculiaridades de alguns dos elementos presentes nas óperas de Rameau, como a sofisticada escrita para coral, por exemplo (para não falar das orquestrações inusitadas, com a utilização inovadora do antigo clarinete), deve-se lembrar que Rameau, antes de se envolver com a ópera, escreveu peças instrumentais, como as suas famosas *Pièces de Clavecin* (“Peças para Cravo”) e também *motetos*. Acerca destes últimos, escreveu Paul-Marie Masson: “seus motetos, as únicas produções por ele conservadas de sua atividade de mestre de capela (aliás, em um número muito pequeno), permitiram-lhe fazer suas provas na prática destes grandes coros que os contemporâneos admiravam tanto em suas óperas”.⁷⁷ Rousseau mesmo, no verbete “Coro” de seu *Dictionnaire de musique*, de certa forma

⁷⁵ RAMEAU, Jean-Philippe. *Les Indes galantes, ballet réduit à quatre concerts avec une nouvelle entrée complète* (1735). In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances*. Volume I (1722-1737). Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 243.

⁷⁶ Ibidem, p. 116.

⁷⁷ MASSON, Paul-Marie. *Jean-Philippe Rameau*. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. I vol.2. Paris: Gallimard, 2001, p. 1664.

corroborar este fato com a afirmação de que na “França, os franceses têm fama de se saírem melhor neste ponto do que qualquer outra nação da Europa.”⁷⁸

Em 1750, Rameau escreve, em colaboração com Diderot⁷⁹, sua obra intitulada *Demonstração do princípio da harmonia*⁸⁰, a qual foi considerada, do ponto de vista formal, a mais “agradável e legível” de suas obras teóricas, em razão da contribuição de seu colaborador.⁸¹ Como aponta Kintzler, a partir deste mesmo ano – ou melhor, talvez um pouco mais cedo, em novembro de 1749, quando da apresentação de sua “Mémoire” que, em 1750, seria publicada com o título de “Demonstração”, a mesma obra que citamos acima –, Rameau inicia sua interlocução com d’Alembert (que, como se sabe, além de filósofo, foi também matemático e teórico da música), com o qual manteria um diálogo profícuo até aproximadamente 1752, quando se inicia um período marcado por “hostilidades” que se manifestam abertamente.⁸² De fato, segundo Thomas Christensen, certamente “não havia um momento sequer em que Rameau não estivesse em estreito contato com pelo menos um cientista proeminente cuja amizade e cujo apoio ele havia cultivado, e, o que acontecia com mais frequência do que deixava de ocorrer, com o qual terminava se indispondo”.⁸³ A tumultuada relação de Rameau com os chamados “enciclopedistas” corrobora a observação de Christensen.

⁷⁸ Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 199.

⁷⁹ Cf. LEPAPE, Pierre. *Diderot*. Paris: Flammarion, 1991, p. 82.

⁸⁰ RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l’harmonie, servant de base à tout l’art musical théorique et pratique*. Durand/Pissot, Paris, 1750.

⁸¹ BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais – desejo de glória (1735-1751)*. t.1. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 402, n. 160.

⁸² Cf. KINTZLER, Catherine. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l’esthétique du plaisir à l’âge classique*. Paris: Minerve, 2011, p. 156.

⁸³ CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 10. É extensa a lista de homens de ciência dos quais Rameau recebeu apoio e com os quais manteve um diálogo profícuo, ou polemizou de forma acalorada; e envolve nomes como o do físico e matemático Dortous de Mairan (1678-1771), o do matemático e físico Louis-Bertrand Castel (1688-1757), ou Père Castel (jesuíta inventor do famoso teclado ou “cravo ocular”), o do matemático Daniel Bernouilli (1700-1782), o do matemático e físico Leonhard Euler (1707-1783), o do já citado d’Alembert (1717-1783), entre outros.

Curioso é o fato de que o *musicien philosophe* permaneceu, até os quarenta anos, “praticamente desconhecido” como compositor.⁸⁴ É o que afirmam Grout e Palisca, em sua “História da Música Ocidental”:

[...] foi como teórico, e só mais tarde, como compositor, que [Rameau] começou a despertar as atenções. Produziu a maior parte das obras que o levaram à fama entre os 50 e os 56 anos de idade. Atacado então por demasiado inovador, veio vinte anos depois a ser ainda mais severamente verberado como reacionário; protegido pela corte francesa e razoavelmente próspero durante os últimos anos de vida, nunca deixou de ser um homem solitário, quizilento e pouco sociável, embora fosse ao mesmo tempo um artista consciencioso e inteligente.⁸⁵

É importante destacar o que escreve Elisabeth Badinter a propósito do temperamento irascível de Rameau e de sua suscetibilidade para receber críticas de sua obra como um todo, dos escritos teóricos às composições musicais: “Rameau o erudito parece ainda mais suscetível a respeito de suas obras do que Rameau o músico, o que mostra claramente qual era aos seus olhos – e aos de seus contemporâneos – a hierarquia de valores...”.⁸⁶

Para o musicólogo italiano Enrico Fubini, o que Rameau realmente ambicionava, como compositor e teórico, era “entrar naquele mundo de eruditos e sábios, do qual a figura do musicista tinha sido excluída por secular tradição”. Para tanto, prossegue Fubini, “com energia reivindicava à música o rol de ciência, isto é, de linguagem significativa, analisável por meio da razão, fundada sobre poucos, *claros e indubitáveis princípios*”.⁸⁷

⁸⁴ Com efeito, de acordo com Elisabeth Badinter, Rameau “tornou-se conhecido do grande público com *Hippolyte et Aricie*, em 1733”, ou seja, aos 50 anos de idade. Cf. BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais...*, op. cit., p. 402, n. 156.

⁸⁵ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 431-432.

⁸⁶ Cf. BADINTER, op. cit., p. 158.

⁸⁷ FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bologna: Il Mulino, 2003, p. 112. (Grifo nosso). Observemos, desde já, que, neste mesmo comentário, Fubini identifica ressonâncias do método cartesiano na teoria

Não há dúvida quanto ao fato de que, com a introdução do “baixo fundamental” (*basse fondamentale*), espécie de “série virtual, sem forma gráfica, das fundamentais dos acordes”⁸⁸, e a inovação no modo de compreender as inversões (*renversements*), entre outras contribuições, Jean-Philippe Rameau obteve o status de um teórico que iria marcar profundamente a história da música ocidental e seu ensino. Neste sentido, salientemos que Rameau nunca deixou de lado suas preocupações como músico prático, como aponta precisamente Joel Lester:

Durante toda a sua vida ele [Rameau] se remeteu a preocupações práticas: [os] livros 3 e 4 de seu *Traité* (1722) tratam da composição e do acompanhamento [...] sua *Dissertation*, de 1732, defende um novo método de acompanhamento; o mais longo capítulo de sua *Génération*, de 1737, trata de composição; e o *Code*, de 1761, em grande medida, é um método de ensino de composição e acompanhamento.⁸⁹

Quanto à ambição do teórico Rameau, lembremos, ainda, que os artigos de Jean-Jacques Rousseau publicados nos seis primeiros volumes da *Encyclopédie* não escaparam à impiedosa crítica do autor dijônês, este “preterido”⁹⁰ colaborador do empreendimento dirigido por d’Alembert e Diderot. Como veremos mais adiante, entre 1755 e 1756, o ilustre autor do *Tratado de Harmonia* mandou imprimir dois pequenos volumes, nos quais, anonimamente, apontou os “erros” de certos verbetes de Rousseau. Mas esta trovada de críticas, poderíamos nos indagar, não seria de se esperar da parte

ramista, neste caso apresentadas sob a forma do critério de “clareza e distinção”. Voltaremos a este assunto mais adiante.

⁸⁸ CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. t.1. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 568. Mais à frente, iremos discorrer detalhadamente sobre o princípio do *baixo fundamental* e suas consequências.

⁸⁹ LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: H.U.P., 1992, p. 91.

⁹⁰ O leitor interessado em inteirar-se do convite que Rameau recebera de Diderot, provavelmente em 1747, para redigir os verbetes da *Encyclopédie*, e da recusa do compositor dijônês (por excesso de trabalho e problemas de saúde), poderá consultar com proveito a monografia robustamente documentada de Sylvie Bouissou. Cf. BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, p. 961 et seq.

de Rameau, o “maior músico e teórico da época”⁹¹, já que os editores da *Encyclopédie*, como sublinha Bouissou, projetam a “construção de um monumento anunciado como a síntese inovadora de todos os saberes”⁹², legitimando seu “pior inimigo” como “autoridade musical”⁹³? Certo é que este “caso da *Encyclopédie*” – envolvendo Rameau e os enciclopedistas –, como conclui com justeza Sylvie Bouissou, “só podia acabar em desastre.”⁹⁴

Além desta aparente dificuldade, por parte de Diderot e d’Alembert, de “medir o abismo existente entre um *musicien savant* da envergadura de Rameau e um amador de segunda categoria tal como Rousseau, cuja ‘falta de ouvido’ exaspera Rameau”⁹⁵, como aponta Bouissou, de maneira provocadora, poderíamos acrescentar um fato que nos parece mais relevante: as divergências entre d’Alembert e Rameau sobre os fundamentos das ciências; debate que se inicia por volta de 1749, ainda no período da elaboração da *Encyclopédie*, e se estende até a morte do compositor, em 1764.⁹⁶

⁹¹ BOUISSOU, op. cit., p. 961.

⁹² Ibidem, loc. cit.

⁹³ Ibidem, p. 950-951.

⁹⁴ Ibidem, p. 961.

⁹⁵ Ibidem, p. 963.

⁹⁶ Em 1764, Rameau pôde ouvir o pequeno Mozart, o qual estivera em Paris durante seis meses, acompanhado de seu pai. Neste mesmo ano, o compositor francês viria a falecer, no dia 12 de setembro, pouco antes de completar oitenta e um anos. MASSON, Paul-Marie. *Jean-Philippe Rameau*. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. I vol. 2. Paris: Gallimard, 2001, p. 1656.

1.3 “E sempre o espinho está junto à rosa”⁹⁷: os antecedentes da querela Rousseau-Rameau

Disputa se diz de uma conversação entre duas pessoas com opiniões diferentes sobre uma mesma matéria, e, quando misturada a alacridade, chama-se *altercação*. *Contestação* se diz de uma disputa entre muitas pessoas ou entre duas pessoas consideráveis, a respeito de um objeto importante, ou entre dois particulares a propósito de uma questão jurídica. *Debate* é a *contestação* tumultuada entre muitas pessoas. A *disputa* não deve jamais degenerar em *altercação*.⁹⁸

Enciclopédia, verbete “Contestação, Disputa, Debate, Altercação (*Gramática*)”, d’Alembert

Contendas, debate, disputa, contestação. As querelas começam com palavras e, frequentemente, terminam com feridas.⁹⁹

Enciclopédia, verbete “Querela (*Gramática*)”,
Autor desconhecido

Músico diletante, *philosophe* (“malgré lui?”) ou *philosophe musicien*, Jean-Jacques não foi autor de nenhum “sistema” na filosofia, tampouco no campo das investigações teóricas sobre a arte dos sons. Como, então, classificar os escritos musicais de Rousseau, este rival intempestivo de um dos teóricos da música de mais alta reputação ao longo da história ocidental? Além de não pertencer a uma linhagem de músicos, como era o caso de seu oponente de Dijon, Jean-Jacques não obteve uma formação musical convencional, seus escritos sobre a música nunca foram apresentados sob a forma de tratados, e suas reflexões sobre a música tampouco adquiriram a forma

⁹⁷ Tais são os versos da ária de “encanto enternecedor” que Rousseau costumava ouvir, “com fio de voz muito suave”, da boca de sua tia Suson, e à qual confessa que, mesmo depois de muitos anos, jamais conseguiu cantar sem ser interrompido pelas lágrimas. Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 34.

⁹⁸ DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza ... [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 45.

⁹⁹ “QUERELLE, s. f. (Gramm.) démêlés, débat, dispute, contestation. Les querelles commencent par des mots, & finissent souvent par des blessures.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 13:699.

de um sistema. Não obstante a indicação vinda de sua própria pena, segundo a qual intentava sistematizar suas reflexões sobre a música apresentando-as em um verdadeiro tratado¹⁰⁰, é curioso notar que os escritos musicais de Rousseau diferem sobremodo dos mais importantes escritos teóricos de Rameau, pois se apresentam especialmente sob as formas de *carta*, *projeto*, *ensaio* e *dicionário*, do mesmo modo que alguns de seus escritos morais, políticos e até mesmo os literários e botânicos. Assim, a carta, a dissertação e, especialmente, o verbete de dicionário, serão algumas das formas por meio das quais Rousseau se voltará contra a “sobrecarga harmônica e [a] complexidade cerebral” da música francesa, segundo a expressão de Brenno Boccadoro.¹⁰¹

Sabemos que, a pedido dos editores da *Encyclopédie*, Rousseau redige pouco mais de quatrocentos verbetes musicais¹⁰². Tais artigos, juntamente com os verbetes remanejados e publicados por Rousseau quase duas décadas mais tarde, precisamente no seu *Dicionário de música*, constituem um rico manancial teórico que, em confronto com alguns dos principais textos de Rameau – que vão do seu *Tratado de Harmonia*, de 1722, o qual, segundo Catherine Kintzler, representa o “primeiro estado da sua teoria”, até a sua *Demonstração do princípio de harmonia*, de 1750, a qual “resume o estado tardio” de suas reflexões¹⁰³ –, permite-nos lançar luzes sobre questões cruciais do intrincado debate que constitui o objeto desta pesquisa.

¹⁰⁰ ROUSSEAU, J.-J. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 71.

¹⁰¹ BOCCADORO, Brenno. *BOUFFONS (Querelle des)*. In: DELON, Michel. *Dictionnaire Européen des Lumières*. Paris: Quadrige/PUF, 2007, p. 193.

¹⁰² A respeito do inventário dos verbetes (assinados ou não) que Rousseau escreve para a *Encyclopédie*, remeto o leitor ao artigo de Michael O’Dea, que, por sua vez, refere-se à minuciosa pesquisa de Alain Cernuschi sobre o tema. Cf. O’DEA, Michael. *Consonances et dissonances: Rousseau et D’Alembert face à l’oeuvre théorique de Jean-Philippe Rameau*. In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n. 35, 2003, p. 106 n. 6. Cf. CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l’Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, p. 707 et seq. (anexo 8).

¹⁰³ KINTZLER, Catherine. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l’esthétique du plaisir à l’âge classique*. Paris: Minerve, 2011, p. 27.

Quando nos referimos à ambição de Rousseau de se tornar compositor, não podemos evitar a referência a Rameau, renomado compositor de Dijon. Assim como ocorrera com a apresentação de seu *Projeto concernente aos novos signos para a música*, na Academia de Ciências de Paris, o dissabor e a frustração acompanharam a carreira composicional de Rousseau no mesmo passo de seus esforços em direção ao sucesso; salvo a diferença de que, a partir do contato com Rameau – ao qual Rousseau admirava desde a leitura do “Tratado de Harmonia” e a quem foi finalmente apresentado, em 1744, na casa de La Pouplinière¹⁰⁴ –, as críticas às pretensões musicais e às posições rousseauianas sobre a música tornaram-se, então, muito mais acirradas.

Conhecemos o relato do episódio em que, após a composição de seu balé heroico intitulado *As Musas galantes*, Rousseau é acusado por Rameau – que estava presente na primeira audição – de tê-la copiado parcialmente de algum “homem consumado em arte”¹⁰⁵:

Feita minha ópera, tratava-se agora de aproveitá-la; era isso uma outra ópera muito mais difícil. Nada se consegue em Paris quando se vive isolado. Pensei em aparecer por intermédio do Sr. de La Poplinière, em casa de quem Gauffecourt me introduzira, na sua volta de Genebra. O Sr. de La Poplinière era o mecenas de Rameau; a Sra. de La Poplinière era a sua humilíssima aluna. Rameau fazia, como se diz, a chuva e o bom tempo naquela casa. Julgando que ele protegeria com prazer a obra de um de seus discípulos, quis-lhe mostrar a minha. Recusou-se a vê-la, dizendo que não podia ler partituras, porque isso o fatigava muito. La Poplinière disse então que se poderia fazê-la ouvir, e ofereceu-me reunir músicos para executarem alguns trechos. Eu não pedia melhor. Rameau concordou resmungando, repetindo sem parar que deveria ser uma linda coisa uma composição de um homem que não tinha educação musical e aprendera música sozinho. Corria a tirar as partes de uns cinco ou seis trechos escolhidos. Deram-me uma dúzia de sinfonistas e como cantores Albert, Bérard e a Srta. Bourbonnois. Rameau, desde o começo da audição, começou a dar a entender, por ultrajantes elogios, que a composição não poderia ser minha. Não deixou passar nenhum trecho sem dar sinais de impaciência; mas a uma ária de contralto [*haute-contre*], cujo canto era másculo e sonoro e o acompanhamento muito brilhante, não se pôde conter; apostrofou-me com uma brutalidade que escandalizou todo mundo, afirmando que uma parte do que acabava de ouvir era

¹⁰⁴ Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière (1693-1762), era então o mecenas de Rameau, o qual ensinava música à Sra. de La Pouplinière.

¹⁰⁵ Trata-se, aqui, do relato de Rousseau (Livro VII das *Confissões*). Bem mais adiante, veremos como Rameau se refere a este mesmo episódio, em um escrito publicado anonimamente.

de um homem consumado em arte, e o resto de um ignorante que não sabia sequer música. É verdade que o meu trabalho, desigual e sem regra, era às vezes sublime e às vezes muito vulgar, como tem de ser o trabalho de toda pessoa que se eleva por alguns impulsos de gênio sem ter ciência que o apoie. Rameau pretendeu só ver em mim um plagiário sem talento nem gosto [*un petit pillard sans talent et sans goût*].¹⁰⁶

Estamos em 1745: esta data irá marcar uma espécie de “reviravolta” não apenas nas relações pessoais entre nossos dois autores – o que, não custa lembrarmos, não é o que nos interessa em nossa abordagem da “querela” –, mas, principalmente, no desenvolvimento das concepções estéticas de Rousseau e, mais especificamente, nos desdobramentos de suas reflexões sobre a música. Pois o filósofo genebrino reconhecerá, na crítica de Rameau – de quem até então se considerava uma espécie de “discípulo”, por ter tirado algumas lições da leitura de seu *Tratado* –, uma oportunidade para defender suas próprias posições no terreno musical.

Consideremos o que escreveu Jean Starobinski a respeito desta experiência “traumatizante”, desencadeada pela “brutalidade”¹⁰⁷ de Rameau:

Seguramente, Rousseau tinha motivo para ter ressentimento. E esse ressentimento podia fortalecer-se ao se acompanhar de um antagonismo teórico. Rousseau vai encontrar a oportunidade de formular princípios antirrameau ao tomar o partido dos bufões italianos contra o “alarido” da música francesa, ou atacando Rameau nos verbetes que Diderot lhe pede que escreva para a *Enciclopédia*; voltará à carga em *A Nova Heloísa*, depois no *Ensaio sobre a origem das línguas* [...] e, enfim, no *Dicionário de música*.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 307. Cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. I. Œuvres autobiographiques. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 452.

¹⁰⁷ Contudo, é preciso nuançar a suposta brutalidade destas críticas, tendo em vista o que o próprio Rousseau afirma em suas *Confissões*: “[...] embora sensível aos louvores, sempre o fui muito mais à vergonha [...]”. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 37. Tal episódio nos faz pensar em certa “sensibilidade aos infortúnios” que Jean-Jacques atribui à Sra. de Warens e que, sem dúvida alguma, aplica-se muito bem a ele próprio. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 68.

¹⁰⁸ STAROBINSKI, Jean. *O remédio no mal: o pensamento de Rousseau*. In: STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização – ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 210.

Sobre este mesmo ocorrido, Michael O'Dea sugere que, depois desta “brutal humilhação pública”,

[...] o discípulo se transforma em um inimigo tenaz. Nesta época, Rameau não podia saber que, na controvérsia musical que iria eclodir alguns anos mais tarde, Rousseau seria um adversário dos mais temíveis. O antigo discípulo será efetivamente o primeiro, ao que parece, a descobrir certos pontos fracos em um corpo teórico que causava a admiração de seus contemporâneos. Será ele quem irá elaborar progressivamente uma teoria da música que colocará em dúvida, a um só tempo, o rigor científico e o valor universal dos princípios de seu predecessor [...]¹⁰⁹

Para compreendermos verdadeiramente as dissonâncias entre as posições rousseauianas e ramistas acerca da música é preciso, no entanto, procurar o coração mesmo desta profunda dissensão e evitar o artifício de leituras que se mostram por demais superficiais, as quais, frequentemente, acabam reduzindo o esforço teórico de um dos autores – ou até mesmo as teses de ambos – a um lance de anátemas, ou a “escaramuças espirituais.”¹¹⁰ Com efeito, não foram poucos os autores que, mediante uma simplificação exagerada, intentaram de todas as maneiras converter o debate entre Rousseau e Rameau em um “mal-entendido” resultante tão somente da “incompatibilidade de humor” ou de temperamento¹¹¹, i.e., da inoportuna rusga entre diferentes disposições afetivas.

¹⁰⁹ O'DEA, Michael. *Rousseau contre Rameau: musique et nature dans les articles pour l'Encyclopédie et au-delà*. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, v. 17, n. 1, p. 136.

¹¹⁰ É o que sustenta, como vimos, o historiador da música Roland de Candé, em um verbete sobre J.-J. Rousseau do seu *Dicionário de músicos*. Cf. CANDÉ, Roland de. *Dicionário de músicos*. Trad. Artur Lopes Cardoso. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 281.

¹¹¹ Como se pode ler no catálogo da exposição de 1964 realizada na Biblioteca Nacional de Paris por ocasião da celebração do bicentenário de J.-Ph. Rameau. Cf. *Jean Philippe Rameau (1683-1764)*. Préface par Étienne Dénery. Exposition organisée sous le patronage du Comité National pour la célébration du bi-centenaire de Jean-Philippe Rameau et avec le concours de la Direction Générale des Arts et des Lettres. Paris: Bibliothèque Nationale, 1964, p. 47.

Tanto um como o outro, ao representar um “obstáculo” às pretensões estético-filosóficas de seu opositor, oferece as circunstâncias e os pretextos para a construção de uma série de reflexões e argumentos na cena e nos bastidores destes mesmos embates. Deste modo, como procuraremos demonstrar ao longo da presente tese, cada qual lançará mão de suas armas prediletas (verbete, carta, observação ou ensaio); munindo-se, portanto, de um arsenal digno de nota.

Capítulo 2

LUZES E FARPAS SOB OS CAMAROTES: Rousseau, Rameau e a Querela dos Bufões

Desde a infância, amei a música francesa, a única que conhecia; ouvi música na Itália e amei-a sem desgostar da outra, a preferência recaía sempre sobre a que ouvia por último. Foi somente após ter ouvido ambas no mesmo dia, no mesmo teatro, que a ilusão se desvaneceu e senti até que ponto o hábito pode fascinar a natureza e fazer-nos considerar bom o que é mau, e belo o que é horrível.¹¹²

Rousseau, *Textos autobiográficos & outros escritos*

Beauté qu'un sort heureux destine
À choisir vous-même un vainqueur,
Que l'amour seul vous détermine,
Ne consultez que votre cœur!
Ce brillant éclat de la gloire
Ne doit pas éblouir vos yeux.
Ne cédez jamais la victoire
Qu'à celui qui vous plaît le mieux!¹¹³

Rameau, *Thétis*, Air gracieux (*sans lenteur*)

Cerca de sete anos após o episódio ocorrido durante a apresentação d'*As Musas galantes*, Rousseau se envolve em uma das mais acaloradas disputas travadas no âmbito da estética musical das Luzes: a famosa *Querelle des Bouffons* (também conhecida como *Guerre des Bouffons*), a qual se revelou também como um dos momentos cruciais do seu embate contra Rameau.

Se seguirmos certas interpretações que, já no século das Luzes, começaram a surgir desta grande querela, veremos que é possível compreender esta oposição entre

¹¹² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2009, p. 64-65.

¹¹³ Ária que encerra a cantata *Thétis* (1718), de Jean-Philippe Rameau.

partidários da música italiana *versus* partidários da música francesa como um antigo debate reacendido; e isto na medida em que, por um lado, neste mesmo debate percebeu-se um eco da *Querela dos Antigos e Modernos*¹¹⁴ e, por outro lado, sustentou-se que a comparação entre as duas músicas – italiana e francesa – já havia sido inaugurada no início do século XVIII, com François Ragueneau (1660-1722), com seu *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*¹¹⁵ (Paris, 1702), no qual elogiara a música italiana e tecera críticas à música francesa, e sua posterior *Défense du Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra* (Paris, 1705), desencadeada pelos ataques que vinha sofrendo de Jean Laurent Lecerf de La Viéville (1674-1707), o qual, irritado com a publicação do “paralelo” de Ragueneau, tomara o partido da música francesa e pusera-se a escrever, de maneira intermitente, sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1704–6). Com efeito, como bem lembram Jean e Brigitte Massin:

Seis meses antes da chegada dos Bufões à Paris, o barão de Grimm, em um texto que foi durante muito tempo considerado como o primeiro ato da nossa Querela, sublinhou: “A música italiana promete e proporciona prazer a todo homem que possui ouvido” (*Lettre sur Omphale*, fevereiro de 1752). Isto não era novidade. Atualmente, parece que esta epístola é apenas peça a ser arquivada do dossiê ‘música italiana contra música francesa’ – dossiê que o abade Ragueneau havia aberto em 1702, posicionando-se na questão com habilidade. Como continuasse em aberto, a querela apenas aguardava para ressurgir.¹¹⁶

¹¹⁴ Como bem lembra Marc Fumaroli: “A Querela dos Antigos e dos Modernos, no fim do reinado de Louis XIV (o ‘fim da Antiguidade’, segundo Joubert), transforma-se em um grande debate da arte com as técnicas, do gênio com o método, da visão poética com a univocidade da dedução lógica. Os Antigos do mundo greco-romano tornam-se assim as testemunhas da arte, do gênio, da generosidade poética, da variedade e da verdade humanas, ao passo que os Modernos, contemporâneos da ciência, do método, da razão crítica, já não podem mais esperar encontrar o princípio esquecido de um conhecimento perdido, a não ser em sua própria infância.” Cf. FUMAROLI, Marc. *Les abeilles et les araignées*. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001, p. 203.

¹¹⁵ A tradução comentada deste texto de Ragueneau, antecedida de um rigoroso estudo, encontra-se em: KÜHL, Paulo Mugayar. A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Ragueneau e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, [S.l.], v. 14, n. 1, maio de 2014, p. 147-195. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/115251>>

¹¹⁶ Cf. MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985, p. 541.

Segundo Alain Cernuschi, a este debate entre Ragueneau e Lecerf de La Viéville, seguiram-se outras obras de autores (Grandval, Saint-Mard e Mably, entre outros) que também sustentaram a comparação entre as duas músicas; e Rousseau não somente estava a par de todas estas discussões, ainda de acordo com Cernuschi, mas se serviu delas para escrever o esboço de um texto – provavelmente composto em 1744 ou 1745 – que permaneceu inacabado e foi postumamente intitulado “Carta sobre a ópera italiana e francesa” (“Lettre sur l’opéra italien et français”¹¹⁷), em que um dos elementos curiosos não é propriamente a defesa da ópera francesa, pois sabemos que, antes de conhecer a Itália, Rousseau fora um grande admirador da tradição musical da França, mas justamente o fato de ter iniciado este mesmo esboço após o seu retorno de Veneza, onde seus sentidos haviam se alterado de tal maneira que nosso filósofo passaria a defender a música italiana com inextinguível fervor e entusiasmo¹¹⁸. Mas o aspecto mais importante deste esboço, sem dúvida, reside no fato de que, já em 1745, “testemunha um primeiro

¹¹⁷ Segundo Olivier Pot, este manuscrito, embora não tenha saído do estágio de esboço, pode ser considerado como a “primeira crítica de estética musical” de Rousseau. Cf. POT, Olivier. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995. t.V. p. LXXVII.

¹¹⁸ Sobre a estada de Rousseau em Veneza e as impressões musicais que ficariam marcadas na memória do filósofo, podemos formar alguma ideia, por exemplo, a partir da seguinte passagem das *Confissões*: “Não deixemos Veneza sem dizer alguma coisa sobre os célebres divertimentos dessa cidade, ou pelo menos da pequeníssima parte que conheci na minha estada lá. [...] Eu trouxera de Paris o preconceito que lá existe contra a música italiana; mas recebera também da natureza essa sensibilidade de tato contra a qual os preconceitos nada podem. Depressa adquiri por essa música a paixão que ela inspira a todos que são feitos para a compreender. Ao escutar uma barcarola [canção de gondoleiros venezianos], parecia-me que até então nunca ouvira cantar; e, logo, de tal forma me apaixonei pela ópera, que aborrecido de tagarelar, comer e brincar nos camarotes, quando só queria ouvir, fugia à companhia dos outros para ir para um outro lado. Lá, sozinho, trancado no camarote, apesar do comprimento do espetáculo, entregava-me ao prazer de gozá-lo à vontade até o fim. Um dia, no teatro de São Crisóstomo, adormeci, e mais profundamente do que se estivesse na cama. As árias ruidosas e brilhantes não me despertaram; mas quem poderia descrever a sensação deliciosa que me fez sentir a doce harmonia e os cantos angélicos da ária que me acordou? Que despertar, que deslumbramento, que êxtase quando abri ao mesmo tempo os ouvidos e os olhos! Minha primeira ideia foi me supor no paraíso. Aquele trecho encantador, que recordo ainda, e que não esquecerei em vida minha, começava assim: *Conservami la bella / Che si m'accende il cor*. Quis possuir este trecho. E possuí-o, guardei-o muito tempo. No papel, porém, não estava como na minha memória. Era a mesma nota, mas não era a mesma coisa. Nunca mais essa ária divina pôde ser executada, senão em minha cabeça, como o foi, com efeito, no dia em que me despertou.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 289-290.

estádio do pensamento estético-musical de Rousseau”¹¹⁹, uma espécie de prelúdio reflexivo no qual, partindo da leitura dos documentos deste antigo dossiê “música italiana contra música francesa” (sobretudo de Raguenet), nosso filósofo-músico teria se investido de uma “perspectiva comparatista” que se tornaria, dali em diante, cada vez mais aguçada em seus escritos musicais.¹²⁰

Como bem observa Kühl, no estudo introdutório de sua tradução do “Paralelo” de Raguenet, alguns autores, como o abade Irail, em suas *Querelles Littéraires*, de 1761, procuraram mostrar que “Raguenet estaria na origem da Querela dos Bufões”. Kühl observa, ainda, que, “já no final da polêmica, o texto de Raguenet é republicado postumamente, desta vez com o título *A paz da ópera ou paralelo imparcial da música francesa e da música italiana*”. Esta “nova publicação de 1753 não é uma mera reedição do texto com um novo título”, prossegue Kühl, “mas sim de um texto com variantes significativas. A começar pelo título, a nova versão parece responder a *La Guerre de l’Opéra*, de Jacques Cazotte, publicado anonimamente em 1753 (CAZOTTE, 1753). O texto de Cazotte aparece como uma tentativa ‘neutra’ de identificar os dois lados da polêmica, o francês e o italiano, inclusive com a contabilização dos ‘mortos e feridos’ (Idem, p. 24). Mas certamente o novo título do livro de Raguenet assume um caráter conciliatório e pacificador da ‘guerra’.”¹²¹

Não nos cabe, aqui, empreender uma reconstituição histórica da *Querela* ou da *Guerra dos Bufões*, nem de seus prováveis antecedentes. Muitos autores com cabedal

¹¹⁹ Cf. CERNUSCHI, Alain. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 175.

¹²⁰ Ibidem, p. 185.

¹²¹ Cf. KÜHL, Paulo Mugayar. A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Raguenet e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, [S.l.], v. 14, n. 1, maio de 2014, p. 160-161.

histórico, musicológico e filosófico já o fizeram brilhantemente.¹²² Não é tampouco a cronologia deste episódio que nos interessa na presente abordagem, mas, sobretudo, a troca de farpas ou a estopilha que foram algumas das críticas – diretas ou indiretas – de Rousseau contra Rameau, que surgiram durante esta “guerra” – entre tantas outras do mundo cultural setecentista¹²³ –, e os traços que ela teria deixado no pensamento do filósofo genebrino.

Franklin de Matos resume muito bem o famoso conflito que ora evocamos:

Essa disputa (1752-1754), que dividiu os homens de letras parisienses entre partidários da ópera italiana e da francesa, é evocada principalmente pelos historiadores da música, mas encerra também uma controvérsia sobre teatro e ainda outra, mais geral, sobre “estética”. Ao criticarem a tradição musical francesa por sua ênfase na harmonia, em detrimento da melodia, e ao elogiarem

¹²² Entre os autores que se dedicaram ao estudo minucioso da *Querela dos Bufões*, seja do ponto de vista da historiografia musical, seja do ponto de vista da estética, destacamos Denise Launay e Andrea Fabiano. Cf. LAUNAY, Denise. *La Querelle des Bouffons*. Textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index. 3 vols. Genève: Minkoff reprint, 1973. Cf. tb. FABIANO, Andrea (ed.). *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS, 2005. Em sua *História da música*, Hugo Riemann fez um precedente balanço dos acontecimentos da famosa “Guerra dos Bufões” – contabilizando também a querela entre os lullistas e ramistas ou “ramoneurs” – e de alguns de seus importantes desdobramentos: “[...] não se pode negar que a música italiana tenha exercido certa influência na música de Rameau, e, por isso, a princípio, ele atraiu uma grande oposição por parte de seus compatriotas, que o acusaram de querer italianizar a ópera francesa. Mais tarde foi, como Lully, enaltecido como compositor puramente nacional. Mas não passou muito tempo sem que a música italiana tentasse outra vez entrar em Paris sob a forma de *opéra buffa*, criada neste tempo por Nicolo Logroscino (nascido em 1700, em Nápoles; morto em 1763, na mesma cidade) e Giovanni Battista Pergolesi (nascido em 1710, em Nápoles; morto em 1736). Em 1752, uma companhia bufa italiana obteve a permissão para representar em Paris, e as óperas de Pergolesi representadas por eles, *La serva padrona* e *Il maestro di musica*, tiveram tal êxito que Paris dividiu-se em dois partidos: *buffonistas* e *antibuffonistas*, estes últimos, defensores da ópera nacional francesa. Dois anos depois, os italianos tiveram que abandonar Paris; mas devido à impressão que a ópera bufa italiana deixou, nasceu ali a *opéra comique* francesa, a comédia com cantos, cujos mais notáveis representantes foram François André Danican-Philidor (1726-95), Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817) e André Ernest Modeste Grétry (1741-1813). [...] É inegável que a criação da ópera bufa foi um processo de rejuvenescimento da ópera italiana. Às composições feitas, por assim dizer, a partir de um modelo de ópera, sobre assuntos antigos de história ou mitologia, que em definitivo não serviam mais que de mesquinho pretexto às acrobacias vocais dos *primi uomini* (*castrati*) e das *prime donne*, aqui se contrapôs a verdadeira vida dramática; e tudo se passou de modo que a ópera bufa exerceu inevitavelmente uma influência sobre a ópera séria, seja com a entrada de figuras e episódios cômicos (*opéra semiseria*), seja com a transmissão à grande ópera de novas formas, às quais a ópera cômica havia dado origem (*ensemble* dramático, final, ária em forma de rondó etc.).” RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Trad. Antonio Ribera y Maneja. Barcelona: Editorial Labor, 1959, p. 382-384.

¹²³ Referimo-nos, de modo geral, às “tensões extremamente vivas” que, segundo o historiador Antoine de Baecque, durante todo o século XVIII, percorreram o “mundo cultural”, “às vezes estourando em guerras intestinas violentas e devastadoras, arruinando as reputações, revelando talentos polêmicos, focalizando o debate em temas e gêneros em voga.” Cf. BAECQUE, Antoine de; MELONIO, Françoise. *Lumières et liberté*. In: RIOUX, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (Dir.). *Histoire culturelle de la France* – 3. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 81.

a melodia italiana por seu poder de expressar as *paixões*, os enciclopedistas desqualificavam ao mesmo tempo a ópera-balé versalhosa, pomposa e mitológica, em nome da simplicidade e despojamento do modelo italiano de Pergolesi [...].¹²⁴

Não nos custa lembrar que o compositor Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)¹²⁵, mencionado por Matos, era um dos compositores prediletos de Rousseau. Frequentemente exaltado junto com outros gênios da escola napolitana, Pergolesi é referido por Rousseau em sua *Carta a Grimm*¹²⁶, de 1752, e, na *Encyclopédie*, no verbete “Compositor”, por exemplo¹²⁷.

É nesta mesma *Carta a Grimm*, publicada pouco antes do estopim da *Guerra dos Bufões*, que o filósofo genebrino dirige ao compositor e teórico dijônês uma espécie de “elogio ultrajante” (para emprestarmos a expressão que, como vimos, o próprio

¹²⁴ MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 25.

¹²⁵ Natural de Nápoles, entre as obras de Pergolesi destacam-se um *Stabat Mater*, de 1736, e uma ópera intitulada *La Serva Padrona* (1733), com a qual a companhia dos Bufões estreou na “guerra” das óperas, o que teria ocorrido precisamente no dia 1º de agosto de 1752, como bem lembra Raymond Trousson, em nota às *Confissões* de Rousseau. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. I. Œuvres autobiographiques. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 515 n. 5.

¹²⁶ *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale* (“Carta ao Sr. Grimm, a propósito das observações acrescentadas a sua Carta sobre Ônfale”). Escrito em 1752, este texto – que veio a lume anonimamente, e no qual o filósofo-músico genebrino sai em defesa de seu amigo Melchior Grimm –, publicado meses antes do estopim da *Querela dos Bufões*, remete o leitor a outras duas cartas que fazem parte da controvérsia entre Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), homem de letras alemão que vivia em Paris, o qual assina a *Lettre sur “Omphale”* (“Carta sobre Ônfale”, na qual hostilizava a música francesa), publicada neste mesmo ano, no *Mercure de France*, e um crítico anônimo – o Abade Raynal? –, que publica em seguida as suas *Observações a propósito da carta do Sr. Grimm sobre Ônfale*. *Omphale* (“Ônfale”) foi uma *tragédia lírica*, em um prólogo e cinco atos, composta pelo parisiense André Cardinal Destouches (1672-1749). Representada pela primeira vez na Academia Real de Música (da qual Destouches chegou a ser diretor), em Paris, a 10 de novembro de 1701 (e, após esta data, reapresentada pelo menos quatro vezes até 1752, quando, como observa Brenno Boccadoro, “cinquenta anos após a primeira representação, ela suscita uma violenta polêmica”), *Omphale* teve seu libreto escrito pelo também parisiense Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), poeta dramático e lírico e teórico do teatro, que considerava a ópera de seu país, segundo Kintzler, como “um modelo poético com o mesmo valor que o do teatro dramático”, e a quem Rameau destina sua *Carta* de 1727, na qual o compositor dijônês “expõe suas concepções líricas”. Cf. KINTZLER, Catherine. La Motte Houdar [Houdard, Houdart], Antoine de. In: BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992, p. 382. Cf. tb. BOCCADORO, Brenno. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. Écrits sur la musique. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 207.

¹²⁷ Já no *Dicionário de música* (1768), o compositor napolitano será amplamente citado (nos verbetes “Compositor”, “Desenho”, “Gênio”, “Ópera”, “Estilo”, entre outros).

Rousseau utilizaria para classificar a apreciação feita por Rameau sobre suas *Musas galantes*). Vale a pena seguirmos esta longa passagem da *Carta a Grimm*, na qual Rousseau se arma de uma retórica que, como aponta Boccadoro, visa precisamente “rebaixar os méritos” de seu rival dijonês:

As obras teóricas do Sr. Rameau possuem isso de muito singular: que elas fizeram um grande sucesso sem terem sido lidas; e doravante o serão muito menos, desde que um filósofo¹²⁸ se deu ao trabalho de escrever o resumo da doutrina deste autor. Certo é que este compêndio anulará os originais; e, com tal reparação, não teremos nenhum motivo de lamentá-los. Estas diferentes obras não contêm nada de novo nem de útil, a não ser o princípio do baixo fundamental; mas não é pouca coisa ter apresentado um princípio, mesmo que ele seja arbitrário, a uma arte que parecia não possuí-lo, e de ter facilitado tanto as suas regras de modo que o estudo da composição, que outrora era uma ocupação de vinte anos, atualmente é tarefa para alguns meses. Os músicos apreenderam avidamente a descoberta do Sr. Rameau, afetando desprezá-la. Os alunos multiplicaram-se com uma rapidez surpreendente; por todos os lados só se viam autorezinhos efêmeros, a maior parte sem talentos, que posavam de doutores à custa de seu mestre; e os préstimos bem reais, muito grandes e muito sólidos que o Sr. Rameau ofereceu à música trouxeram ao mesmo tempo este inconveniente: que a França se encontrou inundada de música ruim e de maus músicos. Pois cada um deles, acreditando conhecer todas as sutilezas da arte, assim que conhecia os seus elementos, todos se meteram a fazer harmonia, antes que o ouvido e a experiência lhes ensinassem a discernir a boa. No que diz respeito às óperas do Sr. Rameau, antes de tudo, a elas devemos o favor de terem sido as primeiras a elevar o teatro da ópera acima dos estrados [da região] da Pont-Neuf¹²⁹. Ele transpôs corajosamente o pequeno círculo de musiqueta em torno do qual nossos musicastros giravam incessantemente desde a morte do grande Lully. De sorte que, quando alguém for assaz injusto para recusar talentos superiores ao Sr. Rameau, pelo menos haverá de convir que ele lhe abriu o caminho de alguma maneira, e que ele colocou os músicos que virão depois dele em condições de ostentar impunemente os seus; o que certamente

¹²⁸ Trata-se, aqui, do matemático, filósofo e coeditor da *Encyclopédie*, Jean Le Rond d’Alembert, cujo nome figura em uma nota a esta passagem, segundo Brenno Boccadoro, na versão de Neuchâtel (1764?). Como bem lembra Boccadoro, a colaboração de d’Alembert, ou melhor, sua contribuição para a “reorganização dos escritos de Rameau remonta ao *Relatório da demonstração do princípio da harmonia extraído dos Registros da Academia Real de Ciências*, de 10 de dezembro de 1749. Em seguida vêm as duas edições dos *Elementos de música teórica e prática segundo os princípios do Sr. Rameau*, publicadas em Paris nos anos de 1752 e 1762.” Cf. BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 227.

¹²⁹ Onde ficava o *théâtre de la Foire*, no qual Rameau debutara sua carreira de compositor, ao escrever música de cena para farsas teatrais, segundo nota de Boccadoro, o qual também salienta “a retórica de Rousseau”, que “visa rebaixar os méritos de Rameau ao medir sua excelência a partir dos níveis mais medíocres da atividade musical.” Cf. BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 228 n. 2.

não era uma empresa fácil. Ele sentiu os espinhos, seus sucessores colherão as rosas.¹³⁰

Para adentrarmos sem mais retardo na grande *Querela*, lembremos como, no oitavo livro de suas *Confissões*, Rousseau descortina a ruidosa cena na qual os dois partidos digladiavam sob os camarotes reais:

Paris toda se dividiu em dois partidos, mais encarniçados do que se se tratasse de um negócio de Estado ou de religião. O mais poderoso, mais numeroso, composto dos grandes, dos ricos e das mulheres, lutava pela música francesa; o outro, mais vivo, mais altivo, mais entusiasta, era composto por conhecedores de verdade, por gente de talento, homens de gênio. Seu pequeno pelotão se reunia na Ópera, sob o camarote da rainha. A outra parte enchia todo o resto da platéia e da sala, mas o seu ponto principal era sob o camarote do rei. Foi daí que vieram esses nomes célebres de partidos “lado do rei” e “lado da rainha”. A disputa, animando-se, produzia várias brochuras.¹³¹

De fato, a “Querela dos Bufões” configurou-se a partir da chegada a Paris, em agosto de 1752,¹³² de uma companhia italiana de *ópera bufa*, liderada pelo compositor Eustachio Bambini (1697-1770), e da posterior formação de dois partidos opostos, a saber: o *partido da Rainha*, o qual se posicionou em defesa da companhia estrangeira (a favor, portanto, da ópera italiana), e o partido cujo representante mais ilustre foi sem dúvida alguma Rameau, o chamado *partido do Rei*, que, por sua vez, defendia a ópera nacional, i.e., a música francesa.¹³³

¹³⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. Écrits sur la musique. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 227-228.

¹³¹ Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 350-351.

¹³² Cf. GAGNEBIN, B; RAYMOND, M. *Notes e variantes*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 1446 n. 2.

¹³³ Cf. BORREL, Eugène. *La Querelle des Bouffons*. In: ROLAND-MANUEL (Dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001 [1963], p. 26-39. Sobre a “Guerra dos bufões”, cf. tb. MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985, p. 540-545. Cf. tb. REBATET, L. *Une histoire de la musique*. 10 ed. Paris: Robert Laffont /Compagnie Française de Librairie, 1995, p. 245-250; Cf. tb. LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. Paris: Librairie

Sabemos que Rousseau (junto com boa parte dos enciclopedistas¹³⁴) tomou o partido da música italiana, ocupando assim um lugar privilegiado entre as vozes exaltadas daqueles que defendiam a trupe dos Bufões. Rameau, naturalmente, posicionou-se no canto do rei (*coin du Roi*), apoiado por seus compatriotas que defendiam a tradição musical nacional. O debate chegou ao seu ponto culminante quando da publicação da *Carta sobre a música francesa*, escrita por Rousseau em 1752 – embora tenha aparecido somente em 1753, justamente durante o ponto alto da “Guerra dos Bufões”¹³⁵ –, na qual o filósofo genebrino desqualifica a tradição musical da França de maneira bastante incisiva.

Ora, devemos ter cuidado ao enfatizar esta ardente defesa e receptividade da música italiana por parte dos enciclopedistas e, sobretudo, de Rousseau, pois como bem lembra Olivier Pot, em nota à *Carta sobre a música francesa* do nosso filósofo genebrino, mesmo antes da chegada à Paris da companhia de Bambini, ou do estopim da Guerra dos Bufões, pode-se dizer que era um “lugar-comum opor a frieza do público francês ao entusiasmo delirante dos italianos.”¹³⁶

Apesar de sua participação na querela ter sido mais emblemática que efetiva – na medida em que representava, aos olhos de Rousseau e dos enciclopedistas, o bastião da música francesa –, Rameau também não deixou de lançar suas farpas, em um único libelo, a saber: as “Observações sobre nosso instinto para a música.”¹³⁷ Com efeito,

Delaplane, s/d, cap. IX; cf. tb. COELHO, L.M. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.49-52.

¹³⁴ Diderot, d’Alembert, Grimm, entre outros.

¹³⁵ KINTZLER, Catherine. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l’origine des langues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 5.

¹³⁶ POT, Olivier. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1468 n. 5. Entre os autores que sustentaram esta oposição, Olivier Pot cita Raguenet, De Brosses, Grimm, Du Bos e Blainville.

¹³⁷ *Observations sur notre instinct pour la musique...*(1754). Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l’Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances*. vol. II. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 239-276.

publicadas em 1754, as *Observações* de Rameau, como bem lembra Sylvie Bouissou, possuíam dois objetivos principais: o primeiro era confirmar e desenvolver a tese exposta em um escrito anterior¹³⁸, segundo a qual “as regras do princípio sonoro seriam comuns não somente a todas as artes de gosto, mas também às ciências”¹³⁹ (a mesma tese que lhe granjearia a desconfiança de d’Alembert, o qual, a partir de então, iria se afastar cada vez mais dos princípios do compositor dijonês que homenageara em seu “Discurso preliminar” da *Enciclopédia*). O segundo objetivo das *Observações*, ainda conforme Bouissou, foi uma tentativa de reagir à violência dos golpes disparados por Rousseau contra a música francesa¹⁴⁰; ataques estes cuja toada começa, por exemplo, com esta comparação:

Fiz outra experiência que exige menos precaução, e que vos parecerá, talvez, mais decisiva. Dei a cantar aos italianos as mais belas árias de Lully e, aos músicos franceses, as árias de Leo e de Pergolesi, e observei que, embora estes últimos estivessem muito distantes de apreender o verdadeiro gosto desses fragmentos, sentiam, no entanto, a melodia, e dela tiravam, à sua maneira, frases musicais cantantes, agradáveis e bem cadenciadas. Mas os italianos, solfejando com muita exatidão nossas árias mais comoventes, não puderam jamais

¹³⁸ *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du Principe de l’Harmonie, servant de base à tout l’Art Musical théorique et pratique*, Paris, 1752.

¹³⁹ BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – Musicien des Lumières*. Millau: Fayard, 2014, p. 951.

¹⁴⁰ Que incluiu a análise crítica do famoso monólogo “Enfin, il est en ma puissance”, de *Armide*, personagem da ópera homônima de Lully, em um prólogo e cinco atos, com libreto de Quinault, representada pela primeira vez em 1686. Em sua *Carta*, o filósofo genebrino assim resume sua opinião e sua análise do monólogo de *Armide*: “Para resumir em poucas palavras minha opinião sobre o célebre monólogo, digo que, se o considerarmos como um canto, não encontraremos nele nem compasso, nem caráter, nem melodia; se quisermos que seja um recitativo, não encontraremos nem naturalidade, nem expressão; e, qualquer que seja o nome que lhe quisermos dar, vemo-lo cheio de sons prolongados, de trilos e outros ornamentos vocais ainda mais ridículos nessa situação do que o são normalmente na música francesa. A modulação é regular, mas por isso mesmo pueril, escolástica, sem energia, sem afecção sensível. O acompanhamento se limita ao baixo-contínuo, em uma situação em que todo o poder da música deveria ser mobilizado, e esse baixo é mais próximo ao que se proporia a um estudante em sua lição de música que ao acompanhamento de uma cena viva de ópera, cuja harmonia deve ser escolhida e aplicada com um sutil discernimento para tornar a declamação mais sensível e a expressão mais viva. Em duas palavras, se nos déssemos ao trabalho de executar a música dessa cena sem juntar-lhe as palavras, sem gritar nem gesticular, não seria possível distinguir nela nada de semelhante à situação que ela deseja representar e aos sentimentos que pretende exprimir, e tudo não parecerá senão uma tediosa seqüência de sons modulada ao acaso e apenas para fazê-la durar. No entanto, esse monólogo sempre fez, e não duvido que ainda viesse a fazer um grande efeito no teatro, porque os versos são admiráveis e a situação, viva e interessante. Mas sem os braços e os gestos da atriz, estou persuadido de que ninguém poderia suportar o recitativo, e que esse tipo de música tem grande necessidade do auxílio dos olhos para poder ser tolerável aos ouvidos.” Cf. GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da carta sobre a música francesa*. Campinas, IFCH-UNICAMP, 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia). José Oscar de Almeida Marques (Orient.), p. 133-134.

identificar nelas nem as frases nem o canto; essa não era para eles uma música com sentido, mas apenas sequências de notas dispostas sem critério e como que por acaso; eles as cantavam precisamente como vós leríeis palavras árabes escritas em caracteres franceses.¹⁴¹

Sabemos que, ao rememorar os panfletos publicados durante a *Querelle des Bouffons*, Rousseau atribui um valor extremado à *Carta* de sua autoria, como ele próprio deixa claro no Livro VIII das *Confissões* (que teria sido escrito mais ou menos quinze anos após o término da mesma querela): “O lado do rei quis fazer troça; e foi troçado pelo *Pequeno Profeta*. Quis meter-se a arrazoar, e foi esmagado pela *Carta sobre a música francesa*. Esses dois escritos, um de Grimm, outro meu, foram os únicos que sobreviveram à questão; os outros todos já estão mortos.”¹⁴²

É também em um curioso relato das *Confissões* que encontramos a anedota sobre a recepção desse panfleto, na qual transparece claramente o “excesso” de Jean-Jacques, quando este afirma, por exemplo, que os músicos da Ópera teriam maquinado meios de matá-lo na saída do teatro. Vejamos como o autor destas *Confissões* caracteriza a trama em questão:

O *Pequeno Profeta* que, malgrado meu, obstinaram-se muito tempo em me atribuir, foi levado na troça, e não custou o menor incômodo ao seu autor. Mas a *Carta sobre a música* foi tomada a sério, e levantou-se contra mim toda a nação, que se supunha ofendida na sua música. Seria digno da pena de Tácito a descrição do efeito incrível dessa brochura. Era no tempo da grande questão do parlamento com o clero. O parlamento acabava de ser exilado; a fermentação estava no auge; tudo ameaçava um levante próximo. Apareceu a brochura, e no mesmo instante foi esquecida a questão; só se pensou no perigo em que estava a música francesa, e não houve mais levante senão contra mim. Foi ele de tal forma que a nação ainda não se repôs de todo. Na corte, hesitava-se entre a Bastilha e o exílio; e a ordem de prisão teria sido expedida se o Sr. de Voyer não lhe mostrasse o ridículo. Quem ler que essa brochura talvez tenha impedido uma revolução, pensará que sonha; é entretanto uma verdade bem real, que toda

¹⁴¹ Cf. GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau...* op. cit., p. 111.

¹⁴² Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 351.

Paris ainda pode atestar, pois ainda não se passaram quinze anos depois dessa singular questão.¹⁴³

Certo é que a famigerada carta rendeu-lhe, à época, um caudaloso coro de injúrias: “se não atentaram contra a minha liberdade, pelo menos não me pouparam insultos; minha própria vida correu perigo”, dramatiza Rousseau. “A orquestra da Ópera fez a honesta conspirata de me assassinar à saída”, continua o filósofo, ao relatar este “entreato” da *Querela do Bufões*, no qual convida seus leitores a assistir a uma espécie de teatralização dos fatos. “Contaram-me; tornei-me ainda mais assíduo à ópera e só muito tempo depois soube que o Sr. Ancelet, oficial dos mosqueteiros, que me tinha amizade, poupou-me do complô, fazendo-me escoltar, a minha revelia, à saída da ópera.”¹⁴⁴ Tais foram, segundo Rousseau, os desdobramentos desta querela que teria provocado a divisão de toda Paris em dois partidos que, como vimos, aos olhos do filósofo pareciam “mais encarniçados do que se se tratasse de um negócio de Estado ou de religião.”

Mas voltemos à explosiva *Carta*. Em um artigo intitulado “A melodia dos signos”, Franklin de Matos nos lembra que, no pensamento de Rousseau, “música e linguagem sempre estiveram associadas”. E o exemplo que Matos escolhe para ilustrar esta associação é justamente a *Carta sobre a Música Francesa*:

Nesse texto, cujo alvo principal é o compositor Jean-Philippe Rameau, Rousseau afirma que, se a música italiana é mais capaz de exprimir as paixões que a francesa, é porque privilegia a melodia, e não a harmonia e o contraponto. Tal diferença, aliás, se deve àquilo que distingue os próprios idiomas desses dois povos: enquanto o francês contém poucas vogais sonoras e está cheio de consoantes, articulações e sílabas mudas, o italiano é doce, sonoro, harmonioso e acentuado.¹⁴⁵

¹⁴³ Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008, p. 351.

¹⁴⁴ Ibidem, loc. cit.

¹⁴⁵ MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante...*, op. cit., p. 163.

Isto posto, o que nos interessa reter, no presente trabalho, do posicionamento do filósofo genebrino na Querela dos Bufões, é o fato de que, como lembra Kintzler, “o princípio da primazia da harmonia sobre a melodia”, foi, de fato, “violentamente combatido por J.-J. Rousseau”¹⁴⁶, pelas razões claramente expostas por Franklin de Matos, no contexto desta “guerra” que eclodiu na cena e nos bastidores da ópera na Paris dos anos 1750.

Como vimos, Rousseau não foi o primeiro a sustentar a superioridade da música italiana com base em todas estas qualidades às quais se refere Franklin de Matos. Assim como os partidários da música francesa (como Madame de Pompadour, Cazotte, entre outros), que se posicionavam do “lado do rei”, tampouco foram os mais antigos defensores do patrimônio musical de seu país. Entretanto, como sustenta Fumaroli, mesmo na *Querela dos Antigos e dos Modernos*, nenhum Antigo teria ido tão longe a ponto de sustentar, como fez Rousseau, “a superioridade ontológica do gênio antigo, acordado com aquele da Natureza, sobre a decadência moral, política e poética dos Modernos”¹⁴⁷, ou seja, notadamente dos parisienses e de seus filósofos. Nem Boileau, nem mesmo Du Bos teriam ousado escrever, em favor dos Antigos, como Rousseau o fez em seu *Ensaio sobre a origem das línguas* [composto cerca de seis anos após o término da Querela dos Bufões]: ‘Estes tempos de bárbarie [a Antiguidade bíblica e homérica] eram o século de ouro’.¹⁴⁸

¹⁴⁶ KINTZLER, Catherine. *Harmonie* [2] Primauté de l’harmonie sur la mélodie]. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 169-170.

¹⁴⁷ Lembremos que tal decadência, a qual, de certa maneira, também é denunciada na *Carta sobre a música francesa*, já vinha sendo apontada por Rousseau desde o *Discurso sobre as ciências e as artes* (composto entre 1749 e 1750), até consumir-se em suas análises do *Ensaio sobre a origem das línguas* (provavelmente composto em meados de 1760), e em alguns de seus verbetes do *Dicionário de música* (composto entre 1753 e 1764).

¹⁴⁸ Cf. FUMAROLI, Marc. *Les abeilles et les araignées*. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Édition établie et anotée par Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001, p. 215.

Ora, conhecemos a conclusão da *Carta*, que parece ter carregado os bastidores da ópera parisiense, onde a atmosfera – ligeiramente derrisória no início da *Querela* – acabou precipitando uma chuva de impropérios. E não era para menos: neste mesmo texto, o filósofo-músico de Genebra, como um legislador da música moderna, arrogava a si o direito de condenar a música francesa a uma severa pena, declarando em alto e bom som esta mal-afortunada sentença:

Creio ter mostrado que não há nem ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite; que o canto francês não passa de um contínuo clamor, insuportável a todo ouvido não preconceituoso, que sua harmonia é tosca, sem expressão, soando apenas como exercício de colegial; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo. Do que concluo que os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles.¹⁴⁹

E seus efeitos nefastos são claramente expostos por Jacques Charpentier, em um artigo cujo título – “J.-J. Rousseau músico marginal?” – já sugere uma aguda provocação a uma linhagem de rancorosos opositores que, ainda hoje, não medem esforços para denegrir o autor da *Carta sobre a música francesa*, ao retomar a sentença final deste mal-afamado libelo: “para os músicos franceses, Rousseau aparece em primeiro lugar como aquele que escreveu: ‘os franceses não têm música e não podem tê-la; ou, se um dia tiverem uma, tanto pior será para eles’.”¹⁵⁰ Entretanto, procurando fazer jus à vocação musical de Rousseau, Charpentier sustenta que estas linhas “célebres e deploráveis” da *Carta sobre a música francesa*, “somadas à recordação das disputas incessantes que J.-J. Rousseau manteve com o meio musical de seu tempo, constantemente lhe granjeiam o obstinado rancor da maior parte dos meus colegas compatriotas. Entre eles, ainda hoje, muitos chegam mesmo a recusar-lhe o título de

¹⁴⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 37.

¹⁵⁰ CHARPENTIER, Jacques. *J.-J. Rousseau musicien marginal?* In: THIÉRY, Robert. *Rousseau, l'Emile et la Révolution* – actes du colloque international de Montmorency (27 septembre – 4 octobre 1989). Paris: Universitas/Ville de Montmorency, 1992, p. 513.

músico...”. Naturalmente, conclui Charpentier, é somente “a partir da leitura e do estudo da obra literária e musical de J.-J. Rousseau que nos damos conta de que estas linhas provocantes não deveriam jamais ter sido isoladas do seu contexto polêmico, no qual este provinciano tímido, incapaz de se fazer admitir nos salões parisienses, trai sua mágoa e suas pretensões não realizadas pela incisividade do seu verbo.”¹⁵¹

A propósito do alcance da *Carta sobre a música francesa* e do desenvolvimento de sua argumentação em posteriores reflexões do filósofo genebrino, vale lembrarmos, aqui, a arguta observação de Catherine Kintzler, segundo a qual:

Para além da violência polêmica que a atravessa e que ela suscita [...], a *Carta sobre a música francesa* enuncia o núcleo teórico do pensamento de Rousseau: **ao opor a “melodicidade” da música italiana à complexidade harmônica da música francesa, ela caracteriza a oposição entre o modelo vocal, simples e natural, próprio para exprimir as emoções diretamente, e o modelo articulado, intelectual e material**, segundo o qual as línguas e a música vão pouco a pouco se tornando complicadas e degradadas. Esta oposição é a primeira ocorrência de uma longa série que, um pouco mais tarde, o *Ensaio sobre a origem das línguas* dirá muito claramente em torno de um núcleo filosófico, desta vez, ao opor o mundo físico-racional, característico do pensamento clássico, ao mundo ‘moral’ do psiquismo humano.¹⁵²

Com efeito, para dar conta desta complexidade harmônica da música francesa e, particularmente, dos excessos da harmonia daquele que fora chamado de “destilador de acordes barrocos”¹⁵³ (ninguém menos que o próprio Rameau), o filósofo genebrino irá

¹⁵¹ Ibidem, loc. cit.

¹⁵² Cf. KINTZLER, C. *Introduction à la Lettre sur la musique française*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues – suivi de Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 131.

¹⁵³ A alcunha foi atribuída a Rameau por outro Rousseau, não o filósofo, mas o poeta, partidário de Lully em uma querela mais antiga que opusera lullistas e ramistas ou “ramoneurs”, como bem lembra Raphaëlle Legrand: “Pode-se compreender então que seus detratores tenham acusado Rameau de abusar dos efeitos harmônicos. O poeta lullysta Jean-Baptiste Rousseau [1671-1741], aliás, com aspereza o tratou de ‘destilador de acordes barrocos’: *Destillateur d'accords baroques / Dont tant d'idiots sont fêrus / Chez les Thraces et les Iroques / Portez vos opéras bourrus. / Malgré votre art hétérogène / Lulli de la lyrique scène / Est toujours l'unique soutien. / Fuyez, laissez-lui son partage / Et n'écorchez pas davantage / Les oreilles des gens de bien* (Jean-Baptiste Rousseau, *Lettre à Louis Racine*, 17 novembre 1739, cité par J.M.B. Clément, Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, vol. I, p. 244).” Cf. LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 119.

recorrer à expressividade da melodia da música italiana, acompanhada por uma “harmonia simples e pura”:

Quando se começa a conhecer a melodia italiana, não se encontra nela inicialmente nada que não seja a graça, e acredita-se que ela é apropriada apenas à expressão de sentimentos agradáveis; mas basta estudar um pouco seu caráter comovente e trágico para logo se surpreender com a força que lhe empresta a habilidade dos compositores nas grandes peças de música. É com o auxílio dessas sábias modulações, dessa textura simples e depurada, desses acompanhamentos vivos e brilhantes, que esses cantos divinos dilaceram ou encantam a alma, põem o espectador fora de si, e lhe arrancam, em seus transportes, os gritos com os quais jamais nossas tranqüilas óperas foram honradas. Como consegue o músico produzir esses grandes efeitos? Seria à força de contrastar os movimentos, de multiplicar os acordes, as notas, as partes? À força de empilhar planos sobre planos, instrumentos sobre instrumentos? Todo esse tumulto, que não passa de um mau suplemento ao qual falta o gênio, sufocaria o canto, longe de animá-lo, e destruiria seu interesse ao dividir a atenção. Seja qual for a harmonia que pudessem produzir conjuntamente várias partes, todas bem melódicas, o efeito desses belos cantos desapareceria tão logo se fizessem ouvir simultaneamente, restando apenas o efeito de uma seqüência de acordes, que, o que quer que se diga, é sempre frio quando a melodia não os anima, de tal modo que, quanto mais se amontoam despropositadamente os cantos, menos agradável e melodiosa será a música, porque é impossível ao ouvido entregar-se ao mesmo tempo a várias melodias, e, visto que uma apaga a impressão da outra, todo o conjunto só resulta em confusão e barulho.¹⁵⁴

Pautando-se nos exemplares compositores italianos, Rousseau desenvolverá sua regra da *unidade de melodia*¹⁵⁵, pois, “para que uma música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar”:

[...] é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é

¹⁵⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 16-17.

¹⁵⁵ Cerca de uma década após a *Querela dos Bufões*, ao concluir seus verbetes que seriam publicados no *Dicionário de música*, Rousseau se referiu, no final do artigo “Melodia”, a esta mesma “Unidade de melodia”, à qual o filósofo dedicara um verbete inteiro, tamanha a importância que havia adquirido o que ele passaria a chamar de princípio de *unidade de melodia*, “que os italianos sentiram e seguiram sem o conhecer, e que os franceses, porém, não conheceram nem seguiram.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 754.

preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma idéia ao espírito.¹⁵⁶

Como bem lembra Garcia, ao apresentar esta regra da *unidade de melodia* e sua explicação, pela primeira vez, em sua *Carta sobre a música francesa*, este libelo de Rousseau será considerado como “um dos mais significativos textos da querela.”¹⁵⁷ É a esta mesma regra, como precisamente aponta Garcia, que o filósofo genebrino irá recorrer “para apoiar seu ponto de vista estético na crítica à música e ao gosto francês.”¹⁵⁸ Para Garcia, em sua perspectiva estética, Rousseau:

[...] “submete a música francesa à prova da razão”, não com o intuito de verificar se as composições procedem de acordo com regras científicas que a tornariam rígida e fria. Para o autor da *Carta*, a música não é um objeto físico ou matemático, e a *razão* à qual ele se refere diz respeito a uma luz interior, a um bom senso que segue as tendências naturais do coração; a razão com a qual Rousseau julga a música francesa [...] é um processo de reconhecimento do comportamento sensível intuitivo e original presente na constituição moral do homem nos primórdios de seu estado de sociedade; comportamento este comunicado diretamente pelos sinais presentes na língua, sinais que funcionam como identificadores dos sentimentos, das paixões, das emoções e que são indicados principalmente pelos acentos [...].¹⁵⁹

Ainda que, para o Rousseau do *Ensaio*, a língua italiana também já sofrera certa degeneração, como lembra Garcia, “mostrando-se como língua decadente, sem musicalidade e adaptada às convenções”, tal afirmação, “que parece contradizer toda a argumentação da *Carta*”, pode ser bem compreendida se considerarmos “o contexto específico de cada texto.” Assim, pontua Garcia:

[...] a argumentação da *Carta* [...] se atém a uma problemática estética bem definida, na qual é preciso “tomar um partido”, encontrando uma solução plausível. Dentre as soluções possíveis, entre as duas que se apresentam, o italiano parece ser a melhor opção, pois representa uma reconciliação, uma união entre os aspectos artificiais e alguns elementos naturais que ainda

¹⁵⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 17.

¹⁵⁷ Cf. GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau...*, op. cit., p. 5.

¹⁵⁸ Ibidem, loc. cit.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 79.

sobrevivem intrínsecos a essa língua. O italiano, então, seria o correspondente atual para o que foi a língua grega no passado.¹⁶⁰

É possível encontrarmos mesmo uma verdadeira consonância entre a *Carta* e o *Ensaio* (que será composto em meados de 1760); é o que aponta, mais uma vez, Daniela Garcia, coautora da primeira tradução brasileira da *Carta sobre a música francesa*: “É na Grécia anterior ao surgimento dos filósofos e dos sofistas que Rousseau afirma estar a verdadeira música, porque era feita a partir de uma língua natural e espontânea [...]. Na *Carta*, ao aprofundar sua análise buscando os princípios primeiros de cada elemento da música, Rousseau [...] recorre à música grega.”¹⁶¹ Garcia refere-se precisamente a esta importante passagem da *Carta* de Rousseau, na qual o filósofo genebrino afirma que:

[...] toda música nacional extrai seu principal caráter da língua que lhe é própria, e devo acrescentar que é principalmente a prosódia da língua que constitui esse caráter. Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras; o que é muito evidente na música grega, cujos ritmos não eram mais que fórmulas de outros tantos ritmos fornecidos por todos os arranjos das sílabas longas ou breves e dos pés aos quais a língua e a poesia eram suscetíveis. De modo que, embora se possa muito bem distinguir, no ritmo musical, o ritmo da prosódia, o ritmo do verso e o ritmo do canto, não se deve duvidar de que a música mais agradável – ou, ao menos, a mais bem cadenciada – é aquela em que estes três ritmos confluem conjuntamente da melhor maneira possível.¹⁶²

Com efeito, ao sustentar a tese de que “a música de cada nação irá extrair seu principal caráter da língua que lhe é própria”¹⁶³, sendo que é “a prosódia da língua”, sobretudo, o que constitui este mesmo caráter – após admitir a possibilidade de se

¹⁶⁰ Cf. GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau...*, op. cit., p. 90-91.

¹⁶¹ Ibidem, p. 91.

¹⁶² Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. (Textos Didáticos, 58). Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 7.

¹⁶³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 294.

conceber “líguas mais apropriadas à música que outras” e algumas líguas “que lhe seriam absolutamente inapropriadas”¹⁶⁴ –, Rousseau vincula inextricavelmente música e linguagem, de modo que pode comparar as duas músicas, italiana e francesa, com base, por exemplo, na maior ou menor fluidez da entonação e do ritmo que possuiria a língua de cada uma das duas nações (logo, com base também nas consequências da aplicação da música a uma e outra língua, de acordo com a sua constituição).

Neste sentido, poderíamos justamente nos perguntar quais seriam as características de uma língua “absolutamente inapropriada” à música. A resposta de Rousseau é clara: esta língua seria “composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações” e um ritmo – “cuja percepção produz em grande parte a beleza e a expressão do canto” –, pouco marcado ou imperceptível.¹⁶⁵ De fato, não é preciso ser adivinho para desvendar, a partir destes elementos, o objeto, ou melhor, a língua que corresponde à descrição feita por Rousseau. Tais são precisamente as propriedades da língua francesa, conforme o filósofo genebrino. Vejamos qual seria o resultado, segundo Rousseau, da “aplicação da música a uma língua assim constituída.”¹⁶⁶ Antes de tudo, sustenta Jean-Jacques, “a falta de brilho no som das vogais obrigaria a dar muito mais brilho ao das notas; assim, por ser a língua surda, a música seria esganiçada.”¹⁶⁷ Posteriormente, prossegue o filósofo, “a aspereza e a abundância das consoantes forçaria a excluir muitas palavras e a tratar as restantes apenas por entonações elementares, tornando a música insípida e monótona” e, “ainda pela mesma razão”, escarnece Rousseau, “seu andamento seria lento e enfadonho, e se quiséssemos apressar um pouco o movimento, sua velocidade

¹⁶⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa...*, op. cit., p. 6.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 6-7.

¹⁶⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa...*, op. cit., p. 6.

¹⁶⁷ Ibidem, loc. cit.

assemelhar-se-ia à de um corpo rígido e anguloso rolando sobre o calçamento.”¹⁶⁸ Como resultado desta aplicação, uma vez que “essa música seria incapaz de qualquer melodia agradável”, “vaticina” Jean-Jacques:

[...] procurar-se-ia suprir essa falta por meio de belezas factícias e pouco naturais, sobrecarregando-a de modulações frequentes e regulares, porém frias, sem elegância e sem expressão. Inventar-se-iam os trêmulos, as cadências, os portamentos e outros adornos postiços que se esbanjariam no canto, tornando-o apenas mais ridículo sem deixá-lo menos maçante. Mesmo com toda essa desagradável ornamentação, a música continuaria lânguida e sem expressão, e suas imagens, desprovidas de força e de energia, pintariam poucos objetos em muitas notas, à semelhança dessas escritas góticas cujas linhas repletas de traços e de letras decoradas não contêm mais que duas ou três palavras, e que encerram muito pouco sentido em um grande espaço. A impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos seus cuidados à harmonia, e, na falta de belezas reais, introduziriam ali belezas de convenção cujo único mérito seria o de ter vencido uma certa dificuldade. Em vez de uma boa música, criariam uma música erudita; para suplementar a melodia, multiplicariam os acompanhamentos; custa-lhes menos empilhar várias partes ruins umas sobre as outras do que compor uma única que fosse boa. Para diminuir a insipidez, aumentariam a confusão; acreditariam fazer música e não fariam mais que ruído.¹⁶⁹

Como sabemos, isto foi precisamente o que, para Rousseau, ocorreu com a música francesa. Desta “falta de melodia”, outro efeito que resultaria, segundo o diagnóstico de Rousseau, seria precisamente o fato de que “os compositores, por terem desta apenas uma ideia errônea, encontrariam por toda parte melodias à sua maneira.” Logo, “por não terem um canto verdadeiro”, multiplicariam “as partes do canto”, uma vez que:

[...] atrevidamente chamam canto ao que não o é; até mesmo ao baixo-contínuo, em uníssono com o qual fariam recitar sem cerimônia os barítonos, desde que isso lhes servisse para recobrir o todo com uma espécie de acompanhamento, cuja pretensa melodia não teria nenhuma relação com a da parte vocal. Por toda

¹⁶⁸ Ibidem, loc. cit.

¹⁶⁹ Ibidem, loc. cit.

parte em que vissem notas, encontrariam canto, já que para eles, efetivamente, o canto não passa de notas. *Voces, praetereaque nihil*.¹⁷⁰

Voltemo-nos agora para o que diz Rousseau sobre a língua italiana e sua natural musicalidade, ao mesmo tempo em que reapresenta os elementos de uma língua que, ao contrário, não seria apropriada à música (leia-se a língua francesa):

Ora, se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto. Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as frequentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e mais cheio. Em relação à harmonia, que depende do número e da prosódia tanto quanto dos sons, a vantagem da língua italiana é evidente neste ponto, pois é preciso observar que o que torna uma língua harmoniosa e verdadeiramente pitoresca [“no sentido de pintar, ou representar as emoções”, segundo nota da tradução] depende menos da força real de seus termos do que da distância que existe entre o doce e o forte nos sons que ela emprega, e da escolha que se pode fazer para os quadros que se tem a pintar. [...] Restar-me-ia falar da acentuação, mas esse importante tópico exige uma discussão tão profunda que é melhor deixá-la para uma mão mais hábil.¹⁷¹

Lembremos que, ao vincular música e linguagem, o filósofo genebrino vincularia igualmente a melodia à música vocal, cuja anterioridade sobre a música instrumental (justificada pelo modelo dos antigos gregos, que não teriam conhecido a harmonia nem o contraponto), assim enfraqueceria a autonomia desta última e, por conseguinte, da moderna harmonia e do acompanhamento que, longe de sustentarem a preeminência do canto, sufocam-no e fazem com que perca sua força e seu brilho.

¹⁷⁰ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa...*, op. cit., p. 7. Tais são os dizeres (geralmente atribuídos a Horácio) que Rousseau escolhe como epígrafe de sua *Carta sobre a música francesa: Sunt verba et voces, praetereaque, nihil*. [“São palavras e vozes, nada além disso”, segundo nota da referida tradução da *Carta*: nota 2, p. 38].

¹⁷¹ Ibidem, p. 10-12.

A questão do “gênio” e o problema do “gosto” também terão lugar em suas análises, uma vez que, quando se trata de julgar os estilos nacionais da música italiana e da francesa, Rousseau irá articular estas mesmas noções para dar maior força à argumentação em favor da linhagem de Metastasio¹⁷².

As discussões sobre o gênio ou sobre o gosto musical, as quais se fazem notar sobretudo no elogio da música italiana e nas severas críticas à música francesa, serão também resultantes da argumentação inicialmente apresentada por Rousseau na *Carta sobre a música francesa* e, ao longo de aproximadamente quinze anos¹⁷³, desenvolvida nos artigos que viriam a compor o *Dicionário de música* (concluído em 1764 e publicado em 1768).

No verbete “Compositor” que Rousseau escrevera para a *Enciclopédia* (o qual iria aparecer no volume 3 desta publicação, precisamente em outubro de 1753), vemos as noções de gênio e gosto imbricarem-se de tal maneira que a criação de certa unidade como que inflama ou inspira àquele que compõe música e o aproxima aos grandes mestres da música italiana, como Pergolesi¹⁷⁴, para mencionarmos apenas um exemplo apresentado por Jean-Jacques (embora este único exemplo seja bastante emblemático, uma vez que se trata do autor de *La Serva Padrona*, ópera que, como vimos, teve um importante papel na abertura da querela que ora abordamos). Citemos Rousseau:

O que entendo por gênio não é este gosto bizarro e caprichoso que semeia por toda a parte o barroco e o difícil; que só sabe embelezar ou variar a harmonia à força de ruído ou dissonâncias: é este fogo interior que, incessantemente, inspira

¹⁷² Antonio Trapassi, vulgo Pietro Metastasio (1698-1782), poeta, músico e libretista italiano. No *Dicionário de música*, Rousseau cita o nome deste “genial poeta” nos verbetes “Duo” e “Gênio”. Cf. Saby, Pierre; O’Dea, Michael; Dauphin, Claude. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: Dauphin, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 850.

¹⁷³ Dado que muitos destes verbetes do *Dicionário*, como sabemos, foram fruto do remanejamento dos artigos que Rousseau escrevera para a *Enciclopédia* já em 1748.

¹⁷⁴ Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), natural de Nápoles, foi um dos compositores mais apreciados por Rousseau, ao lado de outros nomes da escola napolitana, como Leonardo Vinci (c.1690-1730) e Leonardo Leo (1694-1744).

cantos novos e sempre agradáveis; expressões vivas, naturais e que se dirigem ao coração; uma harmonia pura, comovente e majestosa. Foi este divino guia que conduziu Corelli, Vinci, Hasse, Gluck e Rinaldo di Capua ao santuário da Harmonia; Leo, Pergolesi e Terradeglias, ao da expressão e do belo canto.¹⁷⁵

É curioso notarmos que o mesmo verbete (“Compositor”) se encerra com um parágrafo assinado por d’Alembert, portanto de sua inteira responsabilidade, no qual lemos a seguinte conclusão: “Foi ele [o gênio, este “fogo interior”] que inspirou Lulli na infância da música e que, na França, ainda brilha nas óperas do Sr. Rameau, a quem nossos ouvidos devem tanto.”¹⁷⁶

Neste ponto, parece-nos interessante observar em que medida o gosto musical de Rousseau (e, conseqüentemente, os compositores que ele nos apresenta como exemplos a serem seguidos) não se afasta de certo gosto musical, por assim dizer, bastante “tradicional” à época.

Ainda sobre esta passagem do verbete “Compositor”, é curioso notar que Rousseau assimila o gosto musical degenerado – aquele “gosto bizarro e caprichoso” – ao que ele chama de “barroco” – termo que, aplicado à música, o filósofo genebrino, no verbete homônimo do seu *Dictionnaire de musique*, definiria da seguinte forma: “Uma música *barroca* é aquela em que a harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, o canto duro e pouco natural, a entonação difícil e o movimento forçado.”¹⁷⁷ Não por acaso, tal definição abarca as características que Jean-Jacques atribui à música francesa e, especialmente, à música de Jean-Philippe Rameau.

Mas o que afinal faz com que Rousseau prefira a música de Pergolesi à dos franceses e, especialmente, àquela composta por seu arquiinimigo dijonês? Ora, a

¹⁷⁵ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 3:769.

¹⁷⁶ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 3:769.

¹⁷⁷ Cf. YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau...*, op. cit., p. 70.

resposta está, como bem lembra Bardez, na “clareza” de escritura e no “desenho”¹⁷⁸ perfeito de seu *Stabat Mater*, por exemplo.¹⁷⁹ “O tutti de primeiros violinos dobra frequentemente a voz, a orquestra não prolonga (muito frequentemente) a música para além das pausas das árias e, ao precederem estas últimas, enunciam suas melodias pura e simplesmente”; e as “vozes em duo”, ainda que não estejam sempre em terças, conclui Bardez, “pronunciam a maior parte do tempo as mesmas sílabas.”¹⁸⁰

Mais importante, no entanto, é observarmos o fato de que, para Rousseau, gênio e gosto coadunam-se de maneira exemplar nos compositores oriundos de escolas italianas (às quais se filiam inclusive Hasse¹⁸¹ e Terradeglias¹⁸²). No pensamento musical de Rousseau, esta conformação indissociável entre gênio e gosto encontra-se justificada na figura do “verdadeiro compositor”, isto é, do compositor dotado de uma espécie de

¹⁷⁸ O “desenho” [*dessein*], em música, explica Rousseau (no verbete homônimo do seu *Dicionário*), “é a invenção e a condução do tema, a disposição de cada parte e o ordenamento geral do todo. [...] Esta ideia do *desenho* geral de uma obra também se aplica particularmente a cada trecho que a compõe. Assim, *desenhamos* uma ária, um duo, um coro etc.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p.260. Sobre as especificidades do conceito de “desenho” no século XVIII, remeto o leitor à impecável tradução do *Dicionário de música* de Rousseau realizada por José Luis de la Fuente Charfolé, na qual se encontra uma extensa e esclarecedora nota sobre este mesmo termo. Cf. FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (Ed.). *Diccionario de música – Jean-Jacques Rousseau*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007, p. 178-179 n. 113.

¹⁷⁹ BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d’amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980, p. 109.

¹⁸⁰ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁸¹ Johann Adolf Hasse (1699-1783), compositor alemão, foi especialmente apreciado por suas óperas (cerca de 70 obras cênicas saíram de sua pena), embora tenha composto também oratórios, concertos e obras de câmara. Hasse foi aluno dos compositores italianos Nicola Porpora (1686-1768) e Alessandro Scarlatti (1660-1725), naturais de Nápoles e Palermo, respectivamente. De acordo com Pierre Saby, “por volta de 1744, [Hasse] tornou-se amigo de Metastasio, do qual musicou a maior parte dos poemas.” E Stanley Sadie ressalta que “o próprio Metastasio preferia Hasse a todos os demais que musicaram seus libretos, por seu estilo requintado, sua percepção dos textos e sua **sensibilidade para a voz humana**. Burney chamou-o de **‘o mais natural, elegante e sensível compositor de música vocal, além de o mais prolífico’**.” cf. SABY, Pierre. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 838. Cf. tb. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música* – edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 414. (Grifo nosso)

¹⁸² Domenico ou Domingo Terradeglias ou Terradellas ou Terradella (1713-1751) foi um compositor espanhol que estudou com Durante em Barcelona e Nápoles. cf. SABY, Pierre. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 865.

talento natural. “Compositor”, define Rousseau, no verbete homônimo que se encontra tanto na *Enciclopédia* quanto no *Dicionário*¹⁸³, “é aquele que”:

[...] compõe música ou que sabe as regras da composição. Ver, na entrada COMPOSIÇÃO, a exposição dos conhecimentos necessários para saber compor, os quais ainda não são suficientes para formar um verdadeiro *compositor*. Toda a ciência possível não basta sem o gênio que a põe em prática. Qualquer esforço que se possa fazer, qualquer experiência¹⁸⁴ que se tenha, é preciso ter nascido para esta arte; do contrário, apenas se produzirá algo medíocre. Isto ocorre com o *compositor* e com o poeta: se ao nascer a natureza não o formou desse modo: *Se do Céu não recebeu a influência secreta, para ele Febo é surdo e Pégaso é insubmisso*.¹⁸⁵

Já em seu *Dicionário*, como bem observou Fernando Bollino, Rousseau apresenta o gênio como certo “foco interior, como capacidade inventiva e expressiva, como simplicidade e grande sentir, como centelha quase divina, não obstante, sempre regulada pelo gosto (‘o gênio cria, mas o gosto escolhe’), como capacidade de encontrar ‘a linguagem das paixões’.”¹⁸⁶ Do verbete “Gosto”, Antonio Serravezza destaca a “impossibilidade”, reconhecida por Rousseau, “de determinar conceitualmente a essência do gosto”¹⁸⁷, pois, como afirma o filósofo genebrino, neste mesmo artigo: “De

¹⁸³ A passagem em questão apresenta apenas ligeiras modificações em relação ao texto da *Enciclopédia*. Ver anexo da presente tese (Leitura comparada dos verbetes musicais da *Enciclopédia* e do *Dicionário de música* redigidos por J.-J. Rousseau).

¹⁸⁴ Segundo o “Dictionnaire Français et Latin...”, dito “Trévoux” (1721, p. 110), o termo *acquis* significa “conhecimento, habilidade que decorre da aplicação, da destreza e do trabalho [...] Este homem possui *habilidade*, isto é, ciência, capacidade, **experiência**, reputação [...]” (Grifo nosso)

¹⁸⁵ “S’il n’a reçu du Ciel l’influence secrète, / pour lui Phébus est sourd et Pégase est retif.” De acordo com Claude Dauphin, estes versos transcritos por Rousseau foram retirados da *Arte Poética* (Canto I, versos 3 e 6), do escritor francês Nicolas Boileau (1636-1711). Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 254.

¹⁸⁶ Cf. BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: J.-J. Rousseau, *Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, XXXI.

¹⁸⁷ Cf. SERRAVEZZA, A. Le radici dell’estetica musicale. In: GOZZA, Paolo; SERRAVEZZA, Antonio. *Estetica e musica – l’origine di un incontro*. Bologna: Clueb, 2004, p. 116.

todos os dons naturais, o *gosto* é aquele que melhor se sente e menos se explica; ele não seria o que é se pudéssemos defini-lo [...].”¹⁸⁸

Ainda no verbete “Gosto”, Serravezza sublinhará a “inadmissibilidade” sustentada por Rousseau de discutirmos sobre “as escolhas por ele operadas, posto que as predileções individuais repousam sobre a irreduzível diversidade da constituição dos homens. O canto, por exemplo, depende da natureza das vozes, que de tempos em tempos o torna adaptado aos ‘acentos da paixão’ ou à ‘grandeza dos ornamentos’, à simplicidade da melodia e a formas de rebuscamento.”¹⁸⁹ Se bem que, ressalva Serravezza, na segunda parte do mesmo verbete,

[...] pelo contrário, aparece como tema um ‘gosto geral sobre o qual todos os homens intelectualmente bem constituídos se acordam, o único ao qual se pode chamar de gosto no sentido pleno.’ O fundamento deste último modelo é justamente a ‘boa organização’ do ser humano, e as discordâncias de sua aplicação se devem à imperfeição da humanidade. Sobre o gosto no sentido geral, ‘é lícito discutir, pois apenas um é o verdadeiro’, mas o veredicto só pode provir do juízo prevalecente (o que resta é ‘contar as vozes’, quando não se segue a voz da natureza). É com relação a um juízo deste tipo [...] que é explicada ‘a preferência para com a música francesa ou a italiana’.¹⁹⁰

Que Rousseau tenha “escolhido o campo dos italianos” em razão de sua preferência por seu recitativo¹⁹¹ e suas arietas¹⁹² cuja “força e variedade das paixões e

¹⁸⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 365.

¹⁸⁹ Cf. SERRAVEZZA, op. cit, p. 116.

¹⁹⁰ Ibidem, loc. cit.

¹⁹¹ No verbete “Estilo”, da *Encyclopédie*, Rousseau se refere ao recitativo (ou “estilo dramático”) da seguinte forma: “*Estilo dramático ou recitativo* é um *estilo* próprio às paixões. Ver RECITATIVO.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 15:556. Já no verbete “Recitativo”, o filósofo genebrino esclarece que *recitativo* é “um gênero de canto que se aproxima muito da palavra; é propriamente uma declamação em música, na qual o músico deve imitar, tanto quanto possível, as inflexões de voz do declamador. Por conseguinte, este canto é chamado *recitativo*, porque se aplica ao relato ou à narração, e o empregamos no diálogo. [...] A língua italiana, doce, flexível e composta de palavras fáceis de pronunciar, permite ao *recitativo* toda a rapidez da declamação. Aliás, eles desejam que nada de estranho se misture à simplicidade do *recitativo*, e acreditariam deturpá-lo ao incorporar-lhe quaisquer ornamentos do canto. Os franceses, ao contrário, preenchem o seu *recitativo* tanto quanto podem. Sua língua, mais carregada de consoantes, mais áspera, mais difícil de pronunciar, demanda mais vagar; e é sobre estes sons desacelerados que eles esgotam as cadências, os acentos, as apojeturas e até as *roulades*, sem se preocupar muito com a conformidade entre todos estes ornamentos e o personagem ao qual dão voz e as coisas que o fazem dizer. Por isso, nas nossas óperas, os estrangeiros não são capazes de distinguir o

dos quadros”¹⁹³ atestam sua superioridade em relação à música francesa, na famosa Guerra dos Bufões, é um fato que já reiteramos suficientemente. Mas o que está em jogo nesta “batalha”, por mais derrisória que possa parecer para alguns, não é “apenas uma questão de gosto”.¹⁹⁴ Como bem aponta Rochat: “Rapidamente o conflito muda de terreno e se politiza: a *tragédie lyrique* representa o absolutismo governamental face à música italiana mais popular, mais livre, mais conforme às aspirações da futura classe dirigente: a burguesia.” No próprio seio do século das Luzes, pondera Rochat, “produz-se uma crise do racionalismo: a procura da expressão verdadeira do sentimento funda uma nova estética em que a efusão do coração traça suas vias do romantismo que se avizinha.”¹⁹⁵

Como bem observou Daniel Paquette, “Rousseau e Rameau não cessaram jamais a polêmica sobre a natureza da ópera italiana repousando sobre a melodia, da ópera francesa, fundada sobre a harmonia.”¹⁹⁶ É bem verdade que a *Querela dos Bufões* compreende a querela entre Rousseau e Rameau – a ponto de se confundir com ela –, como uma espécie de moldura de um dos episódios do extenso e complexo debate entre estes dois *musiciens savants*; debate este que, como sabemos, “recobre múltiplos aspectos da teoria e da prática musicais [...] e se estende e se desdobra através de um

recitativo da ária. [...] Seja como for, certo é que, de comum acordo, o *recitativo* francês se aproxima mais do canto e o italiano, da declamação. Neste ponto, o que mais é preciso para resolver a questão?” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 13:854.

¹⁹² Em seu *Dicionário de música*, Rousseau define este termo da seguinte maneira: “ARIETA. *s.f.* Este diminutivo, oriundo do italiano, significa precisamente *pequena ária*; mas o sentido desta palavra é invertido na França, e aí se chamam *arietas* os grandes trechos de música de um movimento geralmente muito alegre e marcado, os quais são cantados com acompanhamentos de sinfonia e são comumente escritos em rondó (Ver ÁRIA, RONDÓ).” Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 114.

¹⁹³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t.XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 224.

¹⁹⁴ ROCHAT, Jean-Blaise. *Rousseau et la musique*. In: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Éditions Xenia, 2012, p. 35.

¹⁹⁵ Ibidem, loc. cit.

¹⁹⁶ PAQUETTE, Daniel. *RAMEAU, Jean-Philippe*. In: TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 2006, p.786.

grande número de textos.”¹⁹⁷ Não obstante, entendemos que o cerne deste debate, ou o “nó da querela” entre os nossos dois autores, como apontou Martin Stern, “situa-se no plano das relações que a melodia e a harmonia devem manter.”¹⁹⁸

Será precisamente sobre estas relações entre harmonia e melodia que nos debruçaremos, mais adiante, procurando voltar nossa atenção para as teses rousseauianas e ramistas acerca da origem e do papel que estes dois elementos cruciais devem (ou deveriam) desempenhar na música.

¹⁹⁷ STERN, Martin. *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2015, p. 239.

¹⁹⁸ Ibidem, loc. cit.

Capítulo 3

MELODIA *VERSUS* HARMONIA: da raiz das dissonâncias aos ramos do desacordo entre Rousseau e Rameau

Se na França do século XVIII o racionalismo das Luzes não tardaria a fazer sua crítica à filosofia cartesiana¹⁹³, a herança de Descartes não deixou de se fazer presente, não só no campo das matemáticas, mas também em domínios como o da reflexão sobre a música. Este legado se torna evidente em obras como o *Tratado de Harmonia* (1722), de Rameau. Sabemos que Descartes, no seu *Compendium Musicae*, composto entre 1618 e 1619, período durante o qual pôde se encontrar com Isaac Beeckman¹⁹⁴, propõe a seguinte definição da música: “Seu objeto é o som. Seu fim é agradar e comover [moveat] em nós paixões [affectus] variadas”.¹⁹⁵ Ora, no célebre *Tratado* de Rameau, podemos encontrar ecos do cartesianismo do qual se imbuíu o *artista filósofo* de Dijon (que, assim como o autor do *Compendium Musicae*, procurava compreender a música à luz de outras ciências, como as físico-matemáticas¹⁹⁶). Na abertura do primeiro capítulo (“Da música e do som”), a música é definida como “ciência dos sons” e, como consequência disto, prossegue Rameau, em uníssono com Descartes, “o som é o

¹⁹³ Cf. DESNÉ, Roland. *La philosophie française au XVIII^e siècle*. In: CHÂTELET, François. *Histoire de la Philosophie – Les Lumières: XVIII^e siècle*. t.IV. Paris: Hachette, 1972, p. 84: “Descartes a fourni à ces philosophes leurs armes, mais, dit d’Alembert, ‘nous les tournons contre lui’.”

¹⁹⁴ Figura importante dos princípios da ciência moderna e que, tal como Descartes, também foi um teórico da música. Cf. BUZON, Frédéric de. *Présentation*. In: DESCARTES, René. *Abrégé de Musique*. Trad. Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987, p. 5.

¹⁹⁵ DESCARTES, René. *Abrégé de Musique*. Trad. Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987, p. 54.

¹⁹⁶ De acordo com o físico e filósofo Michel Paty, as “matemáticas mistas”, as quais, no Século das Luzes, seriam preferencialmente chamadas de ciências “físico-matemáticas”, conforme a denominação de d’Alembert, “diziam respeito somente a um número limitado de matérias, suscetíveis de serem objeto de um tratamento matemático, tais como a astronomia, a óptica geométrica, a mecânica (relativa ao movimento dos corpos sólidos), a hidrostática e um início da hidrodinâmica, e a acústica.” PATY, Michel. *D’Alembert*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 73.

principal objeto da música.”¹⁹⁷ Como se sabe, uma importante característica do método cartesiano é a de “exportar o modelo do rigor das demonstrações matemáticas a todas as questões, e não só às disciplinas que têm a quantidade por objeto, como as matemáticas.”¹⁹⁸ Para um comentador da envergadura de Étienne Gilson, por exemplo, “a filosofia cartesiana será então, antes de tudo, um esforço para estender o método matemático ao corpo inteiro dos conhecimentos humanos [...]”.¹⁹⁹ Ora, em um primeiro momento, o principal escopo do projeto teórico ramista encontra-se precisamente nesta imbricação das matemáticas com a música, sendo que as primeiras ciências devem vir “em socorro” desta última, para que se possa conhecer o seu princípio.²⁰⁰

Pautando-se inicialmente no cartesianismo²⁰¹ e seu modelo de inspiração matemática, Rameau irá abordar a música à luz desta ciência, apresentando igualmente seus trabalhos de teoria musical à Academia de Ciências de Paris, o que denota seu “desejo de ser reconhecido como erudito”.²⁰² Ainda em seu *Tratado de Harmonia*, Rameau “explica a prática harmônica por uma teoria derivada da natureza do som”, orientando-se, de acordo com Badinter, “para uma concepção cada vez mais física e

¹⁹⁷ RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique* – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances. v. I. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 22.

¹⁹⁸ Cf. ONG-VAN-CUNG, Kim Sang. *Préface*. In: DESCARTES, René. *Règles pour la direction de l'esprit*. Trad. Jacques Brunschwig. Paris: Le Livre de Poche, 2002, p. 20.

¹⁹⁹ Cf. GILSON, Étienne. *Introduction*. In: DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 2005, p.12.

²⁰⁰ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. Préface. In: MUNIZ, Maria Julia de Carvalho e. *Traité de l'Harmonie de Rameau*: traduction commentée de la préface. 2009. Monografia (Graduação em Letras-Língua e Literatura Francesa). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2009, p. 25. Todas as passagens do *Prefácio* do *Tratado de Harmonia* de Rameau citadas na presente tese foram extraídas da esmerada tradução de Maria Julia de Carvalho e Muniz.

²⁰¹ Assim como a partir de outras fontes, antigas e modernas, às quais aludiremos oportunamente. Algumas destas mesmas fontes, como *Le Istitutione harmoniche*, de Gioseffo ou Giuseppe Zarlino (1517-1590), e o *Dictionnaire de musique*, de Sébastien de Brossard (1655-1730), também eram familiares a Rousseau, que as cita abundantemente no seu já referido *Dicionário de música* (1768). Cf. LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 20. Cf. tb. DAUPHIN, Claude. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 820 et 869.

²⁰² BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais* – Desejo de glória (1735-1751). Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 157.

matemática da música”.²⁰³ Mas seu *Tratado* não só buscava “reduzir” a harmonia a princípios dos quais fosse possível deduzir a multiplicidade das regras da harmonia – e que, ao mesmo tempo, estivessem fundados na própria natureza –, mas também fornecer “regras de composição e de acompanhamento”²⁰⁴, como indica precisamente o seu título. Aqui vemos que Rameau não se preocupava apenas com as concepções teóricas sobre a harmonia e seus elementos constitutivos, mas também com a sua relação com as estruturas musicais mobilizadas pela prática da composição.

A partir deste ponto, podemos avançar nossa argumentação no sentido de mostrar a riqueza, a importância e a proficuidade do debate entre Rousseau e Rameau, mediante a análise de um dos seus principais aspectos – a defesa da anterioridade da melodia e de sua ascendência sobre a harmonia, como sustenta Rousseau, em contraposição ao primado da harmonia sobre a melodia, como quer Rameau –, para além da caricatura à qual esta discussão pode equivocadamente ser reduzida: uma discussão puramente subjetiva, na qual ambos teriam tão somente expressado sua preferência por uma destas noções musicais. Portanto, quando se fala em partidário da harmonia ou da melodia, deve-se ter o cuidado de não criar um debate não apenas superficial, mas, acima de tudo, fictício ou absurdo, entre um compositor dijonnês que se opunha à melodia, a fim de ver triunfar sozinha a harmonia (eis a imagem de Rameau grosseiramente deformada!²⁰⁵), e um genebrino melômano que não dava ouvidos à

²⁰³ Ibidem, p. 157-158.

²⁰⁴ Com efeito, o título completo do *Tratado* de Rameau não deixa dúvidas sobre o seu escopo: “*Traité de l’Harmonie Réduite à ses Principes naturels, avec des règles de Composition & d’Accompagnement; divisé en quatre livres.*” Para os fins da presente tese, o que importa reter do *Traité* é o livro primeiro – assim como o prefácio –, uma vez que os outros três abordam aspectos “pedagógico-musicais” e, por conseguinte, demasiado “técnicos”, os quais dizem respeito à “música prática”, para empregar o vocabulário de Rameau.

²⁰⁵ Que nos remete às caricaturas realizadas à época, como aquela desenhada (c. 1754) por Charles-Germain de Saint-Aubin (1721-1786) em que, muito provavelmente, o próprio Rameau é representado com um traje composto de partituras musicais, um atril sobre a cabeça e fogo sob os pés, andando (ou talvez dançando) “perigosamente sobre as chamas da controvérsia” (segundo um comentário curatorial recente), em uma possível alusão ao seu *ballet bouffon* (com *Prólogo* seguido de três atos) intitulado *Platée* (1745), que foi reapresentado em Paris (cerca de nove anos após sua estreia em Versalhes), durante

harmonia, preferindo refugiar-se em uma antiguidade idealizada e “pré-harmônica”, na qual o único acompanhamento possível da melodia, ou melhor, do canto, seria executado em intervalos de oitava ou em uníssono. Para que este debate quimérico saia definitivamente de cena é preciso compreender que Rousseau e Rameau partem de concepções completamente distintas da natureza²⁰⁶, como bem observou Catherine Kintzler.²⁰⁷ Para afastarmos a pecha de musicógrafo incompetente que, não raras vezes, atribuiu-se ao filósofo e músico genebrino, outro aspecto que devemos considerar é aquele para o qual já apontamos, em sua *Carta sobre a música francesa*, ao atravessarmos a *Querela dos Bufões*, qual seja, a relação entre música e linguagem no pensamento do filósofo genebrino. Sem a pretensão de nos aprofundarmos no problema da linguagem em Rousseau, o que nos interessa reter são alguns dos principais argumentos nos quais o filósofo genebrino se apoia para sustentar a relação entre língua e música, ou, como bem lembra Bento Prado Jr., em um nível originário, “na identidade entre fala e canto, no nascimento da linguagem explicado pelas paixões, e não pelas necessidades”²⁰⁸ – o que o remete à antiga relação entre música e moral²⁰⁹ –, e o levará a

a *Querela dos Bufões*, à qual teria contribuído ao atçar talvez as últimas labaredas. Abaixo do mesmo desenho, o seu autor inscreve a pergunta “Devinés [sic] qui?” – “Adivinha quem [é]?” –, cuja resposta – “Rameau!” –, que apresenta uma caligrafia ligeiramente diferente, teria sido anotada, já no século XIX, por Pierre-Antoine Tardieu, marido de Eugène-Isabelle de Bonnaire, neta do artista, que herdou este “Livro de Caricaturas” na década de 1820. Cf. *Livre de Caricatures tant bonnes que mauvaises*, 675.1-389, Collection: Waddesdon, The Rothschild Collection (The National Trust), Bequest of James de Rothschild, 1957.

[<http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=41506&db=object>]

²⁰⁶ Evidentemente, Rameau e Rousseau não são os únicos que remetem à natureza quando se referem, por exemplo, à questão da imitação. Ao contrário, a maior parte das teorias da imitação musical que despontam e se desenvolvem, durante todo o século XVIII, irão fundamentar-se nesta mesma relação entre música e natureza. Como bem lembra Belinda Cannone: se no curso do século XVIII “a imitação é a finalidade à qual devem se propor as belas-artes; o artista, assim concebido, é, antes de tudo, um Pygmalion que deve restituir o mais fielmente possível a própria natureza.” Cf. CANNONE, Belinda. *Philosophies de la musique* (1752-1789). Paris: Aux amateurs de livres/Klincksieck, 1990, p. 78.

²⁰⁷ Kintzler salientou esta diferença radical em diversas obras de sua autoria (como, por exemplo, em sua introdução aos escritos musicais de Rousseau; ver referências bibliográficas ao final do presente trabalho), nas quais analisa, com maestria, tanto os escritos musicais de Rousseau como a obra teórica de Rameau. A autora é referência fundamental e incontornável para os estudiosos das estéticas de ambos os autores.

²⁰⁸ PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 152.

pensar a música e a imitação musical, em certo sentido, sob bases completamente diferentes do “objetivismo” que lhe atribui Rameau.²¹⁰

Porém, antes de analisarmos algumas das críticas de Rousseau às teorias de Rameau, façamos uma breve incursão no sistema harmônico deste eminente teórico da música.

Afinal, o que é a melodia, segundo Rameau? Quanto à harmonia, como a define aquele que a ela dedicou um dos mais importantes tratados de toda a história da música ocidental? Para o autor que nos legou o famoso *Traité de l'Harmonie*, parece evidente que a melodia nada mais é que uma sucessão da harmonia. Sigamos de perto os seus corolários.

Logo no prefácio de seu *Tratado de harmonia*, Rameau adverte o seu leitor de que, embora a música tenha progredido até aquele momento, parecia-lhe que: “o espírito foi menos curioso de lhe aprofundar os verdadeiros princípios, à medida que o ouvido se tornou sensível aos maravilhosos efeitos dessa arte; de modo que se pode dizer que a razão perdeu seus direitos, enquanto a experiência adquiriu alguma autoridade.”²¹¹

Ora, neste mesmo prefácio, ao apresentar o plano do terceiro capítulo do *Traité*, Rameau afirma que neste estava compreendido “um método particular para aprender a Composição em muito pouco tempo”, e que, porquanto até aquele momento – leia-se até a publicação do seu *Tratado* –, ninguém havia exposto regras que ensinassem

²⁰⁹ Com efeito, aquilo que se costuma identificar como doutrina ou teoria do *éthos*, ainda hoje, é objeto de amplas discussões no campo da historiografia musical. Como bem lembram Warren Anderson e Thomas J. Mathiesen: “A teoria do *ethos* grego traz consigo muitos aspectos de uma crença sustentada por vários autores helênicos e por algumas figuras posteriores. Estes homens, entre eles poetas e filósofos da maior importância, expressaram de maneiras diferentes sua crença de que a música pode comunicar, alimentar e até mesmo gerar disposições éticas [ethical states].” Cf. ANDERSON, Warren; MATHIESEN, Thomas J. “Ethos.” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2017. [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09055]

²¹⁰ PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas...*, op. cit., p. 152.

²¹¹ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. Préface. In: MUNIZ, op. cit., p. 24.

composição na “perfeição” que ela alcançara àquela altura²¹², ele acreditou que devia, para tanto:

[...] procurar os meios de propiciar mais facilmente e mais prontamente essa perfeição, a qual não se pôde ainda atingir senão por uma experiência de simples prática, dando de início **um entendimento raciocinado, preciso e distinto de toda a Harmonia, somente pela exposição de três Intervalos, dos quais se formam dois Acordes principais e toda a Progressão do Baixo Fundamental, que determina ao mesmo tempo aquela das outras partes.**²¹³

Como bem salienta Bouissou, tal é a ambição deste “Orfeu Euclides”²¹⁴: compor ou escrever música “não mais unicamente sobre a base da experiência, mas, ao contrário, restituindo à razão uma autoridade soberana, ao fazer da música uma arte raciocinada.”²¹⁵ A esta asserção que assinalamos acima, o autor do mesmo *Tratado* conclui que “todo o resto” depende deste único entendimento, i.e., da compreensão desta exposição raciocinada, clara e distinta do sistema harmônico.²¹⁶ Ora, tal asserção começa a ficar mais clara à medida que Rameau se volta para o exame da “origem das dissonâncias e de sua razão” (precisamente no quinto capítulo do *Tratado*), ao operar diferentes divisões em uma mesma corda e, a partir destas mesmas extensões (as quais fornecerão os tons e os semitons, e da comparação das diferenças obtidas entre os intervalos maiores e menores), chega à demonstração da diferença fundamental entre a terça maior e a menor, “estes *tons* e *semitons* que formam os graus sucessivos da voz

²¹² Pois “não existe mesmo um hábil homem nesse gênero, que não confesse sinceramente que ele deve quase todos os seus conhecimentos à sua experiência; e quando ele quer propiciá-los aos outros, se encontra frequentemente constrangido a acrescentar às suas lições esse provérbio familiar aos músicos: *cætera docebit usus*.” Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. Préface. In: MUNIZ, op. cit., p. 27.

²¹³ Ibidem, loc. cit. (Grifo nosso).

²¹⁴ Alcinha que Voltaire atribui a Rameau. Cf. BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, p. 408.

²¹⁵ Ibidem, p. 907.

²¹⁶ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. Préface. In: MUNIZ, op. cit., p. 27.

natural, da qual a melodia se origina; de sorte que isto começa a nos fazer perceber que a melodia é apenas uma sequência da harmonia.”²¹⁷

Com efeito, para Rameau, como observa Catherine Kintzler, “toda sequência musical é por natureza harmônica, mesmo que ela compreenda apenas um simples canto sem acompanhamento.”²¹⁸ Ainda segundo Kintzler, o que está em jogo neste entendimento ou nesta apreensão do som musical é que este só é passível de explicação e possível fisicamente quando se refere a “um sistema de sons (diríamos, hoje em dia, uma estrutura) que supõe a presença teórica (se não efetiva) de uma tonalidade sustentada por um baixo fundamental, que é sua pedra angular. Não existe nenhuma melodia que não suponha uma estrutura harmônica profunda [...]”.²¹⁹

Evidentemente, Rameau não foi o primeiro nem o último autor (entre músicos, filósofos, homens de ciência, ou autores que tenham combinado estes e outros saberes) a pensar a música enquanto ciência; e é claro que, ao longo de toda a sua obra, ele mesmo sempre se mostrou ciente disso, como prova o seu esforço para questionar as pesquisas de teóricos que o precederam. Observamos muito claramente este mesmo confronto com a autoridade da tradição, levando-o a questioná-la – à maneira cartesiana, diga-se de passagem – quando Rameau aponta, por exemplo, a ausência de justificação dos princípios teóricos expostos por Gioseffo ou Giuseppe Zarlino (1517-1590), em sua obra intitulada *Istitutioni harmoniche*, de 1558.²²⁰

²¹⁷ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints, 1992, p. 23.

²¹⁸ KINTZLER, Catherine. *Harmonie* [2] Primauté de l'harmonie sur la mélodie]. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 169.

²¹⁹ Ibidem, loc. cit.

²²⁰ Como lembra Carla Bromberg, além de “cantor e organista” (por certo talentoso, pois “foi aluno de Adrian Willaert e assumiu o posto de *maestro di cappella* na catedral de São Marcos, em Veneza, no ano de 1565”), Zarlino foi “músico teórico e compositor, teve sua formação com os frades da ordem franciscana, na qual posteriormente foi ordenado”, e “suas principais obras foram *Le Istitutioni harmoniche* (1558), *Dimostrationi harmoniche* (1571) e *Sopplimenti musicali* (1588).” Ainda segundo Bromberg, Zarlino teria sido mestre de Vincenzo Galilei (1520?-1591), pai de Galileo Galilei (1564-

Ora, devido à própria natureza das investigações e reflexões que expõe inicialmente em seu *Tratado*, depois ao longo da maior parte da sua obra teórica, veremos que Rameau, como salienta Bouissou, estava a um só tempo consciente da “novidade de suas descobertas e da inconveniência de sua polivalência”, o que o impele a “conectar, muito frequentemente, teoria e prática.”²²¹ Como lembra Sylvie Bouissou, este autêntico *musicien savant* – que, embora não fosse um iniciante em música, ainda buscava a aprovação dos eruditos, gabando-se de seus talentos aliados à ciência e ao gosto – procura então formalizar sua “linha de defesa”, alguns anos depois de compor o seu *Tratado*, em uma carta a Houdar de La Motte, na qual percorremos estas linhas notáveis: “Vous verrez [...] qu’il ne paraît pas [...] que je fasse de grande dépense de ma science dans mes productions, où **je tâche de cacher l’art par l’art même.**”²²²

Todavia, se “mais de uma vez ele fez alarde de sua verve”, isto se deve em grande medida à importância deste princípio cuja paternidade Rameau teria reivindicado, por assim dizer, “febrilmente”²²³, e que, no interior do seu sistema harmônico, representava “o guia, a mais exata bússola”, “o princípio e o fim do belo canto” (para emprestarmos livremente os versos de seu sobrinho²²⁴): o *baixo fundamental*. Demoremo-nos um pouco neste ponto que, junto com a teoria do corpo sonoro, representa os alicerces de todo o edifício do seu sistema harmônico: o *Baixo fundamental*, ou *Som fundamental*.

1642). Vincenzo Galilei, aponta a autora, especialista em sua obra, teria estudado com Zarlino em Veneza, “na década de 1560”, “por um período de tempo incerto e provavelmente curto”. Contudo, continua Bromberg, “Galilei mostrou em suas obras estar movido por questões mais amplas do que simplesmente aquelas pertinentes a Zarlino, aproveitando também para criticá-lo quanto ao uso de fontes que Zarlino distorcia ou cuja autoria, ao copiar, não nomeava.” Cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial: FAPESP, 2011, p. 65.

²²¹ BOUISSOU, op. cit., p. 906.

²²² RAMEAU, *Lettre à Houdar de La Motte*, p. 36-39, apud BOUISSOU, op. cit., p. 906. (Grifo nosso). RAMEAU, *Intégrale de l’Œuvre Théorique...*, op. cit., v.I, p. 191.

²²³ Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 931.

²²⁴ Não daquele retratado de forma magistral e inigualável por Diderot, no diálogo intitulado *O Sobrinho de Rameau*, mas do modelo que o inspirou, ou seja, o “verdadeiro” Jean-François Rameau (1716-1777). O verso encontra-se em *La Raméide*, publicado em 1766, isto é, cerca de dois anos após a morte J.-Ph. Rameau, o tio. Cf. RAMEAU, Jean-François. *La Raméide*. Paris, 1766, p. 3.

Em uma obra que veio a lume cerca de quatro anos após a publicação do seu *Tratado de Harmonia*, Rameau procura valorizar a sua “descoberta”²²⁵ do *baixo fundamental*, que já chamara a atenção de seus leitores, divulgando seu “Novo sistema de música teórica”²²⁶:

Se o baixo fundamental proposto no *Tratado de Harmonia* parece aos músicos um objeto digno da sua atenção, o que eles não irão presumir quando, por sua própria experiência, estiverem convencidos de que ele lhes é natural, que ele lhes sugere tudo o que imaginam em música e que, em uma palavra, seu princípio subsiste em suas próprias vozes?²²⁷

Não é algo sem importância o que esta passagem – que abre o prefácio do “Nouveau système” – e o título completo da obra nos indicam. Desde o início, este “Novo sistema de música teórica” pretende apresentar o “princípio de todas as regras necessárias à prática, para servir de introdução ao Tratado de Harmonia”, como indica o seu subtítulo; logo, o público ao qual se dirige são os músicos²²⁸, dado que se volta para a prática; e seu objetivo é, em parte, tornar evidente o princípio teórico que regula a prática musical, i.e., estabelecer uma correlação entre a “música teórica” – que “considera as diferentes razões dos sons, busca o seu princípio e fornece a explicação das regras necessárias para a prática” – e a “música prática” – que “instrui sobre a composição e a execução”. Mas o propósito deste texto de 1726 (que receberia uma elogiosa resenha do Padre Castel²²⁹) é, antes de tudo, como bem observou Bouissou,

²²⁵ Sobre a polêmica em torno da suposta “falsa paternidade” do princípio do *baixo fundamental*, na qual Rameau esteve envolvido, conferir o penúltimo capítulo da brilhante monografia de Sylvie Bouissou, intitulada *Jean-Philippe Rameau – musicien des Lumières*. Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 914-917.

²²⁶ *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726.

²²⁷ RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., v. I, p. 138.

²²⁸ Que saberão tirar proveito, como bem lembra Bouissou, das suas “preciosas” exposições sobre “as regras de modulação e sobre a teorização do temperamento igual, que permite modular muito livremente nos tons afastados.” Cf. BOUISSOU, ..., op. cit., p. 931.

²²⁹ Louis Bertrand Castel (1688-1757) foi o inventor do famoso cravo ou teclado ocular.

“facilitar a inteligência” do *Tratado de Harmonia*, servindo-lhe de introdução.²³⁰ Observemos, também, que a passagem supracitada faz um claro apelo à experiência dos músicos, quando se trata de reconhecer o princípio do baixo fundamental. Mais ainda: Rameau pretende cativar seu leitor quando antecipa a sua surpresa ao descobrir que este mesmo princípio – que talvez não tenha sido suficientemente compreendido no *Tratado* – não é apenas algo “natural”, que está na raiz de tudo o que se pode conceber em música, mas subsiste em sua voz, é intrínseco ao músico e, embora não seja tão evidente, “há efetivamente em nós um germe de harmonia, do qual aparentemente não nos apercebemos ainda.”²³¹

Todavia, quando se atribui a “descoberta” do chamado *baixo fundamental* a Rameau, é preciso lembrar que não se quer dizer com isso que ele tenha cunhado esta expressão (pois ela também teria sido de uso corrente entre os italianos), mas somente que ele a utilizou para se referir a um objeto ao qual ela nunca havia sido aplicada. Tal advertência adquire uma importância ainda maior quando se tem em mente a polêmica, ou melhor, o “rumor” de que Rameau não seria em absoluto o “inventor” do baixo fundamental. Pode-se imaginar que o próprio Rameau, consciente que estava da parte que lhe cabia na “invenção” deste conceito, teria demonstrado certa “irritação” com aquilo que Bouissou chama de “falta de discernimento de seus interlocutores que confundem o termo com os princípios.”²³² De fato, lembra Bouissou, o teórico dijônês deixa entrever sua impaciência com a inépcia destes detratores – Montéclair, Desfontaines, Castel e, como era de se esperar, Rousseau – que põem em xeque a “paternidade” do princípio que iria constituir um dos pilares do seu sistema harmônico. Assim Rameau se expressa, em um manuscrito redigido entre 1734 e 1740, o qual se

²³⁰ Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 918.

²³¹ RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., v. I, p. 138.

²³² Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 914.

intitula *L'Art de la basse fondamentale*: “Que outros tenham feito uso do termo baixo fundamental eu consinto, mas que já o tenham aplicado ao objeto em questão, isto é falso. Qualquer um que ousou afirmá-lo é um impostor.”²³³

Assim como não cunhou em sentido amplo o termo “baixo fundamental”, mas o estabeleceu como princípio de seu próprio sistema – o que outros teóricos, como Zarlino, até pressentiram, mas, segundo Rameau, não foram capazes, por assim dizer, de levar até as últimas consequências²³⁴ –, o teórico dijônês também partiu de investigações realizadas por homens de ciência que o antecederam para extrair as consequências da teoria da ressonância do *corpo sonoro*²³⁵, outro princípio inseparável do chamado baixo fundamental. É interessante notar a descrição que Rameau nos apresenta ao compará-lo a uma raiz, i.e., a um elemento da natureza: “Semelhante a uma raiz que, no primeiro momento em que se desenvolvesse, produzisse troncos, ramos e frutos, o *corpo sonoro*, no momento em que ressoa, engendra proporções, progressões e relações.”²³⁶ Trata-se, aqui, dos experimentos que buscavam examinar, sob diferentes aspectos, o comportamento de uma corda em vibração e que conduziram à verificação de oscilações secundárias produzidas a partir de uma principal, ou fundamental. Ao definir a harmonia, no verbete homônimo de seu *Dicionário*, Rousseau alude a estes esforços teóricos, sem deixar, contudo, de alfinetar seu adversário:

Harmonia, segundo os modernos, é uma sucessão de acordes conforme as leis da modulação. Por muito tempo, esta *harmonia* não teve outros princípios a não ser regras quase arbitrárias ou fundadas unicamente sobre a aprovação de um ouvido treinado, que julgava a boa ou má sucessão das consonâncias, e a partir do que as decisões eram logo postas em cálculo. Mas o Padre Mersenne e o Sr. Sauveur acharam que todo som, ainda que aparentemente simples, era sempre

²³³ A citação encontra-se na já referida monografia de Bouissou sobre este “músico das Luzes”. Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 914.

²³⁴ RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 34.

²³⁵ Corpo sonoro, para Rameau, é simplesmente “todo corpo que produz um som, como a voz, a corda, o tubo etc.” Cf. RAMEAU, *Génération harmonique...* In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 75.

²³⁶ RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 310.

acompanhado de outros sons menos perceptíveis que formavam com ele o acorde perfeito maior. O Sr. Rameau partiu desta experiência e dela fez a base de seu sistema harmônico, com o qual preencheu muitos livros que o Sr. D'Alembert, enfim, deu-se o trabalho de explicar ao público.²³⁷

É importante destacarmos o contributo daquele que criou um “ramo novo no domínio da física”, a saber: a *acústica*, a qual, como sabemos, foi iniciada pelo matemático e físico francês Joseph Sauveur (1653-1716) e que a ele deve inclusive seu nome.²³⁸ Como bem lembra Claude Dauphin, os trabalhos de Sauveur sobre a acústica musical e os limites da audição humana foram uma “referência capital para todos os teóricos da música no século XVIII.”²³⁹ Ademais, é preciso que lembremos, como aponta precisamente Carla Bromberg, que Joseph Sauveur não só “fazia questão de distinguir a Acústica da Música”, mas também considerava a primeira, esta ciência por ele inventada, como superior à música.²⁴⁰ No caso do nosso teórico dijonnês, a descoberta dos trabalhos de Sauveur, ao que parece, foram muito mais que uma referência: para Rameau, sustenta Raphaëlle Legrand, tomar conhecimento das investigações do inventor da acústica é “uma verdadeira revelação.”²⁴¹

Vejamos, portanto, como Rameau define o *Baixo fundamental*, em sua obra que se intitula *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* (“Geração harmônica ou Tratado de música teórica e prática”²⁴²), de 1737: “Baixo

²³⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 371. Rousseau alude, aqui, aos *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, de D'Alembert (primeira edição de 1752).

²³⁸ Cf. AUGER, Léon. *Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique*. *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, Année 1948, Volume 1, Numéro 4, p. 323-324. No que se refere à questão dos *harmônicos*, cf. AUGER, op. cit., p. 326-327.

²³⁹ DAUPHIN, Claude. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 862.

²⁴⁰ BROMBERG, Carla. A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau. *Opus* (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 42.

²⁴¹ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 35.

²⁴² Publicada cerca de quinze anos após o *Tratado de harmonia*, a “Geração harmônica” de Rameau, assim como o *Novo sistema de música teórica* (1726), também é considerada como uma espécie de “complemento indispensável” àquele primeiro tratado e, junto com ele, é considerada “a obra teórica

Fundamental ou Som Fundamental é o som da totalidade de um corpo sonoro, com o qual ressoam naturalmente suas partes alíquotas $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, e que compõem com ele o acorde perfeito, do qual ele sempre é, por conseguinte, o som mais grave, mesmo quando a ele acrescentamos a dissonância.”²⁴³

Neste ponto, sem que nos aprofundemos em aspectos demasiado técnicos, os quais nos levariam a análises musicológicas que dariam outro tom que não aquele que pretendemos imprimir em nossa pesquisa, não podemos deixar de perceber a diferença entre dois conceitos que podem perturbar o entendimento do leitor não especializado. Trata-se da diferença entre *baixo fundamental* e baixo contínuo (veremos que, embora sejam noções diversas, isto não quer dizer que não possuam certa relação). O baixo contínuo diz respeito ao acompanhamento instrumental contínuo, geralmente cifrado (embora não excluísse a improvisação), que, na música dos séculos XVII e XVIII, se usava na voz grave e que, formando uma espécie de base para a harmonia, permitia um movimento mais livre na voz aguda ou principal. Neste sentido, é importante salientar que o *baixo fundamental*, pelo contrário, como bem lembra Legrand, “não era escrito pelo compositor (a não ser para fins de análise)”²⁴⁴, tampouco era tocado por um instrumento como o cravo, como era o caso do baixo contínuo (que também podia ser executado por outros instrumentos). Como bem explica Legrand, trata-se de um “baixo ‘virtual’” que força o músico (notadamente aquele que realiza o baixo contínuo) a pensar a nota fundamental de cada acorde.”²⁴⁵ Para que possamos compreender de onde parte Rameau para chegar a esta concepção, temos de recuar ao seu basilar *Tratado de*

fundamental de Rameau”, como assevera Jacques Chailley (à diferença de que, como aponta este mesmo comentador, “o *Tratado* é fundamentado sobre uma especulação de origem cartesiana, apoiada em considerações matemáticas”, ao passo que a *Geração harmônica* “retoma as conclusões” do *Tratado*, transpondo-as para o terreno da “experimentação acústica”). Cf. CHAILLEY, Jacques. *Génération harmonique*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 160.

²⁴³ Cf. RAMEAU, *Génération harmonique*... In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique*..., op. cit., vol. II, p. 75.

²⁴⁴ LEGRAND, op. cit., p. 30.

²⁴⁵ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 30.

Harmonia, no qual o teórico dijonês, primeiramente, como bem resume Raphaëlle Legrand, “funda seu sistema sobre uma reflexão matemática a propósito dos intervalos obtidos pela divisão de uma corda.”²⁴⁶ Tal procedimento, lembra Legrand, não é nenhuma novidade: “desde Pitágoras até Zarlino, os teóricos produzem intervalos e constroem escalas musicais servindo-se de um monocórdio, instrumento muito simples (uma única corda disposta sobre uma caixa de ressonância) que permite calcular precisamente a altura das notas em função do comprimento da parte da corda que se faz vibrar (quanto mais longa é a corda vibrante, tanto mais grave é o som produzido, e inversamente).”²⁴⁷ Servindo-se do monocórdio, mediante os cálculos que fizeram a partir das divisões da corda, estes teóricos, indica Legrand, “deduziram múltiplas teorias musicais e filosóficas, buscando a imagem das proporções numéricas que governam o mundo.”²⁴⁸ O mais importante aqui são as indicações que Legrand apresenta a seguir (apoiando-se nas pesquisas realizadas por Thomas Christensen, que referiremos oportunamente), as quais concernem ao nosso teórico dijonês e ao distanciamento que ele toma não apenas da tradição pitagórica, mas também do filósofo no qual ele se espelha:

[...] Descartes, em seu *Compendium musicae* (1618), empregou o monocórdio em uma perspectiva mecanista e não mais simbólica, os números para ele sendo apenas a descrição das divisões das cordas. Christensen mostrou muito bem que Rameau, que não deixa de situar-se na tradição cartesiana, emprega o monocórdio como um verdadeiro instrumento musical, produzindo menos proporções numéricas (Zarlino) ou simples segmentos geométricos servindo de base a cálculos (Descartes) do que alturas reais. Em seu espírito, esta atitude, mais pragmática do que ele admite, lhe concede certa margem de manobra nas deduções matemáticas que ele infere de suas observações e que permanecem a serviço da experiência sonora.²⁴⁹

²⁴⁶ Ibidem, p. 25.

²⁴⁷ Ibidem, loc. cit.

²⁴⁸ Ibidem, loc. cit.

²⁴⁹ LEGRAND, op. cit., p. 25.

Após deparar-se com dificuldades para justificar de um ponto de vista teórico os princípios da harmonia, que sustentava a primazia desta sobre a melodia – atendo-se, como vimos, desde o *Tratado* (1722), à epistemologia cartesiana –, aproximadamente a partir de 1749, com sua *Mémoire*²⁵⁰ sobre os fundamentos de seu sistema, e também com sua *Demonstração do princípio de harmonia* (1749)²⁵¹ e, três anos mais tarde, com suas “Novas reflexões” sobre esta mesma “Demonstração”²⁵², Rameau busca assentar seu sistema sobre bases empíricas, atitude que Thomas Christensen chamou de “conversão sensualista”²⁵³. De fato, Rameau encontra na ressonância do *corpo sonoro* uma “realidade empírica” da qual não precisaria se preocupar em fornecer nenhuma “explicação formal.”²⁵⁴ É o que podemos entrever na passagem apontada por este mesmo especialista na obra de Rameau, a qual se encontra em suas já mencionadas “Novas reflexões”:

Assim que o corpo sonoro ressoa, ele se divide em suas partes alíquotas e faz ouvir, conseqüentemente, diferentes sons. Conhecer presentemente qual é o princípio desta divisão é uma destas causas primeiras cujo conhecimento está acima de nossas faculdades, e que os verdadeiros filósofos se eximem atualmente de buscar.²⁵⁵

²⁵⁰ Apresentada à *Académie royale des Sciences*, em novembro de 1749.

²⁵¹ *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris, 1750.

²⁵² *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du Principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique*, Paris, 1752.

²⁵³ CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 215. Contudo, esta tese da “conversão sensualista” de Rameau não parece se sustentar se levarmos em conta a observação expressa em uma nota de Claude Dauphin ao verbete “Dissonância” do *Dicionário* de Rousseau, segundo a qual o teórico dijônês, desde o seu *Tratado de harmonia* (1722), opera “frequentes vaivéns entre racionalismo duro e empirismo experimental.” Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 305 n. “d”.

²⁵⁴ CHRISTENSEN, op. cit., p. 168.

²⁵⁵ RAMEAU, *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du Principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique* (1752). In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 185.

Com efeito, como bem lembra Legrand, será justamente na ressonância do corpo sonoro que Rameau irá encontrar “as notas produzidas aritmeticamente²⁵⁶ pela divisão da corda: a quinta divisão da corda por três ou terceiro harmônico; a terça divisão da corda por cinco ou quinto harmônico etc. E eis o acorde perfeito maior presente fisicamente no próprio som fundamental.” Para Rameau, prossegue Legrand, “é um vibrante triunfo que ele considera como uma validação científica da teoria que edificou”²⁵⁷, muito embora, como bem lembra a mesma autora, Rameau “perceba que **somente leva em conta os harmônicos que entram em seu sistema [...]**”²⁵⁸

No interior do sistema ramista, se a melodia provém naturalmente da harmonia, é bem verdade que, “aparente[mente] e cronologicamente”, a melodia se apresenta como anterior à harmonia.²⁵⁹ Contudo, ao considerá-la logicamente e a partir de uma “análise racional”, explica Kintzler, a melodia, para Rameau, é sem dúvida alguma secundária, pois “sempre é a derivação de uma harmonia fundamental.” E o exemplo de que Rameau se serve “para argumentar a favor desta posição”, arremata a filósofa, é o de “uma mesma sequência melódica que muda de natureza quando mudamos o baixo que a sustenta, e [disso Rameau] conclui: ‘onde a harmonia muda, tudo muda’.”²⁶⁰

Repetidas vezes ouvimos falar da ardorosa defesa – por vezes tão devota que se assemelha a um “culto” – da melodia e de sua capacidade ímpar de penetrar os corações e de expressar, sem nenhum artificialismo estudado, ou seja, de maneira natural,

²⁵⁶ Convém lembrarmos as definições que, como bem indicou Bouissou, Rameau mobiliza em sua teoria: a progressão aritmética, ou “uma sequência de números (termos) que possuem a mesma diferença entre aquele que segue (consequente) e aquele que precede (antecedente), por exemplo: 1.2.3.4.5.6 etc., 1.3.5.7.9.11 etc. Os termos possuem entre si uma relação aritmética”; e a progressão geométrica “ou uma sequência de números (termos) que possuem o mesmo quociente, por exemplo: 1.2.4.8.16 etc., 1.3.9.27.81 [...]”. Os termos então possuem entre si uma relação geométrica. A comparação de um termo a outro, quer sua relação seja aritmética, quer seja geométrica, chama-se ‘razão’.” Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 919.

²⁵⁷ LEGRAND, op. cit., p. 35.

²⁵⁸ Ibidem, p. 36. (Grifo nosso).

²⁵⁹ KINTZLER, Catherine. *Harmonie* [2] *Primaute de l’harmonie sur la mélodie*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 169.

²⁶⁰ Ibidem, loc. cit.

espontânea, toda a gama das paixões humanas, sustentada pelo nosso filósofo e músico genebrino. Entrementes que alguém invoca este primado da melodia, ouve-se o frêmito do templo erigido à glória da harmonia, sob a égide daquele que, além de “artista-filósofo”, foi chamado de “Newton dos sons, astro da harmonia...”. Como apostolará Marmontel: “Rameau aparece, a noite se dissipa. Em seus acordes, seu princípio descobre; e dos raios que dele faz refletir, a arte esclarecida não mais receia se iludir.”²⁶¹

Se esta dissensão parte da oposição entre a ancestralidade ou anterioridade da melodia em relação à harmonia, claro está, portanto, que este “litígio fundamental” assenta-se, em certo sentido, na “interpretação da origem da música.”²⁶² Vimos que Rameau, como patrono ou arauto da harmonia, procura demonstrar o seu primado sustentando que a melodia “emana diretamente”²⁶³ da harmonia. Como bem resume Jean-Blaise Rochat, isto quer dizer que “os acordes e a melodia, portanto, resultam da lei da ressonância [do corpo sonoro]. As escalas se estabelecem segundo esta lei acústica.”²⁶⁴

Mas, afinal, qual o significado desta asserção, e quais seriam suas consequências, na economia do sistema ramista? Ora, se seguirmos o seu conceito de melodia, só podemos afirmar que uma música é melodiosa “quando o canto de cada parte responde à beleza da harmonia.”²⁶⁵ Nesta definição, podemos ver com clareza o protótipo da música que prioriza o elemento harmônico. Segundo a óptica deste “astro

²⁶¹ Jean-François Marmontel (1723-1799), em seu *Épître à Rameau*, citado por Bouissou. Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 944 n. 1: « Newton des sons, astre de l’harmonie [...] / Rameau paraît, et la nuit se dissipe. / Dans ses accords il surprend leur principe ; / Et des rayons qu’il en fait rejaillir, / L’art éclairé ne craint plus de faillir. »

²⁶² ROCHAT, Jean-Blaise. *Rousseau et la musique*. In: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Éditions Xenia, 2012, p. 36.

²⁶³ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l’Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p.240.

²⁶⁴ ROCHAT, op. cit., p. 36.

²⁶⁵ RAMEAU, *Traité de l’Harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints, 1992, p. XIV.

da harmonia”, a melodia possui um brilho, por assim dizer, lunar: sua intensidade está condicionada à magnificência e ao esplendor vibrante do sistema harmônico.

Para o autor do *Tratado de Harmonia*, se não quisermos somente vislumbrar as propriedades musicais, mas sim conhecer perfeitamente a totalidade dos elementos constitutivos da música ou desta “ciência dos sons”, basta voltarmos nossa atenção para a harmonia, apenas. Isto não quer dizer que Rameau não considere a melodia como uma propriedade importante na divisão convencional da música – “dividimos ordinariamente a música em harmonia e em melodia”²⁶⁶, lembra o autor do *Tratado*. Contudo, para este teórico que se revelaria um dos grandes balizadores do pensamento ocidental sobre a música²⁶⁷, não há dúvida de que é a harmonia que compreende a melodia, como uma de suas partes, e não o contrário. Assim, a ressonância do corpo sonoro é o fenômeno no qual a harmonia, para Rameau, enfim encontra seu fundamento e sua justificação teórica, além de ser objetivamente considerado por Rameau como parte da natureza, dado que não pode ser separado dos fenômenos sonoros em geral nem da própria voz humana. Ao mesmo tempo, o baixo fundamental lhe fornece a garantia de um princípio a partir do qual poderá pensar a multiplicidade das regras da harmonia (e conceber, por exemplo, as inversões dos acordes) e que, portanto, também norteará o compositor e o músico prático. Como bem resume Boccadoro: “[...] toda a atividade teórica de Rameau foi dominada pela propensão a reconduzir o conjunto dos fenômenos musicais, da percepção musical às regras da composição, ao único e mesmo princípio da ressonância de uma corda. Inseparável da própria natureza de todo fenômeno sonoro, inerente à natureza humana desde a sua própria origem, comum a todas as culturas e aos povos de

²⁶⁶ Ibidem, p. 1.

²⁶⁷ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 19.

todas as épocas, o princípio da ressonância se exprime no homem e em tudo o que ele faz, a começar pelo baixo fundamental, alma e bússola do ouvido”.²⁶⁸

²⁶⁸ BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 338 n. 2.

3.1 Rousseau e o exame dos “Erros do Sr. Rameau”

Em 1755, após a publicação de uma carta anônima intitulada *Erros sobre a música na Enciclopédia*²⁶⁹, muitos leitores e, sobretudo, Rousseau, provavelmente não tiveram dificuldade em reconhecer a autoria deste polêmico escrito, pela menção a um episódio ocorrido na casa de um senhor não identificado²⁷⁰, “há dez ou doze anos”, durante o qual, em presença do incógnito autor da carta, “um indivíduo” teria apresentado “um balé de sua autoria”²⁷¹, composto de péssima música francesa – “tanto vocal quanto instrumental” – em contraste com excelentes partes de “um gosto absolutamente italiano” que, na certa, acusa o autor “anônimo” da carta, teriam sido plagiadas; enquanto as partes ruins, conclui o ríspido e deselegante autor da carta, estas sem dúvida seriam da autoria de alguém “sem nenhum gênio, desprovido de ouvido, de sentimento, de experiência e de conhecimentos [...]”²⁷²

Logo, será sob a forma panfletária que, no ano seguinte ao cessar-fogo da famigerada *Guerra dos Bufões*, Rameau voltará à carga com dois escritos anônimos – os já mencionados “Erros...” e a “Sequência dos Erros sobre a música na Enciclopédia”²⁷³ – que procuram denunciar os equívocos da *Enciclopédia* em matéria

²⁶⁹ *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1755. Neste mesmo ano, viera a público o quinto volume da *Enciclopédia*, na qual, como sabemos, Rousseau vinha escrevendo a maior parte dos verbetes sobre música. Diderot e d'Alembert também participaram da redação dos verbetes sobre a arte dos sons e, segundo sustenta Bouissou, com base na correspondência entre Rousseau e d'Alembert, este último teria retocado alguns verbetes musicais do filósofo genebrino, suavizando, inclusive, os “excessos” de Rousseau (leia-se suas críticas a Rameau). Cf. BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, p. 965.

²⁷⁰ Sabemos que o “Sr***” da carta era o Sr. de La Pouplinière (1693-1762), mecenas de Rameau.

²⁷¹ Trata-se, aqui, d'*As Musas Galantes*, que, como sabemos, foi um balé composto por Rousseau em 1745.

²⁷² Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Erreurs sur la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 291-292.

²⁷³ *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755) e *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1756), portanto, são as duas cartas publicadas por Rameau sob a capa do anonimato que, à época, não deve ter enganado ninguém, como sugere Sylvie Bouissou. Cf. BOUISSOU, op. cit., p. 967.

musical e, por conseguinte, os “erros” do nosso indômito filósofo genebrino, trazendo à tona as contradições deste pretense “legislador em música”²⁷⁴ e açulando uma disputa que não chegaria a termo nem mesmo após o seu próprio trespasse²⁷⁵ – para a infelicidade, ou quiçá, paradoxalmente, para o triunfo do compositor e teórico dijônês, como pesaremos mais adiante –, dado que Rousseau continuaria o atacando nos verbetes do *Dicionário de música*²⁷⁶, publicado cerca de três anos após a morte de Rameau.

Não caberia, aqui, empreendermos a reconstituição de todo o arsenal de críticas que, nestes dois libelos, e sob a capa do anonimato, Rameau dispara contra os “erros” que ele identifica nos verbetes musicais do filósofo genebrino – este colaborador da *Encyclopédie* que, na opinião do teórico renomado e compositor que já havia seduzido o

Sabemos que a lista dos verbetes musicais da *Encyclopédie* criticados por Rameau compreende, ao todo, sete artigos. Os seis primeiros verbetes – *Acompanhamento*, *Acorde*, *Cadência*, *Coro*, *Cromático* e *Dissonância* – são citados e submetidos a uma análise não apenas crítica, mas mordaz, nos *Erros*; e o sétimo e último artigo – *Enarmônico* – é criticado em outra carta, menos extensa que a primeira, intitulada *Sequência dos Erros sobre a música na Encyclopédie*. Como lembra Catherine Kintzler, estas duas cartas – “Erros” e “Sequência dos erros” – também se inscrevem em outro debate, no qual se envolve Rameau, a partir desta mesma época, a saber: a querela entre Rameau e d’Alembert, que “prosseguiu até a morte do músico, em 1764”. Cf. KINTZLER, C. *Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983, p. 135.

²⁷⁴ É por meio deste e de outros qualificativos não menos irônicos que Rameau se refere a Rousseau, ao longo desta explosiva carta. Cf. RAMEAU, *Erreurs...*, op. cit., p. 13 e 31.

²⁷⁵ Que se daria em setembro de 1764. “Não seria vã a polêmica com Rameau, após a morte deste?”, questiona Pedro Paulo Pimenta (*A escrita e o desejo*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* e outros escritos. Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu, p. 20). Esta mesma questão, embora tenha sido colocada muito sagazmente a propósito hesitação de Rousseau sobre a publicação do *Ensaio*, que acabou vindo a lume postumamente e que se vincula, como bem indica Pedro Paulo Pimenta, “por um lado, ao [Segundo] *Discurso*, do qual nasceu como um excursus à primeira parte, e, por outro, aos escritos sobre música, que Rousseau elabora em resposta aos ataques que sofrera de Jean-Philippe Rameau” (Ibidem, loc. cit.), caberia também no contexto da publicação do *Dicionário de música* (1768) do filósofo genebrino. Neste sentido, veremos mais adiante que o *musicien philosophe* de Genebra contraria as mais razoáveis expectativas dos estudiosos de sua obra, ao insistir nesta afamada controvérsia, como atestam os verbetes deste admirável *Dicionário* em que Rousseau continua a rebater as críticas a ele endereçadas por Rameau, em mais uma enérgica tentativa de demolir o sistema harmônico ramista (cerca de quatro anos após o falecimento de seu arquirrival dijônês!). Acaso esta postura teria contribuído para que muitos dos partidários de Rameau entendessem a atitude do genebrino como uma “cabala” movida pelo ressentimento ou por certo “sentimento de ruminação” (segundo a expressão de Chavarot)? Nossa tese procura evidenciar precisamente que, embora a insistência de Rousseau possa parecer estéril, o que de fato impulsiona suas intermináveis objeções ao sistema harmônico ramista é antes de tudo sua *libido sciendi* e seu desejo de responder à altura do grande teórico da música francês.

²⁷⁶ Redigido de 1753 a dezembro de 1764, o *Dicionário* veio a público na virada de 1767-68 e foi o último escrito musical publicado em vida de Rousseau.

público da Ópera de Paris com suas “Índias Galantes”, não passava de um pretensão músico.²⁷⁷ Seria fora de propósito proceder à listagem e análise de todas as críticas feitas pelo compositor dijonês, uma vez que muitas delas versam sobre questões demasiado técnicas (por exemplo: sobre a sequência de acordes²⁷⁸ que deve ser respeitada em determinada cadência etc.). Portanto, mais adiante, apenas nos referiremos às críticas de Rameau que o próprio Rousseau replicaria em uma brochura que acabou sendo publicada só após a morte do filósofo e que nos interessam para compreender as razões pelas quais o genebrino faz pesar “uma avalanche de críticas”²⁷⁹ contra o sistema harmônico de seu adversário.

Vejamos o que, em um fragmento biográfico – escrito provavelmente entre 1755 e 1756²⁸⁰ –, o filósofo genebrino nos diz acerca destes golpes que Rameau desferira, sob a máscara do anonimato, contra alguns de seus verbetes:

Entre todos esses libelos, surgiram algumas brochuras que os inimigos de um célebre artista ousaram atribuir-lhe: uma, entre outras, que continha algumas verdades cujo título começava por estas palavras *Erreurs sur la musique* [Erros sobre a música]. O autor (sem dúvida, um farsista de mau gosto) nela criticava com bastante malignidade a obscuridade dos escritos desse grande músico. Censurava-me, como um crime, por eu me fazer entender, dava-me essa clareza como prova de minha ignorância e, como prova de grande saber do Sr. Rameau, dava seus raciocínios tenebrosos, tanto mais úteis, segundo o autor, por serem compreendidos por um menor número de pessoas. Donde se conclui que o filósofo [D’Alembert] que se dignou dar a conhecer o sistema tão sabiamente escondido nos escritos do Sr. Rameau não expõe menor ignorância em seus luminosos elementos de música do que eu em meus artigos da *Encyclopédie* [Enciclopédia]. Seguindo essa máxima, pode-se dizer que o autor da brochura ultrapassa em saber o próprio Sr. Rameau e Rabelais em habilidade, pela mais ininteligível algaravia já produzida por uma cabeça mal conformada.²⁸¹

²⁷⁷ RAMEAU, Jean-Philippe. *Erreurs sur la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l’Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 27.

²⁷⁸ “Acorde, em música”, define Rousseau na *Enciclopédia*, “é a união de dois ou vários sons escutados ao mesmo tempo, formando juntos uma harmonia regular.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 1:78.

²⁷⁹ Cf. BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014, p. 966.

²⁸⁰ BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 76.

²⁸¹ ROUSSEAU, J.-J. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2009, p. 68-69.

Nesta passagem, parece-nos que Rousseau afeta desconhecer o verdadeiro autor do libelo – “sem dúvida, um farsista de mau gosto” –, unicamente para voltar contra Rameau as mesmas censuras com as quais o recriminara o “incógnito” autor da brochura. Porém, neste mesmo fragmento biográfico, logo após esta apreciação teatralizada, o filósofo aponta duas “questões interessantes” que seriam matéria para a composição de seu *Dicionário de música*, e, como veremos mais adiante, para uma resposta indireta a Rameau, uma vez que, em seus *Erros sobre a música*:

[...] são apresentadas algumas questões interessantes como esta, por exemplo: *se a melodia nasce da harmonia*, e esta outra, *se o acompanhamento deve representar o corpo sonoro*. São questões que, mais bem tratadas, pareceriam anunciar ideias a que terei ocasião de examinar em meu *Dictionnaire de musique*.²⁸²

Se ao leitor atual pode parecer estranho ou até mesmo despropositado perguntar-se “se a melodia deriva da harmonia”²⁸³, ou, pelo contrário, se é a harmonia que provém da melodia; no século das Luzes, os debates eruditos sobre a arte dos sons não só legitimavam, mas também açulavam discussões desta natureza. De fato, como bem observou Lester, “quase todo escritor do século dezoito tinha algo a dizer sobre a primazia da melodia vs. harmonia.”²⁸⁴

Vimos que esta mesma tese do primado da melodia sobre a harmonia vai de encontro à posição ramista – exposta desde o seu *Tratado...* (1722), passando pelas suas

²⁸² ROUSSEAU, J.-J. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2009, p. 69-70.

²⁸³ *Encyclopédie*, verbete “Melodia”, assinado por Rousseau. Como mencionamos anteriormente, a tese do primado da melodia sobre a harmonia também foi referida por Rousseau em alguns dos verbetes de seu *Dicionário de música* (tais como: “Compositor”, “Harmonia”, “Imitação”, “Melodia”, “Unidade de melodia”, entre outros), e foi amplamente desenvolvida nos textos que analisaremos neste capítulo. Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, p. 10:320.

²⁸⁴ LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: H.U.P., 1992. p. 123. Ver também CANNONE, Belinda. *Philosophies de la musique (1752-1789)*. Paris: Aux amateurs de livres/Klincksieck, 1990, p. 65-67.

Observações... (1754) etc. –, segundo a qual a melodia “emana diretamente”²⁸⁵ da harmonia. Todavia, com razão poderíamos nos perguntar: o que fez com que Rousseau defendesse a melodia de modo tão aguerrido?

Ora, pressupor que o filósofo genebrino tenha sido um “partidário da melodia” – como Rameau gostava de chamá-lo, com tom irônico²⁸⁶ – unicamente para contradizer seu adversário, não seria apenas incensar injustamente o autor dos *Erros sobre a música na Enciclopédia*; mas, pior que isso, cair na armadilha de reduzir a polêmica entre estes dois autores a um conflito pessoal e desprovido de interesse teórico. Portanto, ao abordarmos a querela Rousseau-Rameau, devemos nos esforçar para apreender “os argumentos de fundo” que, a nosso ver, certamente permitem que enxerguemos um “verdadeiro debate”, para além da “insignificância das invectivas”²⁸⁷.

Situemos, portanto, no contexto do pensamento musical de Rousseau, o tema da prioridade da melodia sobre a harmonia, para que possamos compreender sua contraposição ao sistema harmônico (o qual, como já sabemos, baseia-se nos princípios da ressonância do *corpo sonoro*²⁸⁸ e do *baixo fundamental*).

Inicialmente, o problema não se coloca exatamente nestes termos – do primado da melodia sobre a harmonia –, mas sob a forma de uma questão que desperta o interesse de Rousseau e à qual ele pretende responder. O que parece interessar o

²⁸⁵ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p.240.

²⁸⁶ RAMEAU, *Erreurs sur la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 289.

²⁸⁷ DOUS, Jean-Paul. *Rameau – Un musicien philosophe au siècle des Lumières* Paris: L'Harmattan, 2011. p. 96.

²⁸⁸ Não custa lembrarmos a definição de *corpo sonoro* que Rousseau apresenta em seu *Dicionário*: “Chama-se assim todo *corpo* que produz ou pode imediatamente produzir som. Desta definição não decorre que todo instrumento de música seja um *corpo sonoro*; deve-se dar este nome somente à parte do instrumento que soa por si mesma e sem a qual não haveria som. Assim, em um violoncelo ou em um violino, cada corda é um *corpo sonoro*; mas a caixa do instrumento, que apenas repercute ou reflete o som, não é absolutamente o *corpo sonoro* e dele não faz parte de maneira alguma.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 241.

filósofo, em um primeiro momento, é o problema tal como aparece formulado ao final de um verbete da “Grande Encyclopédie” de Diderot e d’Alembert.

Adentremos então na *Encyclopédie*, para que possamos acompanhar, a partir da definição “técnica” da noção de melodia, o caminho percorrido pelo filósofo genebrino em suas reflexões estéticas sobre a música e seus fundamentos, que o levarão a justificar teoricamente a franca contraposição entre este elemento primordial – compreendido em suas relações com as línguas e as paixões – e o sistema da harmonia ramista. Eis a definição do conceito de *melodia* apresentada por Rousseau no verbete homônimo da *Encyclopédie*:

Em música, *melodia* é a disposição sucessiva de vários sons que, juntos, constituem um canto regular. A perfeição da *melodia* depende das regras e do gosto. O gosto faz com que se encontrem belos cantos; as regras ensinam a bem modular. Não é preciso mais que isso para compor uma boa *melodia*.²⁸⁹

Quanto a esta definição, não parece haver nenhuma discrepância entre as concepções ramista e rousseuniana da melodia. Sigamos a reflexão de Rousseau sobre o componente melódico da música e os argumentos que a nortearam.

Ora, sabemos que o “privilégio concedido à melodia”²⁹⁰, como diria Bento Prado Jr., não foi algo que Rousseau estabeleceu de maneira impensada, mas sua tese foi se constituindo de modo gradativo, no mesmo ritmo que a investigação acerca do papel da melodia na música moderna e antiga começou a adquirir um lugar proeminente no

²⁸⁹ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:319. O leitor poderá consultar com proveito a tradução deste e de outros verbetes de Rousseau sobre música na já referida edição brasileira da *Encyclopédie*. Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Volume 5: Sociedade e artes / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza ... [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Ver também anexo da presente tese (Leitura comparada dos verbetes musicais da *Encyclopédie* e do *Dicionário de música* redigidos por J.-J. Rousseau).

²⁹⁰ PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 153.

coração de seu pensamento estético. Neste mesmo verbete (“Melodia”) que escreve para a *Enciclopédia*, Rousseau questiona-se sobre a precedência da harmonia (certamente tendo em vista a tese de Rameau); mesmo que, em um primeiro momento, apenas o tenha feito para remeter o leitor a outro verbete, qual seja, “Fundamental”, escrito por d’Alembert²⁹¹.

Com efeito, na *Enciclopédia*, após definir a *melodia* como “a **disposição sucessiva de vários sons que, juntos, constituem um canto regular**”, Rousseau assim conclui seu artigo:

Os antigos restringiam mais do que nós o sentido dessa palavra: entre eles, a *melodia* era apenas a execução do canto; sua composição se chamava *melepeia*. Entre nós, uma e outra se chamam *melodia*. Mas como a constituição de nossos cantos depende inteiramente da harmonia, a *melodia* não constitui uma parte considerável da nossa música. Ver HARMONIA, MELOPEIA, etc. Ver também o verbete FUNDAMENTAL, sobre a seguinte questão: **se a *melodia* deriva da harmonia**.²⁹²

Notemos que a noção de “ritmo” ainda não aparece de maneira explícita ou nominal, embora se encontre presente na ideia de regularidade, que Rousseau expõe no verbete “Ritmo”, da mesma *Enciclopédia*.²⁹³

²⁹¹ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 7:54-63.

²⁹² Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:320 (Grifo nosso). Em seu *Dicionário de música*, Rousseau redigiu um verbete muito sucinto sobre o tema, com a seguinte definição inicial: “Som *fundamental* é aquele que serve de fundamento ao acorde (Ver ACORDE) ou ao tom (Ver TÔNICA). *Baixo fundamental* é aquele que serve de fundamento à harmonia [...]”. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 348.

²⁹³ De fato, depois de expor a definição geral de *ritmo* (em grego: ῥυθμός), qual seja, “a proporção que as partes de um tempo, de um movimento, e até mesmo de um todo apresentam entre si”, Rousseau explica que, em música, ritmo é “a diferença do movimento que resulta da rapidez ou da lentidão, da duração ou da brevidade respectiva das notas.” Mais especificamente, para Aristides Quintiliano, prossegue Rousseau, o *ritmo* se divide “em três espécies, a saber: aquele dos corpos imóveis, o qual resulta da justa proporção de suas partes, como em uma estátua bem feita. O *ritmo* do movimento local, como na dança, o passo bem composto, as atitudes das pantomimas; ou, enfim, aquele dos movimentos da voz e da duração relativa dos sons em tal proporção que, seja quando tocamos sempre o mesmo tom, como no caso do som do tamborim, seja quando variamos os sons do agudo ao grave, como na declamação e no canto, ele [o ritmo] possa, por sua sucessão, resultar em efeitos agradáveis pela duração ou pela quantidade.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 14:267.

Antes de seguirmos os desdobramentos da questão colocada ao final do verbete “Melodia”, observemos que, longe de afirmar que a teoria musical da Antiguidade – neste caso, a dos antigos gregos – era mais “pobre” que a dos modernos, como se poderia equivocadamente deduzir da afirmação segundo a qual o sentido da palavra melodia era limitado unicamente à “execução do canto”; o que Rousseau pretende assinalar é a especificidade da assimilação da melodia ao canto entre os antigos, e a organicidade ou o desenvolvimento natural de suas composições.²⁹⁴ Assim, para Rousseau, ao contrário dos antigos, os modernos atribuem um sentido mais amplo ao conceito de melodia, o que o torna mais “vago” – a melodia se refere indiferentemente à execução ou à composição de um canto e não constitui mais “uma parte considerável” da sua música, uma vez que a composição de seus cantos encontra-se totalmente submetida à harmonia e a regras ou “leis” que dela derivam.²⁹⁵

A tese da preeminência da melodia sobre a harmonia tornou-se mesmo radical e foi desenvolvida por Rousseau em um manuscrito intitulado *Do princípio da melodia ou resposta aos Erros sobre a Música*²⁹⁶ (sobre o qual faremos um breve esclarecimento

²⁹⁴ Em 1923, Théodore Reinach (1860-1928), historiador, advogado, matemático, filólogo e musicólogo, definiu a *melopeia* dos antigos gregos como “a aplicação dos elementos melódicos fundamentais – sons, intervalos, tons, modos [...], assim como aquela dos elementos rítmicos – duração, tempos, métricas, membros, frases – constitui a ritmopeia, aliás, dificilmente separável da primeira.” Cf. REINACH, Théodore. *A música grega*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 75.

²⁹⁵ Vale lembrarmos a comparação que, no verbete “Música” da *Enciclopédia*, Rousseau faz entre a *melopeia* dos gregos e a melodia dos modernos: “A parte da nossa *música* que corresponde à *melopeia* dos gregos é o canto ou a melodia; e eu não sei quem deve prevalecer neste aspecto, pois se nós possuímos mais intervalos, eles os possuíam, em virtude da diversidade dos gêneros, mais variados que os nossos. Além disso, como a modulação é uniforme em todos os nossos tons, faz-se necessário que o canto nisso seja semelhante; pois a harmonia que o produz tem seus caminhos prescritos e estes caminhos são os mesmos em todo lugar. Assim, as combinações dos cantos que esta harmonia comporta só podem ser muito boas. Por isso, todos estes cantos procedem sempre da mesma maneira. Em todos os tons, em todos os modos, sempre os mesmos traços, os mesmos finais; neste ponto, não percebemos nenhuma variedade de gênero nem de caráter. Quê! Tratais da mesma maneira o afetuoso, o gracioso, o alegre, o impetuoso, o grave e o moderado? Vossa melodia é a mesma para todos estes gêneros, e gabai-vos da perfeição de vossa *música*? Então o que deviam dizer os gregos, que possuíam modos e regras para todos estes caracteres, e que, com isso, os exprimiam como queriam? Dir-me-ão que nós também os exprimimos? Para tanto nos esforçamos, pelo menos; mas, para falar francamente, eu não acho que o sucesso corresponde aos esforços de nossos músicos.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:901-902.

²⁹⁶ Primeira versão do *Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau em sua brochura intitulada Erros sobre a música na Enciclopédia* e “embrião” do *Ensaio*, em cujos capítulos XVIII e XIX certos

logo adiante); no “Exame de dois princípios” (que também permaneceu sob a forma de manuscrito); no escrito póstumo, publicado cerca de três anos após a morte do filósofo, intitulado *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical*²⁹⁷; e em alguns dos verbetes do seu *Dicionário de música*.

Mais precisamente, sabemos que, do manuscrito intitulado “*Do princípio da melodia...*”, que permaneceu inédito durante a vida de Rousseau e foi redigido em resposta à carta anônima de Rameau intitulada *Erros sobre a música na Enciclopédia*, o filósofo genebrino irá compor dois outros importantes textos (que também só serão publicados após a sua morte), a saber: o *Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau em sua brochura intitulada “Erros sobre a música na Enciclopédia”*²⁹⁸, escrito em 1755 (segundo indicação do próprio Rousseau); e uma parte de seu *Ensaio sobre a origem das línguas*²⁹⁹ (cuja datação exata, ainda hoje, suscita controvérsia). Ademais, certas passagens destes mesmos textos encontram-se desenvolvidas em alguns verbetes (tais como: “Compositor”, “Harmonia”, “Imitação”, “Melodia”, “Unidade de melodia”, entre outras entradas) de seu *Dicionário de música* (1767-68). Portanto, a uma parte desses textos voltaremos nossa atenção a partir de agora, pela importância que eles

estudiosos (como Robert Wokler e Marie-Élisabeth Duchez) reconheceriam passagens inteiras do “Princípio”. O texto postumamente intitulado “Origem da melodia” é uma “longa digressão” contida no “Princípio da melodia”. Cf. BOCCADORO, Brenno. *Introduction*. In: ROUSSEAU, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 535.

²⁹⁷ Texto cujo interesse só seria salientado em tempos recentes, por autores como Derrida (*Da gramatologia*, 1967), por exemplo. Como bem observou C. Porset, este escrito póstumo de Rousseau – publicado em Genebra, no ano de 1781, em um volume que reunia os seus “Tratados sobre a música” – durante muito tempo foi negligenciado pela posteridade; e só em 1968 surgiu a primeira edição separada do *Ensaio*. Permanece obscura a data precisa na qual o *Ensaio* foi composto, assim como “a verdadeira importância” que Rousseau lhe atribuía. Portanto, para uma discussão sobre a provável gênese do *Ensaio* e sobre o peso que lhe dava o filósofo, o leitor poderá consultar com proveito a advertência a este texto póstumo de Rousseau publicada na edição anotada por Charles Porset, de 1970. Na edição mais recente das *Obras Completas* de J.-J. Rousseau, publicada no ano em que foi celebrado o tricentenário do nascimento do filósofo genebrino, a referida advertência foi reproduzida como introdução ao *Ensaio*. Cf. PORSET, Charles. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 369.

²⁹⁸ *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie*, 1755 (manuscrito não publicado). Doravante “Exame”.

²⁹⁹ Doravante “Ensaio”.

tiveram na elaboração do pensamento musical de Rousseau em contraposição ao sistema harmônico de seu rival.³⁰⁰

Adentremos, portanto, nesta “matriz original” que é o “Princípio da melodia” de Rousseau, e vejamos como ela se inicia³⁰¹:

É sempre com prazer que vejo aparecerem novos escritos do Sr. Rameau: qualquer que seja a acolhida do público, eles não são menos preciosos aos amadores da arte; e orgulho-me de estar entre os que se esforçam para deles tirar proveito. Quando este ilustre músico assinala meus erros, isto é apenas uma razão nova para agradecê-lo; e como ao renunciar às querelas que podem perturbar minha tranquilidade não me abstenho daquelas de puro divertimento, discutirei com tamanho prazer as questões resolvidas pelo Sr. Rameau que isso pode resultar em novos esclarecimentos de sua parte e, por conseguinte, em novas luzes para o público e para mim. Isto é aderir mesmo às opiniões deste ilustre artista que diz que só podemos contestar as proposições que ele expõe para lhe fornecer os meios de melhor esclarecê-las, de onde concluo que elas precisam ser contestadas.³⁰²

Em uma espécie de “prelúdio”, segue o texto do *Princípio da melodia*:

³⁰⁰ Sem a pretensão, no entanto, de darmos conta da imensa complexidade de temas a eles relacionados. Nosso objetivo é mais modesto: pretendemos mostrar como alguns destes textos – sobretudo o *Exame*, o *Ensaio* e alguns verbetes do *Dicionário de música* – permitem esclarecer alguns dos principais aspectos da querela entre Rousseau e Rameau, tais como a tese da preeminência da melodia sobre a harmonia, e a questão da imitação musical.

³⁰¹ De acordo com Wokler, que transcreveu o manuscrito do “Princípio da melodia”, o documento apresenta um parágrafo inicial rasurado, porém legível, o qual traduzimos a seguir: “Ao renunciar às querelas que podem perturbar minha tranquilidade, não quero me abster daquelas de puro divertimento, tais como as discussões que posso entabular com o Sr. Rameau sobre a sua arte. Enquanto se tratar somente de música e de canções, creio poder contar suficientemente comigo mesmo para não me recusar a disputas nas quais eu não seria mais orgulhoso de ter razão do que humilhado por estar errado. Devo a honra de uma resposta pela reputação deste músico.” Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Du principe de la mélodie...* In: WOKLER, Robert. *Rousseau on Society, Politics, Music and Language: An Historical Interpretation of his Early Writings*. New York/London: Garland Publishing, 1987, p. 437.

³⁰² ROUSSEAU, J.-J. *Du Principe de la mélodie...* In: WOKLER, op. cit., p. 438. A passagem citada corresponde, com algumas variações, ao primeiro parágrafo do já referido *Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau* (1755): “É sempre com prazer que vejo aparecerem novos escritos do Sr. Rameau: qualquer que seja a acolhida do público, eles são preciosos aos amadores da arte; e orgulho-me de estar entre os que se esforçam para deles tirar proveito. Quando este ilustre artista assinala meus erros, ele me instrui, honra-me, devo-lhe agradecimentos; e como ao renunciar às querelas que podem perturbar minha tranquilidade não me abstenho daquelas de puro divertimento, discutirei nesta ocasião alguns pontos que ele estabelece, seguro de ter feito uma coisa útil se isto pode resultar em novos esclarecimentos de sua parte. Isto é aderir mesmo às opiniões deste grande músico que diz que só podemos contestar as proposições que ele expõe para lhe fornecer os meios de melhor esclarecê-las, de onde concluo que é bom que elas sejam contestadas.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 349.

Longe de querer defender meus verbetes da *Encyclopédie*, com o que ninguém na verdade deveria estar mais contente do que o Sr. Rameau que os ataca, mas com isso ninguém no mundo está mais descontente do que eu. Entretanto, quando se souber do tempo em que foram escritos, daquele que tive para escrevê-los e da impossibilidade em que sempre estive de retomar um trabalho concluído; quando, além disso, se souber que não tive a presunção de me oferecer a este, mas que isto foi, por assim dizer, uma tarefa imposta pela amizade; ler-se-ão talvez com certa indulgência verbetes que mal tive tempo de escrever no período que me foi dado para meditá-los, e que eu não teria começado se eu tivesse me deixado guiar somente pelo tempo e pelas minhas forças. Mas isto é uma justificativa perante o público e para outra ocasião. Voltemos ao Sr. Rameau, que eu muito elogiei, e que me recrimina por não tê-lo elogiado mais. Se os leitores consentirem em passar os olhos pelos verbetes que ele ataca, tais como Cifrar, Acorde, Acompanhamento etc.; se eles distinguirem os sóbrios elogios que a equidade restitui aos verdadeiros talentos do incenso indiscreto que uma vil adulação prodigaliza a todo mundo; enfim, se eles forem advertidos de que os procedimentos do Sr. Rameau para com a minha pessoa acrescentam força e integridade à justiça que gosto de lhe fazer, espero que, ao criticarem os erros que eu possa ter cometido, ao menos estarão satisfeitos com as homenagens que eu soube render aos seus talentos.³⁰³

As observações que Rousseau vai tecendo no início do texto são de suma importância para compreendermos como o filósofo genebrino, na época, tentava desembaraçar-se da “vasta operação polêmica lançada por Rameau”³⁰⁴, que pretendia desqualificar a sua contribuição teórico-musical para a *Encyclopédie*. Todavia, ao analisarmos o texto do “Princípio da melodia” e o do “Exame”, podemos perceber, em

³⁰³ ROUSSEAU, J.-J. *Du Principe de la mélodie...* In: WOKLER, op. cit., p. 438-439. A passagem citada corresponde, com algumas variações, ao segundo e terceiro parágrafos do *Exame*: “De resto, longe de querer defender meus verbetes da *Encyclopédie*, com o que ninguém na verdade deveria estar mais contente do que o Sr. Rameau que os ataca, mas com isso ninguém no mundo está mais descontente do que eu. Entretanto, quando se souber do tempo em que foram escritos, daquele que tive para escrevê-los e da impossibilidade em que sempre estive de retomar um trabalho concluído; quando, além disso, se souber que não tive a presunção de me oferecer a este, mas que isto foi, por assim dizer, uma tarefa imposta pela amizade; ler-se-ão talvez com certa indulgência verbetes que mal tive tempo de escrever no período que me foi dado para meditá-los, e que eu não teria começado se eu tivesse me deixado guiar somente pelo tempo e pelas minhas forças. Mas isto é uma justificativa perante o público e para outro lugar. Voltemos ao Sr. Rameau, que eu muito elogiei, e que me recrimina por não tê-lo elogiado mais. Se os leitores consentirem em passar os olhos pelos verbetes que ele ataca, tais como *Cifrar*, *Acorde*, *Acompanhamento* etc.; se eles distinguirem os verdadeiros elogios com que a equidade avalia os talentos do vil incenso que a adulação prodigaliza a todo mundo; enfim, se eles tomarem conhecimento do peso que os procedimentos do Sr. Rameau para com a minha pessoa acrescenta à justiça que gosto de lhe fazer, espero que, ao criticarem os erros que eu possa ter cometido na exposição de seus princípios, ao menos estarão satisfeitos com as homenagens que eu soube render ao autor.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 349-350.

³⁰⁴ Como bem lembra Boccadoro, na introdução ao *Exame*. Cf. BOCCADORO, Brenno. *Introduction*. In: ROUSSEAU, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 327.

ambos os manuscritos, que o filósofo genebrino atribui muito menos valor aos supostos “erros”³⁰⁵ que Rameau encontrara em seus verbetes do que à oportunidade de lançar-se numa querela de “puro divertimento”, na qual poderia contestar as “proposições” de seu oponente (até porque, segundo Rousseau, Rameau afirmava que não era cabível contestá-las, como vimos no parágrafo inicial do *Princípio*).

Voltemos agora nossa atenção para o texto do *Exame*, que, como dissemos acima, reproduz em parte o texto do *Princípio da melodia*. Vejamos como Rousseau volta contra o seu adversário as mesmas armas que este utilizara em seu libelo:

Não estaria fingindo ao confessar que **o escrito intitulado *Erros sobre a música, com efeito, parece-me formigar de erros; e nele considero justo apenas o título***. Mas estes erros não residem na inteligência do Sr. Rameau, eles têm sua origem apenas em seu coração, e quando a paixão deixar de cegá-lo, ele julgará melhor do que ninguém as boas regras de sua arte. Não me preocuparei em assinalar uma multidão de pequenos erros que desaparecerão com sua raiva; muito menos defenderei aqueles de que ele me acusa e dos quais vários, de fato, não poderiam ser negados. Ele me recrimina, por exemplo, de escrever para ser compreendido; é um defeito que ele imputa à minha ignorância, e estou pouco inclinado a justificá-la. Com prazer, confesso que, à falta de coisas eruditas, vejo-me limitado a dizer apenas as razoáveis, e que não invejo a ninguém o profundo saber que só engendra escritos ininteligíveis.³⁰⁶

Porém, é preciso pôr de lado todas estas “disputas pessoais que não contribuem absolutamente com o progresso da arte nem com a instrução do público”; e estas “bagatelas” ou “pequenas chicanas” devem ser deixadas “para os iniciantes que querem se fazer conhecer a expensas dos nomes já conhecidos e que, por um erro que corrigem,

³⁰⁵ Com efeito, estes “erros” mostram-se ainda menos significativos no contexto do presente trabalho, na medida em que se referem a detalhes técnicos. Neste sentido, as duas brochuras de Rameau – *Erros e Sequência dos Erros* – parecem justificar-se menos pela suposta incompetência de Rousseau no âmbito da teoria musical do que por uma necessidade de Rameau de se impor como o grande teórico da música na Ilustração, a quem caberia, portanto, referendar os artigos musicais da grande *Encyclopédie*.

³⁰⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 350. (Grifo nosso).

não temem cometer outros cem”³⁰⁷, diz Rousseau. E após esta longa justificação na qual intentava³⁰⁸ explicar aos seus leitores as razões pelas quais estava decidido a responder às críticas que Rameau havia disparado contra os seus verbetes – tais como: “Acorde”, “Acompanhamento” etc. –, Rousseau passa enfim ao exame propriamente dito daquilo que ele chama de “princípios da arte”, com relação aos quais, adverte o filósofo, “o menor erro é uma fonte de descaminhos e sobre os quais o artista não pode em absoluto se enganar sem que os esforços que ele faz para aperfeiçoar a arte não o afastem da perfeição.”³⁰⁹

Sabemos que se trata de submeter a exame precisamente dois destes princípios da arte, o que nos é indicado já no título completo do que seria a resposta do filósofo, a saber: *Exame de dois princípios avançados pelo Sr. Rameau em sua brochura intitulada Erros sobre a música na Enciclopédia*.

Ora, estes “dois princípios” aos quais Rousseau se refere não poderiam ser diferentes daqueles que expusemos anteriormente – a ressonância do *corpo sonoro* e o *baixo fundamental* –, porquanto constituem a base na qual Rameau assenta o seu sistema harmônico e o âmbito no qual se inscreve boa parte de sua atividade como teórico e compositor.

³⁰⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 350. A mesma afirmação aparece no *Princípio da melodia* da seguinte forma: “Deixemos todas estas chicanas pessoais que não contribuem absolutamente com o progresso da arte nem com a instrução do público. É preciso deixar estas bagatelas para os iniciantes que querem se fazer conhecer a expensas dos outros e que, por um erro que corrigem, não temem cometer outros cem.” ROUSSEAU, J.-J. *Du Principe de la mélodie...* In: WOKLER, op. cit., p. 440.

³⁰⁸ Caso o “Princípio da melodia” viesse a público, à época em que provavelmente foi composto, ou seja, em 1755, quando da publicação dos *Erros sobre a música na Enciclopédia*. O que acabou não ocorrendo, pois, como sabemos, tanto o texto do “Princípio da melodia” quanto o do “Exame” – nos quais Rousseau pretendia divulgar uma resposta às críticas de Rameau – permaneceram no escaninho do filósofo genebrino e só foram divulgados após a sua morte.

³⁰⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 350.

Examinemos, com Rousseau, este primeiro e mais importante princípio ao qual Rameau, de fato, chamava de “único, gerador e ordenador de toda a música”, ou, ainda, de “causa imediata de todos os seus efeitos”³¹⁰:

Observo nos *Erros sobre a música* dois destes princípios importantes. O primeiro, que guiou o Sr. Rameau em todos os seus escritos e, o que é pior, em toda a sua música, consiste em que **a harmonia é o único fundamento da arte, que a melodia dela deriva e que todos os grandes efeitos da música nascem unicamente da harmonia.**³¹¹

Com efeito, não é um exagero da parte do filósofo genebrino afirmar que, para Rameau, a arte dos sons está fundada sobre a harmonia. Joel Lester sustenta que a convicção de que “a harmonia é a fonte da melodia”, de fato, encerra “uma das maiores controvérsias” em torno da abordagem ramista da música.³¹²

Disto não decorre que o teórico dijônês não considere a melodia – ou “o canto de uma única parte”³¹³ – como um importante elemento constitutivo da música.³¹⁴ Entretanto, Rousseau sabe melhor do que ninguém que, para Rameau, quando alguém afirma que uma música é “melodiosa”, isto se deve ao fato de que “o canto de cada parte responde à beleza da harmonia.”³¹⁵ A harmonia, para o teórico dijônês, é o

³¹⁰ Cf. RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., v. II, p. 135.

³¹¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 350-351. (Grifo nosso).

³¹² LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 123.

³¹³ Tal é a sucinta definição de melodia que Rameau apresenta em seu *Tratado de harmonia* e em outro tratado intitulado *Génération harmonique* (“Geração harmônica”), publicado em 1737, ou seja, cerca de quinze anos após a publicação do *Traité de l'harmonie*. Cf. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol.I, p. 18. Cf. tb. Cf. RAMEAU, *Génération harmonique...* In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 76.

³¹⁴ É o que o autor do *Tratado de harmonia* deixa bem claro no livro segundo (capítulo vinte) desta mesma obra, ao afirmar que “a melodia não possui menos força nas expressões do que a harmonia.” Contudo, as restrições a esta afirmação são apresentadas por Rameau na sequência do texto: “mas é quase impossível fornecer-lhe [à melodia] regras certas”; pois, quanto às regras da melodia, assevera o teórico dijônês, delas “o bom gosto participa mais do que o resto.” Cf. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol.I, p. 57.

³¹⁵ Cf. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol.I, p. 18. Ao comentar esta mesma passagem do *Tratado* de Rameau, Joel Lester acredita que, à época, o teórico dijônês “ainda não estava totalmente convencido de que a expressão fosse

“verdadeiro fundamento da arte”: é ela que engendra todos os acordes e a própria melodia. Logo, no contexto musical, cabe à harmonia, e somente a ela, provocar grandes efeitos nos ouvintes: são estes, justamente, os traços gerais que Rameau apresenta no prefácio de suas *Observações sobre o nosso instinto para a música e sobre o seu princípio*. Ouçamos, uma vez mais, o teórico dijônês: “É somente à harmonia que cabe mover as paixões, a melodia só tira sua força desta fonte, da qual ela emana diretamente [...]”.³¹⁶ Antes, a harmonia é “a única base da música e o princípio de seus maiores efeitos.”³¹⁷

Portanto, de todo o sistema de Rameau, lembra Rousseau, este é “primeiro e o mais importante” princípio, “cuja verdade ou falsidade demonstrada deve servir, de alguma maneira, de base a toda arte musical.”³¹⁸

Para bem compreender este que é o “primeiro e o mais importante” princípio exposto por Rameau, adverte Rousseau, faz-se necessário lembrar o papel desempenhado pela teoria da “ressonância do corpo” na economia do sistema ramista.³¹⁹ De fato, vimos anteriormente que a teoria da ressonância do *corpo sonoro* é inseparável do princípio do baixo fundamental e engendra a própria harmonia. Conforme as palavras do filósofo, é justamente da ressonância do corpo sonoro que Rameau “faz derivar toda a harmonia.”³²⁰ Salientemos o fato de que o filósofo genebrino jamais procurou negar, em seus escritos sobre a música, a teoria da ressonância do corpo sonoro – “é certo que todo som é acompanhado de três outros sons harmônicos

tão dependente da harmonia.” LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, op. cit., p. 124.

³¹⁶ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p.240.

³¹⁷ Ibidem, loc. cit.

³¹⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 351.

³¹⁹ Ibidem, loc. cit.

³²⁰ Ibidem, loc. cit.

concomitantes ou acessórios, que formam com ele um acorde perfeito de terça maior”³²¹. Ainda de acordo com o filósofo, é neste sentido que se poderia afirmar que “a harmonia é natural e inseparável da melodia e do canto”, já que, segundo esta teoria, “todo som traz consigo o seu acorde perfeito.”³²²

É precisamente neste ponto que, para o teórico dijônês e autor da “Geração harmônica” (*Génération harmonique*, de 1737), repousa o que Raphaëlle Legrand identifica precisamente como a legitimação da arte pela natureza, ainda que a estudiosa de Rameau reconheça as dificuldades por ele enfrentadas para sustentar esta relação:

A despeito das críticas e apesar de todas as modificações que Rameau produz em sua explicação da ressonância do corpo sonoro (seguindo passo a passo a evolução da ciência neste domínio), nosso teórico aí obtém um fenômeno natural que fornece ao seu sistema uma base empírica inestimável – ao menos no que concerne ao acorde perfeito maior, “gerado” pelo som fundamental.³²³

Tudo se complica a partir do momento em que, a este estado de coisas, Rousseau acrescenta outro fator, que entendemos como uma espécie de “brecha” de que ele irá se aproveitar para dar início ao desmonte dos principais componentes do sistema ramista. Acompanhemos a sua análise.

Mas, além destes três sons harmônicos, cada som principal produz muitos outros que não são harmônicos e não entram no acorde perfeito. Tais são todas as alíquotas não redutíveis por suas oitavas a qualquer uma destas três primeiras. Ora, há uma infinidade destas alíquotas que podem escapar aos nossos sentidos, mas cuja ressonância é demonstrada pela indução e não é impossível de confirmar pela experiência. **A arte as rejeitou da harmonia, e eis onde ela começou a substituir suas regras àquelas da Natureza.**³²⁴

³²¹ Ibidem, loc. cit.

³²² Ibidem, loc. cit.

³²³ LEGRAND, op. cit., p. 38.

³²⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 351.

Para Rousseau, o artifício que consiste em atribuir uma “prerrogativa particular” aos “três sons que constituem o acorde perfeito”, pelo simples fato de que “eles formam entre si uma espécie de proporção que agradou aos antigos chamar de harmônica”, não passa de um expediente habilidoso, ou, precisamente, de uma “propriedade de cálculo.”³²⁵

Digo que esta propriedade se encontra em relações de sons que não são nada harmônicas.³²⁶ Se os três sons representados pelas cifras $1/3$ $1/5$, que estão em proporção harmônica, formam um acorde consonante, os três sons representados por estas outras cifras $1/5$ $1/6$ $1/7$, estão igualmente em proporção harmônica, e formam apenas um acorde discordante. É possível dividir harmonicamente uma teça maior, uma teça menor, um tom maior, um tom menor etc., e jamais os sons produzidos por estas divisões formarão acordes consonantes. Portanto, não é nem porque os sons que compõem o acorde perfeito ressoam com o som principal nem porque eles respondem às alíquotas da corda inteira, nem porque eles estão em proporção harmônica, que eles foram escolhidos exclusivamente para compor o acorde perfeito, mas somente porque na ordem dos intervalos eles oferecem as relações mais simples.³²⁷

Ainda que a harmonia e a melodia sejam muitas vezes regidas por esta mesma “simplicidade das relações”, prossegue Rousseau, a melodia não se submete a esta regra em alguns casos, podendo tornar “impraticável” toda harmonia. Desta maneira, Rousseau procura sustentar que a melodia não recebeu a lei da harmonia, ou seja, a melodia não é “naturalmente subordinada”³²⁸ a ela, como insiste Rameau, apoiando-se no princípio do baixo fundamental.³²⁹

³²⁵ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 351.

³²⁶ Lembremos que, para Rousseau, estas explicações são, antes de tudo, fundadas somente sobre o “prazer que se pretende que a alma receba do concurso das vibrações pelo órgão do ouvido”, o que, ainda segundo o filósofo genebrino, não passa de “pura suposição.” Verbete “Consonância” do *Dicionário de música*. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 225.

³²⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 351-352.

³²⁸ Como bem lembra Olivier Pot, nesta passagem Rousseau procura mostrar que “as ‘proporções’ e as ‘progressões’ não são necessárias à harmonia”, como afirma d’Alembert, no artigo ‘Fundamental’ da *Encyclopédie*, citando o artigo ‘Consonância’, do *Dicionário de música*, que considera o estudo das

Rousseau procura subverter completamente a ordem do sistema ramista, questionando inclusive o que Rameau entende por melodia e, em última instância, o expediente por meio do qual o teórico dijônês buscou demonstrar a sua dependência em relação à harmonia. Poderíamos até nos perguntar, num primeiro momento, se Rousseau admite mesmo a existência de alguma melodia (tal como a entende, i.e., necessariamente atrelada ao ritmo, à prosódia da língua), na música de seu rival.³³⁰ Neste sentido, vale a pena lembrarmos o trecho conclusivo da *Carta sobre a música francesa*, por mais abusivo que seja: “[...] não há nem ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite [...]”.³³¹

Ao operar a substituição das “regras da natureza” por um sistema convencional que só obedece ao ditames do cálculo, poderíamos dizer que a arte da harmonia de Rameau, segundo o entendimento do filósofo genebrino, estaria mais próxima de uma espécie de “gramática” – para emprestarmos livremente a analogia de Bento Prado Jr.³³², a qual retomaremos mais à frente –; mais precisamente uma gramática normativa que pretende determinar os sons que devem e os que não devem entrar em seus acordes, bem como a ordem que estes devem respeitar em dado encadeamento etc. Como veremos mais adiante, é com esta concepção de harmonia que irá se chocar frontalmente o modelo comparatista apregoado pelo filósofo genebrino, no sentido de buscar a relativização da harmonia e, em última instância, da própria música europeia de seu

relações ‘como ilusório para explicar o prazer musical’.” Cf. POT, Olivier. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p.1515-1516 n. 2.

³²⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 352.

³³⁰ Na conclusão do presente trabalho, veremos que esta sentença, afinal, pode adquirir outras nuances quando acompanhada pela apreciação que, a certa altura, o próprio filósofo faz da música de seu oponente.

³³¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 37.

³³² PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 152-153.

tempo, a qual teria se afastado dos ditames ou das prescrições da natureza à medida que se aperfeiçoava como arte.

Mas voltemos ao *Exame* de Rousseau. Até agora, diz Rousseau, “falei apenas do acorde perfeito maior”, i.e., daqueles “três sons representados pelas cifras I 1/3 1/5, que estão em proporção harmônica [e] formam um acorde consonante”. Contudo, prossegue o filósofo, “que dirá quando for preciso mostrar a geração do modo menor, da dissonância e das regras da modulação³³³?”

Neste momento, **perco a natureza de vista, o arbitrário aparece por toda parte**, o próprio prazer do ouvido é obra do hábito; e com que direito a **harmonia, que não pode atribuir a si mesma um fundamento natural, pretende ser o da melodia, que fez prodígios dois mil anos antes que fosse questão de harmonia e de acorde?**³³⁴

Rameau tinha plena ciência desta objeção contra a geração do modo menor que, a bem da verdade, não saíra da pluma de Jean-Jacques (ainda que, muito sagazmente, o filósofo tenha se apropriado deste argumento, estendendo-o a toda harmonia, com vistas a questionar o seu pretenso fundamento natural). De fato, como bem lembram alguns comentadores de sua obra, para aprofundar esta brecha, Rousseau teria se inspirado nos

³³³ A modulação é, de acordo com o próprio filósofo, “a maneira de estabelecer e tratar o modo”; sendo que modo é a “disposição regular do canto e do acompanhamento relativamente a certos sons principais”, que à época eram chamados de “cordas essenciais do modo”, “sobre os quais uma peça de música é constituída.” No entanto, mais comumente, diz Rousseau, a modulação era entendida como “a arte de conduzir a harmonia e o canto sucessivamente em vários modos de uma maneira agradável ao ouvido e conforme às regras.” Tais são as definições apresentadas em seu *Dicionário de música*, nos verbetes “Modulação” e “Modo”. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 905 e 895. De uso corrente na época, tais acepções não diferem daquelas que Rameau apresentara, em 1726, em seu *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'Harmonie*. Com efeito, no “Novo sistema de música teórica...”, Rameau afirma que a ordem da melodia, a qual nasce da progressão do som fundamental, é determinada “por aquela que os sons observam entre si” nesta progressão; ora, “a esta ordem dá-se o nome de *modo*, e a maneira de observá-la chama-se *modular* ou *modulação*.” RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., v. I, p. 146.

³³⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 352. (Grifo nosso).

Ensaio sobre os princípios da harmonia, de seu concidadão Jean-Adam Serre (1704-1788).³³⁵ Vejamos o que Serre afirma sobre a geração dos modos maior e menor:

Digamos de preferência que a ressonância é verdadeiramente uma expressão física de Harmonia que a Natureza nos oferece; mas cabe ao princípio das relações fazer a sua análise, dela extrair o que ela contém de mais perfeito, este pequeno número de sons preciosos que sozinhos merecem ser empregados em uma composição musical. Mas qual será a origem ou o fundamento do modo menor, se a Natureza nos reconduz sempre ao único modo maior? Não haveria então originariamente apenas um modo em música? Este gênero agradável de modulação que chamamos de modo menor não seria apenas uma combinação deste modo primitivo, deste único modo natural?³³⁶

Sabemos que Rameau jamais conseguiu se desembaraçar completamente desta objeção incômoda à geração do modo menor que o impedia de demonstrar a contento a “origem natural” do baixo fundamental ou do princípio da harmonia, pretensamente “tirado da própria natureza”³³⁷. As objeções de Serre, na quais Rousseau teria se inspirado, sobrepunham-se, como um ruído, a qualquer referência à natureza que, ao

³³⁵ Cf. POT, Olivier. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1513 n. 3. Cf. tb. BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 339 n. 1. Foi em 1753, na cidade de Paris (onde se fixou em 1751), que este físico, teórico da música, químico e pintor genebrino publicou os seus *Essais sur les principes de l'harmonie où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie & de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur*. De acordo com Albert Cohen, algumas das principais contribuições de Jean-Adam Serre concernem às bases da teoria harmônica, ao princípio do *baixo fundamental* de Rameau, à derivação do modo menor, entre outros tópicos. Ainda conforme Cohen, o pensamento de Serre, amplamente divulgado nas publicações de sua época, teria influenciado Jean-Jacques Rousseau, entre outros autores. Cf. COHEN, Albert. “Serre, Jean-Adam.” *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2017 [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25488]. Porém, Serre não criticou apenas as teorias de Rameau. Em sua *Lettre sur la nature d'un Mode en E-si-mi naturel* (1751), Serre combateu o terceiro modo (intermediário entre o maior e o menor; que era, no fundo, o modo de *lá*) inventado pelo teórico e compositor francês Charles Henri de Blainville (1711-1769); e também criticou as teorias do matemático e físico de origem suíça, Leonhard Euler (1707-1783). Além de Serre, bastante citado no *Dicionário de música* de Rousseau, sobretudo nos verbetes “Baixo fundamental” e “Sistema”, os dois outros teóricos também são referidos pelo filósofo genebrino em verbetes como “Modo”, “Som” etc. Segundo Philippe Vendrix, Serre não possuía prática musical, e sua crítica a Rameau partia do princípio de que o compositor dijonnês teria “sacrificado a reflexão teórica para responder às necessidades diretas da aplicação.” Cf. VENDRIX, Philippe. *Serre*. In: BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992, p. 640. Ainda sobre as críticas que Serre endereçou a Rameau, cf. CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, op. cit., p. 167 n. 124.

³³⁶ SERRE, Jean-Adam. *Essais sur les principes de l'harmonie...*, 1753, Troisième Essai, p. 119.

³³⁷ RAMEAU, *Nouvelles Réflexions de M. Rameau...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 184.

longo de toda a sua vida e na quase totalidade de sua obra teórica, reivindicava veementemente ao seu sistema.

Retomemos a argumentação de Rousseau. Ao examinar o princípio da harmonia, este mesmo princípio que, segundo Rameau, apresenta-se como o “verdadeiro fundamento” da arte dos sons, o filósofo genebrino concede que “um movimento consonante e regular de baixo fundamental engendre harmônicos que procedem diatonicamente³³⁸ e formam entre si uma espécie de canto.” Se invertêssemos esta geração, continua o filósofo, faríamos com que o simples canto engendrasse “uma espécie de baixo”, da mesma maneira que “o baixo engendra uma espécie de canto”, dado que, segundo Rameau, “cada som não tem somente o poder de fazer vibrar suas

³³⁸ Isto é, conforme a sucessão natural dos tons e semitons. *Diatônico*, segundo o próprio filósofo, foi o gênero musical que, dentre os três existentes, procedia por “tons e semitons maiores, segundo a divisão natural da escala [...]”. O termo remonta à teoria musical dos antigos gregos, sendo que a própria palavra, como lembra Rousseau, “vem do grego δια, por e de τοῦς, tom; isto é, passando de um tom a outro.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 266. Os outros dois gêneros de progressão melódica foram o *cromático*, que procedia por “vários semitons consecutivos”; e o *enarmônico*, “o mais doce dos três”, escreve Rousseau, citando Aristides Quintiliano, que envolvia intervalos – de quarto de tom – que exigiam uma acuidade auditiva que logo se perdeu; e com ela se perdeu também “o mais belo dos três gêneros”, diz Rousseau, citando Plutarco (?), pois se ousou afirmar que seus intervalos não eram perceptíveis. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p.317. Sobre o gênero enarmônico, o musicólogo francês Théodore Reinach sustentava que, “na época de Aristóxeno, certos amadores ‘vomitavam a bile’ quando ouviam uma ária enarmônica”, e que “alguns bons espíritos contestavam mesmo seu direito à existência, já que seus pequenos intervalos, não podendo ser obtidos por encadeamentos de consonâncias, não eram suscetíveis de uma entonação segura [...]”. Sendo “banida desde então da prática musical”, afirmou Reinach, “nem por isso a enarmônica deixou de arrastar durante séculos, no ensino e na teoria, uma existência factícia, dando aos modernos a ilusão de uma importância real.” Cf. REINACH, A *música grega...*, op. cit., p. 44. A respeito do gênero *enarmônico* reivindicado pelos modernos – Rameau o utiliza tanto em suas peças para cravo quanto em difíceis passagens de suas óperas, como o “trio das parcas”, de *Hippolyte et Aricie* –, é curioso notar que Rousseau, além de diferenciá-lo acertadamente daquele empregado pelos gregos – “ele [o tipo de gênero *enarmônico* usado pelos modernos] consiste, como os dois outros, em uma progressão particular da harmonia, que engendra, na marcha das partes dos intervalos *enarmônicos*, ao empregar, ao mesmo tempo ou sucessivamente, entre duas notas que estão a um tom uma da outra, o bemol da inferior e o sustenido da superior” –, parece desaprovar a sua utilização enquanto gênero, “para uma peça inteira”, como bem observaram Cernuschi e Didier (citada pelo primeiro), ainda que nosso filósofo-músico soubesse apreciá-lo em “passagens curtas”, como a que ele próprio apontou no *Orfeu* de Gluck. Cf. CERNUSCHI, A. *Introduction*. In: ROUSSEAU *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 571.

alíquotas superiores, mas seus múltiplos inferiores”; e esta geração, avança Rousseau, “seria tão natural quanto aquela do modo menor.”³³⁹

Neste sentido, primeiramente, caberia perguntar ao teórico e compositor dijônês se os sons engendrados desta maneira são o que ele entende por melodia, alfineta Rousseau.³⁴⁰ Em segundo lugar, satiriza o filósofo genebrino, seria cabível indagar a

³³⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 352. Em uma nota do próprio Rousseau ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, vemos o filósofo genebrino passar em revista o que ele chama de “pretensão experimento” de Rameau, criticando-o pelo fato de que, ao realizá-lo, o teórico dijônês teria pretendido separar as vibrações, de um lado, e a ressonância, de outro; o que, naturalmente, conclui o filósofo, seria absurdo: “Remetendo a harmonia como um todo ao princípio, na verdade bastante simples, da ressonância das cordas em suas alíquotas, Rameau fundamenta o modo menor e a dissonância no pretensão experimento em que uma corda sonora em movimento faz vibrar outras cordas mais longas na décima segunda e na décima sétima maior, ou grave. Essas cordas, de acordo com ele, vibram e reverberam ao longo de toda a sua extensão, mas não ressoam. [Rameau, *Génération harmonique* (1737), XII.] Eis, ao que me parece, algo singular em matéria de física; é como se se dissesse que o sol ilumina, e nada se vê. Essas cordas mais longas, por traduzirem apenas o som da mais aguda, pois se divisam, vibram, ressoam em uníssono, confundem o seu som com o dela e parecem não emitir nenhum. O erro é acreditar tê-las visto vibrar ao longo de toda a sua extensão, e não ter observado adequadamente os nodos. Duas cordas sonoras, por formarem um intervalo harmônico, podem tornar audível ao grave o seu som fundamental, mesmo sem uma terceira corda, como mostra a conhecida e confirmada experiência de Tartini. [Giuseppe Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia* (1754).] Mas uma corda por si só não tem outro som fundamental além do seu, ela não faz ressoar nem vibrar os seus múltiplos, mas unicamente o uníssono e suas alíquotas. Ora, como o som não tem outra causa além das vibrações do corpo sonoro, e como onde a causa atua livremente o efeito sempre se segue, separar as vibrações da ressonância é simplesmente absurdo.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 50, nota de Rousseau. As indicações entre colchetes são do tradutor do *Ensaio*.

³⁴⁰ Em seu *Dicionário de música*, precisamente no verbete consagrado ao seu caro princípio da “unidade de melodia”, Rousseau escreverá estas linhas sobre a equivocada definição de canto de seu rival e sua suposta dependência em relação à harmonia: “O Sr. Rameau, para provar que a energia da música provém inteiramente da harmonia, dá o exemplo de um intervalo que ele também chama de canto, o qual assume características totalmente diferentes, de acordo com as diversas maneiras de acompanhá-lo. O Sr. Rameau não percebeu que ele provava exatamente o contrário do que pretendia provar; pois em todos os exemplos que ele apresenta, o acompanhamento do baixo só serve para determinar o canto. Um simples intervalo não é de maneira alguma um canto: somente se torna um canto quando tem seu lugar determinado no modo. E o baixo, ao determinar o modo e o lugar do modo que este intervalo ocupa, neste caso, determina este intervalo para que seja este ou aquele canto; de maneira que, pelo que precede o intervalo na mesma parte, se determinamos bem o lugar que ele ocupa em sua modulação, sustento que produzirá seu efeito sem nenhum baixo: assim, a harmonia, nesta situação, age apenas ao determinar a melodia como esta ou aquela; e é unicamente como melodia que o intervalo possui diferentes expressões, conforme o lugar do modo em que é empregado.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 753-754.

Rameau se, de fato, “é assim que ele encontra a sua, ou se ele pensa mesmo que jamais alguém tenha encontrado uma melodia desta maneira.”³⁴¹

Ao deparar estas questões, o leitor que estivesse familiarizado com a obra de Rameau decerto as julgaria impertinentes, e de pronto citaria o autor do *Tratado*, em cujo décimo nono capítulo do segundo livro lê-se a seguinte observação:

De início, acaso a primeira divisão da corda nos oferece dois sons dos quais podemos formar uma melodia? Não, sem dúvida; pois um homem que cantasse de oitava em oitava não formaria um canto muito bonito. A segunda e a terceira divisão desta corda, de onde provém toda a harmonia, não nos fornecem sons mais convenientes à melodia, já que um canto composto somente de terças, quartas, quintas, sextas e oitavas, ainda não seria perfeito: logo, a harmonia engendrou a primeira. Assim, é dela que é preciso absolutamente tirar as regras da melodia, como também procedemos ao tomar em separado estes intervalos harmônicos dos quais acabamos de falar, para formar uma progressão fundamental que ainda não é melodia. Mas estes intervalos dispostos conjuntamente acima de um dos sons que os compõem, seguindo naturalmente uma marcha diatônica que lhes é determinada pela sua própria progressão, quando eles se servem mutuamente de fundamento, nesse caso extraímos destas progressões consonantes e diatônicas toda a melodia necessária; de sorte que foi preciso conhecer os intervalos harmônicos antes dos melodiosos. E todo canto que podemos ensinar a um principiante consiste nestes intervalos consonantes, se é que isto pode ser chamado de canto.³⁴²

Tão insolentes quanto ambíguas, as questões levantadas por Rousseau podem ser relevadas na medida em que ele próprio as esclarece, apontando para um problema que se encontra para além de uma mera definição de melodia.

Bom seria se pudéssemos preservar nossos ouvidos de toda música cujo autor começasse por estabelecer um belo baixo fundamental, e para nos conduzir sabiamente de dissonância em dissonância, mudasse de tom ou de modo a cada nota, amontoasse sem parar acordes sobre acordes sem pensar nos acentos de

³⁴¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 352.

³⁴² RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 56.

uma melodia simples, natural e apaixonada, que não retira sua expressão das progressões do baixo, mas das inflexões que o sentimento dá à voz.³⁴³

Já podemos perceber que, para Rousseau, uma melodia assim engendrada e irregularmente conduzida, de forma que se afastasse do ideal de uma simplicidade natural e, principalmente, que não procurasse extrair sua força do próprio sentimento que origina as inflexões da voz humana, jamais seria verdadeiramente expressiva. Ora, não se trata, aqui, de um problema de pouca monta: tal questão se encontra na base da estética de Rousseau e, como veremos mais adiante, é uma das chaves para a compreensão de seu pensamento musical.

Mas o procedimento indicado no exemplo acima é justamente o que, segundo Rousseau, o teórico e compositor dijônês não faz nem recomenda que se faça. Rameau só admite, sustenta o filósofo genebrino, que “a harmonia guia o artista sem que ele pense na invenção de sua melodia, e que, sempre que ele compõe um belo canto, ele segue uma harmonia regular.”³⁴⁴

Ora, se a harmonia guia o compositor a tal ponto que, ao compor um belo canto, ele segue este princípio sem pensar na invenção de sua melodia, isto se deve ao fato de que a harmonia, “mãe desta melodia”³⁴⁵, para Rameau, resulta justamente da ressonância do corpo sonoro; e este mesmo fenômeno, do qual recebemos o “sentimento natural da harmonia”³⁴⁶, encontra-se intimamente relacionado com um “dom” da natureza que

³⁴³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 352-353.

³⁴⁴ Ibidem, p. 353.

³⁴⁵ RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 292.

³⁴⁶ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p.254.

podemos chamar de “instinto”³⁴⁷ – para usarmos um termo caro a Rameau e que ele invoca frequentemente em suas críticas a Rousseau –, este “sentimento que nos move em todas as operações musicais.”³⁴⁸

Mas isto só pode ser verdadeiro, assevera Rousseau:

[...] pela ligação que a arte colocou entre estas duas partes [harmonia e melodia], em todos os países onde a harmonia dirigiu a marcha dos sons, as regras do canto e o acento musical: pois o que se chama de canto, adquire então uma beleza de convenção, a qual não é absoluta, mas relativa ao sistema harmônico e ao que neste sistema estimamos mais do que o canto.³⁴⁹

Aqui observamos a refutação, por parte de Rousseau, de certo artificialismo (ao qual já aludimos anteriormente), ou dos artifícios da harmonia ramista, que, ao pretender engendrar “todos os cantos possíveis”³⁵⁰ e conter em si mesma toda melodia – e, a bem da verdade, “toda a música”³⁵¹ –, submetendo-a a seus princípios, admite como algo “verdadeiro” e dado pela própria natureza aquilo que, para Rousseau, só foi possível “pela *ligação que a arte colocou* entre estas duas partes”, ou com o auxílio do que o próprio Rameau reconheceria como “operações do espírito.”³⁵² Neste sentido, Rameau parece admitir que, sem estas operações que envolvem certa elaboração racional, os nossos sentidos – que são “enganadores”³⁵³ –, ou, mais especificamente,

³⁴⁷ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 240.

³⁴⁸ Ibidem, loc. cit.

³⁴⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 353.

³⁵⁰ RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 296.

³⁵¹ RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 297: “Como toda a música está compreendida na harmonia, disto devemos concluir que é somente a esta única harmonia que devemos comparar qualquer ciência que seja.”

³⁵² RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 313.

³⁵³ Ibidem, p. 294. Eis aqui mais uma evidência do cartesianismo de Rameau, o qual, sem dúvida alguma, deve ser nuançado (se considerarmos, por exemplo, o que Thomas Christensen identificou como a “conversão sensualista” de teórico dijonês, à qual aludiremos mais à frente). Para uma discussão mais aprofundada sobre o “cartesianismo” de Rameau, cf. CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998, p. 39.

nosso ouvido, sozinho, mesmo sendo “árbitro” indispensável em matéria de música, pouco ou nada saberia fazer pelo progresso da arte.³⁵⁴ Contudo, para Rousseau, na situação em que se encontrava a música de seu tempo, em todos os países onde a harmonia reinava sobre “a marcha dos sons, as regras do canto e o acento musical”, a beleza do canto ou da melodia há muito estava atrelada às malhas do sistema harmônico. Logo, o canto perdera sua beleza soberana, e o gosto da melodia natural já se encontrava corrompido³⁵⁵ por aquilo que o filósofo genebrino chamaria de “preconceitos do hábito ou da educação”, os quais, por “meio de convenções arbitrárias, frequentemente mudam a ordem das belezas naturais.”³⁵⁶ Vemos que o resultado de um longo processo de degenerescência da música já se esboça nestas reflexões³⁵⁷ que Rousseau põe no papel por volta de 1755. Portanto, Rousseau questionará sem trégua a insistente reivindicação, por parte de Rameau, de um suposto fundamento natural de seu sistema harmônico, denunciando-o como arbitrário e, além disso, indigno do título de “demonstração”.

Ao verbete “Harmonia” que escrevera para a *Encyclopédie* (entre 1748 e 1751), Rousseau acrescentaria a seguinte passagem, no verbete homônimo de seu *Dicionário*

³⁵⁴ Tal é a conclusão a que chega Rameau, justamente ao final de seus *Erros sobre a música na Encyclopédie*. RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 313.

³⁵⁵ Aqui temos presente o golpe com o qual, em seu *Discurso sobre as ciências e as artes* (publicado em 1750), como bem lembra Franklin de Matos, Rousseau “atacara a mitologia das Luzes no seu mais caro pressuposto: negara que o progresso das ciências e das artes levasse ao aperfeiçoamento moral do homem.” Cf. MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante...*, op. cit., p. 175.

³⁵⁶ Verbetes “Gosto” do *Dicionário de música* de Rousseau. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 365-366.

³⁵⁷ Presentes no “Princípio da melodia”, do qual o filósofo irá extrair as reflexões do “Exame”, que ora analisamos, assim como aquelas presentes em muitos verbetes de seu *Dicionário de música* (1768), em alguns capítulos de seu póstumo “Ensaio sobre a origem das línguas” e em outros escritos musicais. É este, portanto, o quadro geral do processo de decadência da música, a partir do qual Rousseau compreende a história da arte dos sons, contrapondo-se à ideia de uma progressão harmoniosa pela qual passaria a “evolução” da música. No entanto, longe de figurar sob uma forma acabada em um único texto, a totalidade dos elementos que concorrem neste processo, tal como a imagem de um mosaico, encontra-se dispersa em seus escritos sobre a música, donde decorre a dificuldade de abarcá-la sistematicamente.

de música (composto entre 1753 e 1764), a propósito do caráter abusivo do sistema harmônico de seu oponente:

[...] devo declarar que este sistema, por mais engenhoso que seja, não é de maneira alguma fundado sobre a natureza, como ele [Rameau] o repete sem cessar; que este é estabelecido apenas sobre analogias e conveniências que um homem inventivo pode derrubar amanhã por meio de outras mais naturais; que, enfim, das experiências a partir das quais ele o deduz, uma é reconhecida como falsa, e a outra não fornece de maneira alguma as consequências que delas tira. De fato, quando este autor quis ornar com o título de *Demonstração*³⁵⁸ os raciocínios sobre os quais estabeleceu sua teoria, todo mundo zombou dele.³⁵⁹ A Academia claramente desaprovou esta qualificação ob-reptícia, e o Sr. Estève, da Sociedade Real de Montpellier, fez-lhe enxergar que, a começar pela proposição segundo a qual na lei da natureza as oitavas dos sons os representam e podem ser tomadas por eles, não havia de maneira alguma nada que fosse demonstrado nem mesmo solidamente estabelecido em sua pretensa demonstração.³⁶⁰

A esta crítica radical, no sentido de que procura atingir a própria raiz, para em seguida derrubar o tronco, os ramos e frutos³⁶¹ do sistema harmônico de seu rival – *sistema* entendido aqui como “o conjunto das regras da harmonia, obtidas a partir de alguns princípios comuns que as reúnem, que formam sua ligação, dos quais elas decorrem, e pelos quais são explicadas”³⁶² –, Rousseau encadeia outro ataque, não

³⁵⁸ Rousseau se refere, aqui, ao tratado de Rameau intitulado *Démonstration du Principe de l'Harmonie servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique* [Demonstração do Princípio da Harmonia, servindo de base a toda a Arte Musical, teórica e prática], publicado em 1750.

³⁵⁹ Ainda que não tenha sido motivo de escárnio, como quer Rousseau, o título de “demonstração” que Rameau atribuiu à “Mémoire” apresentada, em 1749, à *Académie des sciences*, na qual pretendia demonstrar seu princípio da harmonia, foi, de fato, como aponta Boccadoro, recusado pelos relatores da *Academia* (entre os quais se encontrava d’Alembert), sob alegação de que o único qualificativo que lhe convinha era o de “sistema”. Não obstante, ainda segundo Boccadoro, os relatores aprovaram seu *imprimatur* e, como sabemos, a obra foi publicada em 1750, sob o título de *Demonstração do Princípio da Harmonia, servindo de base a toda a Arte Musical, teórica e prática* (à revelia, portanto, dos membros da *Academia*). Tal afronta e, segundo Catherine Kintzler, a “verdadeira campanha de ‘relações públicas’ na qual se lançou” Rameau, ao enviar este tratado a “todos os matemáticos célebres da Europa”, teria sido o estopim da querela entre o teórico dijônês e d’Alembert. Cf. KINTZLER, C. *Démonstration du principe de l'harmonie*. In: BEAUSSANT, op. cit., p. 118-119. Cf. tb. BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 470 n. 2.

³⁶⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 846-847.

³⁶¹ Como mencionamos anteriormente, a analogia entre o corpo sonoro e a raiz que produz tronco, ramos e frutos, foi por nós extraída do próprio Rameau. RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 310.

³⁶² Tal é precisamente a acepção com a qual Rousseau identifica, no verbete “Sistema” de seu *Dicionário* de música, o sistema de harmonia fixado por Rameau; e a definição que, por conseguinte, consideramos

menos poderoso que o primeiro: trata-se da contraposição de certo “relativismo” ou da orientação que, partindo da comparação entre a experiência individual de homens cultivados ou versados em música e daquela dos que não o são, e também da comparação entre a música de diferentes povos, contrapõe-se frontalmente ao que Jean-Jacques Robrieux chamou de teoria universalista, ou, como quer Yoshihiro Naito, certo “universalismo” de Rameau.³⁶³

Nas *Observações sobre nosso instinto para a música*, de 1754, apresenta-se em todo seu esplendor esta pretensão generalizante do princípio da harmonia ramista, que acredita enxergar sua “imperceptível” orientação em todas as épocas e lugares – mesmo que não tenham se apercebido, os gregos antigos³⁶⁴ e, séculos mais tarde, o próprio Lully³⁶⁵, teriam seguido seus princípios –, já que “o ouvido, em Música, só obedece à Natureza”, e é “unicamente o Instinto que o conduz.”³⁶⁶ Com efeito, assevera o teórico dijonês, “a harmonia de um primeiro corpo sonoro” se apresenta como o único “guia do ouvido”³⁶⁷, e encontra-se de tal modo vinculada ao nosso instinto que, mesmo que não nos apercebamos, seguimos este princípio universal. Assim, vemos afirmar-se também a preexcelência da harmonia, que Rameau “faz soar” antes mesmo da melodia que dela decorre, para que a primeira “inspire ao cantor o sentimento com o qual ele deve ser afetado independentemente das palavras; sentimento que comoverá todo homem sem

ao longo de todo o presente trabalho. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p.1082.

³⁶³ Como bem lembra Naito, quem nos mostrou primeiramente a controvérsia entre Rameau e Rousseau à luz da oposição entre “universalismo” e “relativismo” foi Jean-Jacques Robrieux, em seu artigo intitulado “Jean-Philippe Rameau et l’opinion philosophique en France au dix-huitième siècle” (SVEC 238, 1985, p. 269-395), do qual Naito resume precisamente a tese central: “Ele [Robrieux] sustenta que os argumentos estéticos de Rousseau são fundados sobre sua tese ‘culturalista’ e ‘relativista’, ao passo que os erros e mal-entendidos de Rameau são causados por sua teoria universalista.” Cf. NAITO, Yoshihiro. *Rameau et Rousseau – universalisme et relativisme*, p. 93-94. Disponível em: <http://www.nexyzbb.ne.jp/~nityshr/fronbun/rameaurousseau.pdf>

³⁶⁴ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l’Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 248.

³⁶⁵ Ibidem, p. 262.

³⁶⁶ Ibidem, p. 248.

³⁶⁷ Ibidem, p. 246.

prevenção que quisesse se entregar aos puros efeitos da natureza. Donde seremos forçados a concluir que a harmonia é o principal motor deste sentimento, e que, se a melodia sozinha pode inspirá-lo, isto se deve ao fato de que ela subentende [elle fait *sous-entendre*³⁶⁸], sem que pensemos nisso, o fundo de harmonia do qual ela depende.”³⁶⁹

A bem da verdade, já em 1726, escrevera Rameau: “Há efetivamente em nós um germe de harmonia, do qual aparentemente não nos apercebemos ainda. Entretanto, é fácil percebê-lo em uma corda, em um tubo etc., cuja ressonância faz com que se ouçam três sons diferentes ao mesmo tempo; pois que, supondo este mesmo efeito em todos os corpos sonoros, devemos, por conseguinte, supô-lo em um som de nossa voz, mesmo que ele não seja perceptível [...].”³⁷⁰

Na realidade, retorque o filósofo genebrino, tal princípio só possui validade entre pessoas versadas em música ou compositores, cuja prática já os acostumou suficientemente a orientar-se por sucessões harmônicas. Quanto aos “ignorantes”, ou seja, os homens não versados em música que jamais escutaram harmonia – tal seria também o caso de muitos povos não-europeus e o dos gregos antigos que, para Rousseau, não teriam possuído harmonia, no sentido que os modernos a entendiam³⁷¹ –,

³⁶⁸ Isto é, a melodia, sendo um produto da harmonia que, por sua vez, é gerada pela ressonância do corpo sonoro, faz ouvir [*entendre*] o que se encontra sob [*sous*] ela, que só poderia ser esta base ou este fundamento harmônico.

³⁶⁹ RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 269.

³⁷⁰ RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique...* In: RAMEAU, *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 138.

³⁷¹ Verbete “Música” da *Encyclopédie*: “[...] parece comprovado que eles não conheciam a música com várias partes, o contraponto, em uma palavra, a harmonia no sentido que nós lhe atribuímos. Se empregavam esta palavra, era apenas para exprimir uma agradável sucessão de sons.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:900. Na *Encyclopédie*, com base nos estudos musicográficos de Burette (1655-1747) e Malcolm (1687-1763), Rousseau assim definira a harmonia dos antigos gregos, comparando-a em seguida àquela dos modernos: “Harmonia é, segundo o sentido que lhe deram os antigos, a parte que tem por objeto a sucessão agradável dos sons, na medida em que são graves ou agudos, por oposição às outras partes da música chamadas de *rítmica* e *métrica*, cadência, tempo e compasso. Segundo alguns, a palavra *harmonia* vem do nome de um musicista do rei da Fenícia, a qual foi à Grécia com Cadmo e para lá levou os primeiros conhecimentos da arte que empresta o seu nome. Os gregos não nos deixaram nenhuma explicação satisfatória de todas as partes de sua música: a da *harmonia*, que é a menos imperfeita, também foi apresentada apenas em termos gerais e teóricos. O Sr. Burette e o Sr. Malcolm

qual teria sido o seu guia, “nestes cantos que a natureza ditou muito tempo antes da invenção da arte”³⁷²? O que está em jogo é saber se mesmo que eles tivessem um “sentimento de harmonia anterior à experiência” e “se alguém tivesse feito com que ouvissem o baixo fundamental da melodia que tinham composto”, poderíamos julgar que teriam reconhecido seu guia neste princípio ou teriam encontrado alguma relação entre este baixo fundamental e esta melodia.³⁷³ Ao que Rousseau, naturalmente, está propenso a responder pela negativa. E diz mais: quando se considera a melodia dos gregos antigos, a partir dos raros exemplos conhecidos à época em que escreve nosso filósofo, uma vez que, praticamente, “é impossível ajustar sob estas árias um bom baixo fundamental”, é igualmente impossível, prossegue Rousseau, “que o sentimento deste baixo, tanto mais regular quanto mais natural, a eles tenha sugerido estas mesmas árias.” E no entanto “esta melodia que os transportava era excelente aos seus ouvidos, e não podemos duvidar que a nossa lhe teria parecido de uma barbárie insuportável. Logo, julgavam-na com base em um princípio diferente do nosso.”³⁷⁴ Ora, esta conclusão não é de modo algum sem importância, se pensarmos no peso que o modelo musical dos gregos terá – levando em conta também os acentos de sua língua³⁷⁵ – na comparação entre a música imitativa, expressiva e poderosa, dos antigos, e aquela dos modernos,

fizeram pesquisas eruditas e engenhosas sobre os princípios da *harmonia* dos gregos. Estes dois autores, a exemplo dos antigos, distribuíram em sete partes toda a sua doutrina sobre a música, a saber: os sons; os intervalos; os sistemas; os gêneros; os tons ou modos; as nuances ou mudanças; e a melopeia ou modulação. [...] Segundo os modernos, *harmonia* é precisamente o efeito de vários tons ouvidos ao mesmo tempo, quando disto resulta um todo agradável; de sorte que, neste sentido, *harmonia* e *acorde* significam a mesma coisa. Porém, emprega-se mais comumente esta palavra no sentido de uma sucessão regular de vários acordes. Falamos da escolha dos sons que devem fazer parte de um acorde para torná-lo harmonioso.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 8:50.

³⁷² Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 353.

³⁷³ Ibidem, loc. cit.

³⁷⁴ Ibidem, loc. cit.

³⁷⁵ Lembremos, por exemplo, o elogio que o filósofo tecera à prosódia da língua grega, no verbete “Música” da *Enciclopédia*: “Como a prosódia da língua francesa não é tão sensível quanto o era aquela da língua grega, e os nossos músicos, com a cabeça cheia de sons exclusivamente, não se preocupam com outra coisa, há tão pouca relação de sua *música* com as palavras, no que diz respeito ao número e à métrica, quanto há relativamente ao sentido e à expressão.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:901.

decaída, “barroca” – “carregada de modulações e dissonâncias”, cujo canto é “pouco natural” e que, portanto, não podendo mais imitar as paixões, só sabe atordoar os ouvidos –, que, para Rousseau, é a música da tradição francesa e, particularmente, a de Rameau. Mas voltaremos a estas questões mais adiante, quando adentrarmos em alguns pontos do *Ensaio sobre a origem das línguas*.

Para o filósofo genebrino, portanto, aqueles que por muito tempo não se habituaram a escutar sucessões harmônicas e, por conseguinte, não possuem o ouvido treinado o bastante para percebê-las ou identificá-las, jamais teriam se orientado pelos pretensos princípios naturais da harmonia, como quer Rameau. Para Rousseau, seu rival teria mesmo levado ao paroxismo este esdrúxulo eruditismo que tem seu ponto culminante na seguinte afirmação:

“Ainda que o autor de um canto”, afirma o Sr. Rameau, “não conheça os sons fundamentais dos quais este canto deriva, ele não extrai menos desta fonte única de todas as nossas produções em música.” Esta doutrina é sem dúvida muito erudita, pois me é impossível compreendê-la. Tratemos, se possível, de explicar isto. A maior parte dos homens que não sabe música, e que não aprendeu quão belo é fazer muito barulho, produz todos os seus cantos no *medium* de sua voz, e seu diapasão não se estende comumente até poder entoar o baixo fundamental, mesmo que o conhecesse. Assim, não somente este ignorante que compõe uma melodia não tem nenhuma noção do baixo fundamental desta melodia, ele nem sequer está em condições de executar este baixo fundamental e de reconhecê-lo quando alguém o executa. Mas este baixo fundamental que lhe sugeriu o seu canto, e que não se encontra em seu entendimento nem em seu órgão nem em sua memória, onde estará então?³⁷⁶

A afirmação categórica de Rameau e a refutação não menos segura de Rousseau, como bem observa Boccadoro, transportam-nos para o “coração do debate” que opôs os enciclopedistas e o teórico dijonês. “Aos olhos deste último”, sustenta Boccadoro, “o sentido da harmonia é inato à natureza humana. Tal como um denominador comum, a ressonância religa o objeto e o sujeito, a melodia que age e o ouvinte que a escuta.

³⁷⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 354.

Universal, a harmonia exerce de antemão uma ação mecânica direta e previsível sobre os órgãos da percepção.” Por outro lado, continua Boccadoro, para o nosso filósofo genebrino, a harmonia nada mais é que “um signo memorativo, um atributo de um substrato neutro, vazio de sentido, que adquire uma significação emocional após uma accidental associação de ideias a uma experiência vivida, como este cão de Descartes que, ‘chicoteado cinco ou seis vezes ao som de um violino, fugirá assim que ouvir o instrumento.’ A tarantela que se prescreve aos camponeses picados pelas tarântulas age em virtude de um reflexo condicionado devido ao hábito e ao reconhecimento da língua que acompanha os cantos.”³⁷⁷ Neste sentido, Olivier Pot irá ainda mais longe, ao afirmar que, “ao ‘instinto’ ou ao sentimento ‘natural’ e inconsciente da harmonia segundo [a concepção de] Rameau, Rousseau opõe a explicação sociocultural da *memória* (o ‘reflexo condicionado’ da psicologia moderna).”³⁷⁸ Trata-se, aqui, portanto, daquilo que Rousseau reconhecerá como “signos memorativos”³⁷⁹ (o contrapeso dos simples objetos

³⁷⁷ Cf. BOCCADORO, Brenno. *Introduction*. In: ROUSSEAU, *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 344-345 n. 3.

³⁷⁸ Cf. POT, Olivier. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p.1519 n. 1. Evidentemente, como aponta Olivier Pot, o filósofo genebrino teria se inspirado em fontes largamente citadas no século XVIII, como Aristóteles, *Problemas musicais*, 918a 2: “Por que, para os que ouvem cantar é sobretudo mais agradável, se ocasionalmente, conhecem as melodias do que quando não se as conhecem? Será porque é mais evidente que o compositor atinja assim o objetivo, quando reconhecem o que está sendo cantado? É gratificante observar isto. Ou será que aprender é mais agradável? E, então, qual a razão disto numa sinfonia? A razão disto é que, de um lado está a aquisição do conhecimento, de outro, o fato de usá-la e reconhecê-la. Além disso, o que nos é familiar é mais agradável do que aquilo que não nos é familiar.” Ou *Problemas musicais*, 921a 32: “Por que se ouve sobretudo com maior prazer cantar as melodias que já se conhecem do que as que não se conhecem? Será porque é mais óbvio que o cantor assim atinja o objetivo, quando se reconhece o que está sendo cantado? E quando se conhece é agradável assistir. Ou será porque o ouvinte partilha dos mesmos sentimentos com o que canta uma melodia conhecida? Pois canta com ele. E todo aquele que não faz isto por alguma obrigação, canta satisfeito.” Cf. ARISTÓTELES. *Problemas musicais*: secção XIX dos Problemas. Tradução, notas e índices Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001, p. 33 e 59. Ainda sobre a relação entre os efeitos da música e a memória, outra fonte de Rousseau, ainda segundo Olivier Pot, seria Descartes, *Carta a Mersenne*, de 18 de março de 1630 (éd. F. Alquié, Garnier, 1967, t. I, p. 252): “[O efeito da música] vem do fato de que as ideias que se encontram em nossa memória são excitadas [...]”; citada por Olivier Pot. Cf. POT, Olivier. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1519-1520 n. 1.

³⁷⁹ No verbete música de seu *Dicionário*, o filósofo genebrino mencionará estes sinais ou signos memorativos justamente ao rememorar a “célebre *Ranz-des-Vaches*”, “esta ária tão estimada pelos suíços que, sob pena de morte, foi proibida de ser executada nas suas tropas, pois fazia prorromper em lágrimas, desertar ou morrer aqueles que a escutavam, de tanto que neles excitava o ardente desejo de rever o seu país. Nesta melodia, em vão procurar-se-iam os acentos enérgicos capazes de produzir efeitos tão

dos sentidos), estes “signos de nossas afecções, de nossos sentimentos”, que atuam por meio das “impressões morais” (o contrapeso das impressões dos sentidos).³⁸⁰ Mais à frente, veremos quais serão as consequências desta distinção ao tratarmos de alguns aspectos da imitação musical segundo Rousseau.

Por seu turno, Rameau irá insistir na tese universalista do princípio da harmonia, ao sustentar, como aponta o filósofo genebrino, que alguém não versado em música “entoará naturalmente os sons fundamentais mais sensíveis.”³⁸¹ Entretanto, questiona Rousseau, quais teriam sido os sujeitos usados por Rameau, para fazer esta mesma prova? Decerto, pondera o filósofo, “pessoas que, sem saber música, tinham escutado cem vezes harmonia e acordes, de modo que a impressão dos intervalos³⁸² harmônicos e

surpreendentes. Estes efeitos, que não sucedem aos estrangeiros, originam-se apenas do hábito, das lembranças, de mil circunstâncias que, evocadas com o auxílio desta melodia por aqueles que a escutam, recordando-lhes seu país, seus antigos prazeres, sua juventude, e todos os seus modos de viver, excitam-lhes uma dor amarga por ter perdido tudo isto. A *música*, neste caso, de maneira alguma opera precisamente como *música*, mas sim como **signo memorativo**. Esta ária, ainda que seja sempre a mesma, hoje em dia não produz mais as mesmas impressões que antes produzia nos suíços; pois, tendo perdido o gosto de sua simplicidade original, não a ressentem mais quando se lhes recorda. Tanto é verdade que não é na sua ação física que se deve buscar os maiores efeitos dos sons sobre o coração humano.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 474. Lembremos também o que indica a este respeito o *Dictionnaire de l'Académie Française* (edição de 1762): “MEMORATIVO, VA [Mémoratif, ive] *adj.* Que se lembra, que tem memória de alguma coisa.” Vale lembrarmos, ainda, o célebre comentário de Jean Starobinski, sobretudo a passagem em que este último ressalta a capacidade inerente à música – leia-se determinada espécie de música, tal como a antiga “romança” – de fazer “sobrevir a dimensão do passado”, ou a de despertar “a nostalgia daquilo que não pode ser revivido.” Cf. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 125.

³⁸⁰ Estas alternâncias (“objetos dos sentidos / representações e signos”; “impressões sensuais / impressões morais”) foram precisamente apontadas por Catherine Kintzler, em nota ao capítulo XV (“Que nossas mais vivas sensações agem frequentemente por impressões morais”) do *Ensaio* de Rousseau. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993, p. 249 n. 77.

³⁸¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 354.

³⁸² De maneira precisa, Rameau assim define a noção de intervalo, em música: “Chamamos de *intervalo* a distância que há entre um som grave e um som agudo; e, das diferentes distâncias que podem se encontrar entre um som e outro, formam-se diferentes intervalos, cujos graus emprestam sua denominação dos números da aritmética. Assim, o primeiro grau só pode ser denominado de *unidade*, de onde chamamos *uníssono* dois sons no mesmo grau; por conseguinte, o segundo grau se chama *segunda*; o terceiro, *terça*; o quarto, *quarta*; o quinto, *quinta*; o sexto, *sexta*; o sétimo, *sétima*; o oitavo, *oitava* etc.; supondo que o primeiro grau é sempre o mais grave e que os outros se formam ao se elevar a voz sucessivamente segundo os seus graus naturais.” Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. In: *Intégrale de*

do progresso correspondente das partes nas passagens mais frequentes tinha permanecido em seus ouvidos, e se transmitia à sua voz sem que disso elas suspeitassem.”³⁸³ E arremata:

Ainda que o princípio da harmonia seja natural, como ele só se apresenta ao sentido sob a aparência do uníssono, o sentimento que o desenvolve é **adquirido e factício**, como a maior parte daqueles que se atribuem à natureza, e é sobretudo nesta parte da música que há, como muito bem afirma o Sr. d’Alembert, uma arte de ouvir e uma arte de executar. Confesso que estas observações, embora sejam justas, em Paris, tornam as experiências difíceis, pois os ouvidos aí não se previnem menos depressa que os espíritos; mas é um inconveniente inseparável das grandes cidades o fato de que aí é preciso sempre buscar a natureza ao longe.³⁸⁴

Seria interessante lembrarmos, neste ponto, a astúcia com a qual, antes mesmo de disparar explosivas frases na *Carta sobre a música francesa*, Rousseau apontara, em sua *Carta a Grimm*, o princípio ramista do *baixo fundamental* como o único aspecto “novo” e “útil” dos escritos de seu oponente, reconhecendo – com uma boa dose de ironia –, no plano do “estudo da composição”, o valor de tal contribuição a uma arte que parecia desprovida de um “princípio”; mesmo que este princípio que Rameau atribui à música, continua Rousseau, seja “arbitrário”³⁸⁵. Pode-se calcular o valor desta crítica disfarçada sob a forma de concessão quando se tem em mente que estas linhas aparentemente anódinas preludiavam os ataques mais contundentes aos fundamentos do sistema ramista (tais como os expostos no “Princípio da melodia” e no *Exame*, que consideramos com especial atenção). Pois é justamente este o caráter “arbitrário” do princípio da harmonia: ele não se apresenta como algo necessário, mas depende do

l'Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances. vol. I. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 22.

³⁸³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 354-355.

³⁸⁴ Ibidem, p. 355. (Grifo nosso).

³⁸⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à Grimm...* In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 227.

desenvolvimento de um expediente que, no limite, apresenta-se aos olhos de Rousseau como algo que está longe de ser fruto de um sentimento natural, ou de um “instinto” – para empregar a terminologia ramista. Pelo contrário, o princípio da harmonia, tal como foi exposto e desenvolvido por Rameau, é convencional, dado que, como bem aponta Kintzler, depende de um “modelo de inteligibilidade artificial”³⁸⁶ – como o da matemática –, “factício”, como Rousseau precisamente o caracteriza, em suas considerações sobre o “Princípio da melodia” e neste seu *Exame*.

Continuemos seguindo a linha argumentativa que conduz o filósofo genebrino ao que poderíamos classificar como uma tentativa de desmascaramento da suposta fundamentação natural da harmonia defendida por Rameau, no sentido de tornar patente aquilo que o seu rival procurava “dissimular” por trás de uma pretensa roupagem científica, a saber: seus artificiosos princípios forjados com base em simples “conveniências”. É o que Rousseau sustenta no verbete da *Encyclopédie* criticado por Rameau que veremos a seguir.

Após definir a consonância, no verbete homônimo da *Encyclopédie*, como “o efeito de dois ou vários sons escutados ao mesmo tempo”, de acordo com o sentido originário da palavra, a qual, no entanto, comumente se aplica “aos intervalos formados por dois sons, cuja conformidade agrada ao ouvido”³⁸⁷, Rousseau assim explica o sentido do termo dissonância:

Em música, *dissonância* é todo acorde desagradável ao ouvido, todo intervalo que não é consonante; e como não há outras consonâncias além daquelas que

³⁸⁶ KINTZLER, C. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993, p.246 n. 70.

³⁸⁷ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 4:50. Após o que Rousseau acrescenta: “Desta infinidade de intervalos dos quais os sons são suscetíveis, há apenas um número muito pequeno que produz *consonâncias*; todos os outros chocam o ouvido e por isso são chamados de *dissonâncias*. Isto não quer dizer que várias destas não sejam empregadas na harmonia; mas é sempre com precauções, das quais as *consonâncias*, sempre agradáveis por si mesmas, não têm necessidade.” (Ibidem, loc. cit.)

formam entre si os sons do acorde perfeito (Ver CONSONÂNCIA), segue-se que qualquer outro intervalo é uma verdadeira *dissonância*.³⁸⁸

No tocante a esta primeira definição, Rousseau não parece se afastar de seu rival, que definira a dissonância nos seguintes termos: “Dissonância é o nome dos intervalos que chocam, de alguma maneira, o ouvido” (*Tratado de Harmonia*, “Quadro contendo uma explicação dos termos cujo entendimento é necessário”³⁸⁹); ou, em uma obra posterior, da seguinte forma: “Chamamos de *dissonância* todo intervalo que não é consonante”³⁹⁰ (“Novo sistema”).

Contudo, na sequência do parágrafo inicial do verbete “Dissonância”, da *Enciclopédia*, Rousseau acrescentaria, em seu *Dicionário de música*, a seguinte passagem:

O termo *dissonância* provém de duas palavras, uma grega, outra latina, que significam *soar em dobro*. Com efeito, o que torna a *dissonância* desagradável é que os sons que a formam, longe de se unirem no ouvido, se repelem, por assim dizer, e são ouvidos por ele como dois sons distintos, embora tocados ao mesmo tempo. Denominamos *dissonância* ora o intervalo, ora cada um dos dois sons que o formam. Mas, ainda que dois sons dissonem entre si, dá-se o nome de *dissonância* mais particularmente àquele que é estranho ao acorde.³⁹¹

Sigamos a explicação sobre a dissonância que Rousseau desenvolve no verbete do *Dicionário*, no qual não só aperfeiçoa suas próprias definições, mas também afina suas críticas a Rameau.³⁹² Rousseau nos lembra que existe uma “infinidade de

³⁸⁸ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 4:1049.

³⁸⁹ O qual se encontra entre o índice e o primeiro capítulo do seu *Tratado*. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 18.

³⁹⁰ Cf. RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 153.

³⁹¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 275.

³⁹² E deste modo também nos apresenta a “evolução” de seu pensamento, como bem lembram os editores e colaboradores das *Œuvres complètes* de J.-J. Rousseau (Gallimard/Pléiade, Paris, 1995, t.V, p. 1739): “Longe de serem puramente estilísticas, as variantes do *Dicionário*, relativamente aos verbetes da *Enciclopédia*, materializam a evolução do pensamento de Rousseau entre 1749 e 1764.” (Grifo

dissonâncias possíveis”, ainda que, em música, excluamos “todos os intervalos que o sistema admitido não apresenta”, reduzindo-as, assim, a um número pouco expressivo.³⁹³ Ademais, continua Rousseau, na prática musical, entre as consonâncias é preciso escolher aquelas que “convêm ao gênero e ao modo; e, enfim, excluir até mesmo destas últimas aquelas que não podem ser empregadas segundo as regras prescritas.” Mas afinal, pergunta-se o filósofo, “quais são estas regras? Elas possuem algum fundamento natural, ou são puramente arbitrárias?”³⁹⁴ Ao responder a esta última questão, Rousseau buscará no próprio vocabulário de seu oponente as armas para apontar outro nó górdio de seu sistema:

O princípio físico da harmonia se encontra na produção do acorde perfeito por um som qualquer. Todas as consonâncias nascem dele, e é a própria natureza que os fornece. **O mesmo não ocorre com a *dissonância*. Encontramos, se quisermos, sua geração nas diferenças das consonâncias, mas não discernimos uma razão física que nos autorize a introduzi-las no próprio corpo da harmonia.** O padre Mersenne se contenta em mostrar a geração e as diversas razões das *dissonâncias*, tanto daquelas que são rejeitadas quanto daquelas que admitimos, mas ele não diz nada sobre o direito de empregá-las. **O**

nosso). Não por acaso, acrescentaríamos nós, tais datas também marcam o início da colaboração de Rousseau com os seus então colegas enciclopedistas e o ano da morte de Jean-Philippe Rameau, respectivamente. Daí a relevância da “leitura comparada” dos verbetes da *Encyclopédie* e do *Dicionário de música*, que apresentamos ao final do presente trabalho; leitura esta que nos foi inspirada pela “mise en regard des versions [de l’article “Accompagnement”] de l’*Encyclopédie* e du *Dictionnaire de musique*”, proposta pelos diretores e colaboradores das *Œuvres complètes* de J.-J. Rousseau, publicadas pela Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1995, t.V, p. 1739-1755). Evidentemente, trata-se de uma seleção de verbetes, pois não haveria espaço nem necessidade de apresentar a comparação da totalidade destes verbetes, que não interessaria à compreensão do nosso objeto de estudo, i.e., algumas das críticas de Rousseau ao sistema harmônico de Rameau.

³⁹³ D’Alembert, na primeira edição – datada de 1752 – de seus “Elementos de música teórica e prática segundo os princípios do Sr. Rameau” (*Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*), define de maneira bastante clara o que são a consonância e a dissonância (capítulo V), inclusive fornecendo ao leitor alguns exemplos: “Um acorde composto de sons cuja união agrada ao ouvido, chama-se *acorde consonante*; e os sons que formam este acorde se chamam *consonâncias*, uns em relação aos outros. A razão desta denominação é que um acorde é tanto mais perfeito quanto mais os sons que o formam se confundem juntos. A oitava de um som é a mais perfeita das consonâncias que este som possa ter; em seguida, a quinta; depois, a terça etc. É um fato de experiência. Um acorde composto de sons cuja união desagrade ao ouvido se chama *acorde dissonante*, e os sons que o formam são chamados *dissonantes*, uns em relação aos outros. A segunda, o trítone e a sétima de um som são dissonâncias em relação a ele. Assim, um acorde composto dos sons *dó ré*, ou *dó si*, ou *fá si*, etc., é um acorde dissonante. O termo *dissonância* vem de duas palavras, uma grega, outra latina, que significam *soar duas vezes*; com efeito, a razão que torna a dissonância desagradável é que os sons que a formam não se confundem de maneira alguma ao ouvido, e são escutados por ele como dois sons distintos, embora tocados ao mesmo tempo.” Cf. ALEMBERT, Jean Le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris: David/Le Breton/Durand, 1752, p. 10-11.

³⁹⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 275.

Sr. Rameau diz, em termos formais, que a *dissonância* não é natural à harmonia, e que ela só pode ser empregada com o auxílio da arte. No entanto, em outra obra, ele procura encontrar seu princípio nas razões dos números e nas proporções harmônica e aritmética. Mas depois de ter esgotado as analogias, depois de muitas metamorfoses destas diversas proporções, depois de muitas operações, muitos cálculos, ele termina por estabelecer sobre levianas conveniências as *dissonâncias* que ele tanto se cansou em buscar. Assim, dado que na ordem dos sons harmônicos a proporção aritmética lhe fornece, ao que ele pretende, uma terça menor no grave; ele acrescenta no grave da subdominante uma nova terça menor: a proporção harmônica lhe fornece a terça menor no agudo e ele acrescenta ao agudo uma nova terça menor. É verdade que estas terças acrescentadas não são proporcionais às razões precedentes; as próprias razões que elas deveriam ter encontram-se alteradas. Mas o Sr. Rameau crê poder conciliar tudo: a proporção lhe serve para introduzir a *dissonância*, e o defeito de proporção lhe serve para fazer com que ela seja percebida.³⁹⁵

À semelhança da objeção da qual se munira contra a geração do modo menor, no intuito de demolir o edifício do sistema harmônico, Rousseau agora lança suspeitas sobre a origem pretensamente natural³⁹⁶ da *dissonância* e sobre a sua justificação e introdução, enquanto tal, no corpo da harmonia. É verdade que, desta feita, o próprio teórico dijonês abriu o flanco, ao reconhecer, em seu “Novo sistema de música teórica” (décimo primeiro capítulo, *Da dissonância harmônica*), de 1726 – ou seja, cerca de quatro anos após a publicação de seu *Tratado de Harmonia* –, que, “se não ouvimos *dissonâncias* na ressonância de um corpo sonoro, isto prova que elas não são naturais à harmonia e, por conseguinte, nela só podem ser introduzidas com o auxílio da arte.”³⁹⁷ Entrementes, como sustenta Rousseau, o teórico dijonês procurou inseri-las na harmonia à força de tortuosos cálculos, e isto desde o *Tratado* (livro primeiro, cap. 5), onde Rameau afirma que a “verdadeira origem [das dissonâncias] deve ser tirada [...]

³⁹⁵ DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...* 4:1049. (Grifo nosso).

³⁹⁶ Sustentada por Rameau, por exemplo, em sua “Geração harmônica...” (*Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, 1737), capítulo IX, “Origem da dissonância harmônica...”: “A necessidade da dissonância se reconhece na uniformidade da harmonia que produz os três sons fundamentais do modo; de sorte que, por esta uniformidade, cada um deles pode assumir a mesma ascendência sobre o ouvido” etc. Cf. RAMEAU, *Génération harmonique...* In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 44.

³⁹⁷ Cf. RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 153.

dos quadrados de uma consonância primeira, ou da adição de duas consonâncias primeiras [...].”³⁹⁸ Como bem lembra Pierre Saby, o termo “conveniências”, empregado por Rousseau para desqualificar as bases supostamente naturais nas quais Rameau gostaria de estabelecer as dissonâncias, veio da pluma deste último, que, já em 1726, fizera questão de declarar em seguida que não poderíamos nos contentar com semelhantes argumentos³⁹⁹ (fundados em razões de “conveniência”). Com efeito, é o que afirma Rameau, em seu já citado “Novo sistema”:

Parece que, até o momento presente, não tivemos melhores razões para introduzir as *dissonâncias* na harmonia do que uma certa variedade que agrada em todos os objetos que impressionam nossos sentidos. Mas esta razão, que é apenas uma razão de conveniência, só pode satisfazer pessoas que querem apenas tangenciar a matéria; assim, não se deve permanecer nela.⁴⁰⁰

Evidentemente, a última frase da passagem supracitada indica que é preciso continuar buscando uma justificação teórica para a introdução da dissonância na harmonia. A bem da verdade, é o que o teórico dijonês fará sem descanso. Mas o que aqui nos importa reter é o fato de que, a fim de justificar a dissonância, bem como o acorde menor, que a ressonância do corpo sonoro não dera conta de explicar, Rameau terá de proceder, como precisamente apontou Boccadoro, a “tortuosas genealogias” que o levarão, enfim, a imaginar “outros princípios auxiliares.”⁴⁰¹ Importante também é observarmos que Rousseau, em seu verbete “Dissonância”, como bem aponta André Charrak, “denuncia em Rameau, a um só tempo, uma contradição (entre os diferentes

³⁹⁸ Cf. RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 27.

³⁹⁹ Cf. SABY, Pierre. *Note*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 305-306 n. “d”.

⁴⁰⁰ Cf. RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 153. Cf. BOCCADORO, Brenno. *Une histoire affective de la théorie*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève: Slatkine/Champion, 2012, p. 85.

⁴⁰¹ Cf. BOCCADORO, Brenno. *Une histoire affective de la théorie*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève: Slatkine/Champion, 2012, p. 85.

textos do músico) e uma confusão (entre os dados naturais e sua expressão aritmética).”⁴⁰²

Ainda mais importante é percebermos que, a partir da crítica à ambição de Rameau de descobrir um fundamento natural para as dissonâncias, ou da denúncia pela qual Rousseau buscava apontar a dificuldade que seu rival encontrara para justificar a invenção do modo menor (críticas estas que, à primeira vista, poderiam parecer inócuas, pois se referem a questões “técnicas” muito pontuais), Rousseau intensificará e ampliará suas investidas contra estas reiteradas tentativas de “naturalizar” certas ideias preconcebidas que nos impedem, segundo o filósofo genebrino, de perceber tudo o que há de arbitrário na harmonia.⁴⁰³ Vale lembrarmos, neste ponto, a arguta frase que Rousseau dispara ao final do *Exame* dos princípios de Rameau: “em um experimento fino e delicado um homem de sistema frequentemente enxerga o que deseja

⁴⁰² Cf. CHARRAK, André. *Raison et perception – fonder l’harmonie au XVIII^e siècle*. Paris: Vrin, 2001, p. 140. Embora André Charrak refira precisamente o verbete “Dissonância” da *Encyclopédie*, e não o do *Dicionário de música*, que citamos acima, a passagem em questão – que vai de “O Sr. Rameau diz, em termos formais, que a dissonância não é natural à harmonia...”, até “nas proporções harmônica e aritmética” –, na qual Charrak identifica esta dupla denúncia de Rousseau, foi reproduzida, *ipsis litteris*, no verbete homônimo do *Dicionário*.

⁴⁰³ É o que sugere este trecho do texto que ficou conhecido como “A origem da melodia” (a qual, como sabemos, nada mais é que uma longa digressão que foi extraída do “Princípio da melodia” e que não foi incorporada por Rousseau ao manuscrito do *Exame*): “O mais infatigável dos leitores não poderia suportar, em Jean de Muris [Johannes Muris, c.1290-c.1350, matemático e astrônomo francês], a verbosidade de oito ou dez longos capítulos para determinar qual deve estar, no intervalo de oitava marcado por duas consonâncias, no grave, se a quinta ou a quarta. Quatro séculos mais tarde, encontram-se em Bontempi [Giovanni Andrea Angelini, vulgo Bontempi c.1624-1705, compositor e musicógrafo italiano] enumerações não menos fastidiosas de todos os baixos que devem levar a sexta em vez da quinta. Nesse ínterim, a harmonia insensivelmente tomou as rotas que a natureza ia lhe prescrevendo, até chegar à invenção do modo menor e das dissonâncias, ou seja, do que há nela de mais arbitrário, e que somente o preconceito nos impede de perceber como tal.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da melodia*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 8. Bontempi e Adriano Banchieri (1568-1634), compositor e teórico bolonhês, são mencionados nas *Confissões* do filósofo genebrino como os autores cujas obras lhe suscitaram o “gosto pela história da música e pelas pesquisas teóricas dessa bela arte.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, p. 236.

enxergar.”⁴⁰⁴ Eis a prova de que, se não consegue derrubar o sistema de seu rival, o filósofo genebrino não deixará escapar nenhum de seus expedientes artificiosos.

Todavia, ainda em seu *Exame*, o filósofo genebrino deixa bem claro o escopo de suas críticas: ele não tem a pretensão de suprimir a harmonia, e tampouco quer provar a inutilidade de todo e qualquer acompanhamento em música, mas sim subordinar este à melodia.⁴⁰⁵ Isto posto, podemos seguramente afirmar que, ao contrário do que equivocadamente um leitor apressado poderia concluir, o filósofo genebrino não era contra a harmonia – ainda que a considere como uma “invenção gótica”⁴⁰⁶ –, e sim contra a harmonia derivada do sistema ramista. Harmonia que seu rival deriva de princípios que, como vimos, subordinam a melodia, e acabam transformando esta última em um mero acessório daquela.

Além de subordinar a melodia à imperiosa harmonia, protesta Rousseau, seu oponente teria desfigurado o próprio conceito de melodia, ao apresentar a “medida, a diferença entre o agudo e o grave, o doce⁴⁰⁷ e o forte, o rápido e o lento” como simples

⁴⁰⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 365.

⁴⁰⁵ É o que podemos ler no “Exame”: “[...] eu nunca pretendi que o acompanhamento fosse inútil à melodia, mas somente que a ela devia ser subordinado.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 356.

⁴⁰⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 46. Lembremos que, segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française* (edição de 1762), diz-se que é “gótico” (*gothique*), “por uma espécie de desdém, daquilo que parece muito antigo e fora de moda.”

⁴⁰⁷ *Doux*, no original. “DOCE. *adj. usado como advérbio*. Na música, esta palavra é oposta à palavra *forte*. Na música francesa, escrevemos esta palavra acima das pautas, e, na música italiana, abaixo delas, nos lugares onde queremos diminuir o ruído, moderar e suavizar o brilho e a veemência do som, como nos ecos, e nas partes do acompanhamento. Os italianos escrevem *dolce*, e, mais comumente, *piano*, no mesmo sentido; mas seus puristas em música sustentam que estas duas palavras não são sinônimos, e que é por abuso que vários autores as empregam como tais. Dizem que *piano* significa simplesmente uma moderação de som, uma diminuição de ruído; mas que *dolce* indica, além disso, uma maneira de tocar *più soave*, mais doce, mais ligada, correspondendo mais ou menos à palavra *louré* dos Franceses. O *doce* possui três matizes que é preciso distinguir bem, a saber: *à meia voz*, *doce*, e *muito doce*. Por mais próximos que pareçam estes três matizes, uma orquestra experiente os reproduz muito perceptíveis e muito distintos.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 297-298.

“acessórios da melodia” e sua expressividade, ao passo que “todas estas coisas são a própria melodia, e que se dela as separássemos, ela não existiria mais.”⁴⁰⁸ E completa:

A melodia é uma linguagem como a palavra: todo canto que nada diz não é nada, e apenas este pode depender da harmonia. Os sons agudos ou graves representam os acentos semelhantes no discurso; as breves e as longas, as quantidades semelhantes na prosódia; a medida igual e constante, o ritmo e os pés dos versos; os doces e os fortes, a voz remissa ou veemente do orador. Acaso há no mundo um homem tão frio, tão desprovido de sentimento para dizer ou ler coisas apaixonadas sem jamais suavizar nem intensificar a voz? O Sr. Rameau, para comparar a melodia à harmonia, começa por despojar a primeira de tudo o que, a ela sendo próprio, não pode convir à outra.⁴⁰⁹

Neste ponto do *Examen*, em um primeiro momento, percebemos claramente quais são as críticas ao conceito de melodia de seu rival: segundo o filósofo genebrino, Rameau pretendia apresentar⁴¹⁰ como acessórios do valor e da expressividade da *melodia*: o ritmo, a medida⁴¹¹, o caráter, enfim, todos os elementos sem os quais ela sequer existiria.⁴¹² Porém, Rousseau vai muito além desta crítica, que termina por servir

⁴⁰⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 356.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 356-357.

⁴¹⁰ RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. II, p. 289: “Lembre-mo-nos do efeito que produziu sobre todas as almas sensíveis *l'Amour triomphe*, em um coro de *Pigmalion*, em que o ator retoma sozinho, com o coro, estas mesmas palavras sobre a 17ª, dupla oitava da terça, enquanto o som fundamental é extremamente multiplicado por uníssonos e oitavas, e enquanto a 12ª, oitava da quinta deste mesmo som fundamental, é também multiplicada, mas menos: é aí que **a harmonia triunfa, sem o auxílio de uma melodia que afeta por si mesma nem de qualquer um dos acessórios dos quais esta melodia precisa para se tornar agradável, a saber: a medida, a diferença do agudo e do grave, do doce e do forte, o som da voz ou do instrumento, a situação do ator, do que se obtém frequentemente aquilo que se atribui unicamente à melodia; deixando à parte a harmonia, que ordena a modulação e os intervalos próprios ao efeito, e cujo império absoluto reina por toda parte, como uma mãe sobre seus filhos.**” (Grifo nosso).

⁴¹¹ Para Rousseau, a *medida* é justamente aquilo que fixa a melodia: “Que se apresente ao músico uma sequência de notas de valor indeterminado, dela ele fará cinquenta melodias inteiramente diferentes, somente pelas diversas maneiras de escandi-las, de combinar e de variar os seus movimentos; prova irrefutável de que é à medida que cabe fixar toda melodia.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 357.

⁴¹² De fato, pergunta-se Rousseau: “O que é uma sequência de sons indeterminados quanto à duração? Sons isolados e desprovidos de todo efeito comum, que ouvimos, que apreendemos separadamente, e que, ainda que engendrados por uma sucessão harmônica, não se apresentam como um conjunto ao ouvido, e aguardam, para formar uma frase e dizer alguma coisa, a ligação que lhes é dada pela medida.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 357.

de pretexto para expor o argumento que dará maior força ao seu próprio conceito de música e, o que é mais importante, irá fundamentar teoricamente sua tese da preeminência da melodia sobre a harmonia: assim como a palavra, a melodia é uma linguagem. Ora, sabemos o quão decisivas serão as consequências deste argumento para o desenvolvimento da concepção de imitação musical que o filósofo genebrino apresentaria em seu *Ensaio* e em alguns dos verbetes de seu *Dicionário de música*.⁴¹³ Voltaremos a esta questão mais adiante.

Todavia, já adentramos no cerne, ou melhor, no coração mesmo dos princípios nos quais Jean-Jacques fundamenta sua estética musical. Nestas linhas que Rousseau traçara no intento de se defender dos “erros” – mesmo sem se dar ao trabalho de refutar um por um⁴¹⁴ – dos quais Rameau, dedo em riste, acusara-lhe impetuosamente, o filósofo genebrino acaba lançando sobre o papel, de modo claro e conciso, o projeto estético que ele iria aperfeiçoar incansavelmente até o final de sua vida. A melodia ou o canto apaixonadamente acentuado, em seu pensamento musical, ou melhor, no “diapasão reflexivo”⁴¹⁵ de seus escritos sobre a música, ocupará um lugar privilegiado: em relação à “voz da natureza”⁴¹⁶, embora não seja a sua primeira expressão, esta

⁴¹³ Nos capítulos XIII (“Da melodia”), XIV (“Da harmonia”) e XIX (“De como se deu a degeneração da música”), do *Ensaio*, cujo subtítulo já indica que nele se tratará da imitação musical; e no próprio verbete “Imitação”, do *Dicionário*, mas também em outros artigos, tais como “Canto”, “Expressão”, “Harmonia” e “Melodia”.

⁴¹⁴ Dado que o filósofo deixa bem claro, logo no início do *Exame*, que não irá se preocupar em apontar uma “multidão de pequenos erros” que seriam fruto dos humores de seu oponente; “muito menos defenderei”, continua Rousseau, “aqueles [erros] de que ele [Rameau] me acusa e dos quais vários, de fato, não poderiam ser negados. Ele me recrimina, por exemplo, de escrever para ser compreendido; é um defeito que ele imputa à minha ignorância, e estou pouco inclinado a justificá-la. Com prazer, confesso que, à falta de coisas eruditas, vejo-me limitado a dizer apenas as razoáveis, e que não invejo a ninguém o profundo saber que só engendra escritos ininteligíveis.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 350.

⁴¹⁵ Para empregar a bela expressão de Emilia Maria M. de Moraes. Cf. MORAIS, Emilia Maria M. de. *Vitam impedere vero: elo entre Rousseau e Simone Weil*. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; PUENTE, Fernando Rey. *Simone Weil e a filosofia*. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio/Loyola, 2011, p. 73.

⁴¹⁶ Sabemos que esta expressão possui acepções diferentes nas obras de Rousseau, e que talvez não possuía uma definição tão fixa quanto gostaríamos de lhe atribuir. Mas o sentido que nos interessa reter no presente trabalho é aquele fornecido pelo próprio filósofo, em seu manuscrito intitulado “Do princípio da melodia”, precisamente na passagem em que apresenta a consumação de um longo processo que

mesma melodia certamente é, no contexto da arte dos sons, a sua expressão mais bem acabada. Se a própria arte é “como a língua particular na qual o músico pretende se fazer entender”⁴¹⁷, a “melodia, a harmonia, o movimento, a escolha dos instrumentos e das vozes são os elementos da linguagem musical; e a melodia, por sua relação imediata com o acento gramatical e oratório, é aquele que atribui o caráter a todos os outros.”⁴¹⁸ É por isso que, para Rousseau, é do canto, sempre, e não da harmonia, que “se deve tirar a principal expressão”⁴¹⁹, tanto na música instrumental quanto na vocal.⁴²⁰

Bem entendido, é o modelo melódico e, sobretudo, o modelo vocal que nosso filósofo genebrino privilegia. Para que possamos compreender o que Rousseau entende por voz, parece-nos proveitoso consultar o seu *Dicionário de música*, no qual o filósofo a define como “a soma de todos os sons que, ao falar, ao cantar, ao gritar, um homem pode extrair de seu órgão.”⁴²¹ Entretanto, para definir as qualidades desta voz, adverte Rousseau, é preciso recorrer ao que ele havia afirmado em outro artigo, pois elas

redundou no império da harmonia, cuja principal marca é a separação entre o canto e a língua, na qual este mesmo canto se originara: “Eis como o canto tornou-se gradativamente uma arte inteiramente separada da língua, da qual ela se origina; como o sentimento do som e de seus harmônicos fê-lo perder aquele do acento oral, da quantidade numérica e, por conseguinte, da medida e do ritmo; e como, enfim, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música se encontrou totalmente desprovida dos efeitos morais que ela havia produzido quando era duplamente a voz da natureza.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du principe de la melodie ou réponse aux erreurs sur la musique*. In: WOKLER, Robert. *Rousseau on Society, Politics, Music and Language: An Historical Interpretation of his Early Writings*. New York/London: Garland Publishing, 1987, p. 461.

⁴¹⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 331: “[...] l’art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le musicien veut se faire entendre.” Frase cuja conclusão, em francês, ao empregar o verbo “entendre” (i.e., perceber pelo sentido da audição, *ouvir*, ou apreender pela inteligência, *entender*, *compreender*), expressa, talvez de modo mais claro do que em nosso idioma (embora em português o verbo “entender” também possua as duas acepções), o sentido de que a arte pode ser comparada com a língua particular na qual o músico pretende se fazer *entender* ou se fazer *ouvir*.

⁴¹⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 331-332.

⁴¹⁹ Por expressão, Rousseau entende a “qualidade pela qual o músico sente vivamente e apresenta com energia todas as ideias que ele deve apresentar, e todos os sentimentos que ele deve exprimir.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 331.

⁴²⁰ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 331-332.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 755.

dependem igualmente das propriedades dos *sons* que formam a voz. Logo, devemos apontar as propriedades que Rousseau atribui ao *som*, este elemento que, como bem lembrara Rameau, “é o principal objeto da música”; dado que a música pode ser definida, segundo o teórico dijonês, como “a ciência dos sons”.⁴²² Assim, se formos ao verbete “Som”, encontraremos a seguinte explanação:

Quando a agitação comunicada ao ar pela colisão de um corpo golpeado por outro chega ao órgão auditivo, nele produz uma sensação que chamamos de *ruído* [...]. Mas há um ruído ressonante e apreciável que chamamos de *som*. As pesquisas sobre o som absoluto concernem ao físico. O músico examina apenas o *som* relativo; ele o examina somente por suas modificações sensíveis [...]. Há três objetos principais a serem considerados no *som*: o tom, a força e o timbre. Sob cada uma destas relações o *som* se concebe como modificável: 1º) do grave ao agudo; 2º) do forte ao fraco; 3º) do áspero ao doce, ou do surdo ao brilhante, e reciprocamente. Em primeiro lugar, suponho que, qualquer que seja a natureza do *som*, seu veículo nada mais é que o próprio ar; primeiramente, pois, entre o corpo sonoro e o órgão auditivo, o ar é o único corpo intermediário do qual se está perfeitamente assegurado da existência; que não se devem multiplicar os seres sem necessidade; que o ar basta para explicar a formação do *som*; e, além disso, porque a experiência nos ensina que um corpo sonoro não produz *som* em um lugar totalmente privado de ar. [...] A ressonância do *som*, ou melhor, sua permanência e seu prolongamento, somente podem nascer da duração da agitação do ar. Enquanto esta agitação dura, o ar abalado vem incessantemente golpear o órgão auditivo, e prolonga, assim, a percepção do *som*. [...] Além disso, esta agitação do ar, qualquer que seja a sua espécie, só pode ser produzida por uma agitação semelhante nas partes do corpo sonoro; ora, é um fato certo que as partes do corpo sonoro experimentam tais vibrações. Se tocarmos o corpo de um violoncelo enquanto dele tiramos *som*, o sentimos vibrar sob a mão, e, de maneira muito perceptível, vemos as vibrações da corda durarem até que o *som* se extinga. Assim sucede com um sino que fazemos soar ao golpeá-lo com o badalo; sentimo-lo, vemo-lo vibrar mesmo, e vemos saltitar os grãos de areia que jogamos sobre sua superfície. Se a corda se distende, ou o sino se fende, não há mais vibração, não há mais *som*. Se este sino e esta corda só podem comunicar ao ar os movimentos que eles mesmos possuem, portanto, não se pode duvidar que o *som* produzido pelas vibrações do corpo sonoro não se propague por meio de vibrações semelhantes que este corpo comunica ao ar.⁴²³

⁴²² Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie*. In: *Intégrale de l'Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances*. vol. I. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 22. Embora Rameau tenha deixado a definição do som propriamente dito aos homens de ciência, ou, mais precisamente, aos físicos: “Deixaremos à física a responsabilidade de definir o som. Na harmonia, distingui-mo-lo somente em grave e agudo, sem nos determos na sua força nem na sua duração; e é na relação entre os sons agudos e graves que todos os conhecimentos da harmonia devem estar fundamentados.” (Ibidem, p. 22).

⁴²³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 632-634.

Contudo, ao tratarmos das propriedades do som, não devemos nos esquecer do homem de ciência que propriamente definira “a ciência cujo objeto era o som”, antes mesmo que o próprio Rameau empregasse estes termos para definir a música, como precisamente aponta Bromberg: “a ciência cujo objeto era o som havia sido definida pelo matemático e médico Joseph Sauveur (1653-1716), que cunhou a nova área da Acústica, com publicações durante a primeira década do século XVIII.”⁴²⁴ Entretanto, observa Bromberg, “Sauveur fazia questão de distinguir a Acústica da Música, ao explicar que havia fundado uma ciência superior à Música. A Acústica era superior, dado que tinha por objeto o som de forma geral, enquanto a Música tinha por objeto somente os sons agradáveis ao ouvido [...]”⁴²⁵ Salientemos que tal definição de música se coaduna perfeitamente com a definição apresentada por Rousseau, tanto no verbete que escrevera para a *Encyclopédie*⁴²⁶: “A música é a ciência dos sons, enquanto são capazes de afetar agradavelmente o ouvido, ou a arte de dispor e de conduzir os sons de tal maneira que, de sua *consonância*, de sua sucessão e de suas durações relativas resultem sensações agradáveis.”⁴²⁷ Como no verbete homônimo que, com algumas variações, ele apresentaria no *Dicionário de música*: “Arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido. Esta arte torna-se uma ciência, muito profunda mesmo, quando se quer encontrar os princípios destas combinações e as razões dos afetos que elas nos provocam. Aristides Quintiliano assim definiu a *música*: a arte do belo e da

⁴²⁴ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 42. Ainda segundo Bromberg, Joseph Sauveur escreveu o seu primeiro tratado sobre música especulativa e o apresentou à *Académie Royale des Sciences*, em 1697, publicando-o em 1701. (Ibidem, p. 42 n. 7).

⁴²⁵ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...* op. cit., p. 42.

⁴²⁶ Ver-se-á que a definição de música apresentada pelo filósofo genebrino na *Encyclopédie*, não por acaso, também se harmoniza com a expressão mediante a qual, como vimos, Rameau a definira no *Tratado de Harmonia*, já que, como sabemos, foi a partir de sua leitura que Rousseau iniciou seu estudo informal da teoria da música. Como lembra Bromberg, ainda era muito comum, à época em que escrevem Rameau e Rousseau, classificar a música como “uma ciência matemática”, sob “forte influência [...] de teóricos dos séculos XVI e XVII.” Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...*, op. cit., p. 40. Sobre este tema, cf. igualmente CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998.

⁴²⁷ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:898.

decência nas vozes e nos movimentos. Não surpreende que, com definições tão vagas e tão gerais, os antigos tenham dado uma extensão prodigiosa à arte que assim definiam.”⁴²⁸ Conforme a precisa observação de Bromberg, o filósofo genebrino classifica a música como uma ciência que, enquanto tal, não poderia prescindir de “fundamentação físico-matemática”⁴²⁹, e, *ao mesmo tempo*, admite-a entre as belas-
artes⁴³⁰. Ademais, parece-nos curioso notar que Rousseau, embora conceda em classificar a música da maneira como assinala Bromberg, parece não enxergar nenhuma contradição no fato de se opor precisamente a este “modelo de uma arte fortemente matematizada” – herança que, ainda no século XVIII, impõe-se no campo da “investigação estética.”⁴³¹

Para voltarmos à análise das propriedades do som, segundo a Acústica de Sauveur – no seu entender, uma “ciência superior à música” –, é preciso lembrarmos que este mesmo autor, segundo Bromberg, “também defendia que, para tratar dessa ciência, seria necessário explicar qual era a natureza do som, o funcionamento do órgão auditivo e, em detalhes, as propriedades do som, para que se pudessem inferir as causas da concordância ou discordância dos sons.”⁴³² No que se refere a esta questão da distinção entre música e acústica e de sua hierarquização no contexto das pesquisas de

⁴²⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 459.

⁴²⁹ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...*, op. cit., p. 51.

⁴³⁰ Como Rousseau a classifica no prefácio de seu *Dicionário de música*: “**A música é, de todas as belas-
artes**, a que tem o vocabulário mais extenso e para a qual um dicionário é, consequentemente, o que há de mais útil.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 69. (Grifo nosso). Como bem demonstrou Bromberg, isto se explica pelo fato de que “o lugar da Música nas áreas de conhecimento ainda não era bem definido. Apesar das Belas Artes tornarem-se o lugar central da Música a partir do século XIX, na época de Rousseau a Filosofia Natural, ou a Física, possuía um lugar bastante privilegiado e a sua relação com a Música havia sido apenas estabelecida. Sem a dicotômica definição ‘ser’ Arte ou Ciência, a Música, assim como outras áreas fortemente constituídas de conhecimentos teóricos e empíricos, aparecia multiplamente definida. [...] Assim, as tradições historiográficas que consideram incoerente a simultaneidade das definições musicais ignoram o caráter misto da arte-ciência, imputando aos escritos da época uma interpretação anacrônica, normalmente exagerando a leitura estética da música, em detrimento do entendimento do conhecimento musical como um processo.” Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...*, op. cit., p. 50-51.

⁴³¹ CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l’âge classique*. Paris: PUF, 1998, p. 47.

⁴³² Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...*, op. cit., p. 42.

Sauveur, Bromberg observou o curioso fato de que Rousseau, apesar de citar o pai da acústica em seu *Dicionário de música*, não parece se preocupar com “a distinção feita entre Acústica e Música como áreas diferentes do conhecimento”, e, no verbete “Acústica”, não faz questão de retomar nenhum dos conceitos de Sauveur, “descritos em várias *mémoires* apresentadas à *Académie des Sciences*, entre 1701 e 1717.”⁴³³

Como bem observa Bromberg, no verbete “Som”, o filósofo genebrino mobiliza “a teoria ondulatória, que, segundo ele, era defendida pelo médico italiano Pietro Mengoli (1625-1686), mas também a teoria corpuscular, da qual era partidário o filósofo e matemático Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), secretário permanente da *Académie Royale des Sciences*.”⁴³⁴ Já no *Ensaio sobre a origem da línguas*, prossegue Bromberg, ao referir-se às teorias sobre o “som”, Rousseau teria aparentemente se apropriado da “teoria corpuscular” de Mairan, já que o filósofo, neste mesmo texto, como bem aponta Bromberg, dá ênfase a uma concepção segundo a qual “o som resultava do concurso de diversas partículas do ar postas em movimento pelo corpo sonoro e por todas as suas partes alíquotas.”⁴³⁵ Ora, “estas últimas, ou os sons harmônicos”, ainda segundo Bromberg, “eram conhecidos por Mersenne e haviam sido amplamente discutidos por Sauveur e por Rameau”, e “a sua teorização era difundida por autores relevantes para Rousseau, como era o caso do violinista e teórico italiano Giuseppe Tartini (1692-1770).”⁴³⁶

⁴³³ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música...*, op. cit., p. 42. Ainda de acordo com Bromberg: “Sauveur havia provido, em seu estudo, cálculos de diferentes sistemas de afinação, a teorização dos tons harmônicos, demonstrações do uso de instrumentos, como o cronômetro e o pêndulo, os quais, dentre outras atribuições, eram dedicados à determinação de um tom fixo. Pela primeira vez na história, a noção de altura de um som passava a ser fixa e possuir um parâmetro para a sua medição.” (Ibidem, p. 42-43).

⁴³⁴ Ibidem, p. 42-43.

⁴³⁵ Ibidem, p. 43.

⁴³⁶ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 43. Natural de Pirano (hoje pertencente ao território esloveno), Giuseppe Tartini (1692-1770), violinista, autor de um *Trattato di musica* (1754), é mencionado nos verbetes “Acompanhamento”, “Adagio”, “Cânone”, “Dissonância”, “Harmonia”, “Modo”, “Música”, “Quinta”, “Recitativo”, “Som”, “Sons harmônicos” e “Sistema”. Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le*

A propósito do sistema deste último, cumpre-nos apontar para o uso, atualmente discutido, que o filósofo genebrino faz da obra do teórico italiano, mais especificamente de seu *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754), a fim de atacar a tese ramista da primazia da harmonia. Com efeito, no verbete “Harmonia” do seu *Dicionário de música*, Rousseau sustenta que Tartini (autor do *Trattato*, de 1754) “tira a *harmonia* da melodia”, sendo que, como sabemos, Rameau “faz absolutamente o contrário”:

O Sr. Tartini, partindo de outra experiência mais nova, mais delicada e não menos certa, chegou a conclusões bastante semelhantes por um caminho totalmente oposto. O Sr. Rameau faz com que os sopranos sejam gerados a partir do baixo; o Sr. Tartini faz com que o baixo seja gerado a partir dos sopranos; este tira a *harmonia* da melodia e o primeiro faz absolutamente o contrário. Para decidir de qual das duas escolas devem sair as melhores obras, deve-se apenas saber, [a respeito] do canto ou do acompanhamento, qual deve ser feito para o outro.⁴³⁷

Destes dois sistemas, segundo Rousseau, resultariam dois posicionamentos que oporiam frontalmente Tartini – que supostamente privilegiaria a melodia – a Rameau, o qual, para o músico e filósofo genebrino, representa o paladino da harmonia e do primado desta em relação à melodia. Nesta mesma passagem, Claude Dauphin vê a conjugação dos “três parâmetros da musicologia rousseauísta”, quais sejam, o da *ética*, dado que, para Dauphin, “a questão da hierarquia da melodia e da harmonia [...] se coloca em termos de natureza (voz) sobre a cultura (instrumento)”;

o da *estética*, que seria decorrente da “aceitação desta hierarquia inicial”; e o da *teoria*, uma vez que, ainda de acordo com Dauphin, para dar conta da “dimensão erudita” em que se inscreve a música francesa, é preciso expor os seus fundamentos teóricos ou as bases do sistema

Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique. Bern: Peter Lang, 2008, p. 864-865.

⁴³⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 372.

harmônico, que tão radicalmente se opõe à melodia natural, na qual se fundamenta a música dos mestres italianos. Neste parágrafo do verbete “Harmonia”, conclui Dauphin, estaria compreendido “todo o projeto musicológico de Rousseau e de seu *Dicionário de música*.”⁴³⁸ Desta contundente afirmação de Dauphin, que sem dúvida se fundamenta na contraposição que o próprio filósofo genebrino estabelecera entre o teórico italiano Tartini (ao qual ele se filia) e o sistema harmônico de Rameau, entendemos que, em certa medida, é preciso se acautelar. É verdade que Tartini fora “incensado por Rousseau e d’Alembert em razão de sua experiência do *terzo suono* (‘terceiro som’)⁴³⁹, como atesta Boccadoro. No entanto, lembra Bromberg, Tartini – que chegara ao conceito de *terzo suono* a partir do experimento no qual entendera que, “se dois tons fossem soados simultaneamente e intensamente, o ouvinte ouviria soar um terceiro som, mais grave que os dois precedentes”⁴⁴⁰ –, no fundo, “não tinha nada a dizer sobre regras práticas de acordes, ou sobre o uso expressivo da música.”⁴⁴¹ Para este teórico italiano, explica Bromberg:

[...] os princípios básicos da harmonia encontrar-se-iam na Matemática e seriam derivados da ciência natural, mas com uma natureza rigidamente regrada pelas proporções e relações matemáticas, no sentido cartesiano. Defendia não ter interesse na Harmonia como prática, mas como um elemento da procura por universais. E buscava a todo custo o embasamento matemático de sua teoria.⁴⁴²

⁴³⁸ Cf. DAUPHIN, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 40.

⁴³⁹ Segundo Boccadoro, “com dois sons agudos, Tartini realiza o que a ressonância de um baixo fundamental não produz jamais: um terceiro som mais grave que os dois sons geradores. Enquanto Rameau compõe os acordes do grave ao agudo, partindo do baixo fundamental, Tartini gera o baixo fundamental partindo dos acordes, segundo uma geração inversa, do múltiplo ao um, como a árvore que, por um milagre, voltasse de sua folhagem a sua semente. Esta experiência devia satisfazer Rousseau na medida em que, aos seus olhos, o desmembramento da unidade na multiplicidade das partes harmônicas constituía um atentado contra a *liberdade* da melodia, sufocada pelo *barulho* da multiplicação das partes polifônicas.” Cf. BOCCADORO, Brenno. *Une histoire affective de la théorie*. In: *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 104.

⁴⁴⁰ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 43 n. 9.

⁴⁴¹ Ibidem, loc. cit.

⁴⁴² Ibidem, loc. cit.

Ainda assim, em seu *Exame*, o filósofo genebrino lançará mão do *Trattato* de Tartini para tentar desqualificar ou minar as bases do sistema harmônico de Rameau, como Boccadoro observa nesta passagem:

Para conceber seu princípio, é preciso compreender que o corpo sonoro é representado pelo baixo e seu acompanhamento, de maneira que o baixo fundamental represente o som gerador, e o acompanhamento, suas produções harmônicas. Ora, como os sons harmônicos são produzidos pelo baixo fundamental, o baixo fundamental, por sua vez, é produzido pelo concurso dos sons harmônicos: isto não é um princípio de sistema, é um fato de experiência conhecido na Itália há muito tempo.⁴⁴³

No *Ensaio*, precisamente no capítulo XIV, em que Rousseau trata da harmonia, Bromberg observou que o filósofo genebrino se apoia em uma concepção segundo a qual “a união do som com os sons harmônicos estava numa proporção natural e criava a perfeita harmonia.”⁴⁴⁴ Como bem explica Bromberg, “qualquer acréscimo de um som extra ao acorde o modificaria, considerando que apenas a adição de um som consonante já alteraria a noção de força, o que seria suficiente para desfazer a proporção, rompendo, assim, com a natureza. Ele [Rousseau] acreditava que as regras de formação de acordes destruiriam a harmonia natural, mesmo que fossem fundamentadas, como provava [ou procurava provar] Rameau, em um fenômeno natural.”⁴⁴⁵ Também em seu *Dicionário de música*, esta mesma ideia do uníssono como “harmonia” perfeita será sustentada por Rousseau:

⁴⁴³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 361. Segundo Boccadoro, a última frase da passagem que citamos acima, no manuscrito intitulado “Do princípio da melodia” (a partir do qual, como sabemos, Rousseau compôs o “Exame”), traz o nome de Tartini, que Rousseau teria riscado no texto do “Exame” e substituído pela frase – “um fato de experiência, conhecido na Itália há muito tempo”. Cf. BOCCADORO, Brenno. *Une histoire affective de la théorie*. In: *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 107.

⁴⁴⁴ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 43.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 43-44.

Todo som produz um acorde realmente perfeito, já que é formado por todos os seus harmônicos, e por causa deles ele é um som. Entretanto, estes harmônicos não são escutados, e distingue-se somente um som simples, a menos que seja extremamente forte; disto decorre que a única boa *harmonia* é o uníssono, e tão logo distinguem-se as consonâncias, ao se alterar a proporção natural, a *harmonia* perdeu a sua pureza.⁴⁴⁶

Neste sentido, para o filósofo genebrino, o desenvolvimento da harmonia moderna encontra-se em situação mais desfavorável que a dos “mais belos cantos” com relação a um ouvido que a eles não estivesse habituado.⁴⁴⁷

Por só ter belezas de convenção, [a harmonia] não é agradável, sob nenhum aspecto, a ouvidos que não tenham sido preparados para ela, e é preciso um longo hábito para senti-la e apreciá-la. Ouvidos rústicos só escutam ruído em nossas consonâncias. Quando as proporções naturais são alteradas, não admira que o prazer natural deixe de existir. Um som traz consigo todos os sons harmônicos que lhe são concomitantes, nas relações de força e de intervalo que devem ter entre si para lhe dar a mais perfeita harmonia de que é suscetível. Acrescentai a terça ou a quinta ou outra consonância qualquer, não contribuireis para ela, a redobrareis, mantereis a relação de intervalo, mas alterareis a de força. Ao reforçar uma consonância, mas não as demais, rompereis a proporção. Por queres fazer melhor que a natureza, fareis mal; vossos ouvidos e vosso gosto foram corrompidos por uma arte equivocada.⁴⁴⁸

Ora, sabemos que Rousseau jamais aceitará integralmente⁴⁴⁹ esta fundamentação natural da harmonia e, muito menos, sua anterioridade e prevalência sobre a melodia ou

⁴⁴⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 374.

⁴⁴⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 40.

⁴⁴⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 40.

⁴⁴⁹ Isto não quer dizer que o filósofo genebrino não reconheça a própria existência do fenômeno da ressonância do corpo sonoro, a série de sons harmônicos etc. Como fica claro ao abrirmos o verbete “Acorde” da *Enciclopédia* e do *Dicionário* (Ver Anexo da presente tese, onde apresentamos uma tradução parcial das duas versões deste verbete, a partir da qual podemos comparar algumas de suas passagens). Também no verbete “Acorde”, podemos perceber que Rousseau concede que a ressonância do corpo sonoro engendre naturalmente a acorde perfeito maior: “A harmonia natural produzida pela ressonância de um corpo sonoro é composta de três sons diferentes, sem contar suas oitavas, as quais formam entre si o acorde mais agradável e mais perfeito que se pode escutar, donde o chamamos de *acorde perfeito* por excelência.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 95. O problema parece residir especificamente nos cálculos (logo, para o filósofo genebrino, nos “artifícios”) necessários para se justificar teoricamente a pretensa geração natural de diferentes tipos de acordes

o elemento melodioso da música, com o qual, como bem reforça Bromberg, o filósofo genebrino “identificava o natural.”⁴⁵⁰ E o fazia a tal ponto que, como vimos, se em dado momento o filósofo admite que o “princípio da harmonia seja natural”, é apenas para reconhecer que ele “se apresenta ao sentido sob a aparência do uníssono”, mas o sentimento que o desenvolve é “adquirido e factício.”⁴⁵¹ O que o levará a afirmar que “não há outra harmonia natural além do uníssono.”⁴⁵² E a crítica que o filósofo endereçará ao compositor dijonês, com base nesta argumentação, será a mesma, tanto no *Ensaio* (Capítulo XIV: *Da harmonia*) quanto no *Dicionário* (precisamente no verbete “Harmonia”, que citaremos a seguir):

O Sr. Rameau sustenta que as partes agudas, quando possuem certa simplicidade, naturalmente sugerem seu baixo, e que um homem, tendo o ouvido afinado e não treinado, naturalmente entoará este baixo. Eis aí um preconceito de músico desmentido por toda experiência. Aquele que jamais tenha ouvido baixo ou harmonia, não só não encontrará por si mesmo esta *harmonia* ou este baixo, mas estes lhe desagradarão se fizermos com que os ouça, e ele gostará muito mais do simples uníssono.⁴⁵³

Ao longo de seu *Exame*, enfim, Rousseau procura inverter as críticas de seu opositor, atacando os princípios que seu rival dijonês avançara ou atrevera-se mesmo a expor. Assim, o filósofo genebrino volta contra o seu rival as mesmas armas que este havia utilizado em sua carta anônima: “Não estaria fingindo ao confessar que o escrito intitulado *Erros sobre a música*, com efeito, parece-me formigar de erros; e nele considero justo apenas o título.” Jogando com o título do libelo de Rameau, o filósofo

dissonantes. Cf. JAFFRÈS, Yves. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 120 n. “b”.

⁴⁵⁰ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 44.

⁴⁵¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 355.

⁴⁵² Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 40.

⁴⁵³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p.375.

genebrino procederá de forma hábil, de modo que aos olhos de seus leitores, os “Erros sobre a música na Enciclopédia” passam a ser os “Erros do Sr. Rameau”:

Eis até onde o exame dos *Erros* do Sr. Rameau pode interessar à ciência harmônica. O resto não interessa aos leitores nem a mim. Armado com o direito de uma justa defesa, tinha de combater dois princípios deste autor, dos quais um produziu toda a música detestável com a qual sua escola inunda o público há muitos anos; a outra, o acompanhamento ruim que se aprende com o seu método. Tinha de mostrar que seu sistema harmônico é insuficiente, mal demonstrado, fundado sobre uma falsa experiência. Considerei estas pesquisas interessantes; apresentei minhas razões; o Sr. Rameau apresentou ou apresentará as dele; o público nos julgará. Se termino este escrito tão cedo, não é porque me falte matéria; mas já disse o suficiente para o proveito da arte e pela honra da verdade. Não penso ser necessário defender a minha contra os ultrajes do Sr. Rameau. Enquanto ele me ataca como artista, vejo-me no dever de lhe responder e, de bom grado, com ele discuto os pontos contestados. Assim que o homem se mostra e me ataca pessoalmente, não tenho mais nada a lhe dizer, e nele vejo apenas o músico.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 366.

3.2 Do “princípio da melodia” à harmonia como origem de um obstáculo

Voltemos ao modelo vocal, que, como sabemos, Rousseau irá priorizar em todos os seus escritos sobre a música. Em sua *Histoire de la musique et de ses effets* (1715), os teóricos da família Bonnet-Bourdelot, de acordo com Bromberg, já haviam apontado “a artificialidade da harmonia e a presença da melodia no mundo natural.”⁴⁵⁵ Como bem reforça Bromberg, “Rousseau, ainda como Bourdelot, defendia que a natureza inspirava cantos e não acordes, visto que ditava a melodia e não a harmonia.”⁴⁵⁶

É bem conhecida a eloquente passagem da entrada “Harmonia”, na qual o filósofo genebrino relativiza este elemento que ocupará o centro do sistema ramista:

Quando se pensa que, dentre todos os povos da Terra que têm uma música e um canto, os europeus são os únicos que possuem uma *harmonia*, acordes, e que acham esta combinação agradável; quando se pensa que o mundo durou tantos séculos sem que, de todas as nações que cultivaram as belas-artes, nenhuma tenha conhecido esta *harmonia*; e que nenhum animal, nenhum pássaro, nenhum ser na natureza produz outro acorde que não seja o uníssono nem outra música que a melodia; que as línguas orientais, tão sonoras, tão musicais; que os ouvidos gregos, tão delicados, tão sensíveis, treinados com tanta arte, jamais guiaram estes povos voluptuosos e apaixonados em direção à nossa *harmonia*; que, sem ela, sua música tinha efeitos tão prodigiosos; que, com ela, a nossa [música] têm [efeitos] tão fracos; que, enfim, a povos do norte, cujos órgãos duros e grosseiros são mais comovidos pela ressonância do ruído e das vozes que pela doçura dos acentos e da melodia das inflexões, era reservado fazer esta grande descoberta e, por princípio, dá-la a todas as regras da arte; quando, digo eu, damos atenção a tudo isto, é muito difícil não desconfiar que toda a nossa *harmonia* não passa de uma invenção gótica e bárbara, da qual jamais teríamos nos apercebido se tivéssemos sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte e à música verdadeiramente natural.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Cf. BROMBERG, Carla. *A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau*. Opus (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014, p. 44-45.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 45.

⁴⁵⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 375-376.

Notemos, uma vez mais, que Jean-Jacques se espelha nos antigos gregos, ou melhor, na ideia que certos musicógrafos – que lhe serviram de fonte⁴⁵⁸ – tinham da teoria e da prática musical na Antiguidade⁴⁵⁹, para justificar a superioridade da melodia sobre a harmonia, da música vocal sobre a instrumental, e isto na medida em que ele não acredita que estes povos tenham possuído um sentimento de harmonia próximo

⁴⁵⁸ Como as traduções latinas de autores gregos realizadas pelo musicógrafo dinamarquês Marcus Meibomius (1620?-1710), ou pelo matemático inglês John Wallis (1616-1703), ou, ainda, pelos estudos do já citado musicógrafo escocês Alexander Malcolm (1687-1763), o mesmo autor que teria inspirado os numerosos verbetes sobre música da *Cyclopædia* (Londres, 1728) de Ephraim Chambers (c.1680-1740); esta enciclopédia que, por sua vez, como bem lembra Maria das Graças de Souza, inspirou o projeto da grande *Encyclopédie* (1751-1775) de Diderot e d'Alembert: “Em 1745, o editor parisiense Le Breton obteve autorização para publicar uma tradução francesa da *Cyclopædia*, de Chambers. Após alguns contratempos iniciais, o editor confia a Diderot a tradução e a edição da obra. Mas, nas mãos do filósofo, auxiliado de início por d'Alembert (que posteriormente se torna simples colaborador), o que deveria ser apenas uma tradução assumiu uma dimensão e uma relevância que a distinguiram radicalmente do dicionário inglês: mais de vinte anos de trabalho, centenas de colaboradores, milhares de verbetes e de pranchas de ilustrações.” Cf. SOUZA, Maria das Graças de. *Círculo dos conhecimentos*. In: DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Volume 1: *Discours préliminaire* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 16-17. Sustentamos que outra fonte atestada de Rousseau talvez tenha contribuído sensivelmente para formar a concepção que o filósofo possuía da música dos antigos gregos, qual seja, a *Historia musica* (1695), do compositor, historiador e arquiteto Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705). Isto porque, como bem lembra Bromberg, o grande esforço que este autor italiano realizou nesta obra foi tentar “provar que a música grega não era de caráter polifônico”, ainda segundo Bromberg, a mesma “visão defendida por Vincenzo Galilei” (1520?-1591), “ao contrário de Zarlino” (1517-1590), sendo que este último, como sabemos, foi amplamente citado por Rousseau e Rameau (sobretudo pelo teórico dijonnês, que conhecia muito bem sua *Istitutioni harmoniche*, de 1558). Conforme Bromberg, a tese de que a música grega não possuía um caráter polifônico “era bastante popular durante o século XVII, visto que muitos autores se dedicavam a discutir sobre a superioridade ou a inferioridade da música moderna com relação à antiga.” Cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial : FAPESP, 2011, p. 33-34.

⁴⁵⁹ Se abrirmos, por exemplo, o “Tratado de Música especulativa, prática e histórica” (*A Treatise of Musick, speculative, practical and historical*, 1721), de Alexander Malcolm, encontraremos estas linhas (cap. XIV, § 6, p. 586-587) que, muito provavelmente, inspiraram as afirmações de Rousseau sobre a música dos antigos (já que o filósofo genebrino teve contato com o pensamento de Malcolm via *Cyclopædia* de Chambers): “Para a música instrumental (tal como a defini), [cap. XIV, § 6, p. 586: ‘música composta unicamente para instrumentos, sem o canto’] não é tão claro que eles tenham feito uso de alguma (**For instrumental Musick (as I have defined it)** [Chap. XIV, § 6, p. 586: ‘**Musick composed only for instruments without singing**’] **it’s not so very plain that they used any**). E se o fizeram, é mais que provável que o *rythmus* era apenas uma imitação dos metros poéticos, e não consistiu em medidas diferentes das que foram tomadas da variedade e dos tipos de seus versos; dos quais imaginavam uma variedade suficiente para expressar qualquer assunto de acordo com sua natureza e propriedade. E como o desígnio principal de sua música parece ter sido mover o coração e as paixões, eles não precisavam de outros ritmos. De fato, não posso negar que há muitas passagens que insinuam suficientemente sua prática dos instrumentos sem o canto, como diz Athenaus, a *synaulia* era um concurso de flautas que executavam alternadamente sem o canto. E Quintiliano possui esta expressão: se os metros e árias da Música têm tal virtude, quão mais eloquentes as palavras devem ser? Ou seja, a outra tem virtude ou poder para nos comover, sem ter relação com as palavras.” Cf. MALCOLM, Alexander. *A Treatise of Musick, speculative, practical and historical*. Edinburgh, 1721, XIV, § 6, p. 586-587. (Grifo nosso).

àquele que guiava os modernos, assim como põe em dúvida a existência de qualquer prática da música instrumental pura entre os gregos antigos.⁴⁶⁰

[...] a constituição dos diversos sistemas dos gregos prova evidentemente que seus autores não foram guiados por qualquer sentimento verdadeiro de harmonia. Alguém que ousasse sustentar o contrário ver-se-ia coberto por provas e seria reduzido ao silêncio e ao descrédito. Se durante tanto tempo debateu-se sobre a ciência harmônica dos gregos, é porque esses debates se passaram entre literatos, tão pouco versados na arte, que imaginaram que noções ligeiras acerca da nossa música seriam suficientes para julgar a dos gregos, quando, com um pouco mais de conhecimento, teriam visto que essas duas artes não têm, nem poderiam ter, nenhuma parte em comum que permita a exata comparação entre elas.⁴⁶¹

Entretanto, ao discorrer sobre a origem da melodia, não interessa a Rousseau examinar, como fizera Lucrécio, “se a invenção do canto do homem se deve à imitação daquele dos pássaros, ou se, conforme Diodoro, à imitação do vento que sopra entre os juncos do Nilo, e tampouco se o próprio eco, após ter perturbado os homens por tanto

⁴⁶⁰ Afirmações estas que, atualmente, podem ser matizadas pelas teses sustentadas por teóricos da virada do século XIX para o XX, como o já citado Théodore Reinach. Com efeito, em suas pesquisas sobre a música dos antigos gregos (*La musique grecque*, 1923), ao tratar deste assunto, Reinach assevera que: “A superposição dos sons (harmonia simultânea, polifonia), que é a alma da música moderna após a Renascença, não era desconhecida da música grega, mas tinha um lugar bastante modesto. O ideal do compositor grego é um canto puro, de contorno sutil, modulado por uma voz única, semelhante às silhuetas encantadoras traçadas por um pincel livre sobre o bojo dos léцитos [‘vasos cilíndricos para armazenar óleos cosméticos e perfumes’, segundo a nota do tradutor] brancos. O acorde de três sons e, com mais razão ainda, o de quatro ou cinco, jamais obteve direito de cidadania na arte helênica: sua polifonia se reduz a uma heterofonia [que, no grego antigo, significava ‘a multiplicidade ou a variedade dos sons empregados em um trecho musical ou num instrumento’, conforme nota do autor], ao ‘acorde’ de dois sons simultâneos. Essa polifonia tão restrita encontra-se ainda excluída do canto vocal propriamente dito. A música vocal grega não conhece nem duos (apenas diálogos alternados) nem trios, apenas o solo (monodia) e o coro. Ora, os cantores de um coro cantam em uníssono (ὁμοφωνία), ou, se o coro associa adultos e crianças, em oitava (ὀκταφωνία): qualquer outra combinação, consonante ou dissonante, está formalmente proibida [Aristóteles, *Prob.* XIX, 18, conforme nota do autor]. A harmonia simultânea não encontra lugar senão na música instrumental, ou no canto vocal acompanhado de instrumento.” Cf. REINACH, Théodore. *A música grega*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 79-80. Mais especificamente sobre a música instrumental dos antigos gregos (e sua relação com a música vocal), eis o que sustenta Reinach: “Na prática musical dos gregos, os instrumentos musicais eram empregados isoladamente ou em grupos na música instrumental pura e, na música vocal, como sustentação do canto. Deve-se reparar que a música vocal pura, o canto não acompanhado, em particular o canto *a capella* que assumiu um largo e majestoso lugar nas cerimônias religiosas da Igreja Ortodoxa, foi inteiramente negligenciado na Grécia pagã.” (Ibidem, p. 119).

⁴⁶¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da melodia*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 4.

tempo, não teria enfim contribuído para entretê-los e instruí-los.”⁴⁶² Lembremos que, no verbete “Música” da *Enciclopédia*, depois de fazer um balanço das divergências entre os antigos sobre quais teriam sido as verdadeiras origens desta arte, Rousseau prefere dar voz à razão, pois “é difícil sair destas generalidades para estabelecer algo sólido sobre a invenção da *música* reduzida à arte.”⁴⁶³

Lembremos o que, sob uma ótica diferente, d’Alembert escreve a respeito da escassez e da precariedade das fontes que poderiam nos esclarecer sobre a origem e o desenvolvimento da arte dos sons:

No que diz respeito à música, ela deve ter chegado muito mais tarde a um certo grau de perfeição, pois é uma arte que os modernos foram obrigados a criar. O tempo destruiu todos os modelos que os antigos nos legaram nesse gênero, e seus escritores, pelo menos os que nos restam, transmitiram-nos, sobre esse ponto, apenas conhecimentos muito obscuros ou histórias mais apropriadas para nos espantar do que para nos instruir. Por isso, vários de nossos doutos, conduzidos talvez por uma espécie de amor da propriedade, afirmaram que levamos essa arte muito mais longe do que os gregos, pretensão que a falta de documentos torna tão difícil defender quanto desmentir, e que os prodígios da música antiga, verdadeiros ou supostos, mal podem combater. **Talvez fosse permitido conjecturar, com alguma veracidade, que essa música foi totalmente diferente da nossa; e que se a antiga era superior pela melodia, a harmonia confere vantagem à moderna.**⁴⁶⁴

Que o tempo tenha destruído “todos os modelos” da música dos antigos, no sentido de que esta seria então completamente desconhecida, caso os escritores da Antiguidade não tivessem deixado alguns “conhecimentos muito obscuros” da arte dos sons, é um fato que Rousseau jamais negaria; pois o sabia tão bem que, no verbete “Música” (da *Enciclopédia* e, mais tarde, no artigo homônimo do seu *Dicionário*), nos

⁴⁶² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Origem da melodia*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 2.

⁴⁶³ DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:899.

⁴⁶⁴ D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Discurso preliminar dos editores* (junho de 1751). In: DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 150-153. (Grifo nosso).

forneceu alguns exemplos recolhidos destas histórias “mais apropriadas para nos espantar do que para nos instruir.”

De bom grado o filósofo genebrino também concederia que alguns eruditos, “conduzidos talvez por uma espécie de amor da propriedade, afirmaram – ou melhor, continuam afirmando, dirá Rousseau – que levamos essa arte muito mais longe do que os gregos”, pretensão tipicamente moderna que se mostra insustentável pela escassez de documentos. No entanto, sua idealização da antiga música grega o levará a sustentar, de maneira obstinada, a tese segundo a qual estes povos da Antiguidade não tiveram uma música “puramente instrumental” que, no fundo, não fosse uma “música vocal executada por instrumentos.”⁴⁶⁵

Rousseau também concordaria com d’Alembert quando este afirma que, com alguma veracidade, podemos supor que a música dos antigos tenha sido “totalmente diferente” da música moderna e, com mais veracidade ainda, que ela tenha ultrapassado em muito, “pela melodia”, todas as músicas que a sucederam. Quanto à presunção de que a “harmonia confere vantagem à [música] moderna”, não duvidamos que Rousseau estivesse em profundo desacordo com o matemático e filósofo francês (neste ponto mais próximo de Rameau).⁴⁶⁶ Pois, ao comparar a música moderna com aquela dos antigos e, mais precisamente, com a dos gregos, na opinião de Rousseau, a primeira só parece levar vantagem do ponto de vista quantitativo – “triunfamos pela extensão geral do nosso sistema” –, ou seja, quando se considera o número excessivo de elementos – quatro tipos de ritmos dos antigos, diz Rousseau, contra nossos doze tipos de métricas

⁴⁶⁵ Verbetes “Sinaulia”, do *Dicionário de música*. Cf. ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 783.

⁴⁶⁶ Sabemos que a aproximação entre Rameau e d’Alembert também foi algum tanto conturbada. O leitor desejoso de compreender este acerto encontrará uma ótima introdução ao assunto no final da brilhante obra de Catherine Kintzler sobre Rameau e a estética clássica. Cf. KINTZLER, C. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l’esthétique du plaisir à l’âge classique*. Paris: Minerve, 2011, p. 155-169.

etc. – dos quais a música moderna se serve, ou melhor, com os quais a música se via sobrecarregada, à época em que escreve o filósofo.⁴⁶⁷

Ora, não seguir *stricto sensu* o relato dos antigos em sua investigação do princípio da melodia ou das origens do canto⁴⁶⁸ justifica-se pelo fato de que “essas conjecturas incertas” em nada contribuem para a “perfeição da arte”; ao que o filósofo

⁴⁶⁷ Ouçamos a longa explanação que, no verbete “Música” da *Encyclopédie*, Rousseau nos apresenta sobre este excesso que acabou redundando na falta de energia e expressividade da música moderna, quando comparada à dos antigos: “[...] triunfamos pela extensão geral do nosso sistema, que, não se encontrando mais restrito a quatro ou cinco oitavas, apenas, doravante não possui outros limites a não ser o capricho dos músicos. Todavia, não sei se com isso temos tanto para nos felicitar. Era então um mal tão grande a *música* antiga só ter a oferecer sons plenos e harmoniosos, extraídos de um belo *medium*? As vozes cantavam sem se esforçar, os instrumentos não miavam incessantemente nas proximidades do cavalete; os sons desafinados e surdos que tiramos ao correr a mão pela escala dos instrumentos e os ganidos de uma voz que se excede são feitos para comover o coração? A antiga *música* sabia enternece-lo deleitando os ouvidos; a nova, ferindo-os, apenas aturdirá o espírito. Assim como os antigos, possuímos o gênero diatônico e o cromático; este nós até ampliamos; mas como nossos músicos o misturam, confundem-no com o primeiro, quase sem gosto e sem discernimento, ele perdeu uma grande parte de sua energia, e produz muito pouco efeito. [...] observai que a diversidade dos gêneros não é para a nossa *música* uma verdadeira riqueza; pois é sempre o mesmo teclado afinado da mesma maneira; em todos os gêneros são os mesmos sons e os mesmos intervalos. Nós possuímos exatamente doze sons, todos os outros são apenas suas oitavas; e eu nem mesmo sei se recuperamos pela extensão do grave ao agudo o que os gregos obtinham pela diversidade da afinação. Possuímos doze tons; que digo eu? Temos vinte e quatro modos. Quantas riquezas além das dos gregos, que nunca tiveram mais que quinze deles, os quais ainda foram reduzidos a sete por Ptolomeu! [...] Quanto ao ritmo, se quisermos compará-lo à métrica da nossa *música*, toda vantagem ainda parecerá se encontrar do nosso lado. Pois, sobre quatro ritmos diferentes que eles praticavam, nós possuímos, pelo menos, doze tipos de métricas; mas se os seus quatro ritmos realmente produziam tantos gêneros diferentes, não poderíamos dizer o mesmo das nossas doze métricas, que são realmente apenas modificações de duração dos dois únicos gêneros de movimento, a saber: de dois e de três tempos. [...] O grande vício da nossa métrica, que talvez seja um pouco aquele da língua, é o de não ter suficiente relação com as palavras. A métrica dos nossos versos é uma coisa, a da nossa *música* é outra, totalmente diferente, e, muitas vezes, contrária. Como a prosódia da língua francesa não é tão sensível quanto o era aquela da língua grega, e os nossos músicos, com a cabeça cheia de sons exclusivamente, não se preocupam com outra coisa, há tão pouca relação de sua *música* com as palavras, no que diz respeito ao número e à métrica, quanto há relativamente ao sentido e à expressão. [...] A antiga *música*, sempre vinculada à poesia, a seguia passo a passo, exprimia-lhe exatamente o número e a métrica, e aplicava-se apenas a dar-lhe mais esplendor e majestade. Que impressão não devia causar, em um ouvinte sensível, uma excelente poesia assim expressa? Se a simples declamação nos arranca lágrimas, que energia não deve lhe acrescentar todo o encanto da harmonia, quando ele a embeleza sem abafá-la!” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:901.

⁴⁶⁸ No contexto do pensamento musical rousseauiano, falar da origem do canto ou da melodia é, no mais das vezes, falar sobre as próprias origens da música: “Parece que a *música* foi uma das primeiras artes. É muito provável, ainda, que a *música* vocal tenha sido inventada antes da instrumental. Pois os homens não só devem ter feito observações sobre os diferentes tons de sua própria voz, antes de encontrar algum instrumento, mas devem ter aprendido bem cedo, pelo concerto natural dos pássaros, a modificar sua voz e sua garganta de uma maneira agradável. Também não tardaram a imaginar os instrumentos de sopro. Diodoro, como eu disse, e vários antigos atribuem sua invenção à observação do silvo dos ventos nos caníços ou outros tubos das plantas.” (Verbetes “Música” da *Encyclopédie*). Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:898.

genebrino acrescenta que lhe desagradam “estas pesquisas relativas à antiguidade das quais os modernos não possam colher algum fruto.”⁴⁶⁹

Neste ponto, o leitor familiarizado com a obra de Rousseau reconhecerá claramente a orientação metodológica que se faz presente em importantes textos do filósofo genebrino, tais como o Segundo Discurso e o *Ensaio*, como bem observa Pedro Paulo Pimenta, no texto que prefacia sua tradução anotada do *Ensaio* e outros escritos do filósofo genebrino:

A exemplo do que acontece no *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*, embora o objeto estudado (ali a desigualdade, aqui [no *Ensaio*] as línguas) apresente-se como historicamente constituído, isto é, como parte integrante da experiência histórica da espécie humana, a questão de suas origens situa-se por definição fora dos domínios da história – compreendida, como querem os historiadores da Ilustração, como narrativa de causas e efeitos, tecida por um observador neutro, a partir de registros e testemunhos, diretos ou indiretos. Em ambas as obras, Rousseau *desconfia* da pretensa objetividade do saber histórico, e questiona o seu privilégio de fonte de estudo da natureza humana. Em ambas, ele propõe à imaginação do leitor um recuo, um deslocamento para fora do tempo histórico, marcado pelo registro documental, e, portanto, pelo uso da linguagem escrita, até uma perspectiva propriamente filosófica (ou puramente antropológica) acerca do homem, tomado em si mesmo, isolado das relações que o definem e desfiguram no estado de sociedade.⁴⁷⁰

Ora, será precisamente esta “perspectiva propriamente filosófica (ou puramente antropológica)”, apontada por Pedro Paulo Pimenta, que irá levar Rousseau para bem longe das teses de Rameau sobre a “objetividade natural da harmonia.”⁴⁷¹ Como bem observou Boccadoro, o que move o filósofo genebrino não é tampouco o “mito, à época

⁴⁶⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 2.

⁴⁷⁰ Cf. PIMENTA, Pedro Paulo. *A escrita e o desejo*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 24.

⁴⁷¹ BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t.XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 544 n. 2.

ainda atual, da gênese natural da música, como ressonância da harmonia universal.”⁴⁷²

Ao princípio universalista da harmonia, Rousseau irá buscar a origem da música na matéria humana do canto, ou nesta “espécie de modificação da voz humana, por meio da qual se formam sons variados e apreciáveis.”⁴⁷³

Devolvamos, portanto, a palavra ao nosso *filósofo-músico*, para que, antes de tudo, o escutemos sem nenhuma voz intermediária:

Parece-me então que a melodia ou o canto, pura obra da natureza, não deve nem entre os eruditos nem entre os ignorantes sua origem à harmonia, [que é apenas uma] obra [e uma produção] da arte, que serve de prova e não de fonte ao belo canto, e cuja mais nobre função é lhe dar valor.⁴⁷⁴

“É preciso remontar às fontes”, assevera Rousseau, para que tentemos examinar a fundo o princípio da melodia, e possamos então confrontar este mesmo princípio, a partir de uma “observação exata dos fatos”, com a ideia de melodia sustentada pelo célebre teórico dijonês.

Ignoramos tão perfeitamente o estado natural do homem, que sequer sabemos se há uma espécie de grito que lhe seria própria. Em compensação, tomamo-lo por um animal imitador, que não demora a se apropriar de todas as faculdades que possa extrair do exemplo de outros animais. Ele poderia assim imitar de início os gritos daqueles ao seu redor; e, dependendo das diversas espécies que habitam cada região, os homens, antes de terem línguas, poderiam ter gritos, diferentes de um país para outro. Se considerarmos ainda que os órgãos são mais ou menos delicados e flexíveis dependendo da temperatura dos climas, teremos aí a origem do acento nacional, antes mesmo da formação da linguagem.⁴⁷⁵

⁴⁷² BOCCADORO, Brenno. *Note*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève: Slatkine/Champion, 2012, p. 544 n. 2.

⁴⁷³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 181.

⁴⁷⁴ ROUSSEAU, J.-J. *Du Principe de la mélodie...* In: WOKLER, op. cit., p. 447.

⁴⁷⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 1.

Encontram-se aqui esboçadas algumas das teses que seriam apresentadas por Rousseau em seu *Ensaio* póstumo e inacabado: o papel preponderante dos climas na origem e nas diferenças entre as línguas, na formação dos acentos⁴⁷⁶ etc. É precisamente, portanto, neste manuscrito intitulado “Princípio da melodia” ou na longa digressão que Marie-Élisabeth Duchez chamou de “A origem da melodia”, que o filósofo genebrino escreve aquilo que, conforme sustenta Duchez, parece ser a “primeira elucidação precisa e sistemática de sua filosofia musical”. Isto porque, ainda de acordo com Duchez, em “A origem da melodia”:

[...] estabelece-se a tripla correlação entre os três fatos humanos essenciais, música, linguagem, sociedade, atribuídos ao mesmo tempo a uma origem socio-linguística da melodia, e unidos em uma decadência solidária. [...] *A Origem da Melodia* contém todos estes grandes temas filosófico-musicais: posições que são a um só tempo as causas e os resultados da origem comum da música e da linguagem, e da sua separação histórica, e que sustentam sua tese da preeminência da melodia sobre a harmonia.⁴⁷⁷

Para sustentar a superioridade da melodia sobre a harmonia, além do argumento que mencionamos acima, segundo o qual não há nenhuma prova em favor da tese de

⁴⁷⁶ No *Dicionário de música*, o filósofo procuraria definir as diferentes acepções deste termo, como podemos ler na passagem seguinte: “Chama-se assim, segundo a acepção mais geral, a toda modificação da voz falada na duração ou no tom das sílabas e das palavras com as quais o discurso é composto; o que mostra uma relação muito precisa entre os dois usos dos *acentos* e as duas partes da melodia, quais sejam, o ritmo e a entonação. *Accentus*, diz o gramático Sergius, no Donat, *quasi ad cantus*. Há tantos acentos diferentes quanto há maneiras de modificar assim a voz; e há tantos gêneros de *acentos* quanto há causas gerais destas modificações. Distinguem-se três destes gêneros no simples discurso, a saber: o *acento* gramatical que contém a regra dos *acentos* propriamente ditos, pelos quais o som das sílabas é grave ou agudo, e aquela da quantidade, pela qual cada sílaba é breve ou longa; o *acento* lógico ou racional, que erroneamente muitos confundem com o precedente. Esta segunda espécie de *acento*, ao indicar a relação, a maior ou menor conexão que as proposições e as ideias têm entre si, distingue-se em parte pela pontuação. Enfim, o *acento* patético ou oratório que, por diversas inflexões de voz, por um tom mais ou menos elevado, por um falar mais vivo ou mais lento, exprime os sentimentos por meio dos quais aquele que fala é agitado e os comunica àqueles que o escutam. O estudo destes diversos *acentos* e de seus efeitos na língua deve ser a grande ocupação do músico, e Dionísio de Halicarnasso com razão considera o *acento* em geral como a semente de toda música. Devemos também admitir como uma máxima incontestável que a maior ou menor quantidade de *acento* é a verdadeira causa que torna as línguas mais ou menos musicais: pois qual seria a relação da música com o discurso, se os tons da voz cantada não imitassem os *acentos* da palavra? Disto se segue que, quanto menos uma língua possui semelhantes *acentos*, tanto mais a melodia deve ser monótona, lânguida e insípida; a menos que ela busque no ruído e na força dos sons o charme que não pode encontrar em sua variedade.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 78-79.

⁴⁷⁷ Cf. DUCHEZ, Marie-Élisabeth. *Introduction* [à L’Origine de la Mélodie]. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, CXLI.

que os antigos gregos tenham “sido guiados por qualquer sentimento verdadeiro de harmonia”, mas, muito pelo contrário, seu sistema musical só evidenciaria, segundo Rousseau, que estes povos da Antiguidade não conheciam nada parecido com o que os modernos chamariam de “ciência harmônica”; há outro argumento que o filósofo mobiliza e que podemos encontrar em uma anotação que Rousseau acabou não integrando ao *Exame*, mas que já se encontrava quase integralmente na *Carta sobre a música francesa*.⁴⁷⁸ Trata-se do seguinte raciocínio: se há uma “melodia natural derivada da harmonia”, sustenta Rousseau, então ela deve ser necessariamente a mesma para todos os homens (eis a tese universalista de Rameau); “pois a harmonia, tendo sua fonte na natureza [leia-se no fenômeno da ressonância do corpo sonoro], é a mesma em todos os países do mundo.”⁴⁷⁹ Ao passo que, “os cantos e as árias de cada nação”, para Rousseau, “possuem um caráter que lhes é próprio, pois eles possuem uma melodia imitativa derivada dos acentos da língua.”⁴⁸⁰

Além disso, ainda em seu *Exame*, Rousseau explica a razão pela qual acredita que os antigos não possuíam música “puramente instrumental”:

[...] é que eles [os gregos] não tinham a ideia de um canto sem medida nem de outra medida que aquela da poesia; e a razão pela qual os versos se cantavam sempre, e jamais a prosa, é que a prosa tinha apenas a parte do canto que dependia da entonação, ao passo que os versos tinham ainda a outra parte constitutiva da melodia, a saber: o ritmo.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 292 e 370. O cotejo dos dois textos em que se encontra a mesma argumentação foi feito por Olivier Pot. (Ibidem, p. 1536 n. 1.)

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 370.

⁴⁸⁰ Ibidem, loc. cit.

⁴⁸¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 357.

Ademais, completa Rousseau, “ninguém, nem mesmo o Sr. Rameau, jamais dividiu a música em melodia, harmonia e ritmo, mas em harmonia e melodia; depois do que se considera uma e outra pelos sons e pelos *tempos*.”⁴⁸²

Bem entendido, a invocação aos gregos, por parte de Rousseau, no interior deste debate, não se limita a um registro puramente musical: para corroborar a relação inextricável entre música e língua, estes povos da Antiguidade também serão o modelo por excelência. “Eu pensaria que o verdadeiro caráter distintivo da *voz* cantada é o de formar sons apreciáveis”, sustenta o filósofo, no verbete “Voz” de seu *Dicionário*. E acentua:

[...] como há línguas mais ou menos harmoniosas cujos acentos são mais ou menos musicais, nestas línguas também observamos que as *vozes* faladas e cantadas se aproximam ou se afastam na mesma proporção. Assim, como a língua italiana é mais musical que a francesa, a fala se afasta menos do canto; e nela é mais fácil reconhecer, a partir do canto, o homem que ouvimos falar. Em uma língua inteiramente harmoniosa, como era no princípio a língua grega, a diferença entre a *voz* falada e a *voz* cantada seria nula: não teríamos outra além da mesma *voz* para falar e para cantar; talvez este ainda seja o caso dos chineses.⁴⁸³

Neste ponto, a referência ao extremo oriente não parecerá exótica, se lembrarmos a seguinte passagem do *Ensaio* (precisamente do quarto capítulo, no qual Rousseau reflete sobre os “caracteres distintivos da primeira língua e das mudanças que ela deve ter sofrido”): “É verdade que na fala não temos mais do que três ou quatro acentos, mas os chineses têm muitos mais, embora, em compensação, tenham menos consoantes. A essa fonte de combinação, acrescentai os tempos ou quantidade, e tereis

⁴⁸² Ibidem, loc. cit. (Grifo nosso).

⁴⁸³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 757.

não somente mais palavras como também mais sílabas diversificadas do que seriam necessárias à mais rica das línguas.”⁴⁸⁴

A questão da superioridade do canto ou da melodia, apoia-se, então, em sua relação com a língua, e isto desde a sua origem, como bem lembra o relato que o filósofo nos apresenta em seu *Ensaio* (capítulo XII, sobre a “origem da música”):

No início, outra música não havia além da melodia, nem outra melodia além da variação do som da fala; os acentos formavam o canto, as quantidades formavam a medida, e falava-se tanto através de sons e ritmo quanto de vozes e articulações. Dizer e cantar eram o mesmo, afirma Estrabão; o que mostra, ele acrescenta, que a poesia é a fonte da eloquência. É preciso acrescentar que uma e outra tiveram uma fonte comum e foram no início uma e a mesma coisa. Considerando os laços que ligavam as primeiras sociedades, admira que se pusessem em verso as primeiras histórias e fossem cantadas as primeiras leis? Surpreende que os primeiros gramáticos submetessem sua arte à música e fossem professores de ambas?⁴⁸⁵

Embora extrapole os objetivos do presente trabalho, seria interessante sublinharmos, no referido trecho do *Ensaio*, a relação entre música, política e moral⁴⁸⁶;

⁴⁸⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da melodia*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 12.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 36.

⁴⁸⁶ Em seu artigo intitulado “O concerto dos homens...”, Thomaz Kawauche faz uma interessante análise de um importante episódio do famoso romance epistolar de Rousseau, na qual conjuga música, política e moral: “[...] examinemos agora, na *Nova Heloísa*, uma passagem onde o tema é justamente a relação entre música e moral (que nos remeterá à relação entre música e política), estando o concerto associado à oposição entre natureza e sociedade. O trecho citado a seguir se refere à festa da vindima, que é, segundo Starobinski, ‘uma das imagens-chave na obra de Rousseau’, pois trata-se de uma festa popular, símbolo daquilo que Rousseau concebe como ideal nas relações entre os homens, ou seja, do corpo político descrito no *Contrato social*. Após o jantar, ficamos ainda acordados uma hora ou duas assedando o cânhamo; cada um canta por sua vez sua cantiga. Algumas vezes as vindimeiras cantam em coro todas juntas ou então alternadamente em solo e em refrão. A maioria dessas canções são velhas romanças cujas árias não são picantes mas têm um não sei quê de antigo e de doce que comove com o tempo. [...] Essa reunião das diferentes categorias sociais, a simplicidade dessa ocupação, a ideia de distração, de harmonia, de tranquilidade, o sentimento de paz que traz à alma tem alguma coisa de comovente que dispõe a achar mais interessantes essas canções. Esse concerto das vozes femininas também não deixa de ser doce. Quanto a mim, estou convencido de que, de todas as harmonias, não há nenhuma tão agradável quanto o canto em uníssono e de que, se precisamos de acordes, é porque nosso gosto está depravado. De fato, toda a harmonia não é encontrada num som qualquer? e que podemos acrescentar sem alterar as proporções que a natureza estabeleceu na força relativa dos sons harmoniosos? Aumentando uns e não outros, não os reforçando na mesma proporção, não retiramos no mesmo instante essas proporções? A natureza fez tudo da melhor maneira possível, mas queremos fazer ainda melhor e estragamos tudo. (O.C. II, *Nouvelle Héloïse*, V, 7, p. 609-610). Por representar uma sociedade íntima num tempo mítico de inocência, onde cada um se dá ao olhar de todos os outros como numa espécie de alienação simultânea de

relação esta que, como sabemos, já se encontrava bem estabelecida entre os gregos antigos, como lembra esta longa passagem do verbete “Música”, do *Dictionnaire de musique* do filósofo genebrino:

A *música* era objeto da mais alta estima entre diversos povos da Antiguidade e entre os gregos, sobretudo, esta estima era proporcionada pelo poder e pelos efeitos surpreendentes que eles atribuíam a esta arte. Seus autores não presumem nos apresentar dela uma noção muito ampla, ao nos dizerem que ela era usada no céu, e que proporcionava o divertimento principal dos deuses e das almas dos bem-aventurados. Platão não teme dizer que não se pode fazer alguma modificação na *música* sem que haja uma [mudança] na constituição do Estado⁴⁸⁷; e pretende que é possível determinar os sons capazes de fazer nascer a baixeza da alma, a insolência e as virtudes contrárias. No entanto, Aristóteles, que parece ter escrito sua política somente para opor seus sentimentos aos de Platão, concorda com ele relativamente ao poder da *música* sobre os costumes. O judicioso Políbio nos diz que a *música* era necessária para abrandar os costumes dos árcades que habitavam um país onde o ar é triste e frio; que aqueles de Cinete, que negligenciaram a *música*, ultrapassaram em crueldade todos os gregos, e que não há nenhuma cidade onde se tenha visto tantos crimes. Ateneu assegura-nos que outrora todas as leis divinas e humanas, as exortações à virtude, o conhecimento do que concernia aos deuses e aos heróis, as vidas e as ações dos homens ilustres eram escritas em versos e cantadas publicamente por coros ao som dos instrumentos; e vemos, pelos nossos livros sagrados, que tais eram, desde os primeiros tempos, as práticas dos israelitas. A *música* fazia parte do estudo dos antigos pitagóricos. Eles se serviam dela para incitar o coração a ações louváveis e para se inflamar do amor à virtude.⁴⁸⁸

todas as vontades, Starobinski associa a imagem da festa da vindima à sociedade justa do *Contrato*: ‘A festa exprime no plano *existencial* da afetividade tudo aquilo que o *Contrato* formula no plano da teoria do direito.’ No entanto, extrapolando um pouco a leitura de Starobinski, parece-nos que esse trecho da *Nova Heloísa* revela não apenas a imagem da sociedade perfeita, mas também, evocando a ideia de concerto no que se refere ao problema da passagem da natureza à sociedade, o modo como essa passagem se realiza em termos de uma transformação da natureza humana. Vejamos. Todo o parágrafo é estruturado com base na oposição entre, de um lado, um passado simples e idílico ligado à natureza e, de outro, uma pequena sociedade ainda não corrompida pelos vícios. O gosto musical que reconhece a beleza no uníssono das vozes é puro, pois ainda não busca a harmonia, associada ao gosto ‘depravado’ do homem corrompido pelo desenvolvimento da sociedade. O ‘concerto’ do uníssono aparece, portanto, bem no ponto de transição entre o natural e o social, sendo a comunidade de Clarens a representação do momento exato dessa mudança.” Cf. KAWAUCHE, Thomaz. *O concerto dos homens: sobre a relação entre natureza e sociedade em Rousseau*. Revista Princípios, Natal, v.17, n.27, jan./jun. 2010, p. 251-252.

⁴⁸⁷ A *República*, Livro IV, 424c.: “É preciso muito cuidado ao introduzir um novo gênero de música, pois isso seria muito perigoso. Em lugar algum, mudam-se os modos da música sem mudança nas leis mais importantes da cidade [...]” Cf. PLATÃO. *A República – ou sobre a justiça, diálogo político*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.141-142.

⁴⁸⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 465-466.

Nesta longa passagem, o filósofo genebrino nos faz perceber que, entre os antigos, a música atuava em todas as esferas da vida social e política. Eram as próprias leis cantadas ao som de instrumentos. Entre os povos da Antiguidade, principalmente entre os gregos, sublinha Rousseau, esta grande valorização da música vincula-se diretamente ao “poder” e aos “efeitos surpreendentes” que eles ainda podiam atribuir a esta mesma arte. Estas considerações, como sabemos, irão justificar a comparação entre a música dos antigos e aquela contemporânea à Rousseau, que ele chama de moderna.

Neste ponto, seria interessante lembrarmos a observação de Souza, segundo a qual a “história como processo de declínio” foi um dos “temas caros ao pensamento de Rousseau.”⁴⁸⁹ Ora, quando nos voltamos para as críticas de Rousseau à música de seu tempo e, sobretudo, àquela dos franceses, como a de seu rival – cuja harmonia erudita se encontra em sua mais plena forma, carregada de modulações, com dissonâncias que sobejam por todas as partes –, percebemos que a comparação com a música dos povos da Antiguidade e, sobretudo, com a dos gregos, nada tem de fortuita. Ao contrário de Rameau, que vê na música que lhe é contemporânea um signo evidente de perfeição à qual ele próprio teria algo a acrescentar, o quadro que Rousseau nos apresenta da música moderna, quando comparada à dos antigos, é o da mais perfeita degeneração. Com efeito, para o filósofo genebrino, a moderna música teria decaído do mais alto “grau de poder e de majestade” que possuía entre os antigos, a tal ponto que se passou a “duvidar da verdade das maravilhas que [esta mesma arte] operava antigamente, ainda

⁴⁸⁹ Cf. SOUZA, Maria das Graças de. *Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p. 55. Assim, como precisamente aponta Souza, “a ideia de progresso” assume, em Rousseau, uma “feição crítica”. (Ibidem, p. 22). Entendemos que esta concepção também se apresenta nos escritos musicais de Rousseau, como o *Ensaio* e o *Dicionário de música*.

que atestadas pelos historiadores mais judiciosos e pelos mais sérios filósofos da Antiguidade.”⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 465-466-467.

3.3 Entre a trama das sensações e a melodia apaixonada

Seria ingênuo pensar que Rousseau desconsidera o papel desempenhado pela harmonia na música moderna. Afinal, seu *Dicionário de música* não foi produzido, em certa medida, com base no mesmo sistema harmônico que o filósofo genebrino tanto se esforçou por combater? Ademais, no prefácio deste mesmo dicionário, embora o “Cidadão de Genebra” não acredite que o princípio do sistema ramista seja o da “natureza e da verdade”, seu manifesto interesse individual de trocá-lo por um sistema que julgava melhor – o de Tartini – apresenta-se, enfim, em *concerto*⁴⁹¹ com a vontade da nação que o acolhera:

Tratei a parte harmônica no sistema do baixo fundamental, embora este sistema, em tantos aspectos imperfeito e defeituoso, não seja, a meu ver, aquele da Natureza e da verdade; e do qual resulta um preenchimento surdo e confuso, em vez de uma boa harmonia. Mas é um sistema, enfim; é o primeiro e era o único até o do Sr. Tartini, no qual se haviam unido, por meio de princípios, estas multidões de regras isoladas que pareciam todas arbitrárias e que faziam da arte harmônica antes um estudo de memória que de raciocínio. O sistema do Sr. Tartini, ainda que, em minha opinião, seja melhor, não sendo ainda tão amplamente conhecido, e não possuindo, pelo menos na França, a mesma autoridade que aquele do Sr. Rameau, não deveria substituí-lo em um livro destinado principalmente à nação francesa. Contentei-me, então, em expor da melhor maneira possível os princípios deste sistema em um verbete de meu Dicionário; e, de resto, acreditei dever esta deferência à nação para a qual escrevia, ao preferir seu sentimento ao meu, quanto ao tema da doutrina harmônica.⁴⁹²

⁴⁹¹ Sobre o termo “concerto” [*concert*] e o uso que dele faz Rousseau, tendo em vista a compreensão “da transformação do ser humano implicada na passagem do estado de natureza ao estado civil”, no *Contrato social*, o leitor poderá consultar com proveito o interessante artigo de Thomaz Kawauche “O concerto dos homens: sobre a relação entre natureza e sociedade em Rousseau”. Cf. KAWAUCHE, Thomaz. *O concerto dos homens: sobre a relação entre natureza e sociedade em Rousseau*. Revista Princípios, Natal, v.17, n.27, jan./jun. 2010, p. 243-254.

⁴⁹² Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 72.

Contudo, é bem verdade que o *filósofo-músico* de Genebra quer se desembaraçar de tudo o que a harmonia de seu rival tem de sobra (dissonâncias que perturbam seus sentidos, modulações que o desconcertam etc.). Como expurgar a música de seu tempo destes males dos quais padece, aparentemente, de modo irremediável? Pois em certo sentido, não é mais possível prescindir da harmonia. A música moderna, para Rousseau, há muito atingira um acentuado grau de corrupção. A “catástrofe” já se consumara há muito:

Por fim ocorreu a catástrofe fatal que veio aniquilar todos os progressos do espírito humano. A Europa, inundada por bárbaros e subjugada por ignorantes, perdeu de uma só vez suas ciências, suas artes, e o instrumento universal de ambas, a saber, a língua harmoniosa, aperfeiçoada. Os homens grosseiros que o Norte engendrara acostumaram insensivelmente os ouvidos de todos à rudeza de seu órgão. Como diz o imperador Juliano, era como se grasnassem em vez de falar, sua voz dura e desprovida de acento era ruidosa sem ter harmonia. Por só terem articulações ásperas e rudes e vogais pouco sonoras, não lhe restou senão conferir ao seu canto uma única espécie de doçura, que consistia em amplificar o som das vogais, para disfarçar assim a abundância e a rigidez das consoantes. Esse canto ruidoso, unido à inflexibilidade do órgão, obrigou os recém-chegados e os povos por eles subjugados a distender os sons para lhes dar maior vigor; a articulação penosa e os sons amplificados concorreram igualmente para banir da melodia todo sentimento de medida e ritmo; e como a passagem de um som para outro era sempre áspera, a única opção que havia era se deter em cada um deles tanto quanto possível. O canto foi assim reduzido a uma tediosa e lenta sequência de sons trinados e gritados a plenos pulmões, sem qualquer doçura, sem medida, sem graças. E se houve doutos que, de tempos em tempos, observaram que seria preciso usar longas e breves no canto em latim, ao menos é certo que quase não se fazia mais questão de pés e ritmo ou de qualquer espécie de canto mesurado. Embora privado de toda melodia, consistindo unicamente na força e na duração dos sons, o canto oferecia os próprios meios para se tornar mais sonoro, desde que com o auxílio de consonâncias. Como muitas vozes trinavam sons de duração indefinida, continuamente e em uníssono, o acaso deve tê-las levado naturalmente a encontrar certos acordes, cujas notas, vibradas separadamente, aumentavam o ruído, mas, uma vez conjugadas, tornavam-no mais agradável. Começaram assim a prática do *discantus*⁴⁹³ e do contraponto. Ignoro por quantos séculos

⁴⁹³ Discantus ou descante ou, ainda, descanto: “Tipo de polifonia medieval estruturado em um cantochão da parte de tenor (*cantus firmus*); é caracterizado por um contraponto nota-contra-nota em movimento contrário e pela alternância das consonâncias (8ª, 5ª e 4ª).” Cf. SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música* – edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 263. Em seu *Dicionário de música*, Rousseau assim o define, e, em certo sentido, não o vê com bons olhos, depreciando-o mesmo, assim como faz com o contraponto: “Descanto era, em nossas antigas músicas, esta espécie de contraponto que, ao cantarem-se de improviso sobre o tenor e o baixo, compunha de imediato as partes superiores; do que se pode julgar a lentidão com que a música não devia caminhar para

os músicos debateram-se com questões frívolas suscitadas pelo efeito conhecido de uma causa ignorada. O mais infatigável dos leitores não poderia suportar, em Jean de Muris, a verbosidade de oito ou dez longos capítulos para determinar qual deve ser, no intervalo de oitava marcado por duas consonâncias, a grave, se a quinta ou a quarta. Quatro séculos mais tarde, encontram-se em Bontempi enumerações não menos fastidiosas de todos os baixos que devem levar a sexta à posição da quinta. Nesse ínterim, a harmonia insensivelmente tomou as rotas que a natureza ia lhe prescrevendo, até chegar à invenção do modo menor e das dissonâncias, ou seja, do que há nela de mais arbitrário, e que somente o preconceito nos impede de perceber como tal.⁴⁹⁴

Após este movimento descendente, não se trata, para Jean-Jacques, de retornar aos antigos para imitar sua música, pois seus sistemas musicais, como o dos gregos, que Rousseau tanto admira quanto idealiza, nada tinham que ver com os nossos. Mas, afinal, o que teria originado estas mudanças que tornaram a música “mais ruidosa para o ouvido e menos doce para o coração”⁴⁹⁵? A sua causa, explica Rousseau, como vimos acima, reside na “mudança natural do caráter das línguas”⁴⁹⁶: quando a Europa se viu “inundada por bárbaros”, foi então que estes “homens grosseiros que o Norte engendrara”, com as “articulações ásperas e rudes e vogais pouco sonoras” de sua língua, cheia de consoantes rígidas, “acostumaram insensivelmente os ouvidos de todos à rudeza de seu órgão”. E a “articulação penosa” de seus cantos e os “sons amplificados concorreram igualmente para banir da melodia todo sentimento de medida e ritmo”. Este encadeamento de ideias levaria nosso filósofo a afirmar que a harmonia, afinal, é

poder ser executada desta maneira por músicos tão pouco hábeis como os daqueles tempos.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 272.

⁴⁹⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da melodia*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 7-8.

⁴⁹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 46.

⁴⁹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 46.

uma “invenção bárbara, da qual jamais teríamos nos apercebido se tivéssemos sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte e à música verdadeiramente natural.”⁴⁹⁷

Neste sentido, para Rousseau, a harmonia veio apenas coroar esta progressiva degeneração, com suas articulações dissonantes que preenchem a música com aspereza e rugosidade. “Até chegar”, como vimos, “à invenção do modo menor e das dissonâncias, ou seja, do que há nela de mais arbitrário.” A bem da verdade, a situação da música moderna, conforme Rousseau, é ainda mais grave, dado que o elemento melódico não somente perdeu terreno para a harmonia, mas a própria melodia teria se desfigurado, fazendo com que toda a música perdesse grande parte da sua força ou energia:

Uma vez obliterada a melodia, e concentrada a atenção do músico na harmonia, tudo foi dirigido para o novo objeto. Os gêneros, os modos, a gama, adquiriram um novo aspecto. As sucessões harmônicas regularam a marcha das partes; e embora essa marcha tenha usurpado o nome de melodia, não se podem ignorar, nessa nova melodia, os traços da progenitora. Se com isso o nosso sistema musical tornou-se puramente harmônico, não admira que o acento oral tenha sofrido, e que a nossa música tenha perdido quase toda sua energia.⁴⁹⁸

Assim, também o canto desenraizou-se gradativamente da fala na qual se originara, tornando-se uma arte apartada dela, “os harmônicos dos sons obliteraram as inflexões da voz; e a música, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, viu-se privada dos efeitos morais que produzia, quando era, em dupla medida, a voz da natureza.”⁴⁹⁹

Vede como tudo nos conduz incessantemente aos efeitos morais de que falei, e como os músicos que consideram a potência dos sons unicamente pela ação do

⁴⁹⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 376.

⁴⁹⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 50.

⁴⁹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 50.

ar e a vibração das fibras estão longe de saber no que consiste a força dessa arte. Quanto mais a aproximam das impressões puramente físicas, mais a distanciam de sua origem e privam-na de sua energia primitiva. Ao abandonar o acento oral e fiar-se unicamente nas instituições harmônicas, a música torna-se mais ruidosa para o ouvido e menos doce para o coração. Ela já deixou de falar; logo não cantará mais, e então, apesar de todos os acordes e de toda a harmonia, não terá sobre nós mais nenhum efeito.⁵⁰⁰

Claro está, portanto, que o papel exercido por esta mesma harmonia, na música moderna – em especial, a francesa e, mais especificamente, a de Rameau –, em última instância, revela-se “usurpador”. É o que dirá Rousseau, em outras palavras, em seu *Ensaio* (capítulo XIV, *Da harmonia*): a harmonia como que usurpa a melodia na medida em que lhe subtrai a “energia” e a “expressão” – quando suprime o “acento passional e o substitui pelo intervalo harmônico” –, e a “liberdade” e “espontaneidade”, já que “submete os cantos a apenas dois modos, que deveriam ter tantos quantos são os tons oratórios; suprime e destrói as multidões de sons ou de intervalos que não entram em seu sistema.”⁵⁰¹ Em uma palavra, prossegue Rousseau, a harmonia, uma vez mais, “separa o canto da fala, a ponto das duas linguagens se combaterem, contrariarem-se, privarem-se mutuamente de todo caráter de verdade e não se deixarem reunir, sem absurdo, a propósito de um tema patético.”⁵⁰²

E aqui retornamos à pergunta formulada anteriormente: afinal, como remediar estes males de que, para Rousseau, a música moderna padeceria? “De que maneira”, pergunta-se o filósofo genebrino, “nos nossos sistemas de acordes e de harmonia, a música procederá para cantar? Se cada parte possui seu próprio canto, todos estes

⁵⁰⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 46.

⁵⁰¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 41.

⁵⁰² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 41.

cantos, escutados ao mesmo tempo, destruir-se-ão mutuamente e não produzirão mais canto. Se todas as partes produzem o mesmo canto, não teremos mais harmonia e o concerto será todo em uníssono.”⁵⁰³ Ora, é justamente o princípio da “unidade de melodia” que garante, para Rousseau, a concórdia entre as partes da música e, por conseguinte, sua expressividade. Só então, sustenta Rousseau, em seu *Dicionário*:

A harmonia, que deveria abafar a melodia, a anima, a reforça, a determina: as diversas partes, sem se confundir, concorrem para o mesmo efeito; e ainda que cada uma delas pareça ter seu próprio canto, de todas estas partes reunidas apenas ouvimos surgir um único e mesmo canto. É a isto que chamo de *unidade de melodia*. Eis aqui como a própria harmonia concorre para esta *unidade*, longe de prejudicá-la. São os nossos modos que caracterizam os nossos cantos, e os nossos modos são fundados sobre nossa harmonia. Portanto, todas as vezes que a harmonia reforça ou determina o sentimento do modo e da modulação, realça a expressão do canto, contanto que ela não o encubra.⁵⁰⁴

A espinhosa questão da preeminência da melodia sobre a harmonia também se encontra profundamente arraigada na noção de imitação musical. Com efeito, ao expor este conceito, Rousseau parece nos interpelar com a seguinte interrogação (da qual também nos fornece a resposta): quereis tocar os corações dos homens por meio da música? Fazei da melodia – ou do canto acentuado – o seu único princípio e podai os ramos daninhos que sobejam da harmonia. Ora, não é verdade que música e linguagem estão intimamente ligadas às nossas paixões, uma vez que, para o filósofo e músico genebrino, o canto melodioso, justamente, procura imitá-las por meio de acentuadas inflexões? Para Launay, “a teoria rousseauísta da música está fundada sobre aquela do

⁵⁰³ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 753.

⁵⁰⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 753. Quanto à aplicação do que Rousseau chamou de “unidade de melodia”, eis o que o filósofo afirma, na continuação do verbete homônimo: “Assim, a arte do compositor é, relativamente à *unidade de melodia*: 1) a de melhor determinar o modo pela harmonia, quando este não é suficientemente determinado pelo canto; 2) a de escolher e modificar seus acordes de maneira que o som preponderante seja sempre aquele que canta, e que aquele que mais o destaca esteja no baixo; 3) a de reforçar a energia de cada passagem com acordes duros, se a expressão for dura, ou suaves, se a expressão for suave; 4) a de atentar para o caráter expressivo do acompanhamento no *forte-piano* da melodia; 5) enfim, a de proceder de maneira que o canto das outras partes, longe de contrariar aquele da parte principal, o sustente, o apoie e lhe dê um acento mais vivo.” (Ibidem, loc. cit.)

acento”, pois a melodia, em certo sentido, pode ser entendida como “uma sequência de acentos.”⁵⁰⁵ Com efeito, podemos sentir a enérgica expressão da “teoria dos acentos” nesta bela passagem do verbete “Canto”, a qual, não estando presente no verbete homônimo da *Enciclopédia*, só será formulada no *Dicionário de música*:

O *canto* melodioso e apreciável é apenas uma imitação plácida e artificial dos acentos da voz falada ou apaixonada; gritamos e nos lamentamos sem cantar, mas ao cantar imitamos os gritos e os lamentos; e como, de todas as imitações, a mais interessante é a das paixões humanas, dentre todas as maneiras de imitar, o *canto* é a mais agradável.⁵⁰⁶

Como bem lembra Franklin de Matos, para definir a imitação musical, Rousseau a apresenta em contraste com a “representação pictórica”: “ao passo que a tradição do *ut pictura poesis* acentuava a continuidade e a homogeneidade entre a pintura e a poesia (e, portanto, a música), o *Ensaio* [...] insiste na diferença qualitativa entre o animado e o inanimado, entre a espontaneidade do movimento e a inércia da matéria ‘morta’.” Ademais, sustenta Matos:

[...] o som se diferencia da cor por sua relação com o tempo: as cores duram, os sons se esvaem tão logo vêm ao ser. Em consequência, a cor existe em si mesma, não sendo modificada pela relação com as demais, enquanto o som depende de suas relações mútuas, sendo aquilo que é apenas no interior de um sistema definido. Essa distinção entre o ser da *coisa* e o ser da *relação* conduz Rousseau a afirmar que a pintura representa a natureza e nela se fecha e, em contrapartida, a música descortina o universo da cultura e da humanidade.⁵⁰⁷

Ao comparar música e pintura, Rousseau nos apresenta uma das mais eloquentes passagens de seu *Dicionário*:

⁵⁰⁵ LAUNAY, Michel. *Rousseau*. Paris: PUF, 1968, p. 33.

⁵⁰⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 182.

⁵⁰⁷ MATTOS, Franklin de. *A força da linguagem e a linguagem da força*. In: MATTOS, Franklin de (Org.). *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 20-21.

A pintura, que não oferece seus quadros à imaginação, mas ao sentido, e a um único sentido, pinta somente os objetos submetidos à vista. A música pareceria ter os mesmos limites no que concerne ao ouvido. Entretanto, ela pinta tudo, mesmo os objetos que são apenas visíveis: por meio de um encanto quase inconcebível, ela parece colocar o olho no ouvido, e a maior maravilha de uma arte que somente opera mediante o movimento é o fato de que dele pode formar até a imagem do repouso. A noite, o sono, a solidão e o silêncio estão compreendidos no número dos grandes quadros da música. Sabemos que o ruído pode produzir o efeito do silêncio e o silêncio, o efeito do ruído; da mesma forma que ocorre quando adormecemos durante uma leitura regular e monótona e despertamos no instante em que ela cessa. Mas a música atua mais intimamente sobre nós ao provocar, mediante um sentido, afetos semelhantes aos que podemos provocar por meio de outro; e como não se pode perceber a relação a não ser que a impressão seja forte, a pintura desprovida desta força não pode reproduzir na música as *imitações* que esta tira dela. Ainda que toda a natureza esteja adormecida, aquele que a contempla não dorme; e **a arte do músico consiste em substituir à imagem insensível do objeto aquela dos movimentos que a sua presença suscita no coração do contemplador.** Não somente agitará o mar, atizará a chama de um incêndio, fará fluir os regatos, chover e avolumar as torrentes; mas pintará o horror de um deserto medonho, sombrejará os muros de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e espargirá, da orquestra, um novo frescor sobre os arvoredos. **Ela não representará estas coisas diretamente, mas excitará na alma os mesmos movimentos que se experimenta ao vê-las.**⁵⁰⁸

Tanto na *Enciclopédia* quanto em seu *Dicionário de música*, o filósofo genebrino não deixa de reconhecer que a moderna arte dos sons possui certo império sobre as sensações, pelo poder de “agir fisicamente sobre os corpos” – em compensação ao “pouco poder sobre as afecções da alma”⁵⁰⁹ – que esta música, embora degenerada, ainda teria conservado.

Que o homem é modificado por seus sentidos, ninguém duvida. Mas, por não distinguirmos as modificações, confundimos suas causas, concedemos muito ou então muito pouco ao império das sensações, não vemos que várias vezes elas não nos afetam simplesmente como sensações, mas também como signos ou imagens, e que seus efeitos morais têm também causas morais.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 391-392. (Grifo nosso).

⁵⁰⁹ Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:899; Cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 467.

⁵¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 37.

Escusado é dizer que a trama urdida pelos encadeamentos de acordes também desempenha seu papel na excitação de nossos nervos, portanto tem o poder de nos afetar, ainda que, como sustenta Rousseau, apenas no sentido de abalar nossas fibras, ou “simplesmente como sensações”. Ora, esta mesma distinção nos remete à interpretação – à primeira vista inócua, mas, no fundo, decisiva e prenhe de sentido – que, no *Ensaio*, Rousseau irá apresentar do pretenso poder físico dos sons na cura da picada da tarântula⁵¹¹. Ora, este mesmo poder será assentado sobre outras bases, e, como muito bem observou Bento Prado Jr., abrirá “o caminho em direção aos fundamentos da Música”⁵¹²; e isto por conta da “distinção”, ainda conforme Bento Prado Jr., “entre o sentido e o som, entre uma causalidade ocasional das impressões sensoriais e uma causalidade eficiente das impressões morais.”⁵¹³

Os objetos sensíveis, sustenta Rousseau, não possuem por si mesmos o poder de tocar os corações dos homens⁵¹⁴, portanto, sustenta o filósofo:

⁵¹¹ “Se nossa *música* pouco exerce seu poder sobre as afecções da alma, em contrapartida ela é capaz de agir fisicamente sobre o corpo; como testemunha a história da tarântula, conhecida demais para falar dela aqui. Ver TARÂNTULA.” É assim que, no verbete “Música” da *Encyclopédie*, Rousseau alude ao poder de curar a picada da tarântula que, supostamente, teria originado a tarantela, composição e dança de origem napolitana. Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 10:899. Como vemos, o filósofo remete ao verbete “Tarântula” da mesma *Encyclopédie*, no qual Jaucourt apresenta o relato apresentado por Geoffroy à *Académie royale des Sciences*, em 1702, quando este retornara da Itália. Ainda segundo Jaucourt, tal relato fora confirmado por dois outros autores, quais sejam, Gouye e Baglivi, sendo que este último apresentara “a mesma história em uma dissertação composta especialmente sobre a *tarântula*, publicada em 1696.” Conforme Jaucourt, em sua *Théorie des effets de la morsure de la tarentule* [“Teoria dos efeitos da picada da tarântula”], Geoffroy teria sustentado que “a utilidade da música para as pessoas picadas pela *tarântula* não consiste somente no fato de que a música as faça dançar, e assim faz com que se elimine pelo suor uma grande parte do veneno; mas, além disso, as vibrações reiteradas do ar que a música provoca, abalando por um contato imediato as fibras contráteis das membranas do corpo e, especialmente, aquelas do ouvido, que, estando contíguas ao cérebro, comunicam suas agitações às membranas e aos vasos desta víscera, ocorre que estes espasmos e estas vibrações continuadas destroem inteiramente a coesão das partes do sangue e impedem sua coagulação; a tal ponto que o veneno, sendo eliminado pelos suores, e a coagulação do sangue estando impedida pela contração das fibras musculares, o doente se encontra curado.” Cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie...*, 15:906-907.

⁵¹² PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 152.

⁵¹³ *Ibidem*, loc. cit.

⁵¹⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 41-42. (Grifo nosso)

Enquanto se insista em considerar os sons apenas pela vibração que eles excitam em nossos nervos, permanecer-se-á desprovido dos verdadeiros princípios da música e do seu poder sobre os corações. Os sons da melodia não atuam sobre nós apenas como sons, mas também como signos de nossas afecções, de nossos sentimentos. É assim que eles excitam em nós os movimentos que expressam e cuja imagem reconhecemos neles. Percebe-se algo desse efeito moral até nos animais. O latido de um cão provoca o latido de outro. Se o meu gato ouve-me imitar seu miado, no mesmo instante o vejo atento, inquieto, agitado; tão logo percebe que sou eu, acalma-se, e permanece tranquilo. Mas por que essa diferença de impressão, dado que não há nenhuma diferença na vibração das fibras, e ele mesmo de início se enganara? **Se o grande império de nossas sensações sobre nós não se deve a causas morais, por que somos tão sensíveis a impressões que são nulas para os bárbaros?** Por que a nossa música mais tocante não passa de um ruído vão, para o ouvido de um Caraíba? **Se os seus nervos são da mesma natureza que os nossos, por que não vibram como os nossos, por que essas mesmas vibrações afetam tanto a uns e tão pouco a outros? Costuma-se citar como prova do poder físico dos sons a cura da picada das tarântulas. Esse exemplo prova o contrário. Não é preciso nem sons absolutos nem mesmo árias para curar os que são picados por esse inseto; cada doente precisa, isto sim, das árias de uma melodia que lhe seja conhecida e de frases que compreenda.** O Italiano precisa de árias italianas, o Turco precisa de árias turcas. Cada um só é afetado pelos acentos que lhes são familiares; seus nervos só se retesam quando o espírito os predispõe a tanto; e este deve compreender a língua que lhe é falada, para que o que lhe é dito possa colocá-lo em movimento.⁵¹⁵

Para o filósofo genebrino, portanto, não é o som em si mesmo nem uma ária única (nos quais estaria presente um pretenso princípio ativo) o que, efetivamente, seria responsável pela ação terapêutica em questão. A mesma ária ou melodia não seria capaz de afetar igualmente indivíduos de nações diferentes. Pois cada qual é afetado somente pelos acentos que lhes são familiares, seus próprios nervos “só se retesam quando o espírito os predispõe a tanto”; por isso é que, para que a cura seja efetiva, como vimos, cada doente necessita “de uma melodia que lhe seja conhecida e de frases que compreenda.” Isto posto, já é possível aventar qual será o poder que nosso filósofo atribuirá às inúmeras sequências de acordes, repletas de dissonâncias e modulações, e a todo o colorido instrumental da “paleta harmônica”⁵¹⁶ – pretensamente objetiva – de seu

⁵¹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 41-42. (Grifo nosso).

⁵¹⁶ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 111.

rival. Lembremos a observação de Bento Prado Jr., a propósito do objetivismo de Rameau: “O grande preconceito, que proibia aos Filósofos o acesso aos princípios da Ordem da Natureza, era a crença em uma causalidade material eficiente, o grande preconceito, que impede o conhecimento dos ‘verdadeiros princípios da Música’, é a crença numa causalidade física dos sons.”⁵¹⁷ É Bento Prado Jr. quem nos lembra a posição sustentada por Rousseau no capítulo do *Ensaio* em que explica as causas pelas quais “nossas sensações mais vivas geralmente atuam através de impressões morais”:

Portanto, quem queira filosofar sobre a força das sensações deve começar separando das impressões puramente sensuais, que recebemos pela via dos sentidos, as impressões intelectuais e morais, das quais estes são mera causa ocasional, evitando assim o erro de atribuir aos objetos sensíveis um poder que eles não têm ou que extraem das afecções da alma que eles representam para nós. As cores e os sons podem muito, como representações e signos, mas pouco, como simples objetos dos sentidos. Sequências de sons e de acordes talvez sejam capazes de distrair-me por um instante, mas, para que me encantem e me toquem, é preciso que ofereçam algo que seja comovente independentemente de mim mesmo. Cantos agradáveis, mas que nada dizem, logo causam-me enfado, pois não é tanto o ouvido que leva o prazer ao coração quanto o coração que o leva ao ouvido.⁵¹⁸

Dado que “a música puramente harmônica é pouca coisa”⁵¹⁹ – como afirma Rousseau, no verbete “Sonata” do seu *Dicionário de música* –, e que, para o filósofo, como observa Kintzler, “a música deveria ser, como todas as artes, uma arte imitativa”, coloca-se então a seguinte pergunta: por que a música, na sua época, não é mais capaz de imitar “da maneira adequada”⁵²⁰?

⁵¹⁷ PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 151-152.

⁵¹⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo), p. 43.

⁵¹⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 649.

⁵²⁰ KINTZLER, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006, p. 374.

Ainda que “a produção puramente instrumental tivesse alcançado um notável desenvolvimento já no começo do século XVIII”, como bem observou Videira, esta era praticada fundamentalmente enquanto “música didática (no ensino ou exercício de um determinado instrumento), como música de dança ou como acompanhamento secundário de banquetes e outras cerimônias.”⁵²¹ Assim, “um dos grandes problemas da Estética Musical no século XVIII”, prossegue Videira, “era, portanto, a relação entre música e poesia, no contexto de uma classificação hierárquica das artes, levando também em conta essa situação de predominante desvalorização da música instrumental.”⁵²²

Justifica-se, portanto, a escolha pelo modelo vocal que o filósofo prioriza, em seu embate com a harmonia de Rameau, o qual, como bem reforça Lia Tomás, sustentava exatamente o contrário: “para Rameau, a coerência de uma obra musical assenta-se no uso preciso do sistema harmônico (ou tonal), no respeito de suas regras, pois a harmonia deve ser priorizada em detrimento da melodia e, portanto, oferecer a esta uma segurança para sua força expressiva.”⁵²³ Não há dúvida de que a preferência por este modelo melódico-vocal terá importantes consequências no tratamento que o filósofo genebrino dará à música puramente instrumental⁵²⁴, ou “música pura”, a qual, como bem lembra Starobinski, não diz nada a Rousseau.⁵²⁵

E a música instrumental de Rameau, que atualmente ouvimos com imenso deleite, em vez de lhe arrancar “suspiros” ou “ternos lamentos”, como sugerem alguns

⁵²¹ VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical...*, op. cit., p. 26.

⁵²² Ibidem, loc. cit.

⁵²³ Cf. TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005, p. 78.

⁵²⁴ Como lembra Videira, ao recuperar a observação de Enrico Fubini, muito embora Rousseau tenha passado longe da possibilidade de contribuir para a autonomia da música puramente instrumental, ou seja, para a sua “emancipação” da música essencialmente vocal, ambos os contendores – Rameau e o filósofo genebrino – buscaram colaborar para o restabelecimento da “dignidade de arte” e da “autonomia expressiva” que concordavam em atribuir à música. Cf. VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Unesp, 2006, p. 41.

⁵²⁵ STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 25.

dos títulos de suas *Pièces de clavecin*⁵²⁶ (1724), no caso de Rousseau, não parecem ter produzido outro efeito a não ser o de um irritante *charivari*⁵²⁷ sem fim de instrumentos sem melodia....

Ora, se até “os mais belos cantos” não seriam capazes de tocar intensamente “um ouvido que a eles não estivesse acostumado” – “é uma língua da qual é preciso ter o dicionário”⁵²⁸ –, que dirá a música cujas “proporções naturais” foram evidentemente “alteradas”⁵²⁹? Como um sistema baseado em proporções arbitrárias poderia produzir uma música que fosse capaz de proporcionar um prazer natural? Segundo o filósofo genebrino, tal é a situação em que se encontra a harmonia.

Assim, a toda música que, limitando-se somente ao aspecto “físico dos sons e agindo apenas sobre os sentidos” (o que Rousseau chama de “música natural”⁵³⁰), só é capaz de “proporcionar sensações mais ou menos agradáveis”⁵³¹ (e estas são, precisamente, para o *musicien philosophe* de Genebra, as características da música de Rameau, “tanto vocal quanto instrumental”⁵³²); Rousseau irá contrapor a “música imitativa”, a qual, para ele, é aquela que:

⁵²⁶ *Pièces de clavessin avec une méthode sur la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument*, Paris, Hochereau, Boivin, c. 1724.

⁵²⁷ O termo “charivari” (geralmente sinônimo de “alvoroço”, “balbúrdia” ou “cacofonia”) era de uso corrente à época. Dentre os escritos de Rousseau, provavelmente foi utilizado pela primeira vez na *Lettre d'un symphoniste*, publicada anonimamente durante a Querela dos Bufões. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre d'un symphoniste...* In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 320 et 323.

⁵²⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 40.

⁵²⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo], p. 40.

⁵³⁰ No verbete “Música” do seu *Dicionário*, cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 462.

⁵³¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁵³² Cf. COURT, Raymond. *Introduction II – L'esthétique musicale de Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 54.

[...] mediante inflexões vivas, acentuadas e, por assim dizer, expressivas, exprime todas as paixões, pinta todos os quadros, traduz todos os objetos, submete a natureza inteira às suas sábias imitações e assim leva, até o coração do homem, sentimentos próprios para comovê-lo.⁵³³

Apoiando-nos na brilhante leitura que Bento Prado Jr. fez do *Ensaio* de Rousseau, poderíamos transpor para o registro musical – neste caso, a gramática harmônica de Rameau, com seus princípios e regras objetivos – o que Bento Prado Jr. afirmara sobre a concepção rousseauiana do estágio derradeiro da linguagem na história do gênero humano: também no âmbito da música, com o advento da harmonia moderna, a “necessidade de clareza e de eficácia substituiu toda energia expressiva.”⁵³⁴ A melodia, assim como a voz, estaria “sufocada”⁵³⁵, e, no caso da primeira, não fosse pela regra da unidade de melodia, estaria para sempre subordinada à harmonia e relegada, portanto, a um papel acessório, quase reduzida ao mutismo pela violência do “terrível aparato de instrumentos e de vozes [simultâneas]”⁵³⁶ que a obstaculiza.

Não obstante, segundo Rousseau, seu rival insiste em atribuir o poder expressivo e todos os encantos da música à harmonia: “o Sr. Rameau pretende que todo o charme, toda a energia da música está na harmonia, que a melodia só possui um papel subordinado e só proporciona ao ouvido um ligeiro e estéril encanto.”⁵³⁷ Acompanhemos a interessante passagem na qual Rousseau “dialoga” com seu rival, citando-o literalmente, ao mesmo tempo em que comenta as afirmações do autor dos

⁵³³ Verbete “Música”. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 462.

⁵³⁴ PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 118-119.

⁵³⁵ Ibidem, p. 118.

⁵³⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 358.

⁵³⁷ Ibidem, p. 357-358.

*Erros sobre a música na Encyclopédia*⁵³⁸ que, a esta altura, já havia sido “desmascarado” (só o texto em itálico é de Rameau; os comentários entre parênteses são de Jean-Jacques):

*Todo coro de música, diz ele, que é lento e cuja sucessão harmônica é boa, agrada sempre sem o auxílio de nenhum desenho nem de uma melodia que possa afetar por si mesma, e este prazer é totalmente diferente daquele que experimentamos ordinariamente com um canto agradável ou simplesmente vivo e alegre. (Este paralelo entre um coro lento e uma melodia viva e alegre me parece bastante agradável). Um toca diretamente a alma (notem bem que é o grande coro a quatro partes), o outro não passa do canal do ouvido (é o canto, segundo o Sr. Rameau). Refiro-me ainda ao *L'amour triomphe*⁵³⁹ já citado mais de uma vez (isto é verdade). Que se compare o prazer que se sente com aquele que produz uma melodia, quer seja vocal, quer instrumental. Consinto. Que me deixem escolher a voz e a melodia, sem restringir-me ao único movimento vivo e alegre, pois isto não é justo, e que o Sr. Rameau venha, por sua parte, com seu coro *L'amour triomphe* e todo este terrível aparato de instrumentos e de vozes: em vão ele irá escolher juízes que só se comovem à força de barulho e que se emocionam mais com um tambor do que com um rouxinol [...].⁵⁴⁰*

Ora, esta “ciência dos acordes”⁵⁴¹ da qual Rameau, na qualidade de teórico, extrai a melodia, e na qual, enquanto compositor, a enreda à força de cálculos e a submete ao império da harmonia, longe de atingir o coração do filósofo genebrino, provocará em seus nervos o equivalente de um abalo sísmico: “quando o Sr. Rameau quer que preenchamos todos os acordes, ele considera muito mais a mecânica dos dedos e o seu sistema particular de *acompanhamento* do que a pureza da harmonia. Em vez do

⁵³⁸ A passagem citada por Rousseau se encontra nas páginas 48 e 49 da edição original dos “*Erreurs sur la musique...*” (1755), de Rameau. Cf. RAMEAU, Jean-Philippe. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. In: *Intégrale de l'Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances*. vol. II. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008, p. 293.

⁵³⁹ Rameau se refere, aqui, à quinta e última cena de seu *Pygmalion* (1748), balé em um ato com libreto de Balot de Sauvot, a partir de Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), poeta e dramaturgo francês.

⁵⁴⁰ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 358.

⁵⁴¹ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 95.

ruído confuso que produz semelhante *acompanhamento*, deve-se procurar torná-lo agradável e sonoro [...].”⁵⁴²

Para Rousseau, a base da música de seu rival é tão perturbadora que o atordoa e, ao mesmo tempo, arruína a melodia e qualquer possibilidade expressiva da arte dos sons. Em sua defesa da primazia da melodia, àquele “gosto bizarro e caprichoso”, que dissemina uma música demasiadamente irregular, “difícil” e, segundo o seu juízo, produzida por este gosto “que só sabe adornar a harmonia mediante dissonâncias, contrastes e ruído”, Jean-Jacques opõe uma “harmonia pura, comovente, majestosa, que reforça e embeleza o canto sem o abafar.”⁵⁴³ Nesta defesa, a música dos mestres italianos será contraposta, uma vez mais, ao gosto corrompido dos franceses, tal como ocorrera na grande Querela à qual nos referimos anteriormente:

[...] interpelo todo homem cujo hábito inveterado não corrompeu os órgãos; que ele escute, se puder, o estranho e bárbaro acompanhamento prescrito pelo Sr. Rameau, que ele o compare com o acompanhamento simples e harmonioso dos italianos, e, caso se recuse a julgar com a razão, que ao menos julgue a estes e àquele com o sentimento. Como um homem de gosto pôde jamais imaginar que fosse necessário preencher todos os acordes para representar o corpo sonoro, e que fosse necessário utilizar todas as dissonâncias que podemos empregar? [...] Como não percebeu que a confusão jamais produziu algo agradável, que uma harmonia por demais carregada é a morte de toda expressão, e que é por esta razão que toda a música proveniente de sua escola é apenas ruído sem efeito? Como não reprova a si mesmo por ter sobrecarregado os baixos franceses com estas florestas de cifras que ferem os ouvidos só de vê-las?⁵⁴⁴

⁵⁴² Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 90.

⁵⁴³ Verbete “Compositor” do Dicionário de música. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 215.

⁵⁴⁴ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 364. Cumpre-nos lembrar que não é só a harmonia dissonante da música instrumental que sobrecarrega os sentidos de Rousseau, mas também o contraponto, a polifonia vocal que aturde o filósofo, como podemos perceber nesta passagem do verbete “Unidade de melodia” de seu *Dicionário*: “Quando ouço cantar nossos Salmos a quatro partes, sempre começo a me sentir cativado, arrebatado por esta harmonia plena e vigorosa; e os primeiros acordes, quando são entoados com afinação correta, comovem-me até provocar estremecimento. Mas apenas eu tenha escutado sua sequência durante alguns minutos, minha atenção relaxa, o barulho me atordoa pouco a pouco; logo ele me cansa e, por fim, sinto-me aborrecido de ouvir somente acordes. Este efeito não me ocorre de maneira alguma quando ouço boa música moderna, ainda que sua harmonia seja menos vigorosa; e me lembro de que, na Ópera de Veneza, longe de me aborrecer com uma bela ária bem executada, dava-lhe uma atenção sempre nova, por mais longa que fosse, e a ouvia com mais interesse no

Para apoiar seu argumento da primazia da melodia sobre o elemento harmônico, Rousseau irá contrapor o talento – ou, se quisermos, o gênio – ao saber e à erudição. Quando se trata, por exemplo, de compor uma linha melódica expressiva, ele lamentará o fato de que os compositores muitas vezes não são capazes de apresentar um canto que agrade e, ao mesmo tempo, possua certa simplicidade: “*canto*, aplicado mais particularmente à nossa música é a sua parte melodiosa, aquela que resulta da duração e da sucessão dos sons, aquela da qual depende toda expressão, e à qual todo o resto é subordinado [...]. Os *cantos* agradáveis impressionam no primeiro instante, gravam-se facilmente na memória, mas, frequentemente, são o escolha dos compositores.”⁵⁴⁵ Pois é certo que “apenas algum saber se faz necessário para amontoar acordes”, dispara Rousseau, ainda no verbete “Canto”; todavia, prossegue o filósofo, “é preciso talento para imaginar *cantos* graciosos.”⁵⁴⁶

Embora sustente a primazia da melodia ou do canto, em detrimento da harmonia, lembremos que, para Rousseau, este mesmo canto que ele defende não lhe parece natural ao homem:

[...] ainda que os selvagens da América cantem, porque falam, o verdadeiro selvagem jamais cantou. [...] As crianças gritam, choram, e não cantam: as primeiras expressões da natureza nada contêm de melodioso nem de sonoro; e elas aprendem a cantar como aprendem a falar, de acordo com o nosso exemplo.

Certo é que, de todos os meios dos quais os homens se servem para imitar, o canto, para Rousseau, se apresenta como o mais agradável. Para o filósofo genebrino, “a

final do que no início. Esta diferença provém do caráter distinto das duas músicas, das quais uma é apenas uma sequência de acordes e a outra é uma sequência de canto.” Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 752.

⁵⁴⁵ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 183.

⁵⁴⁶ Ibidem, loc. cit.

música deve necessariamente cantar para comover, para agradar, para sustentar o interesse e a atenção.”⁵⁴⁷

Ao examinarmos as origens e alguns dos desdobramentos das discussões sobre a ulterioridade da harmonia em relação à melodia, ou, ao contrário, sobre a posterioridade desta em relação à harmonia, observamos afinal que aí se encontra, para Rousseau, uma questão absolutamente seminal. Melodia e harmonia são precisamente os elementos nos quais se ramifica o debate sobre o que se revelará como a raiz do desacordo entre os nossos dois autores: qual destes dois parâmetros, afinal, constitui o “fundamento” da música? Observemos que o termo *raiz* não representa, aqui, uma comparação anódina com o mesmo termo presente na botânica (da qual, como se sabe, Rousseau nos legou um fragmento de dicionário). Acaso não haveria uma relação orgânica ou mesmo uma forte identificação, no interior do pensamento rousseauiano, entre o canto acentuado das paixões e uma espécie de melodia profundamente enraizada na dimensão afetiva dos homens – melodia cuja arte, avança Rousseau, seria justamente a de “transmitir sentimentos”, assim como “a palavra é a arte de transmitir ideias”⁵⁴⁸? Portanto, não seria de estranhar que, como bem lembra Rousseau, a harmonia, segundo o sentido que os gregos atribuíam a este termo, “por ser originariamente um nome próprio”, não seja tão fácil de determinar, visto que “não possui raízes pelas quais possamos decompô-lo, para traçar sua etimologia.”⁵⁴⁹ Já a origem da palavra melodia é suficientemente clara, lembra o nosso filósofo: “Melos”, conforme nos indica o verbete homônimo de seu *Dicionário*, é a “doçura do canto.” Porém, prossegue o filósofo, “em se tratando de

⁵⁴⁷ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 752-753.

⁵⁴⁸ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du principe de la melodie ou réponse aux erreurs sur la musique*. In: WOKLER, Robert. *Rousseau on Society, Politics, Music and Language: An Historical Interpretation of his Early Writings*. New York/London: Garland Publishing, 1987, p. 455.

⁵⁴⁹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 371.

autores gregos, é difícil distinguir entre o sentido da palavra *melos* e o sentido da palavra *melodia*. Platão, no seu *Protágoras*, emprega o termo *melos* no simples discurso e por isto parece entender o canto da palavra. O *melos* parece ser o que faz com que a *melodia* seja agradável. Esta palavra vem de μελι, mel.”⁵⁵⁰ Sua doçura ou acridez são, para Rousseau, dosadas pelo caráter (doce, terno, triste) das paixões que compõem os seus acentos ou, se quisermos, o “canto mesmo”, como lembra o filósofo genebrino:

Frequentemente, os poetas empregam esta palavra no plural para significar o canto mesmo, e a acompanham ordinariamente de um epíteto como *doces*, *ternos*, *tristes acentos*. Neste caso, esta palavra recupera exatamente o sentido de sua raiz, pois provém de *canere*, *cantus*, de onde se formou *accentus*, como *concentus*.⁵⁵¹

Ao passo que Rameau parece seguro de que é a “perfeita harmonia”⁵⁵² que, com sua diversidade de tons e contrastes, pode mover as paixões da alma. Como bem observa Legrand, em seu *Tratado*, o teórico dijônês chega mesmo a propor uma tabela da “propriedade dos acordes”: para cada afeto, haveria um intervalo ou um acorde apropriado.⁵⁵³ “É certo”, diz Rameau, “que a harmonia pode mover em nós diferentes paixões, à proporção dos acordes que nela empregamos. Há acordes tristes, lânguidos, ternos, agradáveis, alegres e surpreendentes. Há ainda uma certa sequência de acordes para exprimir as mesmas paixões [...]”⁵⁵⁴ A esta “retórica dos acordes”⁵⁵⁵, Rousseau dirá simplesmente que da harmonia “não se tira nenhum princípio que leve à *imitação* musical, já que não há nenhuma relação entre acordes e os objetos que queremos pintar

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 425.

⁵⁵¹ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 81.

⁵⁵² RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 57.

⁵⁵³ LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 109.

⁵⁵⁴ RAMEAU, *Traité de l'Harmonie*. In: RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique...*, op. cit., vol. I, p. 57.

⁵⁵⁵ A expressão é de Raphaëlle Legrand. Cf. LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007, p. 109.

ou as paixões que queremos exprimir.”⁵⁵⁶ Ademais, sustentará o filósofo e músico de Genebra, com um enérgico acento político: “as belezas puramente harmônicas são belezas eruditas, que apenas arrebatam pessoas versadas em arte; ao passo que as verdadeiras belezas da música, ao pertencerem à natureza, são e devem ser igualmente sensíveis a todos...”⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 392.

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 376.

À guisa de conclusão (ou notas sobre um debate irresoluto)

Sabemos que Rousseau afinal não forneceu a demonstração que, de uma vez por todas, provaria o “primado teórico” da melodia sobre a harmonia. Para Martin Stern, tudo o que ele conseguiu fazer foi estabelecer o “primado ontológico” da melodia sobre a harmonia. Neste sentido, a pergunta de Stern não poderia ser formulada de maneira mais precisa: acaso este “fracasso” seria “o sinal de uma insuficiência teórica ou de uma formidável resistência da teoria ramista?”⁵⁵⁸

Certo é que, como bem observou Kintzler, será na “história filosófica de [uma] dupla degenerescência, linguística e musical”, mas também mediante a “gênese” que “retraça”, por um lado, “a decomposição e a degradação deste núcleo primitivo em línguas distintas e articuladas” e, de outro, “em música harmonizada e calculada”, que Rousseau irá desenvolver suas reflexões estéticas (e também morais) sobre a música, as quais apresentam grande complexidade, “mas cuja versão vulgar (‘há uma linguagem do coração’) irá se tornar a filosofia oficial das almas sensíveis”⁵⁵⁹, como bem resume Kintzler. Feita de reflexões verdadeiramente fecundas – que vão de encontro aos princípios de Rameau e, por isso mesmo, devem muito aos frutos advindos desta relação ao mesmo tempo tensa e criadora –, a estética de Rousseau, como vimos, possui um dinamismo orgânico muito particular: o de conjugar, em um pensamento coerente, os albores da música, a origem das línguas e sua degeneração comum.

⁵⁵⁸ STERN, Martin. STERN, Martin. *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2015, p. 239.

⁵⁵⁹ KINTZLER, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006, p. 357.

Afinal, é ainda Kintzler quem nos apresenta uma leitura que, a nosso ver, melhor conjuga as profundas diferenças entre Rousseau e Rameau e sua complementaridade. O que extraímos da abordagem de um – “Rameau no domínio vibratório” – e outro – “Rousseau no domínio pneumático, propriamente vocal”⁵⁶⁰ –, e das discussões travadas entre os dois, sustenta a filósofa, é, verdadeiramente, “ainda hoje, um mel para o espírito.”⁵⁶¹

Sabemos que o filósofo genebrino, em sua *Carta a Grimm*, reconhece ironicamente o que de mais deplorável percebe na teoria e na música de Rameau:

É preciso reconhecer em Rameau um enorme talento, muito ardor, um espírito ressonante, um grande conhecimento das inversões harmônicas e de todas as coisas de efeito; muita arte para apropriar-se, desnaturar, ornar, embelezar as ideias alheias e revirar as suas; pouquíssima facilidade para inventar novas; mais habilidade do que fecundidade, mais erudição do que gênio ou, pelo menos, um gênio sufocado por excesso de erudição [...].⁵⁶²

Nesta passagem, todas as “qualidades” de seu oponente são apresentadas de forma sumária: muito efeito, isto é, muito afetação, e pouco sentimento; muita ciência e pouca inventividade digna de um gênio, ou, em uma palavra, uma genial centelha, se não completamente dissipada pela frieza do cálculo, pelo menos reduzida em seu brilho natural – como a melodia abafada pela moderna e erudita harmonia.

Ao mesmo tempo, é curioso notarmos, na continuação da carta, o discreto elogio ao elemento que, precisamente, levou o filósofo da natureza a combater o artífice da harmonia: com efeito, afirma Rousseau, deve-se reconhecer em Rameau “[...] um gênio sufocado por excesso de erudição”; *mas*, também, é preciso nele reconhecer “uma força

⁵⁶⁰ KINTZLER, Catherine. Rameau par ceux qui le font – l’Œuvre théorique. *Diapason*, n. 628, octobre 2014, p.16.

⁵⁶¹ Ibidem, loc. cit.

⁵⁶² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. Écrits sur la musique. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 229.

e uma elegância sempre presentes e, muito frequentemente, um belo canto.”⁵⁶³ Assim, à parte os excessos de seu sistema harmônico e a artificiosa dependência à qual Rameau, segundo Jean-Jacques, sujeitara a melodia, Rousseau não deixará de atentar ao belo canto que, não raras vezes, se insinuou na música de seu rival.

Afinal, da querela entre Rousseau e Rameau não é tão fácil empreender uma análise que ultrapasse o confronto encarniçado entre estas duas personalidades: de uma parte a outra deste debate vemos farpas e ouvimos ruídos que, por vezes, fazem-nos tomar partido dos argumentos de um deles. Mas o que importa, afinal, é justamente a extraordinária capacidade argumentativa que ambos demonstraram, com magistral coerência, e sob as mais diversas formas: tratado, carta, verbete ou ensaio. Ao partirem de princípios diferentes, com olhar voltado para a “natureza das coisas” (Rameau) ou para aquela dos homens e seu “mundo psíquico” (Rousseau), como aponta Catherine Kintzler⁵⁶⁴; apelando, por um lado, a uma “causalidade física dos sons” (Rameau), ou, de outro, à “causalidade eficiente das impressões morais” (Rousseau), das quais os sentidos são “mera causa ocasional”, como muito bem apontou Bento Prado Jr.; o *artista-filósofo* e o *filósofo-músico* de Genebra afinal conceberam muito mais que um fundamento para o universo teórico do qual foram intérpretes: um e outro abriu caminho para novos debates que extrapolam inclusive o domínio da estética.

Movendo-se entre o canto das paixões e as engenhosas progressões no campo da mais sonora das belas-artes, o pensamento musical rousseauniano e o sistema ramista acentuariam, respectivamente, o poder da música e, sobretudo, do elemento melódico sobre os corações dos homens; e o império dos prazeres sensoriais e dos deleites

⁵⁶³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 229.

⁵⁶⁴ KINTZLER, Catherine. Préface. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Écrits sur la musique*. Paris: Éditions Stock, p. IX-LIV.

inerentes à ciência e à prática da harmonia. Contudo, não é verdade que estas vozes fazem parte de uma cadência de tom marcante, cuja resolução não se daria jamais em um acordo pessoal, mas, de modo inexplicável, na beleza resultante da tensão de suas grandezas?

Referências bibliográficas

I Escritos de J.-J. Rousseau sobre a música

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Essai sur l'origine des langues*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993.

_____. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.

_____. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007.

_____. *Diccionario de música*. In: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (Ed.). *Diccionario de música – Jean-Jacques Rousseau*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

_____. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008.

_____. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012.

_____. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu (no prelo).

II Outras obras de J.-J. Rousseau

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *Les Confessions*. Paris: Librairie Générale Française, 1963. t.I.

_____. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964.

_____. *Les Confessions*. Paris: Librairie Générale Française, 1965. t.II.

_____. *Lettres philosophiques*. Paris: J. Vrin, 1974.

_____. *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques* – suivis de Le Lévite d'Éphraïm. Paris: Garnier-Flammarion, 1999.

_____. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie Générale Française, 2002.

_____. *Émile ou De l'éducation*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008.

_____. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2009.

III Obras de Rameau

RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*. Paris: Durand/Pissot, 1750.

_____. *Nouveau système de musique théorique* – A Facsimile of the 1726 Paris Edition. New York: Broude Brothers, 1965.

_____. *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* – A Facsimile of the 1737 Paris Edition. New York: Broude Brothers, 1966.

_____. *Observations sur notre instinct pour la musique* – A Facsimile of the 1754 Paris Edition. New York: Broude Brothers, 1967.

_____. *Treatise on Harmony*. Trad. Philip Gossett. New York: Dover, 1971.

_____. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints, 1992.

_____. *Intégrale de l'Œuvre Théorique – Traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances*. 3 vols. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008.

IV Outras fontes

ALEMBERT, Jean le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris: David/Le Breton/Durand, 1752.

ALEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis (Ed.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. In: PONS, Alain (Ed.). *Encyclopédie I – ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986.

ARISTÓTELES. *Problemas musicais*: secção XIX dos Problemas. Tradução, notas e índices Maria Luiza Roque. Brasília: Thesaurus, 2001.

DESCARTES, René. *Abrégé de Musique*. Trad. Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987.

_____. *Règles pour la direction de l'esprit*. Trad. Jacques Brunschwig. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

_____. *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 2005.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1751-1765. 17 v. Edição eletrônica pela Universidade de Chicago, a cargo de Robert Morrissey e Glenn Roe. Disponível em: <<http://encyclopedia.uchicago.edu/node/176>>

_____. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvio Moretto e Maria das Graças de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: *Sociedade e artes* / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza ... [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Le Neveu de Rameau*. Paris: Pocket, 1996.

- MALCOLM, Alexander. *A Treatise of Musick, speculative, practical and historical*. Edinburgh, 1721. [<http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP253578-PMLP139985-treatiseofmusick00malc.pdf>]
- RAMEAU, Jean-François. *La Raméïde*. Paris, 1766.
Disponível em: [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70879w>]
- SERRE, Jean-Adam. *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie & de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur*, Paris, 1753.

V Bibliografia crítica

- ANDERSON, Warren and MATHIESEN Thomas J.. "Ethos." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2017. Disponível em: [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09055>].
- AUCLAIR, Mathias; Giuliani, Elizabeth (Dir.). *Rameau et la scène*. Paris: Bibliothèque nationale de France/Opéra national de Paris, 2014.
- AUGER, Léon. Les apports de J. Sauveur (1653-1716) à la création de l'Acoustique. *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, Année 1948, Volume 1, Numéro 4.
- BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais – Desejo de glória (1735-1751)*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- BAECQUE, Antoine de; MELONIO, Françoise. *Lumières et liberté*. In: RIOUX, Jean-Pierre; Sirinelli, Jean-François (Dir.). *Histoire culturelle de la France – 3*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980. (Les écrivains et la musique au XVIII^e, v. 2).
- BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983.
- BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne – 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.
- BENOIT, M. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992.
- BOCCADORO, Brenno. *Une histoire affective de la théorie*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric

- S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève: Slatkine/Champion, 2012
- BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: *J.-J. Rousseau, Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, XIX-XXXII.
- _____. (Ed.). *J.-J. Rousseau, Scritti sulle arti* – Dizionario di musica. Bologna: Clueb, 1998, p. 253-266.
- BORREL, E. *La Querelle des Bouffons*. In: ROLAND- MANUEL (Dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001.
- BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau – Musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014.
- BOUVIER, Xavier. *Rousseau et la théorie ramiste*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995. t.V. p. 1664-1693. (Bibliothèque de la Pléiade).
- BROMBERG, Carla. A classificação da música na obra de Jean-Jacques Rousseau. *Opus* (Belo Horizonte. Online), v. 20, 2014.
- _____. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial, FAPESP, 2011.
- BUZON, Frédéric de. *Présentation*. In: DESCARTES, René. *Abrégé de Musique*. Trad. Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987.
- CANDÉ, Roland de. *Dicionário de músicos*. Trad. Artur Lopes Cardoso. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____. *Dictionnaire des musiciens*. Bourges: Éditions du Seuil, 1964.
- _____. *O convite à música*. Trad. Mário Mendonça Torres. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *História Universal da Música*. vol. 1. Trad. Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CANNONE, Belinda. *Philosophies de la musique (1752-1789)*. Paris: Aux amateurs de livres/Klincksieck, 1990.
- CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l'Encyclopédie*. Paris, Champion, 2000.
- CHAILLEY, Jacques. *Génération harmonique*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983.
- CHARPENTIER, Jacques. *J.-J. Rousseau musicien marginal?* In: THIÉRY, Robert. *Rousseau, l'Emile et la Révolution* – actes du colloque international de Montmorency (27 septembre – 4 octobre 1989). Paris: Universitas/Ville de Montmorency, 1992.

- CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998.
- _____. *Rousseau et la musique: passivité et activité dans l'agrément*. s/l. *Archives de Philosophie*, n.64, 2001.
- _____. *Raison et perception – fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*. Paris: Vrin, 2001.
- CHÂTELET, François. *Histoire de la Philosophie – Les Lumières: XVIII^e siècle*. t.IV. Paris: Hachette, 1972
- CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 2003.
- CHAVAROT, J.-M. *Sensibilité et sensibilité chez Jean-Jacques Rousseau*. Sentiment, ressentiment, souffrance de rumination. Argenteuil: Le Cercle herméneutique, 2009.
- CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974.
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- COELHO, L.M.. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COHEN, Albert. "Serre, Jean-Adam". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2017. Disponível em: [\[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25488\]](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25488).
- DELON, Michel. (Dir.). *Dictionnaire Européen des Lumières*. Paris: Quadrige/PUF, 2007.
- DENNERY, Étienne. *Préface*. In: *Jean Philippe Rameau (1683-1764). Exposition organisée sous le patronage du Comité National pour la célébration du bi-centenaire de Jean-Philippe Rameau et avec le concours de la Direction Générale des Arts et des Lettres*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1964.
- DESNÉ, Roland. La philosophie française au XVIII^e siècle. In: CHÂTELET, François. *Histoire de la Philosophie – Les Lumières: XVIII^e siècle*. t.IV. Paris: Hachette, 1972.
- DOUS, Jean-Paul. *Rameau – Un musicien philosophe au siècle des Lumières*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- DUFOURCQ, Norbert. *Breve Historia de la Música*. Trad. Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1992
- FABIANO, Andrea. *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2005.
- FERRARI, Jean. La querelle Rousseau-Rameau. In: *Musique et philosophie – actes du colloque organisé avec la Société Bourguignonne de Philosophie*. Dijon:

Éditions Société Bourguignonne de Philosophie/Société Poitevine de Philosophie, 1985, 169, p. 67-86. Disponível em: <<http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/z-ferrari-m.pdf>>

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas/Discorso Editorial, 2007.

FREITAS, Jacira de. *A lira de Orfeu – a música na origem da comunicação: filosofia e música em Rousseau*. São Paulo, FFLCH-USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Maria das Graças de Souza (Orient.).

_____. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2003.

_____. *Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade*. In: *Discurso*. São Paulo (Dep. Filosofia – USP), n.37, 2007.

FUBINI, Enrico. *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe – a source book*. Trad. Bonnie J. Blackburn. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *Estetica della musica*. Bologna: Il Mulino, 2003.

FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. *Introducción*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007, p. 11-24.

_____. *El Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos*. In: *Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete, Ensayos*, n. 17, p. 59-71. Disponível em: <www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista17.asp>

FUMAROLI, Marc. *Les abeilles et les araignées*. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Édition établie et anotée par Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001.

GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da carta sobre a música francesa*. Campinas, IFCH-Unicamp, 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia). José Oscar de Almeida Marques (Orient.).

GILSON, Étienne. Introduction. In: DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 2005.

GIRDLESTONE, Cuthbert. Jean-Philippe Rameau. In: SADIE, S. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

GROSRICHARD, Alain. *A Ópera de Rousseau*. Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997

- GUBERNIKOFF, Carole. *Arte e Cultura*. In: SEKEFF, Maria de Lourdes. *Arte e Cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- JACOB, François. *Notes contre notes*. In: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*. t. XLVIII. Genève: DROZ, 2008, p. 207-235.
- JULLIEN, Adolphe. *La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*. Paris: J.Baur, 1873.
- KAWAUCHE, Thomaz. O concerto dos homens: sobre a relação entre natureza e sociedade em Rousseau. *Revista Princípios*, Natal, v.17, n.27, jan./jun. 2010, p. 243-254.
- KINTZLER, Catherine. *Harmonie* [2) Primauté de l'harmonie sur la mélodie]. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983.
- _____. Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983.
- _____. *Démonstration du principe de l'harmonie*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983.
- _____. La Motte Houdar [Houdard, Houdart], Antoine de. In: BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992.
- _____. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 5-46.
- _____. *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006.
- _____. *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Minerve, 2011.
- _____. Rameau par ceux qui le font – l'Œuvre théorique. *Diapason*, n. 628, octobre 2014.
- KÜHL, Paulo Mugayar. A Comparação entre a Ópera Italiana e a Francesa: Ragueneau e a Irredutibilidade de Duas Tradições. *Revista Música*, [S.l.], v. 14, n. 1, maio de 2014.
- LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. Paris: Librairie Delaplane, s/d.
- LAUNAY, Denise. *La Querelle des Bouffons*. Textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index. 3 vols. Genève: Minkoff reprint, 1973.
- LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007.

- LEMAÎTRE, Edmond. *Tragédie en musique ou tragédie lyrique*. In: BENOIT, Marcelle (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992.
- LEPAPE, Pierre. *Diderot*. Paris: Flammarion, 1991.
- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: H.U.P., 1992.
- MARQUES, José Oscar de Almeida. *A educação musical de Emílio*. In: *Rapsódia. Almanaque de Filosofia e Arte*. São Paulo (Dep. Filosofia – USP), n.2, p.7-35, 2002.
- _____. (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985.
- MASSON, Paul-Marie. *Jean-Philippe Rameau*. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. I vol.2. Paris: Gallimard, 2001.
- MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MIRODATOS, Yves (dir.). *Jean-Jacques Rousseau: le sentiment et la pensée*. Grenoble: Éditions Glénat, 2012.
- MORAIS, Emilia Maria M. de. *Vitam impedere vero: elo entre Rousseau e Simone Weil*. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; PUENTE, Fernando Rey. *Simone Weil e a filosofia*. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio/Loyola, 2011.
- MUNIZ, Maria Julia de Carvalho e. *Traité de l'Harmonie de Rameau: traduction commentée de la préface*. 2009. Monografia (Graduação em Letras-Língua e Literatura Francesa). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2009.
- NAITO, Yoshihiro. *Rameau et Rousseau – universalisme et relativisme*, p. 93-94. Disponível em: <http://www.nexyzbb.ne.jp/~nityshr/fronbun/rameaurousseau.pdf>
- O'DEA, Michael. *Rousseau contre Rameau: musique et nature dans les articles pour l'Encyclopédie et au-delà*. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, v. 17, n. 1, p. 133 – 148, 1994.

- _____. *Consonances et dissonances: Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau*. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 35, p. 105-130, 2003.
- ONG-VAN-CUNG, Kim Sang. Préface. In: DESCARTES, René. *Règles pour la direction de l'esprit*. Trad. Jacques Brunschwig. Paris: Le Livre de Poche, 2002.
- PATY, Michel. *D'Alembert*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- PLANTY, Bruno. *Sur les pas de Jean-Jacques Rousseau à Venise*. Condé-sur-Noireau: La tour verte, 2016.
- PIMENTA, Pedro Paulo. *Hume, Rousseau e D'Alembert, ou o filósofo no espelho*. In: *A imaginação crítica: Hume no século das Luzes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- _____. *A escrita e o desejo*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O ensaio sobre a origem das línguas, em que se fala da melodia e da imitação musical* (e outros escritos). Tradução, notas e prefácio Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Ubu [no prelo].
- PORSET, Charles. Introduction. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012.
- PRADO JR., Bento. *A força da voz e a violência das coisas*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. *Filosofia, música e botânica: de Rousseau a Lévi-Strauss*. In: MATOS, Franklin de. (Org.) *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Trad. Cristina Prado. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RÉAU, Louis. *L'Europe française au siècle des Lumières*. Paris: Albin Michel, 1971.
- REBATET, L. *Une histoire de la musique*. 10 ed. Paris: Robert Laffont /Compagnie Française de Librairie, 1995.
- REINACH, Théodore. *A música grega*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Trad. Antonio Ribera y Maneja. Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. Jean-Philippe Rameau et l'opinion philosophique en France au dix-huitième siècle. *SVEC*, n. 238, 1985.

- ROCHAT, Jean-Blaise. *Rousseau et la musique*. In: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Éditions Xenia, 2012.
- ROLAND-MANUEL (Dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001 [1963].
- SABY, Pierre. (Dir.). *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'Opéra*. Lyon: Édition du Département de musicologie de l'Université Lumière Lyon 2, 2006.
- SABY, Pierre. Note. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008.
- SADIE, Stanley. (Ed.). *Dicionário Grove de Música – edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALAZAR, Adolfo. *La musica – como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- SERRAVEZZA, A. Le radici dell'estetica musicale. In: GOZZA, Paolo; SERRAVEZZA, Antonio. *Estetica e musica – l'origine di un incontro*. Bologna: Clueb, 2004.
- SILVA, Thaíse Pereira Bastos de Almeida. *O II Canto das Geórgicas: O significado das digressões na poesia didática*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas).
- SNYDERS, Georges. *Une révolution dans le goût musical au XVIII^e siècle: l'apport de Diderot et de Jean-Jacques Rousseau*. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 18^e année, N. 1, 1963. p. 20-43.
- SOUZA, Maria das Graças de. *Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.
- _____. *Círculo dos conhecimentos*. In: DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: *Discurso preliminar* e outros textos / Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Fúlvio Moretto e Maria das Graças de Souza. 1^a ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle; suivi de Sept essais sur Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *As máscaras da civilização – ensaios*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- _____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- STERN, Martin. *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2015.
- TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (Dir.) *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 1996.
- VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Unesp, 2006.
- VOISINE, Jacques. *Index des noms de personne et des écrits de Rousseau mentionnés dans les Confessions*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- WOKLER, Robert. *Rousseau on Society, Politics, Music and Language: An Historical Interpretation of his Early Writings*. New York/London: Garland Publishing, 1987.
- YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau: introdução, tradução parcial e notas*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ANEXOS

EXAME DE DOIS PRINCÍPIOS AVANÇADOS PELO SR. RAMEAU¹

Pus este escrito no papel em 1755, quando apareceu a brochura do Sr. Rameau, e depois de ter declarado publicamente, sobre a grande querela que tive de sustentar, que não responderia mais aos meus adversários. Contente inclusive de ter tomado nota das minhas observações sobre o escrito do Sr. Rameau, não as publiquei, e as acrescento agora apenas porque servem de esclarecimento a alguns verbetes do meu *Dicionário*, cuja forma não me permitia entrar em discussões mais longas.

EXAME DE DOIS PRINCÍPIOS AVANÇADOS PELO SR. RAMEAU

EM SUA BROCHURA INTITULADA “ERROS SOBRE A MÚSICA NA ENCICLOPÉDIA”

É sempre com prazer que vejo aparecerem novos escritos do Sr. Rameau: qualquer que seja a acolhida do público, eles são preciosos aos amadores da arte; e orgulho-me de estar entre os que se esforçam para deles tirar proveito. Quando este ilustre artista assinala meus erros, ele me instrui, honra-me, devo-lhe agradecimentos; e como ao renunciar às querelas que podem perturbar minha tranquilidade não me abstenho daquelas de puro divertimento, discutirei nesta ocasião alguns pontos que ele estabelece, seguro de ter feito uma coisa útil se isto pode resultar em novos esclarecimentos de sua parte. Isto é aderir mesmo às opiniões deste grande músico que diz que só podemos contestar as proposições que ele expõe para lhe fornecer os meios de melhor esclarecê-las, de onde concluo que é bom que elas sejam contestadas.

De resto, longe de querer defender meus verbetes da *Enciclopédia*, com o que ninguém na verdade deveria estar mais contente do que o Sr. Rameau que os ataca, mas com isso ninguém no mundo está mais descontente do que eu. Entretanto, quando se souber do tempo em que foram escritos, daquele que tive para escrevê-los e da

¹ Para realizarmos a tradução do “Exame” de Rousseau, utilizamos as seguintes edições: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 349-366; ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XII. *Écrits sur la musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012, p. 335-361.

impossibilidade em que sempre estive de retomar um trabalho concluído; quando, além disso, se souber que não tive a presunção de me oferecer a este, mas que isto foi, por assim dizer, uma tarefa imposta pela amizade; ler-se-ão talvez com certa indulgência verbetes que mal tive tempo de escrever no período que me foi dado para meditá-los, e que eu não teria começado se eu tivesse me deixado guiar somente pelo tempo e pelas minhas forças.

Mas isto é uma justificativa perante o público e para outro lugar. Voltemos ao Sr. Rameau, que eu muito elogiei, e que me recrimina por não tê-lo elogiado mais. Se os leitores consentirem em passar os olhos pelos verbetes que ele ataca, tais como *Cifrar*, *Acorde*, *Acompanhamento* etc.; se eles distinguirem os verdadeiros elogios com que a equidade avalia os talentos do vil incenso que a adulação prodigaliza a todo mundo; enfim, se eles tomarem conhecimento do peso que os procedimentos do Sr. Rameau para com a minha pessoa acrescenta à justiça que gosto de lhe fazer, espero que, ao criticarem os erros que eu possa ter cometido na exposição de seus princípios, ao menos estarão satisfeitos com as homenagens que eu soube render ao autor.

Não estaria fingindo ao confessar que o escrito intitulado *Erros sobre a música*, com efeito, parece-me formigar de erros; e nele considero justo apenas o título. Mas estes erros não residem na inteligência do Sr. Rameau, eles têm sua origem apenas em seu coração, e quando a paixão deixar de cegá-lo, ele julgará melhor do que ninguém as boas regras de sua arte. Não me preocuparei em assinalar uma multidão de pequenos erros que desaparecerão com sua raiva; muito menos defenderei aqueles de que ele me acusa e dos quais vários, de fato, não poderiam ser negados. Ele me recrimina, por exemplo, de escrever para ser compreendido; é um defeito que ele imputa à minha ignorância, e estou pouco inclinado a justificá-la. Com prazer, confesso que, à falta de coisas eruditas, vejo-me limitado a dizer apenas as razoáveis, e que não invejo a ninguém o profundo saber que só engendra escritos ininteligíveis.

Mais uma vez, não é para minha justificação que escrevo, é para o bem da matéria. Deixemos todas estas disputas pessoais que não contribuem absolutamente com o progresso da arte nem com a instrução do público. É preciso deixar estas pequenas chicanas para os iniciantes que querem se fazer conhecer a expensas dos nomes já conhecidos e que, por um erro que corrigem, não temem cometer outros cem. Mas o que não poderíamos examinar com o devido cuidado são os próprios princípios da arte, nos

quais o menor erro é uma fonte de descaminhos e sobre os quais o artista não pode em absoluto se enganar sem que os esforços que ele faz para aperfeiçoar a arte não o afastem da perfeição.

Observo nos *Erros sobre a música* dois destes princípios importantes. O primeiro, que guiou o Sr. Rameau em todos os seus escritos e, o que é pior, em toda a sua música, consiste em que a harmonia é o único fundamento da arte, que a melodia dela deriva e que todos os grandes efeitos da música nascem unicamente da harmonia.

O outro princípio, novamente exposto pelo Sr. Rameau, e que ele me reprova de não ter acrescentado à minha definição de acompanhamento, é que este *acompanhamento representa o corpo sonoro*. Examinarei separadamente estes dois princípios. Começemos pelo primeiro e o mais importante, cuja verdade ou falsidade demonstrada deve servir, de alguma maneira, de base a toda arte musical.

É preciso, antes de tudo, observar que o Sr. Rameau faz derivar toda a harmonia da ressonância do corpo sonoro. E é certo que todo som é acompanhado de três outros sons harmônicos concomitantes ou acessórios, que formam com ele um acorde perfeito de terça maior. Neste sentido, a harmonia é natural e inseparável da melodia e do canto, qualquer que seja; pois todo som traz consigo o seu acorde perfeito. Mas, além destes três sons harmônicos, cada som principal produz muitos outros que não são harmônicos e não entram no acorde perfeito. Tais são todas as alíquotas não redutíveis por suas oitavas a qualquer uma destas três primeiras. Ora, há uma infinidade destas alíquotas que podem escapar aos nossos sentidos, mas cuja ressonância é demonstrada pela indução e não é impossível de confirmar pela experiência. A arte as rejeitou da harmonia, e eis onde ela começou a substituir suas regras àquelas da Natureza.

Acaso queremos atribuir aos três sons que constituem o acorde perfeito uma prerrogativa particular, porque eles formam entre si uma espécie de proporção que agradou aos antigos chamar de harmônica, ainda que seja apenas uma propriedade de cálculo? Digo que esta propriedade se encontra em relações de sons que não são nada harmônicas. Se os três sons representados pelas cifras $1/3$ $1/5$, que estão em proporção harmônica, formam um acorde consonante, os três sons representados por estas outras cifras $1/5$ $1/6$ $1/7$, estão igualmente em proporção harmônica, e formam apenas um acorde discordante. É possível dividir harmonicamente uma teça maior, uma terça menor, um tom maior, um tom menor etc., e jamais os sons produzidos por estas divisões formarão

acordes consonantes. Portanto, não é nem porque os sons que compõem o acorde perfeito ressoam com o som principal nem porque eles respondem às alíquotas da corda inteira, nem porque eles estão em proporção harmônica, que eles foram escolhidos exclusivamente para compor o acorde perfeito, mas somente porque na ordem dos intervalos eles oferecem as relações mais simples. Ora, esta simplicidade das relações é uma regra comum à harmonia e à melodia; regra da qual, no entanto, esta se afasta em certos casos, até tornar toda harmonia impraticável, o que prova que a melodia não recebeu a lei dela, e não lhe é naturalmente subordinada.

Falei apenas do acorde perfeito maior. Que dirá quando for preciso mostrar a geração do modo menor, da dissonância e das regras da modulação? Neste momento, perco a natureza de vista, o arbitrário aparece por toda parte, o próprio prazer do ouvido é obra do hábito; e com que direito a harmonia, que não pode atribuir a si mesma um fundamento natural, pretende ser o da melodia, que fez prodígios dois mil anos antes que fosse questão de harmonia e de acorde?

Que um movimento consonante e regular de baixo fundamental engendre harmônicos que procedem diatonicamente e formam entre si uma espécie de canto, isto é concebível e pode-se admitir. Poderíamos até inverter esta geração, e como, segundo o Sr. Rameau, cada som não tem somente o poder de fazer vibrar suas alíquotas superiores, mas seus múltiplos inferiores, o simples canto poderia engendrar uma espécie de baixo, como o baixo engendra uma espécie de canto, e esta geração seria tão natural quanto aquela do modo menor. Mas gostaria de perguntar duas coisas ao Sr. Rameau: primeiro, se estes sons assim engendrados são o que ele chama de melodia; segundo, se é assim que ele encontra a sua, ou se ele pensa mesmo que jamais alguém tenha encontrado uma melodia desta maneira. Bom seria se pudéssemos preservar nossos ouvidos de toda música cujo autor começasse por estabelecer um belo baixo fundamental, e para nos conduzir sabiamente de dissonância em dissonância, mudasse de tom ou de modo a cada nota, amontoasse sem parar acordes sobre acordes sem pensar nos acentos de uma melodia simples, natural e apaixonada, que não retira sua expressão das progressões do baixo, mas das inflexões que o sentimento dá à voz.

Não, isto não é sem dúvida o que o Sr. Rameau quer que se faça, menos ainda o que ele mesmo faz. Ele somente reconhece que a harmonia guia o artista sem que ele pense na invenção de sua melodia, e que, sempre que ele compõe um belo canto, ele segue uma harmonia regular; o que deve ser verdadeiro pela ligação que a arte colocou entre

estas duas partes, em todos os países onde a harmonia dirigiu a marcha dos sons, as regras do canto e o acento musical: pois o que se chama de canto, adquire então uma beleza de convenção, a qual não é absoluta, mas relativa ao sistema harmônico e ao que neste sistema estimamos mais do que o canto.

Mas se a longa rotina de nossas sucessões harmônicas guia o homem experiente e o compositor de profissão, qual foi o guia destes ignorantes que jamais haviam escutado harmonia, nestes cantos que a natureza ditou muito tempo antes da invenção da arte? Teriam eles então um sentimento de harmonia anterior à experiência, e se alguém tivesse feito com que ouvissem o baixo fundamental da melodia que tinham composto, julgaríamos que algum deles teria reconhecido nele seu guia e que teria encontrado a menor relação entre este baixo e esta melodia?

Direi ainda mais. A julgar pela melodia dos gregos, pelos três ou quatro árias que nos restaram, como é impossível ajustar sob estas árias um bom baixo fundamental, também é impossível que o sentimento deste baixo, tanto mais regular quanto mais natural, a eles tenha sugerido estas mesmas árias. Entretanto, esta melodia que os transportava era excelente aos seus ouvidos, e não podemos duvidar que a nossa lhe teria parecido de uma barbárie insuportável. Logo, julgavam-na com base em um princípio diferente do nosso.

Os gregos somente reconheceram como consonâncias aquelas que chamamos de consonâncias perfeitas; entre elas, rejeitaram as terças e as sextas. E por quê? Como o intervalo do tom menor era por eles desconhecido, ou, pelo menos, proscrito da prática, e suas consonâncias não eram temperadas, todas as suas terças maiores eram mais altas em uma coma, e suas terças menores eram mais baixas na mesma proporção; e, por conseguinte, suas sextas maiores e menores eram alteradas da mesma maneira. Pensemos agora em quais noções de harmonia podemos ter e quais modos harmônicos podemos estabelecer ao banir as terças e as sextas das consonâncias. Se as próprias consonâncias que eles admitiam tivessem sido conhecidas por meio de um verdadeiro sentimento de harmonia, eles deveriam tê-las sentido em outra parte que não apenas na melodia; eles as teriam, por assim dizer, subentendido abaixo de seus cantos. A consonância tácita das progressões fundamentais teria feito com que atribuíssem este nome às progressões diatônicas que elas engendravam; longe de terem tido menos consonâncias que nós, eles as teriam tido em maior número, e, preocupados com o baixo tácito *dó sol*, por exemplo, teriam denominado de consonância o intervalo melodioso de *dó a ré*.

“Ainda que o autor de um canto”, afirma o Sr. Rameau, “não conheça os sons fundamentais dos quais este canto deriva, ele não extrai menos desta fonte única de todas as nossas produções em música.” Esta doutrina é sem dúvida muito erudita, pois me é impossível compreendê-la. Tratemos, se possível, de explicar isto.

A maior parte dos homens que não sabe música, e que não aprendeu quão belo é fazer muito barulho, produz todos os seus cantos no *medium* de sua voz, e seu diapasão não se estende comumente até poder entoar o baixo fundamental, mesmo que o conhecesse. Assim, não somente este ignorante que compõe uma melodia não tem nenhuma noção do baixo fundamental desta melodia, ele nem sequer está em condições de executar este baixo fundamental e de reconhecê-lo quando alguém o executa. Mas este baixo fundamental que lhe sugeriu o seu canto, e que não se encontra em seu entendimento nem em seu órgão nem em sua memória, onde estará então?

O Sr. Rameau pretende que um ignorante entoará naturalmente os sons fundamentais mais sensíveis, como por exemplo no tom de *dó* um *sol* sob um *ré*, e um *dó* sob um *mi*. Já que ele diz ter feito o experimento, não quero rejeitar sua autoridade quanto a isso. Mas que sujeitos ele usou para fazer esta prova? Pessoas que, sem saber música, tinham escutado cem vezes harmonia e acordes, de modo que a impressão dos intervalos harmônicos e do progresso correspondente das partes nas passagens mais frequentes tinha permanecido em seus ouvidos, e se transmitia à sua voz sem que disso elas suspeitassem. A execução instrumental dos arranhadores de taberna basta para exercitar o povo dos arredores de Paris na entonação das terças e das quintas. Fiz estas mesmas experiências com homens mais rústicos cujo ouvido era bom; eles jamais produziram nada igual. Eles só escutavam o baixo na medida em que eu o soprava; ainda assim, frequentemente não conseguiam apreendê-lo. Eles jamais percebiam a menor relação entre dois sons diferentes escutados ao mesmo tempo: esta união [de sons] sempre lhes desagrava, por mais justo que fosse o intervalo. Seu ouvido se chocava com uma terça, assim como o nosso se choca com uma dissonância, e posso assegurar que não havia ninguém para quem a cadência interrompida não pudesse concluir uma melodia tão bem quanto uma cadência perfeita, se o uníssono se encontrasse em ambas.

Ainda que o princípio da harmonia seja natural, como ele só se apresenta ao sentido sob a aparência do uníssono, o sentimento que o desenvolve é adquirido e factício, como a maior parte daqueles que se atribuem à natureza, e é sobretudo nesta parte da música que há, como muito bem afirma o Sr. d’Alembert, uma arte de ouvir e uma arte

de executar. Confesso que estas observações, embora sejam justas, em Paris, tornam as experiências difíceis, pois os ouvidos aí não se previnem menos depressa que os espíritos; mas é um inconveniente inseparável das grandes cidades o fato de que aí é preciso sempre buscar a natureza ao longe.

Um outro exemplo de que o Sr. Rameau *espera tudo*, e que a mim não parece provar nada, é o intervalo das duas notas *dó fá* sustenido: ao aplicar sob ele diferentes baixos que marcam diferentes transições harmônicas, ele [Rameau] pretende mostrar, pelas diversas afecções que delas nascem, que a força destas afecções depende da harmonia e não do canto. Como o Sr. Rameau pôde se deixar enganar pela sua vista, pelos seus preconceitos, a ponto de considerar todas estas diversas passagens como um mesmo canto, já que é o mesmo intervalo aparente, sem pensar que o intervalo só deve ser considerado o mesmo, e sobretudo na melodia, na medida em que tiver a mesma relação quanto ao modo; o que não ocorre em nenhuma das passagens que ele cita. Decerto são as mesmas teclas no teclado, e é isto que engana o Sr. Rameau; mas, na verdade, são outras tantas melodias diferentes. Pois, não somente todas elas se apresentam ao ouvido sob ideias diversas, mas mesmo os seus intervalos exatos diferem quase todos uns dos outros. Que músico dirá que um trítone e uma falsa quinta, uma sétima diminuta e uma sexta maior, uma terça menor e uma segunda supérflua formam uma mesma melodia, porque os intervalos que os produzem são os mesmos no teclado? Como se o ouvido não apreciasse sempre os intervalos segundo sua exatidão no modo, e não corrigisse os erros do temperamento nas relações da modulação! Ainda que o baixo determine às vezes com mais prontidão e energia as mudanças de tom, estas mudanças não deixariam no entanto de ocorrer sem ele; e eu nunca pretendi que o acompanhamento fosse inútil à melodia, mas somente que a ela devia ser subordinado. Quando todas estas passagens de *dó a fá* sustenido fossem exatamente o mesmo intervalo, empregadas em diferentes lugares, não deixariam de ser outros tantos cantos diferentes, sendo tomados ou supostos sobre diferentes cordas do modo, e compostos de um número maior ou menor de graus. Sua variedade não decorre, portanto, da harmonia, mas somente da modulação, que pertence incontestavelmente à melodia.

Falamos aqui apenas de duas notas de duração indeterminada; mas duas notas de duração indeterminada não bastam para constituir um canto, pois não marcam modo nem frase, nem começo nem fim. Quem pode imaginar um canto desprovido de tudo isto? O que pretende o Sr. Rameau, ao nos dar por acessórios da melodia a medida, a diferença

entre o agudo e o grave, o doce e o forte, o rápido e o lento; enquanto todas estas coisas são a própria melodia, e que se dela as separássemos, ela não existiria mais. A melodia é uma linguagem como a palavra: todo canto que nada diz não é nada, e apenas este pode depender da harmonia. Os sons agudos ou graves representam os acentos semelhantes no discurso; as breves e as longas, as quantidades semelhantes na prosódia; a medida igual e constante, o ritmo e os pés dos versos; os doces e os fortes, a voz remissa ou veemente do orador. Acaso há no mundo um homem tão frio, tão desprovido de sentimento para dizer ou ler coisas apaixonadas sem jamais suavizar nem intensificar a voz? O Sr. Rameau, para comparar a melodia à harmonia, começa por despojar a primeira de tudo o que, a ela sendo próprio, não pode convir à outra. Ele não considera a melodia como um canto, mas como um preenchimento: ele diz que este preenchimento nasce da harmonia, e ele tem razão.

O que é uma sequência de sons indeterminados quanto à duração? Sons isolados e desprovidos de todo efeito comum, que ouvimos, que apreendemos separadamente, e que, ainda que engendrados por uma sucessão harmônica, não se apresentam como um conjunto ao ouvido, e aguardam, para formar uma frase e dizer alguma coisa, a ligação que lhes é dada pela medida. Que se apresente ao músico uma sequência de notas de valor indeterminado, dela ele fará cinquenta melodias inteiramente diferentes, somente pelas diversas maneiras de escandi-las, de combinar e de variar os seus movimentos; prova irrefutável de que é à medida que cabe fixar toda melodia. Se a diversidade de harmonia que se pode atribuir a estas sequências também varia seus efeitos é porque ela ainda faz delas realmente outras tantas melodias diferentes, fornecendo aos mesmos intervalos posições diversas na escala do modo, o que, como já disse, muda inteiramente as relações dos sons e os sentidos das frases.

A razão pela qual os antigos não tinham música puramente instrumental é que eles não tinham a ideia de um canto sem medida nem de outra medida que aquela da poesia; e a razão pela qual os versos se cantavam sempre, e jamais a prosa, é que a prosa tinha apenas a parte do canto que dependia da entonação, ao passo que os versos tinham ainda a outra parte constitutiva da melodia, a saber: o ritmo.

Ninguém, nem mesmo o Sr. Rameau, jamais dividiu a música em melodia, harmonia e ritmo, mas em harmonia e melodia; depois do que se considera uma e outra pelos sons e pelos tempos.

O Sr. Rameau pretende que todo o charme, toda a energia da música está na harmonia, que a melodia só possui um papel subordinado e só proporciona ao ouvido um ligeiro e estéril encanto. É preciso ouvi-lo raciocinar por ele mesmo. Suas provas perderiam demais ao serem apresentadas por alguém que não fosse ele.

Todo coro de música, diz ele, que é lento e cuja sucessão harmônica é boa, agrada sempre sem o auxílio de nenhum desenho nem de uma melodia que possa afetar por si mesma, e este prazer é totalmente diferente daquele que experimentamos ordinariamente com um canto agradável ou simplesmente vivo e alegre. (Este paralelo entre um coro lento e uma melodia viva e alegre me parece bastante agradável). *Um toca diretamente a alma* (notem bem que é o grande coro a quatro partes), *o outro não passa do canal do ouvido* (é o canto, segundo o Sr. Rameau). *Refiro-me ainda ao L'amour triomphe² já citado mais de uma vez* (isto é verdade). *Que se compare o prazer que se sente com aquele que produz uma melodia, quer seja vocal, quer instrumental.* Consinto. Que me deixem escolher a voz e a melodia, sem restringir-me ao único movimento vivo e alegre, pois isto não é justo, e que o Sr. Rameau venha, por sua parte, com seu coro *L'amour triomphe* e todo este terrível aparato de instrumentos e de vozes: em vão ele irá escolher juízes que só se comovem à força de barulho e que se emocionam mais com um tambor do que com um rouxinol. Eles serão homens, afinal de contas. Nada mais pretendo a não ser lhes fazer sentir que os sons mais capazes de afetar a alma não são aqueles de um coro de música.

A harmonia é uma causa puramente física; a impressão que ela produz permanece no mesmo âmbito. Acordes só podem imprimir aos nervos um abalo passageiro e estéril; eles produziram vapores em vez de paixões. O prazer que experimentamos ao ouvir um coro lento, desprovido de melodia é puramente de sensação e logo se transformaria em tédio se não tivéssemos o cuidado de fazer com que este coro seja muito curto, sobretudo quando dispomos todas as vozes em seu *medium*. Mas se as vozes são remissas e graves, ele pode afetar a alma sem o auxílio da harmonia; pois uma voz remissa e lenta é uma expressão natural de tristeza: um coro em uníssono poderia produzir o mesmo efeito.

Os mais belos acordes, assim como as mais belas cores, podem levar ao sentido uma impressão agradável e nada mais. Mas os acentos da voz chegam até a alma; pois são a expressão natural das paixões, e, ao pintá-las, eles as excitam. É por meio deles que

² Rameau se refere, aqui, à quinta e última cena de seu *Pygmalion* (1748), balé em um ato com libreto de Balot de Sauvot, a partir de Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), poeta e dramaturgo francês. [N. do T.]

a música se torna oratória, eloquente, imitativa: eles formam a sua linguagem. É por meio deles que ela pinta os objetos para a imaginação, que ela leva ao coração os sentimentos. A melodia está para a música como o desenho está para a pintura, a harmonia só produz o efeito das cores. É pelo canto, não pelos acordes, que os sons possuem expressão, fogo, vida; é o canto sozinho que lhes dá os efeitos morais que produzem toda a energia da música. Em uma palavra, apenas o físico da arte se reduz a muito pouca coisa, e a harmonia não vai além disso.

Se há alguns movimentos da alma que parecem excitados só pela harmonia, como o ardor dos soldados pelos instrumentos militares, isto se deve ao fato de que todo grande ruído, todo ruído estrondoso pode servir para isso, pois se trata apenas de certa agitação que se transmite do ouvido ao cérebro, e que a imaginação assim agitada faz o resto. Ainda, este efeito depende menos da harmonia que do ritmo e da medida, que é uma das partes constitutivas da melodia, como já mostrei acima.

Não seguirei o Sr. Rameau nos exemplos que ele extrai de suas obras para ilustrar seu princípio. Confesso que não lhe custa mostrar por esta via a inferioridade da melodia; mas falei da música, e não de sua música. Sem querer desmentir os elogios que ele faz a si mesmo, posso não concordar com sua opinião sobre esta ou aquela peça, e todos estes julgamentos particulares a favor ou contra não têm grande proveito ao progresso da arte.

Depois de ter estabelecido o fato, como vimos, verdadeiro quanto a nós, mas muito falso de modo geral, que a harmonia engendra a melodia, o Sr. Rameau conclui sua dissertação nestes termos: *Assim, toda música, estando compreendida na harmonia, devemos concluir que é unicamente a esta harmonia que devemos comparar qualquer ciência que seja* (p. 64). Confesso que nada tenho a responder a esta maravilhosa conclusão.

O segundo princípio exposto pelo Sr. Rameau, do qual me resta falar é que a *harmonia representa o corpo sonoro*. Ele me censura por não ter acrescentado esta ideia à definição de acompanhamento. É de se crer que se eu a tivesse acrescentado, ele teria me censurado ainda mais, ou, pelo menos, com mais razão. Não é sem repugnância que adentro no exame deste acréscimo que ele exige: pois, ainda que o princípio que acabo de examinar não seja em si mesmo mais verdadeiro que este, frequentemente deve-se distingui-lo dele quanto ao fato de que, se é um erro, pelo menos é o erro de um grande músico que se desencaminha à força de ciência. Mas aqui só vejo palavras vazias de

sentido, e não posso nem mesmo supor a boa-fé do autor que ousa dirigi-las ao público como um princípio de arte que ele professa.

A harmonia representa o corpo sonoro! Esta palavra *corpo sonoro* tem certo lustro científico, ela anuncia um físico naquele que a usa; mas, em música, o que ela significa? O músico não considera o corpo sonoro em si mesmo, ele só o considera em ação. Ora, o que é o corpo sonoro em ação? É o som: logo, a harmonia representa o som. Mas a harmonia acompanha o som. Logo, o som não tem necessidade de que o representemos, pois ele está aí. Se este galimatias parece risível, seguramente não é minha culpa.

Mas talvez não seja o som melodioso que a harmonia representa: é a coleção dos sons harmônicos que a acompanham. Mas estes sons são apenas a própria harmonia; logo, a harmonia representa a harmonia, e, o acompanhamento, o acompanhamento.

Se a harmonia não representa o som melodioso nem seus harmônicos, então o que ela representa? O som fundamental e seus harmônicos, nos quais está compreendido o som melodioso. Logo, o som fundamental e seus harmônicos são o que o Sr. Rameau chama de corpo sonoro. Que seja; mas vejamos.

Se a harmonia deve representar o corpo sonoro, o baixo sempre deve conter apenas sons fundamentais, pois a cada inversão o corpo sonoro não produz no baixo a harmonia invertida do som fundamental, mas a harmonia direta do som invertido que se encontra no baixo, e que, no corpo sonoro, torna-se assim fundamental. Que o Sr. Rameau se dê ao trabalho de responder a esta única objeção, mas que responda claramente, e lhe darei ganho de causa.

Jamais o som fundamental nem seus harmônicos tomados como corpo sonoro produzem acorde menor; jamais produzem dissonância; falo a partir do sistema do Sr. Rameau. A harmonia e o acompanhamento estão repletos de tudo isso, principalmente em sua prática. Logo, a harmonia e o acompanhamento não podem representar o corpo sonoro.

Deve haver uma diferença inconcebível entre a maneira de raciocinar deste autor e a minha; pois eis as primeiras consequências que seu princípio, admitido por suposição, me sugere.

Se o acompanhamento representa o corpo sonoro, ele só deve fornecer os sons produzidos pelo corpo sonoro. Ora, estes sons formam somente acordes perfeitos. Por que então sobrecarregar o acompanhamento com dissonâncias?

Segundo o Sr. Rameau, os sons concomitantes produzidos pelo corpo sonoro limitam-se a dois, a saber: a terça maior e a quinta. Se o acompanhamento representa o corpo sonoro, então é preciso simplificá-lo.

O instrumento com que acompanhamos é ele mesmo um corpo sonoro do qual cada som é sempre acompanhado de seus harmônicos naturais. Logo, se o acompanhamento representa o corpo sonoro, só devemos tocar uníssonos; pois os harmônicos dos harmônicos não se encontram no corpo sonoro. Na verdade, se este princípio que combato me tivesse ocorrido, e que o tivesse considerado sólido, teria me servido dele contra o sistema do Sr. Rameau, e acreditaria tê-lo derrubado.

Mas atribuamos, se possível, precisão a estas ideias; poderemos perceber melhor sua justeza ou falsidade.

Para conceber seu princípio, é preciso compreender que o corpo sonoro é representado pelo baixo e seu acompanhamento, de maneira que o baixo fundamental represente o som gerador, e o acompanhamento, suas produções harmônicas. Ora, como os sons harmônicos são produzidos pelo baixo fundamental, o baixo fundamental, por sua vez, é produzido pelo concurso dos sons harmônicos: isto não é um princípio de sistema, é um fato de experiência conhecido na Itália há muito tempo.

Agora, trata-se apenas de ver quais condições são requisitadas pelo acompanhamento para representar exatamente as produções harmônicas do corpo sonoro, e fornecer, com o seu auxílio, o baixo fundamental que lhes convém.

É evidente que a primeira e a mais essencial destas condições é a de produzir em cada acorde um som fundamental único; pois, se vós produzis dois sons fundamentais, vós representais dois corpos sonoros em vez de um, e vós tereis duplicidade de harmonia, como já foi observado pelo Sr. Serre.

Ora, o acorde perfeito de terça maior é o único que só produz um som fundamental, qualquer outro acorde o multiplica; isto não tem necessidade de ser demonstrado por nenhum teórico, e me contentarei com um exemplo tão simples que,

sem figura nem nota, possa ser compreendido pelos leitores menos versados em música, conquanto que os termos lhes sejam conhecidos.

Na experiência da qual acabo de falar, consideramos que a terça maior produz como som fundamental a oitava do som grave, e que a terça menor produz a décima maior; ou seja, que esta terça maior *dó mi* vos dará a oitava do *dó* como som fundamental, e que esta terça menor *mi sol* vos dará ainda o mesmo *dó* como som fundamental. Assim, este acorde inteiro *dó mi sol* vos dará apenas um som fundamental; pois a quinta *dó sol*, que produz o unísono da sua nota grave, pode ser considerada como sua oitava, ou então, ao baixar este sol em sua oitava, o acorde é um, rigorosamente falando; pois o som fundamental da sexta maior *sol mi* encontra-se na quinta do grave, e o som fundamental da quarta *sol dó* encontra-se ainda na quinta do grave. Desta maneira, a harmonia é bem ordenada e representa exatamente o corpo sonoro. Mas, em vez de dividir harmonicamente a quinta colocando a terça maior no grave e a menor no agudo, transponhamos esta ordem, dividindo-a aritmeticamente; teremos este acorde perfeito de terça menor *dó mi bemol sol*, e, tomando outras notas para maior comodidade, este acorde semelhante *lá dó mi*.

Então encontramos a décima *fá* como som fundamental da terça menor *lá dó*, e a oitava *dó* como som fundamental da terça maior *dó mi*. Logo, não conseguiríamos tocar este acorde completo sem produzir, ao mesmo tempo, dois sons fundamentais. Pior ainda é o fato de que nenhum destes dois sons fundamentais, não sendo o verdadeiro fundamento do acorde e do modo, precisamos de um terceiro baixo *lá*, que dá este fundamento. Então é manifesto que o acompanhamento só pode representar o corpo sonoro se tomar as notas aos pares; neste caso teremos *lá* como baixo engendrado sob a quinta *lá mi*, *fá* sob a terça menor *lá dó*, e *dó* sob a terça maior *dó mi*. Assim que acrescentareis um terceiro som, ou produzireis um acorde perfeito maior, ou tereis dois sons fundamentais, e, por conseguinte, a representação do corpo sonoro desaparecerá.

O que digo aqui do acorde perfeito menor deve ser compreendido com maior razão de todo acorde dissonante completo em que os sons fundamentais se multiplicam pela composição do acorde; e não podemos esquecer que tudo isto é deduzido apenas do próprio princípio do Sr. Rameau, adotado como suposição. Se o acompanhamento deveria representar o corpo sonoro, logo, quão circunspectos deveríamos ser na escolha dos sons e das dissonâncias, embora fossem regulares e bem salvas. Eis a primeira consequência que deveríamos tirar deste princípio suposto como verdadeiro. A razão, o ouvido, a

experiência, a prática de todos os povos que possuem a maior precisão e sensibilidade no órgão, tudo sugeria esta consequência ao Sr. Rameau. No entanto, aquela que ele tira é totalmente oposta, e para estabelecê-la reclama os direitos da natureza, palavra que, na qualidade de artista, ele jamais deveria pronunciar.

Ele muito me recrimina por ter dito que às vezes era preciso suprimir sons no acompanhamento, e ainda mais por ter incluído a quinta entre os sons que era preciso excluir em certa ocasião. *A quinta*, diz ele, *que é o arcobotante da harmonia, e que, por conseguinte, devemos preferir em toda parte onde deve ser empregada*. Ainda bem que a prefiramos quando ela deve ser empregada; mas isto não prova que ela sempre deva ser empregada; ao contrário, é justamente porque ela é demasiadamente harmoniosa e sonora que, com frequência, é preciso suprimi-la, sobretudo nos acordes por demais afastados das cordas principais, de medo que a ideia do tom não se afaste nem se apague, de medo que o ouvido incerto divida sua atenção entre os dois sons que formam a quinta, ou que precisamente dê atenção ao som que é estranho à melodia e que se deve escutar menos. A elipse não é menos usada na harmonia do que na gramática; não se trata sempre de dizer tudo, mas de se fazer entender suficientemente. Aquele que em um acompanhamento escrito desejaria fazer soar a quinta em cada acorde em que ela entra, produziria uma harmonia insuportável; e o próprio Sr. Rameau evitou empregá-la desta maneira.

Para voltar ao cravo, interpelo todo homem cujo hábito inveterado não corrompeu os órgãos; que ele escute, se puder, o estranho e bárbaro acompanhamento prescrito pelo Sr. Rameau, que ele o compare com o acompanhamento simples e harmonioso dos italianos, e, caso se recuse a julgar com a razão, que ao menos julgue a estes e àquele com o sentimento. Como um homem de gosto pôde jamais imaginar que fosse necessário preencher todos os acordes para representar o corpo sonoro, e que fosse necessário utilizar todas as dissonâncias que podemos empregar? Como pôde recriminar Corelli por não ter cifrado todas aquelas que poderiam entrar em seu acompanhamento? Como a pluma não lhe caía das mãos a cada falta que a este grande harmonista ele reprovava por não ter cometido? Como não percebeu que a confusão jamais produziu algo agradável, que uma harmonia por demais carregada é a morte de toda expressão, e que é por esta razão que toda a música proveniente de sua escola é apenas ruído sem efeito? Como não reprova a si mesmo por ter sobrecarregado os baixos franceses com estas florestas de cifras que

ferem os ouvidos só de vê-las? Como a força dos belos cantos que às vezes encontramos em sua música não desarmou sua mão paterna quando ele os estragava ao seu cravo?

Seu sistema não me parece de modo algum melhor fundado nos princípios da teoria do que naqueles da prática. Toda a sua geração harmônica se limita a progressões de acordes perfeitos maiores; não compreendemos mais nada assim que se trata do modo menor e da dissonância, e as virtudes dos números de Pitágoras não são mais tenebrosas que as propriedades físicas que ele pretende atribuir a simples relações.

O Sr. Rameau diz que a ressonância de uma corda sonora põe em movimento uma outra corda sonora tripla ou quártupla da primeira e a faz fremir sensivelmente em sua totalidade, ainda que ela não ressoe. Eis o fato sobre o qual ele estabelece os cálculos que lhe servem à produção da dissonância do modo menor. Examinemos.

Que uma corda vibrante, ao dividir-se em suas alíquotas, as faça vibrar e ressoar cada uma em particular, de modo que as vibrações mais fortes da corda produzam outras mais fracas em suas partes, este fenômeno se concebe e nada tem de contraditório. Mas que uma alíquota possa agitar sua totalidade, provocando-lhe vibrações mais lentas e, conseqüentemente, mais fortes*, que uma força qualquer produza uma outra tripla e uma outra quártupla dela mesma, é o que a observação desmente e que a razão não pode admitir. Se a experiência do Sr. Rameau é verdadeira, é preciso necessariamente que aquela do Sr. Sauveur seja falsa. Pois se uma corda ressonante faz vibrar seu triplo e seu quártuplo, disto se segue que os nós do Sr. Sauveur não poderiam existir; que, pela ressonância de uma parte, a corda inteira não poderia fremir; que os papéis brancos e vermelhos deveriam igualmente cair, e que sobre este fato é preciso rejeitar o testemunho de toda a Academia.

Que o Sr. Rameau se dê ao trabalho de nos explicar o que é uma corda sonora que vibra e não ressoa. Eis certamente uma nova física. Logo, não são mais as vibrações do corpo sonoro que produzem o som, e apenas nos resta buscar outra causa.

De resto, não acuso aqui o Sr. Rameau de má-fé; inclusive conjecturo como ele pôde se enganar. Primeiramente, em um experimento fino e delicado um homem de sistema frequentemente enxerga o que deseja enxergar. Além disso, dividindo-se a grande corda em partes iguais entre si e na pequena, vimos fremir simultaneamente todas as suas

* O que torna as vibrações mais lentas é mais matéria para mover na corda, ou seu maior afastamento da linha de repouso [Nota do Autor].

partes e tomamos isto pelo frêmito da corda inteira: não ouvimos som algum. Isto também é muito natural. Em vez do som da corda inteira que esperávamos, obtivemos apenas o uníssono da menor parte, e não o distinguimos. O fato importante do qual era preciso se assegurar e do qual dependia todo o resto era o de que não existiam nós imóveis, e que, enquanto ouvíamos apenas o som da uma parte, víamos a corda fremir em sua totalidade, o que é falso.

Mesmo que este experimento fosse verdadeiro, as origens que dele deduz o Sr. Rameau não seriam por isso mais reais: pois a harmonia não consiste em relações de vibrações, mas no concurso dos sons que dela resulta. E se estes sons são nulos, como todas as proporções do mundo lhes dariam uma existência que eles não têm?

É hora de me deter. Eis até onde o exame dos *Erros* do Sr. Rameau pode interessar à ciência harmônica. O resto não interessa aos leitores nem a mim. Armado com o direito de uma justa defesa, tinha de combater dois princípios deste autor, dos quais um produziu toda a música detestável com a qual sua escola inunda o público há muitos anos; a outra, o acompanhamento ruim que se aprende com o seu método. Tinha de mostrar que seu sistema harmônico é insuficiente, mal demonstrado, fundado sobre uma falsa experiência. Considerei estas pesquisas interessantes; apresentei minhas razões; o Sr. Rameau apresentou ou apresentará as dele; o público nos julgará. Se termino este escrito tão cedo, não é porque me falte matéria; mas já disse o suficiente para o proveito da arte e pela honra da verdade. Não penso ser necessário defender a minha contra os ultrajes do Sr. Rameau. Enquanto ele me ataca como artista, vejo-me no dever de lhe responder e, de bom grado, com ele discuto os pontos contestados. Assim que o homem se mostra e me ataca pessoalmente, não tenho mais nada a lhe dizer, e nele vejo apenas o músico.

Leitura comparada dos verbetes musicais
da *Enciclopédia* e do *Dicionário de música* redigidos por J.-J. Rousseau¹

<i>Enciclopédia</i>	<i>Dicionário de música</i>
Verbetes redigidos por Rousseau entre 1748 e 1751; dispersos nos 17 volumes de verbetes publicados de 1751 a 1765.	Verbetes redigidos por Rousseau entre 1753 e 1764; primeira edição publicada em 1768.
ACOMPANHAMENTO , <i>s.m.</i> É a execução de uma harmonia completa e regular em algum instrumento, tal como o órgão, o cravo, a teorba, a guitarra etc. Tomamos aqui o cravo como exemplo.	ACOMPANHAMENTO , <i>s.m.</i> É a execução de uma harmonia completa e regular em um instrumento adequado para produzi-la, tal como o órgão, o cravo, a teorba, a guitarra etc. Tomamos aqui o cravo como exemplo; tanto mais que ele é quase o único instrumento que permaneceu em uso para o <i>acompanhamento</i> .

¹ Todas as traduções que se seguem, bem como as notas a elas acrescentadas, são de minha responsabilidade. Estas mesmas traduções foram feitas com base nas edições listadas a seguir. Para os verbetes da *Enciclopédia*, utilizei a edição eletrônica da Universidade de Chicago, cf. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1751-1765. 17 v. Edição eletrônica pela Universidade de Chicago, a cargo de Robert Morrissey e Glenn Roe. Disponível em: <<http://encyclopedia.uchicago.edu/node/176>>. Para traduzir os verbetes do *Dictionnaire de musique* de Rousseau, utilizei as quatro edições seguintes: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995; ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007; ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008; ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. t. XIII. *Dictionnaire de musique*. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 2012. Além destas edições do texto original, consultei a impecável edição espanhola (para cotejá-la com a minha tradução) do *Diccionario de música* de J.-J. Rousseau, traduzido integralmente por José Luis de la Fuente Charfolé, cf. FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (Ed.). *Diccionario de música – Jean-Jacques Rousseau*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007. Consultei também as traduções parciais de Fernando Bollino e John T. Scott. Cf. BOLLINO, Fernando (Ed.). *J.-J. Rousseau, Scritti sulle arti*. Bologna: Clueb, 1998, p. 253-266. SCOTT, John T. (Ed.). *Essay on the Origin of Languages and Writings related to Music*. In: *Collected Writings of Rousseau*. t. VII. Hanover: University Press of New England, 1998, p. 366-485. Os verbetes “Canto”, “Composição”, “Harmonia”, “Meloia”, “Música” e “Som” da *Enciclopédia* foram por mim traduzidos para o quinto volume da edição brasileira da *Enciclopédia* (a convite do professor Pedro Paulo Pimenta e da professora Maria das Graças de Souza, aos quais expresso, aqui, minha sincera gratidão). Cf. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos officios*. Volume 5: Sociedade e artes / Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert; organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; tradução Maria das Graças de Souza ... [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Parte dos verbetes do *Dicionário de música* aqui apresentados, embora estejam disponíveis para consulta em minha dissertação de mestrado, foram inteiramente revistos para a presente tese e sofreram importantes alterações. Cf. YASOSHIMA, Fabio. *O Dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau: introdução, tradução parcial e notas*. São Paulo, FFLCH-USP, 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Luiz Fernando Batista Franklin de Mattos (Orient.). [<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27092012-122126/pt-br.php>]

<p>Por seu guia temos uma das partes da música, que é ordinariamente o baixo. Tocamos este baixo com a mão esquerda e com a direita, a harmonia indicada pelo movimento do baixo, pelo canto das outras partes que escutamos ao mesmo tempo, pela partitura que temos diante dos olhos, ou pelas cifras que comumente encontramos acrescentadas ao baixo. Os italianos desprezam as cifras; a própria partitura lhes é pouco necessária: supre-as a prontidão e a acuidade de seu ouvido. E eles acompanham muito bem sem todo este aparato. Mas é apenas à sua disposição natural que eles devem esta facilidade; e os outros povos que não nasceram como eles para a música encontram na prática do <i>acompanhamento</i> dificuldades infinitas: é preciso de dez a doze anos para executá-lo razoavelmente. Quais são então as causas que retardam o avanço dos alunos e embarçam por tanto tempo os mestres? Só a dificuldade da arte não produz isto.</p> <p>Há duas principais: uma na maneira de cifrar os baixos; outra nos métodos do <i>acompanhamento</i>.</p> <p>Os signos dos quais nos servimos para cifrar os baixos são muito numerosos. Há tão poucos acordes fundamentais! Por que é necessária uma multidão de cifras para representá-los? Os mesmos signos são equívocos, obscuros, insuficientes.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Como remediar estes inconvenientes? Será preciso multiplicar os signos para representar tudo? Mas nos queixamos de que já existem em demasia. Será preciso reduzi-los? Deixaremos mais coisas a serem adivinhadas pelo acompanhador, que já é por demais ocupado. O que fazer então? Seria preciso inventar novos signos, aperfeiçoar o dedilhado, e fazer dos signos e do dedilhado dois expedientes combinados que</p>	<p>Por seu guia temos uma das partes da música, que é ordinariamente o baixo. Tocamos este baixo com a mão esquerda e com a direita, a harmonia indicada pelo movimento do baixo, pelo canto das outras partes que caminham ao mesmo tempo, pela partitura que temos diante dos olhos, ou pelas cifras que encontramos acrescentadas ao baixo. Os italianos desprezam as cifras; a própria partitura lhes é pouco necessária: supre-as a prontidão e a acuidade de seu ouvido. E eles acompanham muito bem sem todo este aparato. Mas é apenas à sua disposição natural que eles devem esta facilidade; e os outros povos que não nasceram como eles para a música encontram na prática do <i>acompanhamento</i> obstáculos quase insuperáveis: é preciso de oito a dez anos para executá-lo razoavelmente. Quais são então as causas que retardam o avanço dos alunos e embarçam por tanto tempo os mestres se, sozinha, a dificuldade da arte não produz isto?</p> <p>Há duas principais: uma na maneira de cifrar os baixos; outra no método do <i>acompanhamento</i>. Falemos da primeira.</p> <p>Os signos dos quais nos servimos para cifrar os baixos são muito numerosos. Há tão poucos acordes fundamentais! Por que são necessárias tantas cifras para representá-los? Estes mesmos signos são equívocos, obscuros, insuficientes.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Como remediar estes inconvenientes? Será preciso multiplicar os signos para representar tudo? Mas nos queixamos de que já existem em demasia. Será preciso reduzi-los? Deixaremos mais coisas a serem adivinhadas pelo acompanhador, que já é por demais ocupado. O que fazer então? Inventar novos signos, aperfeiçoar o dedilhado, e fazer dos signos e do dedilhado dois expedientes combinados que</p>
--	---

<p>concorrem ao mesmo tempo para desobrigar o acompanhador. Foi o que o Sr. Rameau intentou, com muita sagacidade, na sua Dissertação sobre os diferentes métodos de <i>acompanhamento</i>.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Como a antiga música não era tão complexa quanto a nossa nem com relação ao canto nem com relação à harmonia, e não havia quase nenhum outro baixo a não ser o fundamental, todo <i>acompanhamento</i> consistia apenas em uma sequência de acordes perfeitos, nos quais o acompanhador ocasionalmente substituíra uma sexta por uma quinta, conforme o ouvido o conduzia. Disto eles nada mais sabiam. Atualmente, como variamos as modulações, sobrecarregamos e, possivelmente, estragamos a harmonia com um grande número de dissonâncias, somos forçados a seguir outras regras.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>É ao Sr. Rameau que, pela invenção de novos signos e pelo apuro do dedilhado, indicou-nos também os meios para facilitar o <i>acompanhamento</i>; é a ele, digo eu, que somos devedores de um método novo, que previne inconvenientes de todos aqueles que havíamos seguido até hoje. Foi ele o primeiro a apresentar o baixo fundamental, e que por meio deste nos revelou os verdadeiros fundamentos de uma arte na qual tudo parecia arbitrário.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>No que concerne à maneira de acompanhar com inteligência, ela depende mais do hábito e do gosto que das regras que podemos lhe fixar. Eis, portanto, algumas observações gerais que devemos pôr em prática ao acompanhar.</p> <p>1º) Ainda que seguindo os princípios do Sr. Rameau se deva tocar todos os sons de cada acorde, não se deve tomar esta regra sempre ao pé</p>	<p>concorrem para desobrigar o acompanhador. Foi o que o Sr. Rameau intentou, com muita sagacidade, na sua Dissertação sobre os diferentes métodos de <i>acompanhamento</i>.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Como a antiga música não era tão complexa quanto a nossa nem com relação ao canto nem com relação à harmonia, e não havia quase nenhum outro baixo a não ser o fundamental, todo <i>acompanhamento</i> consistia apenas em uma sequência de acordes perfeitos, nos quais o acompanhador ocasionalmente substituíra uma sexta por uma quinta, conforme o ouvido o conduzia. Disto eles nada mais sabiam. Atualmente, como variamos as modulações, invertemos as partes, sobrecarregamos e, possivelmente, estragamos a harmonia com um grande número de dissonâncias, somos forçados a seguir outras regras.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Tais são as dificuldades que o Sr. Rameau se propôs a aplanar mediante suas novas cifras e suas novas regras de <i>acompanhamento</i>.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>No que concerne à maneira de acompanhar com inteligência, como ela depende mais do uso e do gosto que das regras que podemos lhe fixar, contentar-me-ei em fazer aqui algumas observações gerais que nenhum acompanhador deve ignorar.</p> <p>1º) Ainda que seguindo os princípios do Sr. Rameau se deva tocar todos os sons de cada acorde, é preciso ter cuidado para não tomar esta</p>
---	--

<p>da letra. Há acordes que seriam insuportáveis com todo este preenchimento. Na maior parte dos acordes dissonantes, sobretudo nos acordes por suposição, há algum som a suprimir para diminuir sua dureza; este som é frequentemente a sétima, às vezes, a quinta, às vezes, uma e outra.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Em geral, deve-se pensar, ao acompanhar, que quando o Sr. Rameau quer que preenchamos todos os acordes, ele considera muito mais a facilidade do dedilhado e o seu sistema particular de <i>acompanhamento</i> do que a pureza da harmonia.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>[...] em uma palavra, sempre atentamos para que o <i>acompanhamento</i>, que só é feito para sustentar e</p>	<p>regra sempre ao pé da letra. Há acordes que seriam insuportáveis com todo este preenchimento. Na maior parte dos acordes dissonantes, sobretudo nos acordes por suposição, há algum som a suprimir para diminuir sua dureza; este som é por vezes a sétima, às vezes, a quinta; às vezes, suprimem-se uma e outra.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Em geral, deve-se pensar, ao acompanhar, que quando o Sr. Rameau quer que preenchamos todos os acordes, ele considera muito mais a mecânica dos dedos e o seu sistema particular de <i>acompanhamento</i> do que a pureza da harmonia. Em vez do ruído confuso que produz semelhante <i>acompanhamento</i>, deve-se procurar torná-lo agradável e sonoro, e fazer com que ele alimente e reforce o baixo, em vez de encobri-lo e sufocá-lo.</p> <p>Se alguém me pergunta como esta supressão de sons acorda-se com a definição de <i>acompanhamento</i> como uma harmonia completa, eu respondo que estas supressões são, na realidade, apenas hipotéticas e somente no sistema do Sr. Rameau; que, seguindo a Natureza, estes acordes, aparentemente assim mutilados, não são menos completos que os outros, já que os sons que supomos neste momento suprimidos os tornariam chocantes e frequentemente insuportáveis; que, com efeito, os acordes dissonantes não são preenchidos no sistema do Sr. Tartini nem no do Sr. Rameau; que, por conseguinte, os acordes defeituosos neste são completos no outro; que, enfim, o bom gosto na execução, ao reclamar que nos afastemos com frequência da regra geral, e o <i>acompanhamento</i> mais regular não sendo sempre o mais agradável, a definição deve indicar a regra e o uso deve ensinar quando dela devemos nos afastar.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Em uma palavra, sempre atentamos para que o <i>acompanhamento</i>, que só é feito para sustentar e</p>
--	---

<p>embelezar o canto, não o estrague nem o encubra.</p> <p>***</p>	<p>embelezar o canto, não o estrague nem o encubra.</p> <p>***</p>
<p>ACORDE, em música, é a união de dois ou vários sons escutados ao mesmo tempo, formando juntos uma harmonia regular.</p> <p>A harmonia natural produzida pela ressonância de um corpo sonoro é composta de três sons diferentes, sem contar suas oitavas, as quais formam entre si o acorde mais agradável e mais perfeito que se pode escutar, donde o chamamos de <i>acorde perfeito</i> por excelência. Assim, para tornar a harmonia completa, é preciso que o <i>acorde</i> seja composto de três sons; também os músicos encontram no <i>trio</i> a perfeição harmônica, seja porque aí eles empregam os <i>acordes</i> de forma plena; seja porque nas ocasiões em que não os empregam de forma plena, eles possuem pelo menos a arte de fazer o ouvido acreditar no contrário, apresentando-lhe os sons principais dos <i>acordes</i>: como, nas consonâncias, a terça com a oitava subentendendo a quinta; a sexta com a oitava subentendendo a terça etc.; e, nas dissonâncias, a sétima com a terça subentendendo a quinta, da mesma maneira a nona etc.; na grande sexta, a sexta com a quinta subentendendo a terça; a quarta com a segunda subentendendo a sexta etc.</p> <p>***</p> <p>Dividimos os <i>acordes</i> em perfeitos e imperfeitos. O <i>acorde</i> perfeito é aquele sobre o qual acabamos de falar, que é composto do som fundamental no grave, de sua terça, de sua quinta e de sua oitava; e em geral chamamos às vezes de <i>perfeito</i> todo <i>acorde</i>, mesmo dissonante, cujo [som] fundamental se encontra no grave. Os <i>acordes imperfeitos</i> são aqueles em que predomina a sexta em vez da quinta e, em geral, todos aqueles em que o som grave não é o fundamental. Estas denominações, que foram atribuídas antes que conhecêssemos o baixo fundamental, são muito</p>	<p>ACORDE, <i>s.m.</i> União de dois ou vários sons produzidos ao mesmo tempo e que formam juntos um todo harmônico.</p> <p>A harmonia natural produzida pela ressonância de um corpo sonoro é composta de três sons diferentes, sem contar suas oitavas, as quais formam entre si o acorde mais agradável e mais perfeito que se pode escutar, donde o chamamos de <i>acorde perfeito</i> por excelência. Assim, para tornar a harmonia completa, é preciso que cada <i>acorde</i> seja composto, pelo menos, de três sons; também os músicos encontram no <i>trio</i> a perfeição harmônica, seja porque aí eles empregam os <i>acordes</i> de forma plena; seja porque nas ocasiões em que não os empregam de forma plena, eles possuem a arte de enganar o ouvido e de persuadir do contrário, apresentando-lhe os sons principais dos <i>acordes</i>, de maneira que ele esqueça os outros (Ver TRIO).</p> <p>***</p> <p>Dividimos os <i>acordes</i> em perfeitos e imperfeitos. O <i>acorde</i> perfeito é aquele de que acabamos de falar, o qual é composto do som fundamental no grave, de sua terça, de sua quinta e de sua oitava; ele se subdivide em maior ou menor, segundo a espécie de sua terça (Ver MAIOR, MENOR). Alguns autores também chamam de <i>perfeitos</i> todos os <i>acordes</i>, mesmo dissonantes, cujo som fundamental se encontra no grave. Os <i>acordes imperfeitos</i> são aqueles em que predomina a sexta em vez da quinta e, em geral, todos aqueles em que o som grave não é o fundamental. Estas</p>

<p>mal aplicadas. Aquelas de <i>acordes</i> diretos, ou invertidos, são muito mais convenientes no mesmo sentido. Ver INVERSÃO.</p> <p>Os <i>acordes</i> se distinguem ainda em consonantes e dissonantes. Os <i>acordes</i> consonantes são o <i>acorde</i> perfeito e seus derivados; qualquer outro <i>acorde</i> é dissonante.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Nas entradas HARMONIA, BAIXO FUNDAMENTAL, MODULAÇÃO, COMPOSIÇÃO, DISSONÂNCIA, falaremos da maneira de empregar todos estes <i>acordes</i> para formar uma harmonia regular.</p> <p style="text-align: center;">***</p>	<p>denominações, que foram atribuídas antes que conhecêssemos o baixo fundamental, são muito mal aplicadas. Aquelas de <i>acordes</i> diretos, ou invertidos, são muito mais convenientes no mesmo sentido. Ver INVERSÃO.</p> <p>Os <i>acordes</i> se distinguem ainda em consonantes e dissonantes. Os <i>acordes</i> consonantes são o <i>acorde</i> perfeito e seus derivados; qualquer outro <i>acorde</i> é dissonante.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Nas entradas HARMONIA, BAIXO FUNDAMENTAL, COMPOSIÇÃO etc., falaremos da maneira de empregar todos estes <i>acordes</i> para formar uma harmonia regular.</p> <p style="text-align: center;">***</p>
<p>CANTO (<i>Música</i>), Rousseau, Cahusac</p> <p>CANTO, <i>s.m.</i> (<i>Música</i>). Em geral, <i>canto</i> é uma espécie de modificação da voz, por meio da qual se formam sons variados e apreciáveis.</p> <p>É muito difícil determinar em que o som que forma a palavra difere do som que forma o <i>canto</i>. Esta diferença é indiscutível; mas não percebemos muito precisamente em que ela consiste.</p>	<p>CANTO. <i>s.m.</i> Espécie de modificação da voz humana, por meio da qual se formam sons variados e apreciáveis. Observemos que, para dar a esta definição toda a universalidade que ela deve ter, não se devem tomar por <i>sons apreciáveis</i> apenas aqueles que podemos designar com as notas de nossa música e produzir mediante as teclas de nosso teclado, mas todos aqueles dos quais se pode encontrar ou sentir o uníssono e calcular os intervalos de qualquer maneira que seja.</p> <p>É muito difícil determinar em que a voz que forma a palavra difere da voz que forma o <i>canto</i>. Esta diferença é notável, mas não se percebe com clareza em que consiste; e quando queremos procurá-la não a encontramos. O Sr. Dodart fez observações anatômicas em favor das quais, na verdade, ele acredita encontrar nas diferentes disposições da laringe a causa destes dois tipos de voz. Mas não sei se estas observações, ou as consequências que ele obtém</p>

<p>Talvez só falte a continuidade aos sons que formam a palavra, para produzirem um verdadeiro <i>canto</i>. Também parece que as diversas inflexões que alguém dá à sua voz, ao falar, formam intervalos que não são harmônicos, que não fazem parte dos nossos sistemas musicais, e que, por conseguinte, não podem ser expressos em notas.</p> <p><i>Canto</i>, aplicado mais particularmente à música, diz-se de toda música vocal; e, naquela que envolve instrumentos, chamamos <i>parte de canto</i> a todas aquelas que são destinadas às vozes. <i>Canto</i> se diz também da maneira de conduzir a melodia em todos os tipos de árias e de peças musicais. Os <i>cantos</i> agradáveis impressionam no primeiro instante, gravam-se facilmente na memória, mas nisto poucos compositores são bem-sucedidos. Entre cada nação há expressões de <i>canto</i> repisadas, nas quais a maior parte dos compositores sempre reincide. Inventar <i>cantos</i></p>	<p>delas são muito seguras (ver VOZ). Aos sons que formam a palavra parece faltar apenas a continuidade, para produzirem um verdadeiro <i>canto</i>. Parece também que as diversas inflexões que, ao falarmos, damos à voz, formam intervalos que não são nada harmônicos, que não fazem parte de nossos sistemas de música, e que, como consequência da impossibilidade de expressá-los por meio de nota, não são para nós propriamente reputados por <i>canto</i>.</p> <p>O <i>canto</i> não parece natural ao homem. Ainda que os selvagens da América cantem, porque falam, o verdadeiro selvagem jamais cantou. Os mudos não cantam; apenas emitem vozes sem permanência, mugidos surdos que a necessidade lhes arranca. Eu duvidaria que o Sr. Pereira, com todo o seu talento, pudesse conseguir deles algum <i>canto</i> musical. As crianças gritam, choram, e não cantam: as primeiras expressões da natureza nada contêm de melodioso nem de sonoro; e elas aprendem a cantar como aprendem a falar, de acordo com o nosso exemplo. O <i>canto</i> melodioso e apreciável é apenas uma imitação plácida e artificial dos acentos da voz falada ou apaixonada; gritamos e nos lamentamos sem cantar, mas ao cantar imitamos os gritos e os lamentos; e como, de todas as imitações, a mais interessante é a das paixões humanas, dentre todas as maneiras de imitar, a mais agradável é o <i>canto</i>.</p> <p><i>Canto</i>, aplicado mais particularmente à nossa música é a sua parte melodiosa, aquela que resulta da duração e da sucessão dos sons, aquela da qual depende toda expressão, e à qual todo o resto é subordinado (Ver MÚSICA, MELODIA). Os <i>cantos</i> agradáveis impressionam no primeiro instante, gravam-se facilmente na memória, mas, frequentemente, são o escolho dos compositores; pois apenas algum saber se faz necessário para amontoar acordes, mas é preciso talento para imaginar <i>cantos</i> graciosos. Em cada nação há</p>
--	--

novos cabe apenas ao homem de gênio; encontrar belos <i>cantos</i> cabe ao homem de gosto. (S)* [...]**	expressões de <i>canto</i> triviais e batidas, nas quais os maus músicos reincidentem incessantemente; existem expressões de canto barrocas que nunca são usadas, pois o público as rejeita sempre. Inventar <i>cantos</i> novos cabe ao homem de gênio: encontrar belos <i>cantos</i> cabe ao homem de gosto. Enfim, em seu sentido mais estrito, <i>canto</i> diz-se somente da música vocal; e naquela que é mesclada com sinfonia, chamamos de partes de <i>canto</i> , àquelas destinadas às vozes.
---	---

<p>COMPOSITOR (<i>Música e Imprensa</i>) Rousseau, d'Alembert</p> <p>COMPOSITOR: Ainda que composição se diga em todas as Artes liberais, <i>compositor</i> se diz apenas em música e imprensa: é aquele que compõe ou sabe composição. Ver na entrada COMPOSIÇÃO um esboço dos conhecimentos necessários para saber compor. Isto ainda não é suficiente para formar o bom <i>compositor</i>. Toda a ciência possível não basta sem o gênio que a põe em prática. Qualquer esforço que se possa fazer, é preciso ter nascido para esta arte; do contrário, apenas se produzirá algo medíocre. Dá-se com o <i>compositor</i> o que se dá com o poeta: se ao nascer, seu astro assim não o formou:</p> <p><i>Se do Céu ele não recebeu a influência secreta, para ele Febo é surdo e Pégaso é insubmisso.</i></p>	<p>COMPOSITOR. <i>s.m.</i> Aquele que compõe música ou que sabe as regras da composição. Ver, na entrada COMPOSIÇÃO, a exposição dos conhecimentos necessários para saber compor, os quais ainda não são suficientes para formar um verdadeiro <i>compositor</i>. Toda a ciência possível não basta sem o gênio que a põe em prática. Qualquer esforço que se possa fazer, qualquer experiência³ que se tenha, é preciso ter nascido para esta arte; do contrário, apenas se produzirá algo medíocre. Isto ocorre com o <i>compositor</i> e com o poeta: se ao nascer, a natureza não o formou desse modo:</p> <p><i>Se do Céu não recebeu a influência secreta, para ele Febo é surdo e Pégaso é insubmisso.</i>⁴</p>
--	--

* Na *Enciclopédia*, “s” era a letra com a qual Rousseau assinava seus verbetes. [N. do T.]

** Nesta edição de outubro de 1753, a partir deste ponto até o final do verbete “Canto”, figuram os parágrafos – por nós omitidos neste quadro comparativo entre o texto dos verbetes que Rousseau escreveu para a *Enciclopédia* e, posteriormente, com correções e significativos acréscimos, para o seu *Dicionário de música* – escritos por Louis de Cahusac (que, além de ser um dos colaboradores da *Enciclopédia*, ficou conhecido como um dos principais libretistas de Rameau).

³ Segundo o “Dictionnaire Français et Latin...”, dito “Trévoux” (1721, p. 110), o termo *acquis* significa “conhecimento, habilidade que decorre da aplicação, da destreza e do trabalho [...] Este homem possui *habilidade*, isto é, ciência, capacidade, **experiência**, reputação [...]” (Grifo nosso)

⁴ Boileau, *Arte Poética* (Canto I, versos 3 e 6): “S’il n’a reçu du Ciel l’influence secrète, / pour lui Phébus est sourd et Pégase est retif.”

<p>O que entendo por gênio não é este gosto bizarro e caprichoso que semeia por toda a parte o barroco e o difícil; que só sabe embelezar ou variar a harmonia à força de ruído ou dissonâncias: é este fogo interior que, incessantemente, inspira cantos novos e sempre agradáveis; expressões vivas, naturais e que se dirigem ao coração; uma harmonia pura, comovente e majestosa. Foi este divino guia que conduziu Corelli, Vinci, Hasse, Gluck e Rinaldo di Capua ao santuário da Harmonia; Leo, Pergolesi e Terradeglias, ao da expressão e do belo canto. (S)</p> <p>Foi ele que inspirou Lulli na infância da música e que, na França, ainda brilha nas óperas do Sr. Rameau, a quem nossos ouvidos devem tanto. (O)²</p>	<p>O que entendo por gênio não é de modo algum este gosto bizarro e caprichoso que semeia por toda a parte o barroco e o difícil, que só sabe adornar a harmonia mediante dissonâncias, contrastes e ruído; é este fogo interior que queima, que atormenta o <i>compositor</i> contra a sua vontade, que, incessantemente, inspira-lhe cantos novos e sempre agradáveis; expressões vivas, naturais e que se dirigem ao coração; uma harmonia pura, comovente, majestosa, que reforça e embeleza o canto sem o abafar.</p> <p>Foi este divino guia que conduziu Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante, o qual é mais douto que todos eles, ao santuário da Harmonia; Leo, Pergolesi⁵, Hasse, Terradeglias, Galuppi ao do bom gosto e da expressão.</p>
<p>CONSONÂNCIA (<i>em música</i>), Rousseau, d’Alembert, <i>s.f.</i> Consonância é, segundo o sentido próprio da palavra, o efeito de dois ou vários sons escutados ao mesmo tempo; mas restringimos ordinariamente a significação deste termo aos intervalos formados por dois sons, cuja conformidade agrada ao ouvido, e é neste sentido que dela falaremos neste verbete.</p> <p>Desta infinidade de intervalos dos quais os sons são suscetíveis, há apenas um número muito pequeno que produz <i>consonâncias</i>; todos os outros chocam o ouvido e por isso são chamados de <i>dissonâncias</i>. Isto não quer dizer que várias destas não sejam empregadas na harmonia; mas é sempre com precauções, das quais as <i>consonâncias</i>, sempre agradáveis por si mesmas, não têm necessidade.</p>	<p>CONSONÂNCIA, <i>s.f.</i> É, segundo a etimologia da palavra, o efeito de dois ou vários sons escutados ao mesmo tempo; mas restringimos comumente a significação deste termo aos intervalos formados por dois sons, cuja conformidade agrada ao ouvido, e é neste sentido que dela falarei neste verbete.</p> <p>Desta infinidade de intervalos que podem dividir os sons, há apenas um número muito pequeno que produz <i>consonâncias</i>; todos os outros chocam o ouvido e por isso são chamados de <i>dissonâncias</i>. Isto não quer dizer que várias destas não sejam empregadas na harmonia; mas elas apenas o são com precauções, das quais as <i>consonâncias</i>, sempre agradáveis por si mesmas, não têm necessidade.</p>

² Na *Encyclopédie*, era com a letra “o” que d’Alembert assinava seus verbetes. Portanto, o parágrafo e o elogio a Rameau que nele é expresso não são da autoria de Rousseau. [N. do T.]

⁵ Compositor predileto de Rousseau, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) era natural de Nápoles. Dentre as suas obras, destacam-se um *Stabat Mater*, de 1736, e uma ópera intitulada *La Serva Padrona* (1733), a qual teve uma influência decisiva na chamada “Querela dos bufões”. Cf. Saby, Pierre. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 854.

***	***
<p>DISSONÂNCIA, <i>s.f.</i> Em música, <i>dissonância</i> é todo acorde desagradável ao ouvido, todo intervalo que não é consonante; e como não há outras consonâncias além daquelas que formam entre si os sons do acorde perfeito (Ver CONSONÂNCIA), segue-se que qualquer outro intervalo é uma verdadeira <i>dissonância</i>. A esta mesma denominação os antigos acrescentaram as <i>terças</i> e as <i>sextas</i>, que eles não admitiam como acordes consonantes.</p> <p>Há, portanto, uma infinidade de <i>dissonâncias</i> possíveis; mas, na música, como é preciso excluir todos os intervalos que o sistema admitido não apresenta, elas se reduzem a um número muito pequeno; na prática, além disso, entre estas só devemos escolher as que convêm ao gênero e ao modo; e, enfim, excluir até mesmo destas últimas todas aquelas que não podem ser empregadas segundo as regras prescritas.</p> <p>O princípio físico da harmonia se encontra na produção do acorde perfeito por um som qualquer. Todas as consonâncias nascem dele, e é a própria natureza que os fornece. O mesmo não ocorre com a <i>dissonância</i>. Encontramos, se quisermos, sua</p>	<p>DISSONÂNCIA, <i>s.f.</i> Todo som que forma com outro um acorde desagradável ao ouvido, ou melhor, todo intervalo que não é consonante. Ora, como não há outras consonâncias além daquelas que os sons do acorde perfeito formam entre si e com o fundamental, segue-se que qualquer outro intervalo é uma verdadeira <i>dissonância</i>: até mesmo os antigos consideravam como tais as <i>terças</i> e as <i>sextas</i>, que eles suprimiam dos acordes consonantes.</p> <p>O termo <i>dissonância</i> provém de duas palavras, uma grega, outra latina, que significam <i>soar em dobro</i>. Com efeito, o que torna a <i>dissonância</i> desagradável é que os sons que a formam, longe de se unirem no ouvido, se repelem, por assim dizer, e são ouvidos por ele como dois sons distintos, embora tocados ao mesmo tempo.</p> <p>Denominamos <i>dissonância</i> ora o intervalo, ora cada um dos dois sons que o formam. Mas, ainda que dois sons dissonem entre si, dá-se o nome de <i>dissonância</i> mais particularmente àquele que é estranho ao acorde.</p> <p>Há uma infinidade de <i>dissonâncias</i> possíveis; mas, como na música excluimos todos os intervalos que o sistema admitido não apresenta, elas se reduzem a um número pequeno; na prática, além disso, entre estas só devemos escolher as que convêm ao gênero e ao modo; e, enfim, excluir até mesmo destas últimas aquelas que não podem ser empregadas segundo as regras prescritas. Quais são estas regras? Elas possuem algum fundamento natural, ou são puramente arbitrárias? Eis o que me proponho a examinar neste verbete.</p> <p>O princípio físico da harmonia se extrai da produção do acorde perfeito pela ressonância de um som qualquer. Todas as consonâncias nascem dele, e é a própria natureza que os fornece. O mesmo não ocorre com a <i>dissonância</i>, pelo menos</p>

<p>geração nas diferenças das consonâncias, mas não discernimos uma razão física que nos autorize a introduzi-las no próprio corpo da harmonia. O padre Mersenne se contenta em mostrar a geração e as diversas razões das <i>dissonâncias</i>, tanto daquelas que são rejeitadas quanto daquelas que admitimos, mas ele não diz nada sobre o direito de empregá-las. O Sr. Rameau diz, em termos formais, que a <i>dissonância</i> não é natural à harmonia, e que ela só pode ser empregada com o auxílio da arte. No entanto, em outra obra, ele procura encontrar seu princípio nas razões dos números e nas proporções harmônica e aritmética. Mas depois de ter esgotado as analogias, depois de muitas metamorfoses destas diversas proporções, depois de muitas operações, muitos cálculos, ele termina por estabelecer sobre levianas conveniências as <i>dissonâncias</i> que ele tanto se cansou em buscar. Assim, dado que na ordem dos sons harmônicos a proporção aritmética lhe fornece, ao que ele pretende, uma terça menor no grave; ele acrescenta no grave da subdominante uma nova terça menor: a proporção harmônica lhe fornece a terça menor no agudo e ele acrescenta ao agudo uma nova terça menor. É verdade que estas terças acrescentadas não são proporcionais às razões precedentes; as próprias razões que elas deveriam ter encontram-se alteradas. Mas o Sr. Rameau crê poder conciliar tudo: a proporção lhe serve para introduzir a <i>dissonância</i>, e o defeito de proporção lhe serve para fazer com que ela seja percebida.</p> <p style="text-align: center;">***</p>	<p>tal como a praticamos. Encontramos, se quisermos, sua geração nas progressões dos intervalos consonantes e nas suas diferenças; mas não discernimos uma razão física que nos autorize a introduzi-la no próprio corpo da harmonia. O padre Mersenne se contenta em mostrar a geração pelo cálculo e as diversas razões das <i>dissonâncias</i>, tanto daquelas que são rejeitadas quanto daquelas que são admitidas; mas ele não diz nada sobre o direito de empregá-las. O Sr. Rameau diz, em termos formais, que a <i>dissonância</i> não é natural à harmonia, e que ela só pode ser empregada com o auxílio da arte. No entanto, em outra obra, ele procura encontrar seu princípio nas razões dos números e nas proporções harmônica e aritmética, como se houvesse alguma identidade entre as propriedades da quantidade abstrata e as sensações da audição. Mas depois de ter esgotado as analogias, depois de muitas metamorfoses destas diversas proporções, depois de muitas operações e de inúteis cálculos, ele termina por estabelecer sobre levianas conveniências a <i>dissonância</i> que ele tanto se empenhou em buscar. Assim, dado que na ordem dos sons harmônicos a proporção aritmética lhe fornece, pelos comprimentos das cordas, uma terça menor no grave (observai que ela é deduzida no agudo pelo cálculo das vibrações), ele acrescenta no grave da subdominante uma nova terça menor. A proporção harmônica lhe fornece uma terça menor no agudo (ela será produzida no grave pelas vibrações), e ele acrescenta ao agudo da dominante uma nova terça menor. É verdade que estas terças assim acrescentadas não são proporcionais às razões precedentes; as próprias razões que elas deveriam ter encontram-se alteradas; mas não importa: de tudo o Sr. Rameau tira proveito: a proporção lhe serve para introduzir a <i>dissonância</i>, e o defeito de proporção, para fazer com que ela seja percebida.</p> <p style="text-align: center;">***</p>
--	--

ESTILO (em Música), Rousseau

ESTILO, em música, é a maneira de compor, de executar e de ensinar. Isto varia muito segundo os países, o caráter dos povos e o gênio dos autores; segundo as matérias, os lugares, as épocas, os temas, as expressões, etc.

Diz-se o *estilo* de Handel, de Rameau, de Lully, de Destouches, etc. O *estilo* dos italianos, dos franceses, dos espanhóis, etc.

O *estilo* das músicas alegres e joviais é bem diferente do *estilo* das músicas graves ou sérias. O *estilo* das músicas de igreja não é o mesmo que o das músicas de teatro ou de câmara. O *estilo* das composições italianas é picante, floreado, expressivo; o das composições francesas é natural, fluente, terno, etc.

Derivam daí os diversos epítetos que distinguem estes diferentes *estilos*. Diz-se *estilo* antigo e moderno; *estilo* italiano, francês, alemão, etc. *Estilo* eclesiástico, dramático, de câmara, etc. *Estilo* alegre, jovial, floreado; *estilo* picante, patético, expressivo; *estilo* grave, sério, majestoso; *estilo* natural, fluente, terno, afetuoso; *estilo* grande, sublime, galante; *estilo* familiar, popular, baixo e vulgar.

Estilo dramático ou recitativo é um *estilo* próprio às paixões. Ver RECITATIVO.

Estilo eclesiástico é um *estilo* cheio de majestade, grave, sério, e capaz de inspirar a piedade.

Estilo de moteto é um *estilo* variado, floreado e suscetível de todos os ornamentos da arte; por conseguinte, próprio para comover as paixões, mas, sobretudo, para causar admiração, surpresa, dor, etc. Ver MOTETO.

Estilo de madrigal é um *estilo* destinado à ternura, ao amor, à compaixão e às outras paixões amenas. Ver MADRIGAL.

ESTILO. *s.m.* Caráter distintivo de composição ou de execução. Este caráter varia muito segundo o país, o gosto dos povos, o gênio dos autores; segundo as matérias, os lugares, as épocas, os temas, as expressões, etc.

Diz-se, na França, o *estilo* de Lully, de Rameau, de Mondonville, etc. Diz-se, na Alemanha, o *estilo* de Hasse, de Gluck, de Graun. Diz-se, na Itália, o *estilo* de Leo, de Pergolesi, de Jomelli, de Buranello. O *estilo* das músicas de igreja não é o mesmo que o das músicas para o teatro ou de câmara. O *estilo* das composições alemãs é saltitante, descontínuo, mas harmonioso. O *estilo* das composições francesas é insípido, sem graça ou duro, mal cadenciado, monótono; o das composições italianas é florido, picante, enérgico.

Estilo dramático ou imitativo é um *Estilo* próprio para excitar ou pintar as paixões. *Estilo* de Igreja é um *Estilo* sério, majestoso, grave.

Estilo de Moteto, em que o artista afeta se mostrar como tal, é mais clássico e erudito que enérgico ou afetuoso.

<p><i>Estilo</i> hiporquemático é o <i>estilo</i> que convém ao prazer, à alegria, à dança, etc. E, por conseguinte, ele é cheio de movimentos repentinos, vivos, alegres e bem marcados.</p> <p><i>Estilo</i> sinfônico é o <i>estilo</i> dos instrumentos. Como cada instrumento possui sua utilização particular, há também seu <i>estilo</i>. O <i>estilo</i> dos violinos, por exemplo, é comumente alegre; o das flautas é triste, lânguido, etc. E o dos trompetes, animado, alegre, marcial, etc.</p> <p><i>Estilo</i> melismático é um <i>estilo</i> natural, sobre o qual se canta quase sem se ter aprendido; ele é próprio para as arietas, as vilanelas, os vaudevilles, etc.</p> <p><i>Estilo</i> de fantasia, ou phantasia, <i>stylo phantastico</i>, é um <i>estilo</i> instrumental ou uma maneira de compor e de executar, livre de toda imposição, etc.</p> <p><i>Estilo</i> de dança, <i>stylo choraico</i>: ele se divide em tantos ramos diferentes quantos são os diferentes caracteres de dança. Portanto, há o <i>estilo</i> das sarabandas, dos minuets, dos passe-pieds, das gavotas, dos rigodões, das bourées, das galhardas, das courantes, etc. Ver estas entradas.</p> <p>Os antigos também possuíam seus <i>estilos</i> diferentes, dos quais falamos nas entradas MODOS, MELOPEIA, etc. (S)</p>	<p>Há o <i>Estilo</i> Hiporquemático⁶, próprio à alegria, ao prazer, à dança, e cheio de movimentos vivos, alegres e bem marcados.</p> <p>Há o <i>Estilo</i> sinfônico ou instrumental. Como cada Instrumento possui sua maneira de ser executado, sua digitação, seu caráter particular, possui também seu <i>Estilo</i>.</p> <p><i>Estilo</i> Melismático⁷ ou natural é aquele que se apresenta em primeiro lugar às pessoas que não estudaram.</p> <p>Há o <i>Estilo</i> de Fantasia, pouco ligado, cheio de ideias, livre de toda imposição.</p> <p>Há o <i>Estilo</i> Corálico ou dançante, o qual se divide em tantos ramos diferentes quantos são os caracteres existentes na dança, etc.</p> <p>Os antigos também possuíam seus <i>Estilos</i> diferentes (Ver MODO e MELOPEIA).</p>

⁶ De “hiporquema” [*Hyporchema*]: “Sorte de Cântico durante o qual se dançava nas Festas dos Deuses.” Verbete “Hiporquema” do *Dicionário de música* de Rousseau. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 388.

⁷ De melisma: “Do grego *melisma*, melodia cantada, termo derivado de *melos*, combinação de três elementos: as palavras, a melodia, e o ritmo. Trata-se de um desenho melódico de várias notas ornando uma das sílabas, acentuadas ou não, de um texto cantado. O canto melismático se opõe ao canto silábico, que comporta apenas uma única nota por sílaba. O melisma não pode ser confundido com o vocalise, pois este termo se aplica a uma sequência de notas cantadas sobre uma única letra (e não sobre uma sílaba), e ele concerne, sobretudo, ao exercício de aquecimento vocal dos cantores; por outro lado, um melisma é um grupo de notas vocalizadas no decorrer de uma frase musical mais longa, a fim de enriquecê-la.” cf. DOUSSOT, Joëlle-Elmyre. *Vocabulaire de l'ornementation baroque*. Lassay-les-Châteaux: Minerve, 2007, p. 91.

HARMONIA (*Música*) [Música], Rousseau [Página 8:50]

HARMONIA (*Música*). Harmonia é, segundo o sentido que lhe deram os antigos, a parte que tem por objeto a sucessão agradável dos sons, na medida em que são graves ou agudos, por oposição às outras partes da música chamadas de *rítmica* e *métrica*, cadência, tempo e compasso. Segundo alguns, a palavra *harmonia* vem do nome de uma musicista do rei da Fenícia, a qual foi à Grécia com Cadmo e para lá levou os primeiros conhecimentos da arte que empresta o seu nome.

Os gregos não nos deixaram nenhuma explicação satisfatória de todas as partes de sua música: a da *harmonia*, que é a menos imperfeita, também foi apresentada apenas em termos gerais e teóricos.

O Sr. Burette e o Sr. Malcolm fizeram pesquisas eruditas e engenhosas sobre os princípios da *harmonia* dos gregos. Estes dois autores, a exemplo dos antigos, distribuíram em sete partes toda a sua doutrina sobre a música, a saber: os sons; os intervalos; os sistemas; os gêneros; os tons ou modos; as nuances ou mudanças; e a melopeia ou modulação. Ver todos estes verbetes nas suas palavras correspondentes.

Segundo os modernos, *harmonia* é precisamente o efeito de vários tons ouvidos ao mesmo tempo, quando disto resulta um todo agradável; de sorte que, neste sentido, *harmonia* e *acorde* significam a mesma coisa. Porém, emprega-se mais comumente esta palavra no sentido de uma sucessão regular de vários acordes. Falamos da escolha dos sons que devem fazer parte de um acorde para torná-lo harmonioso. Ver ACORDE, CONSONÂNCIA. Logo, só nos resta explicar, aqui, em que consiste

HARMONIA. *s.f.* O sentido que os gregos davam a este termo, na sua música, não é tão fácil de determinar, visto que, por ser originariamente um nome próprio, não possui raízes por meio das quais se possa decompô-lo para traçar a sua etimologia. Nos antigos tratados que nos restam, a *harmonia* parece ser a parte que tem por objeto a sucessão adequada dos sons, na medida em que são agudos ou graves, por oposição às duas outras partes chamadas de *rítmica* e *métrica*, as quais se relacionam ao tempo e ao compasso: o que deixa a esta conveniência uma ideia vaga e indeterminada que só se pode fixar mediante um estudo expresso de todas as regras da arte; e ainda, depois disto, a *harmonia* será muito difícil de distinguir da melodia, a menos que se acrescente a esta última as ideias de ritmo e de compasso, sem as quais, de fato, nenhuma melodia pode ter um caráter determinado, ao passo que a *harmonia* o possui por si mesma, independentemente de qualquer outra quantidade (Ver MELODIA).

Vê-se, por uma passagem de Nicômaco, e por outros [autores], que às vezes também chamavam de *harmonia* à consonância de oitava e aos concertos que se executavam com voz e instrumentos em oitava, e que eles mais comumente chamavam de *antifonias*.

Harmonia, segundo os modernos, é uma sucessão de acordes conforme as leis da modulação. Por muito tempo, esta *harmonia* não teve outros princípios a não ser regras quase arbitrárias ou fundadas unicamente sobre a aprovação de um ouvido treinado, que julgava a boa ou má sucessão das consonâncias, e a partir do que as decisões eram logo postas em cálculo. Mas o Padre Mersenne e o Sr. Sauveur acharam que todo som, ainda que aparentemente simples, era

<p>a sucessão harmônica.</p>	<p>sempre acompanhado de outros sons menos perceptíveis que formavam com ele o acorde perfeito maior. O Sr. Rameau partiu desta experiência e dela fez a base de seu sistema harmônico, com o qual preencheu muitos livros que o Sr. D'Alembert, enfim, deu-se o trabalho de explicar ao público.</p> <p>O Sr. Tartini, partindo de outra experiência mais nova, mais delicada e não menos certa, chegou a conclusões bastante semelhantes por um caminho totalmente oposto. O Sr. Rameau faz com que os sopranos sejam gerados a partir do baixo; o Sr. Tartini faz com que o baixo seja gerado a partir dos sopranos; este tira a <i>harmonia</i> da melodia e o primeiro faz absolutamente o contrário. Para decidir de qual das duas escolas devem sair as melhores obras, deve-se apenas saber, [a respeito] do canto ou do acompanhamento, qual deve ser feito para o outro. Encontrar-se-á, na palavra <i>sistema</i>, uma breve exposição daquele do Sr. Tartini. Continuo a falar aqui daquele [sistema] do Sr. Rameau, que segui em toda esta obra, como o único aceito no país em que escrevo.</p> <p>Entretanto, devo declarar que este sistema, por mais engenhoso que seja, não é de maneira alguma fundado sobre a natureza, como ele [Rameau] o repete sem cessar; que este é estabelecido apenas sobre analogias e conveniências que um homem inventivo pode derrubar amanhã por meio de outras mais naturais; que, enfim, das experiências a partir das quais ele o deduz, uma é reconhecida como falsa, e a outra não fornece de maneira alguma as consequências que delas tira. De fato, quando este autor quis ornar com o título de <i>Demonstração</i>⁸ os raciocínios sobre os quais estabeleceu sua teoria,</p>
------------------------------	---

⁸ Rousseau se refere, aqui, ao tratado de Rameau intitulado *Démonstration du Principe de l'Harmonie servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique* [Demonstração do Princípio da Harmonia, servindo de base a toda a Arte Musical, teórica e prática], publicado em 1750. [N. do T.]

<p>O princípio físico que nos ensina a formar acordes perfeitos não nos mostra como estabelecer também sua sucessão; uma sucessão regular e, no entanto, necessária. Um dicionário de palavras elegantes não é uma arenga, nem uma coletânea de acordes harmoniosos, uma peça musical. Na música, são necessários um sentido e uma ligação, assim como na linguagem. Mas onde conseguiremos tudo isso, a não ser nas próprias ideias que o tema deve fornecer?</p> <p>Todas as ideias que o acorde perfeito pode produzir reduzem-se à ideia dos sons que o compõem e dos intervalos que eles formam entre si.</p> <p>Logo, somente pela analogia dos intervalos e pela relação dos sons é que podemos estabelecer a ligação em questão; e aí se encontra o verdadeiro e único princípio de onde derivam todas as leis da <i>harmonia</i>, da modulação e também as da melodia. Para falar, aqui, apenas da frase harmônica, desenvolveremos as três regras seguintes, sobre as quais sua construção está fundamentada, e que são apenas consequências imediatas do princípio que acabamos de expor.</p> <p>1º) O baixo fundamental só deve se movimentar por intervalos consonantes, pois o</p>	<p>todo mundo zombou dele. A Academia claramente desaprovou esta qualificação ob-reptícia, e o Sr. Estève, da Sociedade Real de Montpellier, fez-lhe enxergar que, a começar pela proposição segundo a qual na lei da natureza as oitavas dos sons os representam e podem ser tomadas por eles, não havia de maneira alguma nada que fosse demonstrado nem mesmo solidamente estabelecido em sua pretensa demonstração. Retomo o seu sistema.</p> <p>O princípio físico da ressonância oferece-nos os acordes isolados e solitários; deles não estabelece a sucessão. Entretanto, uma sucessão regular é necessária. Um dicionário de palavras escolhidas não é uma arenga, assim como uma reunião de bons acordes não é uma peça de música: faz-se necessário um sentido; é necessário que haja ligação na música, assim como na linguagem; é preciso que algo do que precede se transmita àquilo que segue, para que o todo forme um conjunto e, verdadeiramente, possa ser chamado como tal.</p> <p>Ora, a sensação composta que resulta de um acorde perfeito resolve-se na sensação absoluta de cada um dos sons que o compõem, e na sensação comparada de cada um dos intervalos que estes mesmos sons formam entre eles: não há nada além de [algo] sensível neste acorde; de onde se segue que é somente pela relação dos sons e pela analogia dos intervalos que se pode estabelecer a ligação de que se trata, e aí está o verdadeiro e único princípio do qual decorrem todas as leis da <i>harmonia</i> e da modulação. Logo, se toda <i>harmonia</i> fosse formada somente por uma sucessão de acordes perfeitos maiores, bastaria proceder por intervalos semelhantes àqueles que compõem tal acorde; pois então algum som do acorde precedente, ao prolongar-se, necessariamente, no seguinte, todos os acordes se encontrariam suficientemente ligados e a</p>
--	--

<p>acorde perfeito só produz semelhantes intervalos: a analogia é evidente.</p> <p>Estes intervalos devem ser relativos ao modo. Assim, depois que se formou o acorde perfeito menor, percebe-se convenientemente que o baixo não deve subir além da terça maior.</p> <p>Ainda pela mesma analogia, devemos preferir os intervalos que são gerados primeiro, isto é, aqueles cujas razões são as mais simples. Por conseguinte, sendo a quinta a mais perfeita das consonâncias, a progressão por quintas é também a mais perfeita das progressões.</p> <p>Deve-se observar que o movimento diatônico prescrito às partes superiores é apenas uma consequência desta regra.</p> <p>2º) Enquanto dura a frase, devemos observar a ligação harmônica; isto quer dizer que se deve dirigir a sucessão da <i>harmonia</i> de tal maneira que ao menos um som de cada acorde seja prolongado até o acorde seguinte. Quanto mais sons comuns há entre os dois acordes, mais perfeita é a ligação.</p> <p>Aí se encontra uma das principais regras da composição; e não podemos negligenciá-la sem produzir uma <i>harmonia</i> ruim. No entanto, ela possui algumas exceções das quais falamos na entrada CADÊNCIA.</p> <p>3º) Uma sequência de acordes perfeitos, mesmo bem ligados, ainda não basta para constituir uma frase harmônica; pois se a ligação basta para fazer com que se admita sem relutância um acorde depois de outro, ela não o anuncia, ela não faz com que seja esperado, e não obriga o ouvido plenamente satisfeito com cada um dos acordes a prolongar sua atenção àquele que o sucede. É necessário algo que una todos estes acordes e que anuncie cada um deles como parte de um todo maior, o qual o ouvido possa discernir e deseje ouvir em sua totalidade. Na música, são necessários um sentido e uma ligação, assim como</p>	<p><i>harmonia</i> seria uma, pelo menos neste sentido.</p> <p>Tais sucessões não só excluiriam toda melodia, ao excluírem o gênero diatônico que forma a sua base, mas não alcançariam de maneira alguma o verdadeiro objetivo da arte, já que a música, sendo um discurso, deve ter, assim como ele, seus períodos, suas frases, suas suspensões, seus repousos, sua pontuação de toda espécie; e que, a uniformidade das progressões harmônicas não ofereceriam nada disto. As progressões diatônicas exigiam que os acordes maiores e menores fossem entremeados, e sentiu-se a necessidade das dissonâncias para marcar as frases e os repousos. Ora, a sucessão ligada dos acordes perfeitos maiores não produz o acorde perfeito menor nem a dissonância nem espécie alguma de frase, e a pontuação se encontra totalmente ausente.</p> <p>O Sr. Rameau, querendo absolutamente tirar da natureza toda a nossa <i>harmonia</i>, para [obter] tal efeito, em seu sistema recorreu à outra experiência de sua invenção, da qual falei mais acima e que é o inverso da primeira. Ele pretendeu que um som qualquer fornecia em seus múltiplos um acorde perfeito menor no grave, do qual ele era a dominante ou a quinta, assim como produz um [acorde] maior em suas alíquotas, do qual ele é a tônica ou fundamental. Como um fato certo, ele antecipou que uma corda sonora fazia vibrar, em sua totalidade, duas outras cordas mais graves, no entanto, sem fazê-las ressoar, uma em [um intervalo de] décima segunda maior e a outra em [um intervalo de] décima sétima; e a partir deste fato vinculado ao precedente, com muita engenhosidade ele deduziu não só a introdução do modo menor e da dissonância na <i>harmonia</i>, mas também as regras da frase harmônica e de toda modulação, tais como as encontramos nas entradas ACORDE, ACOMPANHAMENTO, BAIXO FUNDAMENTAL, CADÊNCIA,</p>
---	---

<p>na linguagem: é o efeito da dissonância; é por ela que o ouvido apreende o discurso harmônico, distingue suas frases, seus repousos, seu começo e seu fim.</p> <p>Cada frase harmônica é concluída com um repouso que chamamos de <i>cadência</i>, e este repouso é mais ou menos perfeito segundo o sentido que lhe atribuímos. Toda a <i>harmonia</i> é precisamente uma sequência de cadências, em que, porém, por meio da dissonância, eludimos o repouso tanto quanto desejamos, preparando assim o ouvido a prolongar sua atenção até o final da frase.</p> <p>Portanto, a dissonância é um som estranho que se junta aos de um acorde, para ligar este acorde a outros. Logo, esta dissonância deve de preferência formar a ligação. Isto quer dizer que ela sempre deve ser tomada no prolongamento de algum dos sons do acorde precedente; o que também a torna menos dura ao ouvido. Isto se chama <i>preparar a dissonância</i>.</p> <p>Logo que esta dissonância é executada, o baixo fundamental tem um movimento determinado, assim como a dissonância, para ir resolver-se sobre alguma das consonâncias do acorde seguinte. Isto se chama <i>salvar a dissonância</i>. Ver DISSONÂNCIA, CONSONÂNCIA, PREPARAR, SALVAR.</p> <p>A dissonância é ainda necessária para introduzir a variedade na <i>harmonia</i>; e esta variedade é um ponto ao qual o harmonista não pode se aplicar muito. Mas é nesta ordenação geral que devemos buscá-la, e não no detalhe de cada nota ou de cada acorde, como fazem os pequenos gênios; caso contrário, mal evitaremos, nas suas produções, a sorte de um grande número de nossas músicas modernas, que, todas enegrecidas de fusas, todas cheias de dissonâncias, não podem, pela bizarrice de seus cantos ou pela dureza de sua <i>harmonia</i>, afastar a monotonia e o tédio.</p>	<p>DISSONÂNCIA, MODULAÇÃO.</p> <p>Mas em primeiro lugar a experiência é falsa. Sabe-se que as cordas afinadas abaixo do som fundamental não vibram por inteiro com este som fundamental, mas que se dividem para produzir apenas o uníssono, o qual, conseqüentemente, não possui harmônicos inferiores. Além disso, sabe-se que a propriedade que as cordas têm de se dividir não é absolutamente particular àquelas que são afinadas à décima e à décima sétima abaixo do som principal, mas que é comum a todos os seus múltiplos. Disto decorre que os intervalos de décima segunda e de décima sétima inferiores, não sendo os únicos em sua espécie, nada pode ser concluído em favor do acorde perfeito menor que eles representam.</p> <p>Mesmo que supuséssemos a verdade desta experiência, isto nem de longe afastaria as dificuldades. Se toda a <i>harmonia</i> é derivada da ressonância do corpo sonoro, como pretende o Sr. Rameau, logo não deriva de maneira alguma das vibrações isoladas do corpo sonoro que não ressoa. Com efeito, é uma teoria estranha deduzir os princípios da <i>harmonia</i> daquilo que não ressoa; e é uma estranha física aquela que faz o corpo sonoro vibrar sem ressoar, como se o próprio som fosse outra coisa que o próprio ar agitado por estas vibrações. Ademais, o corpo sonoro não produz somente os sons que com ele compõem o acorde perfeito, além do som principal, mas uma infinidade de outros sons, os quais são formados por todas as alíquotas do corpo sonoro e que não entram absolutamente neste acorde perfeito. Por que os primeiros são consonantes e os outros não o são, já que todos são igualmente dados pela natureza?</p> <p>Todo som produz um acorde realmente perfeito, já que é formado por todos os seus harmônicos, e por causa deles ele é um som.</p>
---	---

<p>Tais são as leis gerais da <i>harmonia</i>; pois não abarcamos, aqui, as da modulação, que apresentaremos em seu devido lugar. Além disso, há várias regras particulares que dizem respeito à composição propriamente dita, e das quais falaremos noutra parte. Ver COMPOSIÇÃO, MODULAÇÃO, ACORDES.</p> <p>Por vezes, emprega-se a palavra <i>harmonia</i> para designar a força e a beleza do som. Assim, diz-se que uma voz é harmoniosa, que um instrumento possui <i>harmonia</i>, etc.</p> <p>Enfim, no sentido figurado, denominamos de <i>harmonia</i> a justa conformidade das partes e o seu concurso para a perfeição do todo: tal é a <i>harmonia</i> do Estado, a boa <i>harmonia</i>, isto é, a concórdia que reina entre as cortes, entre ministros, etc. (S)</p> <p>HARMONIA. Por uma passagem de Nicômaco, vemos que, por vezes, os antigos atribuíam este nome à consonância da oitava. Ver OITAVA. (S)</p>	<p>Entretanto, estes harmônicos não são escutados, e distingue-se somente um som simples, a menos que seja extremamente forte; disto decorre que a única boa <i>harmonia</i> é o uníssono, e tão logo distinguem-se as consonâncias, ao se alterar a proporção natural, a <i>harmonia</i> perdeu a sua pureza.</p> <p>Neste caso, esta alteração ocorre de duas maneiras. Primeiramente, ao fazer soar certos harmônicos e não outros, altera-se a relação de força que deve reinar entre todos para produzir a sensação de um som único, e a unidade da natureza é destruída. Produz-se, dobrando estes harmônicos, um efeito semelhante àquele que seria produzido ao abafar todos os outros; pois, neste caso, não se deve duvidar que se ouvissem, com o som gerador, apenas os dos harmônicos que se teriam deixado; ao passo que os deixando todos, eles se destroem mutuamente e concorrem juntos para produzir e reforçar a sensação única do som principal. É o mesmo efeito que produz o <i>plein-jeu</i> do órgão no momento em que se tira, de modo sucessivo, os registros e deixa-se com o principal a quinzena e a quinta: pois então esta quinta e esta terça, que permaneciam confundidas, distinguem-se separadamente e de maneira desagradável.</p> <p>Ademais, os próprios harmônicos que se fazem soar possuem outros harmônicos, os quais não fazem parte do som fundamental; é por meio destes harmônicos acrescentados que aquele que os produz se distingue ainda mais duramente; e estes mesmos harmônicos que assim fazem perceber o acorde não entram de maneira alguma em sua <i>harmonia</i>. Eis por que as mais perfeitas consonâncias desagradam naturalmente aos ouvidos pouco preparados para ouvi-las; e não duvido que a própria oitava não desagradasse, assim como as outras, se desde a infância não estivéssemos habituados com a mistura das vozes de homens e de mulheres.</p>
--	---

	<p>Tratando-se da dissonância, isto é ainda pior, já que não somente os harmônicos do som que a produzem, mas este mesmo som não entra no sistema harmônico do som fundamental: o que faz com que a dissonância se distinga sempre de maneira chocante dentre todos os outros sons.</p> <p>Cada tecla de um órgão, durante o <i>plein-jeu</i>, produz um acorde perfeito [com] terça maior que não se distingue do som fundamental, a menos que se preste uma atenção extrema e que se tirem sucessivamente os registros; mas estes sons harmônicos não se confundem com o principal, a não ser em favor de grande ruído e de uma combinação de registros, por meio da qual os tubos que fazem ressoar o som fundamental cobrem com sua força aqueles que produzem seus harmônicos. Ora, não se observa de maneira alguma e não se poderia observar esta proporção contínua num concerto, dado que, prevista a inversão da <i>harmonia</i>, seria necessário que esta força bem maior passasse, a cada instante, de uma parte à outra; o que é impraticável e desfiguraria toda a melodia.</p> <p>Quando tocamos órgão, cada tecla do baixo faz soar o acorde perfeito maior, mas, visto que este baixo não é sempre fundamental e como se modula muitas vezes em acorde perfeito menor, este acorde perfeito maior raramente é aquele que a mão direita ataca; de modo que ouvimos a terça menor com a maior, a quinta com o trítone, a sétima aumentada com a oitava, e mil outras cacofonias, que pouco chocam nossos ouvidos, pois o hábito as torna acomodáveis. Mas não é de presumir que assim ocorresse com o ouvido naturalmente afinado que fosse submetido, pela primeira vez, à prova desta <i>harmonia</i>.</p> <p>O Sr. Rameau sustenta que as partes agudas, quando possuem certa simplicidade, naturalmente sugerem seu baixo, e que um homem, tendo o ouvido afinado e não treinado,</p>
--	---

	<p>naturalmente entoará este baixo. Eis aí um preconceito de músico desmentido por toda experiência. Aquele que jamais tenha ouvido baixo ou harmonia, não só não encontrará por si mesmo esta <i>harmonia</i> ou este baixo, mas estes lhe desagradarão se fizermos com que os ouça, e ele gostará muito mais do simples uníssono.</p> <p>Quando se pensa que, dentre todos os povos da Terra que têm uma música e um canto, os europeus são os únicos que possuem uma <i>harmonia</i>, acordes, e que acham esta combinação agradável; quando se pensa que o mundo durou tantos séculos sem que, de todas as nações que cultivaram as belas-artes, nenhuma tenha conhecido esta <i>harmonia</i>; e que nenhum animal, nenhum pássaro, nenhum ser na natureza produz outro acorde que não seja o uníssono nem outra música que a melodia; que as línguas orientais, tão sonoras, tão musicais; que os ouvidos gregos, tão delicados, tão sensíveis, treinados com tanta arte, jamais guiaram estes povos voluptuosos e apaixonados em direção à nossa <i>harmonia</i>; que, sem ela, sua música tinha efeitos tão prodigiosos; que, com ela, a nossa [música] têm [efeitos] tão fracos; que, enfim, a povos do norte, cujos órgãos duros e grosseiros são mais comovidos pela ressonância do ruído e das vozes que pela doçura dos acentos e da melodia das inflexões, era reservado fazer esta grande descoberta e, por princípio, dá-la a todas as regras da arte; quando, digo eu, damos atenção a tudo isto, é muito difícil não desconfiar que toda a nossa <i>harmonia</i> não passa de uma invenção gótica e bárbara, da qual jamais teríamos nos apercebido se tivéssemos sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte e à música verdadeiramente natural.</p> <p>Todavia, o Sr. Rameau sustenta que a <i>harmonia</i> é a fonte das maiores belezas da música; mas este sentimento é contradito pelos fatos e pela razão. Pelos fatos, já que todos os grandes efeitos</p>
--	--

	<p>da música cessaram e que ela perdeu sua energia e sua força desde a invenção do contraponto; ao que acrescento que as belezas puramente harmônicas são belezas eruditas, que apenas arrebatam pessoas versadas em arte; ao passo que as verdadeiras belezas da música, ao pertencerem à natureza, são e devem ser igualmente sensíveis a todos os homens doutos e ignorantes.</p> <p>Pela razão, já que a <i>harmonia</i> não fornece nenhum princípio de imitação por meio do qual a música, ao formar imagens ou exprimir sentimentos, possa elevar-se ao gênero dramático ou imitativo, que é a mais nobre parte da arte e a única enérgica; tudo o que se atém apenas ao físico dos sons nos proporciona um prazer muito limitado e tem muito pouco poder sobre o coração humano (Ver MELODIA).</p>
--	--

<p>MELODIA (<i>em Música</i>) [Música], Rousseau</p> <p>MELODIA. <i>s.f.</i> Em música, <i>melodia</i> é a disposição sucessiva de vários sons que, juntos, constituem um canto regular. A perfeição da <i>melodia</i> depende das regras e do gosto. O gosto faz com que se encontrem belos cantos; as regras ensinam a bem modular. Não é preciso mais que isso para compor uma boa <i>melodia</i>.</p> <p>Os antigos restringiam mais do que nós o sentido desta palavra: entre eles, a <i>melodia</i> era apenas a execução do canto; sua composição se chamava <i>melopeia</i>. Entre nós, uma e outra se chamam <i>melodia</i>. Mas como a constituição de nossos cantos depende inteiramente da harmonia, a <i>melodia</i> não constitui uma parte considerável da nossa música. Ver HARMONIA, MELOPEIA, etc. Ver também o verbete FUNDAMENTAL, sobre a seguinte questão: se a <i>melodia</i> deriva da harmonia. (S)</p>	<p>MELODIA. <i>s.f.</i> Sucessão de sons, de tal maneira ordenados segundo as leis do ritmo e da modulação, que produz uma sensação agradável ao ouvido. A melodia vocal se chama canto e a instrumental, sinfonia.</p> <p>A ideia do ritmo adere necessariamente à ideia de melodia: um canto apenas é um canto quando se encontra medido; a mesma sucessão de sons pode receber tantos caracteres, tantas <i>melodias</i> diferentes quantas possibilidades de escandi-la diferentemente; e a simples modificação do valor das notas pode alterar esta mesma sucessão a ponto de torná-la irreconhecível. A <i>melodia</i>, portanto, não é nada por si mesma: é o ritmo que a determina; e não há canto sem o tempo. Logo, não se deve comparar a <i>melodia</i> com a <i>harmonia</i>, abstração feita da medida em ambas: pois ela é essencial a uma e não</p>
--	--

	<p>à outra.</p> <p>A <i>melodia</i> relaciona-se a dois princípios diferentes, segundo a maneira como a consideramos. Considerada a partir das relações de sons e das regras do modo, ela tem seu princípio na harmonia; porquanto é uma análise harmônica que dá os graus da escala, as cordas do modo e as leis da modulação, únicos elementos do canto. Segundo este princípio, toda a força da <i>melodia</i> restringe-se a agradar ao ouvido com sons aprazíveis, como se pode agradar à vista com aprazíveis combinações de cores: mas considerada como uma arte da imitação por meio da qual se pode afetar o espírito com diversas imagens, comover o coração com diversos sentimentos, excitar e acalmar as paixões, operar, em uma palavra, efeitos morais que transpõem o império imediato dos sentidos, deve-se buscar para ela outro princípio: pois não se vê nenhum expediente por meio do qual a harmonia sozinha, e tudo o que vem dela, possa nos afetar desta maneira.</p> <p>Qual é este segundo princípio? Ele está na natureza, assim como o primeiro; mas para nela descobri-lo faz-se necessária uma observação mais fina, ainda que mais simples, e mais sensibilidade no observador. Este princípio é o mesmo que faz variar o tom da voz, quando se fala, conforme as coisas que são ditas e os movimentos que são experimentados ao dizê-las. É o acento das línguas que determina a <i>melodia</i> de cada nação; é o acento que faz com que se fale ao cantar, e que se fale com mais ou menos energia, conforme a língua tenha mais ou menos acento. Aquela em que o acento é mais marcado deve apresentar uma <i>melodia</i> mais viva e mais apaixonada; aquela que possui apenas pouco ou nenhum acento só pode ter uma <i>melodia</i> langorosa e fria, sem caráter e sem expressão. Eis os verdadeiros princípios; enquanto nos afastarmos deles e quisermos falar do poder da música sobre o coração humano, falaremos sem</p>
--	--

	<p>nos entender e sem saber o que estaremos dizendo.</p> <p>Se a música pinta apenas com a <i>melodia</i> e dela tira toda a sua força, disto se segue que toda <i>música</i> que não canta, por mais harmoniosa que ela possa ser, não é absolutamente uma música imitativa; e não podendo tocar nem pintar com seus belos acordes, bem depressa enfastia os ouvidos e sempre deixa o coração frio. Disto ainda decorre que, a despeito da diversidade das partes introduzidas pela harmonia, e das quais atualmente se abusa tanto, assim que duas <i>melodias</i> se fazem ouvir ao mesmo tempo, encobrem-se mutuamente e se tornam sem efeito, por mais bela que cada uma possa ser separadamente; do que se pode julgar com que gosto os compositores franceses introduziram na sua ópera o hábito de fazer uma melodia servir de acompanhamento a um coro ou à outra melodia: é como se alguém tivesse a audácia de recitar dois discursos ao mesmo tempo para aumentar a força de sua eloquência (Ver UNIDADE DE MELODIA).</p>
--	---

<p>MÚSICA [Música], Rousseau</p> <p>MÚSICA. <i>s.f.</i> Μουσική (<i>Ordem encicl. entendim. razão, fil. ou ciência da natureza, matemática, mat. mistas, música</i>). A <i>música</i> é a ciência dos sons, enquanto são capazes de afetar agradavelmente o ouvido, ou a arte de dispor e de conduzir os sons de tal maneira que, de sua <i>consonância</i>, de sua sucessão e de suas durações relativas resultem sensações agradáveis.</p> <p>Supõe-se comumente que esta palavra venha de <i>musa</i>, pois se crê que as musas inventaram esta arte. Mas Kircher, segundo Diodoro, remonta este nome a uma palavra</p>	<p>MÚSICA. <i>s.f.</i> Arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao ouvido. Esta arte torna-se uma ciência, muito profunda mesmo, quando se quer encontrar os princípios destas combinações e as razões dos afetos que elas nos provocam. Aristides Quintiliano assim definiu a <i>música</i>: a arte do belo e da decência nas vozes e nos movimentos. Não surpreende que, com definições tão vagas e tão gerais, os antigos tenham dado uma extensão prodigiosa à arte que assim definiam.</p> <p>Supõe-se comumente que a palavra <i>música</i> seja proveniente de <i>Musa</i>, pois se crê que as Musas tenham inventado esta arte: mas Kircher, segundo Diodoro, remonta este nome a uma</p>
--	---

<p>egípcia, sustentando que foi no Egito que a <i>música</i> começou a se restabelecer após o dilúvio, e que desta se recebeu a primeira ideia a partir do som que produzem os caniços que crescem nas margens do Nilo, quando o vento sopra nos seus tubos.</p> <p>A <i>música</i> divide-se naturalmente em especulativa e em prática.</p> <p>A <i>música</i> especulativa é, se assim podemos falar, o conhecimento da matéria musical, isto é, das diferentes proporções entre o grave e o agudo, e entre o lento e o breve, das quais a percepção é, segundo certos autores, a verdadeira origem do prazer do ouvido.</p> <p>A <i>música</i> prática é aquela que ensina como os princípios da especulativa podem ser aplicados, isto é, a conduzir e a dispor os sons em relação à sucessão, à consonância e ao compasso, de tal maneira que o tom agrade ao ouvido. É o que se chama de arte da composição. Ver COMPOSIÇÃO. Com relação à produção atual dos sons pelas vozes ou pelos instrumentos, que se chama execução, é a parte puramente mecânica, que, supondo a faculdade de entoar com precisão os intervalos, demanda apenas o conhecimento dos caracteres da <i>música</i> e o hábito de exprimi-los.</p> <p>A <i>música</i> especulativa divide-se em duas</p>	<p>palavra egípcia, pretendendo que foi no Egito que a <i>música</i> começou a se restabelecer depois do dilúvio e que se percebeu a primeira ideia do som que produzem os caniços que crescem nas margens do Nilo, quando o vento sopra nos seus tubos. Seja qual for a etimologia do nome, a origem da arte está certamente muito próxima do Homem; e se a palavra não começou com o canto, certo é que, pelo menos, canta-se em toda parte em que se fala.</p> <p>A <i>música</i> divide-se naturalmente em <i>música teórica</i> ou <i>especulativa</i> e em <i>música prática</i>.</p> <p>A <i>música</i> especulativa é, se é que se pode falar assim, o conhecimento da matéria musical, isto é, das diferentes relações entre o grave e o agudo, o rápido e o lento, o áspero e o doce, o forte e o fraco, das quais os sons são suscetíveis; relações que, compreendendo todas as combinações possíveis da música e dos sons, parecem compreender também todas as causas das impressões que sua sucessão pode fazer sobre o ouvido e sobre a alma.</p> <p>A <i>música</i> prática é a arte de aplicar e colocar em uso os princípios da especulativa, isto é, de conduzir e dispor os sons em relação à consonância, à duração, à sucessão, de tal modo que o todo produza sobre o ouvido o efeito que se intentava obter: é esta arte que se chama de <i>composição</i> (Ver esta entrada). Com relação à produção atual dos sons por meio das vozes ou dos instrumentos, a qual se chama de <i>execução</i>, é a parte puramente mecânica e operativa que, supondo somente a faculdade de entoar precisamente os intervalos, de marcar precisamente as durações, de dar aos sons o grau prescrito no tom, e o valor prescrito no tempo, demanda, a rigor, apenas o conhecimento dos caracteres da <i>música</i> e o hábito de exprimi-los.</p> <p>A <i>música</i> especulativa divide-se em duas</p>
--	---

<p>partes, a saber: o conhecimento da proporção entre os sons e da medida dos intervalos, e aquele dos valores ou do tempo.</p> <p>A primeira é propriamente aquela que os antigos chamaram de <i>música harmônica</i>. Ela ensina em que consiste a harmonia e revela os seus fundamentos. Ela apresenta as diferentes maneiras pelas quais os sons afetam o ouvido em relação aos seus intervalos; o que se aplica igualmente à sua consonância e à sua sucessão.</p> <p>A segunda foi chamada de <i>rítmica</i>, pois que ela trata dos sons, e levou em consideração o tempo e a quantidade. Ela contém a explicação dos <i>ritmos</i> e dos compassos longos e curtos, vivos e lentos, dos tempos e das diferentes partes nas quais os dividimos, para aplicar-lhes a sucessão dos tons.</p> <p>A <i>música</i> prática se divide em duas partes que correspondem às duas precedentes.</p> <p>Aquela que corresponde à <i>música</i> harmônica, e que os antigos chamavam de <i>melopeia</i>, contém as regras para produzir cantos agradáveis e harmoniosos. Ver MELOPEIA.</p> <p>A segunda, que corresponde à <i>música</i> rítmica, e que se chama <i>ritmopeia</i>, contém as regras para a aplicação dos compassos e dos tempos; em uma palavra, para a prática do ritmo. Ver RITMO.</p> <p>Porfírio apresenta outra divisão da <i>música</i> enquanto tem por objeto o movimento mudo ou sonoro; e, sem a distinguir em especulativa e prática, ele encontra as seis partes seguintes: a <i>rítmica</i>, para os movimentos da dança; a <i>métrica</i>, para a cadência e o número; a <i>orgânica</i>, para a</p>	<p>partes, a saber: o conhecimento da relação entre os sons ou de seus intervalos, e aquele de suas durações relativas, isto é, do compasso e do tempo.</p> <p>A primeira parte é propriamente aquela que os antigos chamaram de <i>música harmônica</i>. Ela ensina em que consiste a natureza do canto e assinala o que é consonante, dissonante, agradável ou desagradável na modulação. Ela faz conhecer, em uma palavra, as diversas maneiras por meio das quais os sons afetam os ouvidos pelo seu timbre, pela sua força, por seus intervalos; o que se aplica igualmente à sua afinação e à sua sucessão.</p> <p>A segunda parte foi chamada de <i>rítmica</i>, pois ela trata dos próprios sons, considerando o tempo e a quantidade. Ela contém a explicação do <i>ritmo</i>, do <i>metro</i>, dos <i>compassos</i> longos e curtos, vivos e lentos, dos tempos e das diversas partes em que as dividimos para aplicar-lhes a sucessão dos sons.</p> <p>A <i>música prática</i> também se divide em duas partes, que correspondem às duas precedentes.</p> <p>Aquela que corresponde à <i>música</i> harmônica, e que os antigos chamavam de <i>melopeia</i>, contém as regras para combinar e variar os intervalos consonantes e dissonantes de uma maneira agradável e harmoniosa (Ver MELOPEIA).</p> <p>A segunda, que corresponde à <i>música</i> rítmica, e que eles [os antigos] chamavam de <i>ritmopeia</i>, contém as regras para a aplicação dos tempos, dos pés, dos compassos; em uma palavra, para a prática do ritmo (Ver RITMO).</p> <p>Porfírio apresenta outra divisão da <i>música</i>, considerando o fato de que ela tem por objeto o movimento mudo ou sonoro e, sem a distinguir em especulativa e prática, ele encontra as seis partes seguintes: a <i>rítmica</i>, para os</p>
--	--

<p>prática dos instrumentos; a <i>poética</i>, para a harmonia e a métrica dos versos; a <i>hipocrítica</i>, para as atitudes das pantomimas; e a <i>harmônica</i>, para o canto.</p> <p>Atualmente, a <i>música</i> divide-se de forma mais simples em <i>melodia</i> e <i>harmonia</i>; pois o ritmo é para nós um estudo limitado demais para constituir um ramo particular.</p> <p>Pela melodia dirigimos a sucessão dos sons de maneira a produzir cantos agradáveis. Ver MELODIA, MODOS, CANTOS, MODULAÇÃO.</p> <p>A harmonia consiste propriamente em saber unir a cada um dos sons de uma sucessão regular e melodiosa, dois ou vários outros sons que, impressionando o ouvido ao mesmo tempo, deleitam agradavelmente os sentidos. Ver HARMONIA.</p>	<p>movimentos da dança; a <i>métrica</i>, para a cadência e o número dos versos; a <i>orgânica</i>, para a prática dos instrumentos; a <i>poética</i>, para os tons e o acento da poesia; a <i>hipocrítica</i>, para as atitudes das pantomimas; e a <i>harmônica</i>, para o canto.</p> <p>Atualmente, a <i>música</i> divide-se de forma mais simples em <i>melodia</i> e <i>harmonia</i>; pois a rítmica não é mais nada para nós e a métrica é muito pouca coisa, já que nossos versos, no canto, tomam quase unicamente a sua medida da <i>música</i> e perdem o pouco de medida que tinham por si mesmos.</p> <p>Pela melodia, dirige-se a sucessão de sons de maneira a produzir cantos agradáveis (Ver MELODIA, CANTO, MODULAÇÃO).</p> <p>A harmonia consiste em unir, a cada um dos sons de uma sucessão regular, dois ou vários outros sons que, impressionando o ouvido ao mesmo tempo, agradam-lhe pelo seu concurso (Ver HARMONIA).</p> <p>Poder-se-ia e, talvez, dever-se-ia, ainda, dividir a <i>música</i> em <i>natural</i> e <i>imitativa</i>. A primeira, limitada somente à física dos sons e agindo apenas sobre os sentidos, não leva de nenhuma maneira estas impressões até o coração e só pode proporcionar sensações mais ou menos agradáveis. Tal é a música das canções, dos hinos, dos cânticos, de todos os cantos que são apenas combinações de sons melodiosos e, em geral, toda música que é apenas harmoniosa.</p> <p>A segunda, mediante inflexões vivas, acentuadas e, por assim dizer, expressivas, exprime todas as paixões, pinta todos os quadros, traduz todos os objetos, submete a natureza inteira às suas sábias imitações e assim leva, até o coração do homem, sentimentos próprios para comovê-lo. Esta <i>música</i> verdadeiramente lírica e teatral era aquela dos antigos poemas e, nos nossos dias, é a que nos esforçamos por aplicar aos dramas com canto que executamos em nossos</p>
--	---

<p>Os antigos escritores diferem bastante entre si acerca da natureza, do objeto, da extensão e das partes da <i>música</i>. Em geral, eles davam a esta palavra um sentido muito mais extenso do que este que lhe resta hoje em dia. Sob a designação de <i>música</i> eles compreendiam não só a dança, o canto, a poesia, como acabamos de ver, mas também a coleção de todas as ciências. Hermes assim definiu a <i>música</i>: o conhecimento da ordem de todas as coisas. Também era a doutrina da escola de Pitágoras e aquela de Platão, os quais ensinavam que tudo no universo era <i>música</i>. Segundo Hesychius, os atenienses davam a todas as artes o nome de <i>música</i>.</p> <p>Daí todas estas <i>músicas</i> sublimes das quais nos falam os filósofos: <i>música</i> divina, <i>música</i> do mundo; <i>música</i> celeste, <i>música</i> humana; <i>música</i> ativa; <i>música</i> contemplativa; <i>música</i> enunciativa, orgânica, ódica, etc.</p> <p>Sob a influência destas vastas ideias é que se deve entender várias passagens dos antigos sobre a <i>música</i>, que seriam ininteligíveis com o sentido que atualmente damos a esta palavra.</p> <p>Parece que a <i>música</i> foi uma das primeiras artes. É muito provável, ainda, que a <i>música</i> vocal tenha sido inventada antes da</p>	<p>teatros. É somente nesta <i>música</i>, e não na harmônica ou natural, que se deve buscar a razão dos efeitos prodigiosos que ela produziu outrora. Enquanto procurarmos efeitos morais apenas na física dos sons, não os encontraremos absolutamente e raciocinaremos sem nos entendermos.</p> <p>Os antigos escritores diferem bastante entre si acerca da natureza, do objeto, da extensão e das partes da <i>música</i>. Em geral, eles davam a esta palavra um sentido muito mais extenso que este que lhe resta hoje em dia. Sob a designação de <i>música</i> eles compreendiam não só a dança, o gesto, a poesia, como acabamos de ver, mas também a coleção de todas as ciências. Hermes assim definiu a <i>música</i>: o conhecimento da ordem de todas as coisas. Assim era a doutrina da escola de Pitágoras e aquela de Platão, os quais ensinavam que tudo no universo era <i>música</i>. Segundo Hesychius, os atenienses davam a todas as artes o nome de <i>música</i>; e tudo isto não é mais surpreendente desde que um músico moderno encontrou na <i>música</i> o princípio de todas as relações e o fundamento de todas as ciências.⁹</p> <p>Daí todas estas <i>músicas</i> sublimes sobre as quais nos falam os filósofos: <i>música</i> divina, <i>música</i> dos homens, <i>música</i> celeste, <i>música</i> mundana, <i>música</i> ativa, <i>música</i> contemplativa, <i>música</i> enunciativa, intelectual, oratória etc.</p> <p>É a partir destas vastas ideias que se deve entender muitas passagens dos antigos sobre a <i>música</i>, as quais seriam ininteligíveis se comparadas aos sentidos que atualmente damos a esta palavra.</p> <p>Parece que a <i>música</i> foi uma das primeiras artes: encontra-se misturada entre os mais antigos monumentos do gênero humano. É</p>
--	--

⁹ Segundo Claude Dauphin, nesta passagem Rousseau refere-se ironicamente à figura de Rameau. Cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 480-481 n. “b”. [N. do T.]

<p>instrumental.</p> <p>Pois os homens não só devem ter feito observações sobre os diferentes tons de sua própria voz, antes de encontrar algum instrumento, mas devem ter aprendido bem cedo, pelo concerto natural dos pássaros, a modificar sua voz e sua garganta de uma maneira agradável. Também não tardaram a imaginar os instrumentos de sopro. Diodoro, como eu disse, e vários antigos atribuem sua invenção à observação do silvo dos ventos nos caniços ou outros tubos das plantas. Esta também é a opinião de Lucrécio.</p> <p><i>At liquidas avium voces imitaries ore</i> <i>Ante fuit multo, quam levius carmina cantu</i> <i>Concelebrare homines possint, aureisque juvare;</i> <i>Et Zephyri cava per calamorum sibila primum</i> <i>Agresteis docuere cava inflare cicutas.</i></p> <p>Com relação aos outros tipos de instrumentos, as cordas sonoras são tão comuns que os homens devem ter observado precocemente os seus diferentes sons; o que originou os instrumentos de cordas. Ver CORDA.</p> <p>Quanto aos instrumentos nos quais batemos para deles tirarmos som, como os tambores e os tímpanos, eles devem sua origem ao ruído surdo que produzem os corpos ocos quando os percutimos. Ver TAMBOR, TÍMPANOS, etc.</p> <p>É difícil sair destas generalidades para estabelecer algo sólido sobre a invenção da <i>música</i> reduzida à arte. Muitos antigos atribuem-na a</p>	<p>bastante verossímil, ainda, que a <i>música</i> vocal tenha sido encontrada antes da instrumental, se é que houve mesmo entre os antigos uma música verdadeiramente instrumental, isto é, feita unicamente para os instrumentos. Antes de terem encontrado algum instrumento, os homens não só devem ter feito observações sobre os diferentes tons de sua voz, mas devem ter aprendido bem cedo, por meio do concerto natural dos pássaros, a modificar sua voz e sua garganta de uma maneira agradável e melodiosa. Depois disso, os instrumentos de sopro devem ter sido os primeiros a serem inventados. Diodoro e outros autores atribuem a sua invenção à observação do silvo dos ventos nos caniços ou outros tubos das plantas. É este também o sentimento de Lucrécio.</p> <p><i>At liquidas avium voces imitaries ore</i> <i>Ante fuit multo, quam levius carmina cantu</i> <i>Concelebrare homines possint, aureisque juvare;</i> <i>Et Zephyri cava per calamorum sibila primum</i> <i>Agresteis docuere cava inflare cicutas.</i>¹⁰</p> <p>Com relação a outros tipos de instrumentos, as cordas sonoras são tão comuns que delas os homens devem ter observado bem cedo os diferentes tons; o que originou os instrumentos de cordas (Ver CORDA).</p> <p>Os instrumentos nos quais batemos para deles tirar som, como os tambores e os tímpanos, devem sua origem ao ruído surdo que produzem os corpos ocos quando neles percutimos.</p> <p>É difícil sair destas generalidades para constatar algum fato acerca da invenção da <i>música</i></p>
--	--

¹⁰ *De rerum natura*, Livro V, versos 1380-1385 (1379-1383): “Muito antes de poderem os homens celebrar com um canto os versos harmoniosos e alegrar os ouvidos, imitaram-se com a boca as vozes límpidas das aves. E os silvos dos Zéfiros passando pelo oco dos cálamos ensinaram os lavradores a tirar os primeiros sons das escavadas canas.” Cf. LUCRÉCIO. *Da Natureza das coisas*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 114. [N. do T.]

<p>Mercúrio, assim como a da lira. Outros querem que os gregos dela sejam devedores a Cadmo, que, salvando-se da corte do rei da Fenícia (<i>Aten. Deipn.</i>), trouxe para a Grécia a musicista Harmonia. Em uma passagem do diálogo de Plutarco sobre a <i>Música</i>, Lysias diz que foi Anfion quem a inventou; em outra, Sotericus diz que foi Apolo; numa outra, ainda, parece que ele confere honras a Olimpo. Pouco se concorda a respeito de tudo isto. A estas primeiras invenções sucederam Quiron, Demódoco, Hermes, Orfeu, o qual, segundo alguns, inventou a lira. Depois destes vieram Phoecinius e Terpandro, contemporâneos de Licurgo, que deu regras à <i>música</i>. Algumas pessoas lhe atribuem a invenção dos primeiros modos. Enfim, acrescentam-se Tales e Thamiris, que se diz serem os inventores da <i>música</i> puramente instrumental.</p>	<p>reduzida à arte. Sem remontar para além do dilúvio, muitos antigos atribuem esta invenção a Mercúrio, bem como a da lira.¹¹ Outros querem que os gregos lhe sejam devedores a Cadmo que, salvando-se da corte do rei da Fenícia, trouxe para a Grécia a musicista Hermione ou Harmonia; do que se poderia concluir que esta arte era conhecida na Fenícia antes de Cadmo. Em uma passagem do diálogo de Plutarco sobre a <i>música</i>¹², Lysias diz que foi Anfion quem a inventou; em uma outra, Sotericus diz que foi Apolo; numa outra, ainda, parece que ele faz honra a Olimpo: pouco se concorda a respeito de tudo isto e também isto não importa muito. A estes primeiros inventores sucederam Quiron, Demódoco, Hermes, Orfeu, o qual, segundo alguns, inventou a lira. Depois destes vieram Femius, depois Terpandro, contemporâneo de Licurgo e que deu regras para a <i>música</i>. Algumas pessoas lhe atribuem a invenção dos primeiros modos. Enfim, acrescentam-se Tales e Thamiris, do qual se diz ter sido o inventor da <i>música</i> instrumental.</p>
Estes grandes músicos viviam antes de	A maior parte destes grandes músicos

¹¹ *Hino homérico a Hermes*: “[...] tão logo saltou do seio imortal da mãe, / não ficou muito tempo em repouso no sagrado berço; / mas, num salto, saiu em busca dos bois de Apolo, / transpondo a soleira da gruta de elevado teto. / Ao encontrar aí uma tartaruga, conseguiu imensa prosperidade: / Hermes foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor. / Foi quando ela surgiu-lhe à entrada do pátio, / pascendo, defronte à morada, viçosa erva, / a mover gigante as patas. O benfazejo filho de Zeus / sorriu, com o olhar atento, e em seguida pôs-se a falar: / ‘É um trunfo de grande valor! Não devo desprezá-lo! / Salve, amável beldade, cadência da dança, colega de festim, / bem-vinda aparição! De onde saiu este belo brinquedo? / És uma carcaça furta-cor, tartaruga que vive nos montes! / Vou pegar-te e levar para casa; uma certa serventia terá para mim, / não farei pouco de ti. E serás tu a primeira a servir-me. / É melhor ficar em casa, pois além da porta é nocivo. / Sim, de fato, proteção contra feitiços maléficos serás / em vida; mas, se morresses, poderias cantar bem bonito!’ / Assim, então, falou e, tomando-a com as duas mãos, / voltou para dentro da casa, levando o amável brinquedo. / Lá virou-a de costas e com um ponteiro de ferro fosco / escavou a medula da tartaruga montês. [...] Cortou, então, na medida, hastes de caniço e fixou-as / ao longo dorso, prendendo as pontas no casco da tartaruga. / Com sua perícia, estendeu em volta uma pele de boi, / colocou dois braços, por cima ajustando uma trave, / e estendeu sete afinadas cordas de tripas de ovelhas. / Depois que fabricou, diligente, o amável brinquedo, / com um plectro fez vibrar cada parte; em suas mãos, ela [a “lira”, “cítara”, ou “fôrmix”] / ressoou formidável [...]” Cf. DEZOTTI, Maria Celeste C. CARVALHO, Sílvia M. S. *Hermes, trickster e mensageiro dos deuses – h.Hom. 4: A Hermes*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. In: RIBEIRO JUNIOR, Wilson Alves. (Ed./Org.). *Hinos Homéricos – tradução, notas e estudo*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 406-410. [N. do T.]

¹² Como bem observa Pierre Saby, a obra que Rousseau parece referir aqui é aquela que se intitula *Tratado de música*, cuja autoria “foi discutida no séc. XVIII e, hoje em dia, parece mais que incerta.” Cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 856. [N. do T.]

<p>Homero. Outros mais modernos são Lasus Hermionensis, Melnípides, Filoxeno, Timóteo, Frínis, Epigonius, Lisandro, Simicus e Diodoro; todos eles aperfeiçoaram consideravelmente a <i>música</i>.</p> <p>Como se pretende, Lasus foi o primeiro que escreveu sobre a <i>música</i>, no tempo de Dario Hystaspes. Epigônio inventou um instrumento de quarenta cordas chamado <i>epigonium</i>. Símico inventou também um instrumento de trinta e cinco cordas chamado <i>simmicium</i>.</p> <p>Diodoro aperfeiçoou a flauta, acrescentando-lhe novos orifícios; e Timóteo, a Lira, acrescentando-lhe uma nova corda, o que lhe rendeu uma multa dos lacedemônios.</p> <p>Como os antigos escritores se expressam muito obscuramente sobre os inventores dos instrumentos de <i>música</i>, também são muito obscuros a respeito dos próprios instrumentos: deles mal conhecemos outra coisa além dos nomes.</p> <p>Os instrumentos geralmente se dividem em instrumentos de cordas, instrumentos de sopro e instrumentos que percutimos. Por instrumentos de cordas, queremos dizer aqueles que os antigos chamavam de <i>lyra</i>, <i>psalterium</i>, <i>trigonium</i>, <i>sambuca</i>, <i>cithara</i>, <i>pectis</i>, <i>magas</i>, <i>barbiton</i>, <i>testudo</i>, <i>trigonium</i>, <i>epigonium</i>, <i>simmicium</i>, <i>epandoron</i>, etc. Todos estes instrumentos eram tocados com a mão, ou com o plectro, espécie de arco. Ver LIRA, etc.</p> <p>Por instrumentos de sopro, queremos dizer aqueles que os antigos chamavam de <i>tibia</i>, <i>fistula</i>, <i>tuba</i>, <i>cornu</i>, <i>lituus</i> e os órgãos hidráulicos. Ver FLAUTAS, etc.</p> <p>Os instrumentos de percussão eram chamados de <i>tympanum</i>, <i>cymbalum</i>, <i>crepitaculum</i>, <i>tintinnabulum</i>, <i>crotalum</i>, <i>sistrum</i>. Ver TYMPANUM, TIMBALES, etc.</p>	<p>viveu antes de Homero. Outros mais modernos são Lasus de Hermione, Melnípides, Filoxeno, Timóteo, Frynis, Epigonius, Lisandro, Simicus e Diodoro: todos eles aperfeiçoaram consideravelmente a <i>música</i>.</p> <p>Como se pretende, Lasus foi o primeiro que escreveu sobre esta arte, no tempo de Dario Hystaspes. Epigônio inventou o instrumento de quarenta cordas que levava seu nome. Símico inventou também um instrumento de trinta e cinco cordas chamado de <i>Simmicium</i>.</p> <p>Diodoro aperfeiçoou a flauta e acrescentou-lhe novos orifícios, e Timóteo aperfeiçoou a lira, acrescentando-lhe uma nova corda, o que lhe rendeu uma punição dos lacedemônios.</p> <p>Como os antigos autores explicam-se de modo bastante obscuro com relação aos inventores de instrumentos de <i>música</i>, eles também são muito obscuros no que se refere aos próprios instrumentos. Deles mal conhecemos outra coisa além dos nomes (Ver INSTRUMENTO).</p>
---	--

<p>A <i>música</i> era objeto da mais alta estima entre diversos povos da antiguidade, principalmente entre os gregos, e esta estima era proporcionada pelo poder e pelos efeitos surpreendentes que lhe atribuíam. Seus autores não presumem nos apresentar uma noção muito ampla da <i>música</i>, dizendo-nos que era usada no céu, e que proporcionava o divertimento principal dos deuses e das almas dos bem-aventurados. Platão não teme dizer que não se podem fazer modificações na <i>música</i> sem que haja uma na constituição do Estado; e pretende que é possível determinar os sons capazes de fazer nascer a baixeza da alma, a insolência e as virtudes contrárias. Aristóteles, que parece ter feito sua política só para opor seus sentimentos aos de Platão, no entanto, concorda com ele a respeito do poder da <i>música</i> sobre os costumes. O judicioso Políbio nos diz que a <i>música</i> era necessária para abrandar os costumes dos arcádios que habitavam um país onde o ar é triste e frio; que aqueles de Cinete, que negligenciaram a <i>música</i>, ultrapassaram em crueldade todos os gregos, e que não há nenhuma cidade onde se tenham visto tantos crimes. Ateneu assegura-nos que, outrora, todas as leis divinas e humanas, as exortações à virtude, o conhecimento do que concernia aos deuses e aos homens, as vidas e as ações dos personagens ilustres eram escritos em versos e cantados publicamente por um coro, ao som dos instrumentos. Não se tinha encontrado meio mais eficaz para gravar no espírito dos homens os princípios da moral e o conhecimento de seus deveres.</p>	<p>A <i>música</i> era objeto da mais alta estima entre diversos povos da Antiguidade e entre os gregos, sobretudo, esta estima era proporcionada pelo poder e pelos efeitos surpreendentes que eles atribuíam a esta arte. Seus autores não presumem nos apresentar dela uma noção muito ampla, ao nos dizerem que ela era usada no céu, e que proporcionava o divertimento principal dos deuses e das almas dos bem-aventurados. Platão não teme dizer que não se pode fazer alguma modificação na <i>música</i> sem que haja uma [mudança] na constituição do Estado¹³; e pretende que é possível determinar os sons capazes de fazer nascer a baixeza da alma, a insolência e as virtudes contrárias. No entanto, Aristóteles, que parece ter escrito sua política somente para opor seus sentimentos aos de Platão, concorda com ele relativamente ao poder da <i>música</i> sobre os costumes. O judicioso Políbio nos diz que a <i>música</i> era necessária para abrandar os costumes dos árcades que habitavam um país onde o ar é triste e frio; que aqueles de Cinete, que negligenciaram a <i>música</i>, ultrapassaram em crueldade todos os gregos, e que não há nenhuma cidade onde se tenha visto tantos crimes. Ateneu assegura-nos que outrora todas as leis divinas e humanas, as exortações à virtude, o conhecimento do que concernia aos deuses e aos heróis, as vidas e as ações dos homens ilustres eram escritas em versos e cantadas publicamente por coros ao som dos instrumentos; e vemos, pelos nossos livros sagrados, que tais eram, desde os primeiros tempos, as práticas dos israelitas. Não se tinha de modo algum encontrado meio mais eficaz para gravar no espírito dos homens os princípios da moral e o amor à virtude; ou, antes, tudo isto não</p>
---	--

¹³A *República*, Livro IV, 424c.: “É preciso muito cuidado ao introduzir um novo gênero de música, pois isso seria muito perigoso. Em lugar algum, mudam-se os modos da música sem mudança nas leis mais importantes da cidade [...]” Cf. PLATÃO. *A República* – ou sobre a justiça, diálogo político. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.141-142. [N. do T.]

<p>A <i>música</i> fazia parte do estudo dos antigos pitagóricos. Eles se serviam dela para incitar o espírito às ações louváveis e para se inflamar do amor à virtude. Segundo estes filósofos, nossa alma era, por assim dizer, formada apenas de harmonia; e eles acreditavam fazer reviver, por meio da <i>música</i>, a harmonia primitiva das faculdades da alma, isto é, a harmonia que, de acordo com eles, nela existia antes que animasse nossos corpos, quando habitava os céus. Ver PREEXISTÊNCIA, PITAGÓRICOS.</p> <p>Atualmente, a <i>música</i> parece destituída deste grau de poder e de majestade, a ponto de nos fazer duvidar da verdade destes fatos, ainda que sejam atestados pelos historiadores mais judiciosos e pelos mais sérios filósofos da antiguidade. Entretanto, encontram-se na História moderna alguns fatos semelhantes. Se Timóteo excitava os furores de Alexandre com o modo frígio, e, em seguida, acalmava-o até a indolência com o modo lídio, uma <i>música</i> mais moderna ia mais longe ainda, ao excitar, segundo dizem, em Erric, Rei da Dinamarca, tamanho furor que ele matava seus melhores criados. Aparentemente, estes criados não eram tão sensíveis à <i>música</i> quanto o seu príncipe. Caso contrário, na certa ele teria sido exposto à metade do perigo. D'Aubigné narra ainda outra história muito parecida com aquela de Timóteo. Ele diz que, no tempo de Henrique III, o músico Glaudin, tocando nas bodas do duque de Joyeuse, no modo frígio, animou, não o rei, mas um cortesão que se descuidou a ponto de pôr a mão nas armas na presença de seu soberano; mas o músico se apressou em acalmá-lo ao empregar o modo hipofrígio.</p>	<p>era absolutamente o efeito de um meio premeditado, mas da grandeza de sentimentos e da elevação das ideias que procuravam alcançar, mediante acentos proporcionados, uma linguagem digna delas.</p> <p>A <i>música</i> fazia parte do estudo dos antigos pitagóricos. Eles se serviam dela para incitar o coração a ações louváveis e para se inflamar do amor à virtude. Segundo estes filósofos, nossa alma era, por assim dizer, formada apenas de harmonia, e eles acreditavam restabelecer, mediante a harmonia sensual, a harmonia intelectual e primitiva das faculdades da alma; isto é, aquela [harmonia] que, segundo eles, nela [na alma] existia antes que ela animasse nossos corpos e quando habitava os céus.</p> <p>Atualmente, a <i>música</i> decaiu deste grau de poder e de majestade, a ponto de nos fazer duvidar da verdade das maravilhas que ela operava antigamente, ainda que atestadas pelos historiadores mais judiciosos e pelos mais sérios filósofos da Antiguidade. Entretanto, encontram-se na História moderna alguns fatos semelhantes. Se Timóteo excitava os furores de Alexandre com o auxílio do modo frígio e os acalmava com o modo lídio, uma <i>música</i> mais moderna ia ainda mais longe, ao excitar, segundo dizem, em Erric, rei da Dinamarca, um tal furor que ele matava seus melhores servos. Sem dúvida, estes infelizes eram menos sensíveis à <i>música</i> que seu príncipe; de outro modo ele teria sido exposto à metade do perigo. D'Aubigny narra outra história muito parecida àquela de Timóteo. Ele diz que, sob o reinado de Henri III, o músico Claudin, ao tocar no modo frígio, nas bodas do Duque de Joyeuse, animou, não o Rei, mas um cortesão que se esqueceu de si mesmo a tal ponto que pegou em armas na presença de seu soberano; mas o músico se apressou em acalmá-lo ao empregar o modo hipofrígio. Isto é dito com toda segurança, como</p>
---	---

<p>Se nossa <i>música</i> pouco exerce seu poder sobre as afecções da alma, em contrapartida ela é capaz de agir fisicamente sobre o corpo; como testemunha a história da tarântula, conhecida demais para falar dela aqui. Ver TARÂNTULA. Como testemunha este cavalheiro gascão do qual Boile diz que, ao som de uma cornamusa, não podia reter sua urina. Ao que se deve acrescentar o que narra o mesmo autor a respeito destas mulheres que se desfaziam em lágrimas quando ouviam certo tom pelo qual o resto dos auditores não era afetado. Lê-se, na história da Academia das Ciências de Paris, que um músico foi curado de uma violenta febre por um concerto executado em seu quarto.</p> <p>Os Sons agem mesmo sobre os corpos inanimados. Morhoff faz menção a certo Petter Hollandais, que, com o som da sua voz, quebrava um copo. Kircher fala de uma grande pedra que vibrava ao som de certo tubo de órgão.</p> <p>O padre Mersenne fala também de um tipo de ladrilho que o registro do órgão abalava como o faria um terremoto. Boile acrescenta que os assentos frequentemente tremem ao som dos órgãos; que muitas vezes ele os sentiu vibrar sob a sua mão com certos tons do órgão ou da voz, e que lhe asseguraram que todos aqueles que eram bem feitos vibravam com algum tom determinado. Esta última experiência é inegável, e qualquer um pode verificá-la cotidianamente. Todo mundo ouviu falar deste famoso pilar de uma igreja de Reims (S. Nicaise) que se abala muito sensivelmente ao</p>	<p>se o músico Claudin pudesse saber exatamente em que consistiam os modos frígio e o hipofrígio.</p> <p>Se nossa <i>música</i> tem pouco poder sobre as afecções da alma, em contrapartida ela é capaz de agir fisicamente sobre os corpos, como testemunha a história da tarântula, demasiado conhecida para dela falarmos aqui; assim como o testemunho deste Cavalheiro Gascão que, ao som de uma cornamusa, não podia reter sua urina, sobre o qual fala Boyle, ao que se deve acrescentar o que narra o mesmo autor a respeito destas mulheres que se desfaziam em lágrimas quando ouviam determinado tom pelo qual o resto dos auditores não era absolutamente afetado. E conheço, em Paris, uma mulher de condição, a qual não pode escutar qualquer <i>música</i> que seja sem ser tomada por um riso involuntário e convulsivo. Lê-se, também, na História da Academia das Ciências de Paris, que um músico foi curado de uma violenta febre por um concerto executado em seu quarto.</p> <p>Os sons agem mesmo sobre os corpos inanimados, como se vê pela vibração e ressonância de um corpo sonoro ao som de outro, com o qual ele é afinado em determinada relação. Morhoff faz menção a um certo Petter Hollandais, o qual estilhaçava um copo com o som de sua voz. Kircher fala de uma grande pedra que vibrava ao som de um tubo de órgão. O padre Mersenne fala também de uma espécie de ladrilho que o registro do órgão abalava como teria feito um terremoto. Boyle acrescenta que as estalas amiúde estremecem ao som dos órgãos; sentiu-as vibrar sob sua mão ao som do órgão ou da voz e lhe foi assegurado que as que eram bem feitas tremiam com algum tom determinado. Todo mundo ouviu falar do famoso pilar de uma igreja de Reims que se abala sensivelmente ao som de determinado sino, ao passo que os outros pilares permanecem imóveis; mas o que rouba do som a honra do</p>
--	--

<p>som de determinado sino, ao passo que os outros pilares permanecem quase imóveis. Mas o que rouba do som a honra do maravilhoso é o fato de que este pilar se abala igualmente quando alguém retira o badalo do sino.</p> <p>Todos estes exemplos, dos quais a maior parte pertence mais ao som que à <i>música</i>, e para os quais a Física pode dar algumas explicações, não fazem com que, para nós, tornem-se mais inteligíveis nem mais críveis os efeitos maravilhosos e quase divinos que os antigos atribuem à <i>música</i>. Vários autores afligiram-se para tentar explicar a sua razão. Wallis os atribui, em parte, à novidade da arte, e os rejeita, em parte, por conta do exagero dos antigos; outros os atribuem somente à poesia. Outros supõem que os gregos, mais sensíveis que nós pela constituição de seu clima ou por seu modo de vida, podiam ser comovidos por coisas que não nos teriam tocado de maneira alguma. O Sr. Burette, mesmo aceitando todos estes fatos, sustenta que eles não provam a perfeição da <i>música</i> que os produziu: nisto ele não vê nada que aldeões arranhadores de instrumentos não poderiam fazer, segundo ele, tão bem quanto os primeiros músicos do mundo.</p> <p>A maior parte destes sentimentos está fundada no desprezo que temos pela <i>música</i> antiga. Mas será que, assim como o pretendemos, este desprezo é tão bem fundado?</p> <p>Isto é o que se examinou muitas vezes, e que, considerando a obscuridade da matéria e a incapacidade dos juízes, talvez ainda teria necessidade de sê-lo.</p> <p>A natureza desta obra e os poucos conhecimentos que nos restam sobre a <i>música</i> dos gregos, proibem-me igualmente de tentar este exame. Com base nas explicações que nossos autores, tão pouco preparados para esta antiga</p>	<p>maravilhoso é o fato de que este mesmo pilar abala-se igualmente quando o badalo do sino é retirado.</p> <p>Todos estes exemplos, dos quais a maior parte pertence mais ao som que à <i>música</i>, e dos quais a física pode dar alguma explicação, não nos tornam absolutamente mais inteligíveis nem mais verossímeis os efeitos maravilhosos e quase divinos que os antigos atribuem à <i>música</i>. Vários autores afligiram-se para tentar explicar a sua razão. Wallis os atribui, em parte, à novidade da arte, e os rejeita, em parte, por conta do exagero dos autores. Outros lhes atribuem somente à poesia. Outros supõem que os gregos, mais sensíveis que nós, em virtude da constituição de seu clima ou por causa de sua maneira de viver, podiam ser comovidos por coisas que não nos teriam tocado de modo algum. O Sr. Burette, mesmo aceitando todos estes fatos, pretende que eles não provam de maneira alguma a perfeição da <i>música</i> que os produziu: nisto nada viu que aldeões arranhadores de instrumentos não poderiam ter feito, segundo ele, tão bem como os primeiros músicos do mundo.</p> <p>A maior parte destes sentimentos está fundada na firme convicção que temos acerca da excelência da nossa <i>música</i> e no desprezo que temos pela dos antigos. Mas será que, assim como o pretendemos, este desprezo é tão bem fundado? É isto que foi examinado muitas vezes e que, considerando a obscuridade da matéria e a incapacidade dos juízes, teria grande necessidade de sê-lo melhor. De todos os que se envolveram até aqui neste exame, Vossius, em seu tratado <i>De viribus cantus et rhythmici</i>, parece ser aquele que melhor discutiu a questão e o mais próximo da verdade. Lancei a este respeito algumas ideias em outro escrito ainda não publicado, no qual minhas</p>
--	--

<p><i>música</i>, forneceram-nos a respeito dela, contentar-me-ei apenas de compará-la em poucas palavras com a nossa.</p> <p>Para formarmos acerca da <i>música</i> dos antigos a ideia mais clara possível, é preciso considerá-la em cada uma de suas partes: <i>sistemas</i>, <i>gêneros</i>, <i>modos</i>, <i>ritmo</i> e <i>melopeia</i>. Ver cada uma destas entradas.</p> <p>O resultado deste exame pode se resumir a isto: 1º) que o grande sistema dos gregos, isto é, a extensão geral que eles davam do grave ao agudo a todos os sons de sua <i>música</i>, excedia em apenas um tom a extensão de três oitavas. Ver as tabelas gregas que Meibomius colocou no início da obra de Alípio.</p> <p>2º) Que cada um de seus três gêneros e mesmo cada espécie de um gênero eram compostos de, pelo menos, dezesseis sons consecutivos na extensão do diagrama. Que a metade destes sons era composta de sons fixos e os mesmos para todos os gêneros; mas que a afinação dos outros, sendo variável e diferente em cada gênero particular, isto multiplicava consideravelmente o número dos sons e dos intervalos.</p> <p>3º) Que eles tinham, pelo menos, sete modos ou tons principais, fundados sobre cada um dos sete sons do sistema diatônico, os quais, além de suas diferenças do grave ao agudo, ainda admitiam, cada qual de sua modificação própria, outras diferenças que indicavam o seu caráter.</p> <p>4º) Que o ritmo ou a métrica variava entre eles, não somente segundo a natureza dos pés com que os versos eram compostos, não somente segundo as diversas combinações destes mesmos pés, mas também segundo os diversos tempos</p>	<p>ideias serão melhor colocadas que nesta obra, a qual não é feita para deter o leitor na discussão de minhas opiniões.¹⁴</p>
---	---

¹⁴ Como bem lembrou Claude Dauphin, esta alusão de Rousseau a “outro escrito ainda não publicado” remete o leitor familiarizado com sua obra ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, provavelmente escrito entre 1755 e 1761, porém publicado apenas em 1781, três anos após a morte do filósofo genebrino. Cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 481 n. “f”. [N. do T.]

silábicos, e segundo todos os graus, do rápido ao lento, dos quais eles eram suscetíveis.

5º) Enfim, quanto ao canto ou à melopeia, pode-se julgar a variedade que devia estar em voga pelo número dos gêneros e dos modos diversos que eles lhe atribuíam, segundo o caráter da poesia, e pela liberdade de juntar ou dividir em cada gênero os diferentes tetracordes, conforme isto convinha à expressão e ao caráter da ária.

Por outro lado, os poucos conhecimentos que, de diversas passagens aqui e ali dispersas, nos autores podemos recolher sobre a natureza e a construção de seus instrumentos, bastam para mostrar quão longe eles estavam da perfeição dos nossos. Suas flautas tinham poucos orifícios, suas liras ou cítaras tinham poucas cordas. Quando elas tinham muitas, várias destas cordas eram elevadas ao uníssono ou à oitava, e, além disso, como a maior parte destes instrumentos não possuía trastes, deles só se podiam tirar, quando muito, uma quantidade de sons proporcional à de cordas. O aspecto de suas trompas e de seus trompetes basta para mostrar que eles não podiam igualar o belo som daqueles de hoje; e, em geral, deve-se mesmo supor que sua orquestra não era nada barulhenta, para conceber como a cítara, a harpa e outros instrumentos semelhantes podiam ser ouvidos. Quer eles tocassem as suas cordas com o plectro, como nós fazemos em nossos timpanões, quer as pinçassem com os dedos, como lhes ensinou Epigônio, não compreendemos bem que efeito isto devia produzir na sua *música*, que tão frequentemente se fazia ao ar livre. Não sei se, em um teatro como aquele de Atenas, cem guitarras poderiam ser ouvidas bem distintamente. Em uma palavra, é perfeitamente certo que, por si mesmo, o órgão, este instrumento admirável e, por sua majestade, digno do uso ao qual é destinado, suprime absolutamente tudo o que os antigos jamais inventaram neste gênero. Tudo isto deve se

atribuir ao caráter de sua *música*. Inteiramente ocupados com sua divina poesia, eles só se preocupavam em bem exprimi-la pela *música* vocal; estimavam a instrumental apenas na medida em que ela valorizava a outra: eles não suportavam que ela a encobrisse; e, sem dúvida, estavam bem afastados do ponto do qual vejo que nos aproximamos: o de fazer com que as partes cantantes sirvam apenas de acompanhamento à sinfonia.

Além disso, parece comprovado que eles não conheciam a *música* com várias partes, o contraponto, em uma palavra, a harmonia no sentido que nós lhe atribuímos. Se empregavam esta palavra, era apenas para exprimir uma agradável sucessão de sons. Ver sobre este assunto as *dissertações* do Sr. Burette, nas *Mem. da academia das belas-letas*.

Portanto, neste aspecto levamos vantagem sobre eles, e é um ponto considerável, já que é certo que a harmonia é o verdadeiro fundamento da melodia e da modulação. Mas não estamos abusando desta vantagem? É uma dúvida pela qual somos muito tentados quando ouvimos nossas óperas modernas. Quê! Este caos, esta confusão de partes, esta quantidade de instrumentos diferentes, que parecem se insultar uns aos outros, este estrondo de acompanhamentos que abafam a voz sem apoiá-la; então, tudo isso constitui as verdadeiras belezas da *música*? É daí que ela tira sua força e sua energia? Logo, seria preciso que a *música* mais harmoniosa fosse ao mesmo tempo a mais comovente. Mas o público aprendeu bem o contrário. Consideremos os italianos, nossos contemporâneos, cuja *música* é a melhor, ou antes, a única boa do universo, na opinião unânime de todos os povos, com exceção dos franceses, que preferem a deles. Vejam que sobriedade nos acordes, que escolha na harmonia! Estas pessoas não pensavam em avaliar pelo

número das partes a estima que eles tinham por uma *música*; precisamente, suas óperas são apenas duos, e toda a Europa as admira e as imita. Certamente, não é à força de multiplicar as partes de sua *música* que os franceses conseguirão fazer com que ela seja apreciada pelos estrangeiros. A harmonia dispensada oportunamente é admirável: possui encantos aos quais todos os homens são sensíveis; mas ela não deve absorver a melodia, nem o belo canto. Os mais belos acordes do mundo jamais interessarão como as inflexões comoventes e bem moderadas de uma bela voz; e todo aquele que refletir imparcialmente sobre o que mais o toca em uma bela *música* bem executada sentirá que, o que quer que dela se possa dizer, o verdadeiro império do coração pertence à melodia.

Enfim, triunfamos pela extensão geral do nosso sistema, que, não se encontrando mais restrito a quatro ou cinco oitavas, apenas, doravante não possui outros limites a não ser o capricho dos músicos. Todavia, não sei se com isso temos tanto para nos felicitar. Era então um mal tão grande a *música* antiga só ter a oferecer sons plenos e harmoniosos, extraídos de um belo *medium*? As vozes cantavam sem se esforçar, os instrumentos não miavam incessantemente nas proximidades do cavalete; os sons desafinados e surdos que tiramos ao correr a mão pela escala dos instrumentos e os ganidos de uma voz que se excede são feitos para comover o coração? A antiga *música* sabia enternece-lo deleitando os ouvidos; a nova, ferindo-os, apenas aturdirá o espírito.

Assim como os antigos, possuímos o gênero diatônico e o cromático; este nós até ampliamos; mas como nossos músicos o misturam, confundem-no com o primeiro, quase sem gosto e sem discernimento, ele perdeu uma grande parte de sua energia, e produz muito pouco

efeito. Em breve, este será um tema que os grandes mestres desdenharão. Para o enarmônico, o temperamento fê-lo desaparecer; e de que nos serviria, se nossos ouvidos não são sensíveis a ele e os nossos órgãos não podem mais executá-lo?

Aliás, observai que a diversidade dos gêneros não é para a nossa *música* uma verdadeira riqueza; pois é sempre o mesmo teclado afinado da mesma maneira; em todos os gêneros são os mesmos sons e os mesmos intervalos. Nós possuímos exatamente doze sons, todos os outros são apenas suas oitavas; e eu nem mesmo sei se recuperamos pela extensão do grave ao agudo o que os gregos obtinham pela diversidade da afinação.

Possuímos doze tons; que digo eu? Temos vinte e quatro modos. Quantas riquezas além das dos gregos, que nunca tiveram mais que quinze deles, os quais ainda foram reduzidos a sete por Ptolomeu! Mas cada um destes modos tinha um caráter particular: o grau do grave ao agudo era a menor de suas diferenças; o caráter do canto, a modificação dos tetracordes, a posição dos semitons, tudo isto os distinguia muito melhor que a posição da sua tônica. Neste sentido, só possuímos dois modos, e os gregos eram mais ricos que nós.

Quanto ao ritmo, se quisermos compará-lo à métrica da nossa *música*, toda vantagem ainda parecerá se encontrar do nosso lado. Pois, sobre quatro ritmos diferentes que eles praticavam, nós possuímos, pelo menos, doze tipos de métricas; mas se os seus quatro ritmos realmente produziam tantos gêneros diferentes, não poderíamos dizer o mesmo das nossas doze métricas, que são realmente apenas modificações de duração dos dois únicos gêneros de movimento, a saber: de dois e de três tempos. Isto não quer dizer que a nossa *música* não pôde admitir tantos deles quantos admitia a música dos gregos; mas, se

prestarmos atenção ao gênio dos professores desta arte, reconheceremos facilmente que todo meio de aperfeiçoar a *música*, que disto tem mais necessidade do que pensamos, doravante é inteiramente impossível.

Incluimos, aqui, uma passagem de canto na métrica sesquiáltera, isto é, em dois tempos desiguais, cuja razão é de dois para três; métrica certamente tão boa e tão natural quanto muitas daquelas que estão em uso, mas que os músicos jamais adotarão, pois seu mestre não lhas ensinou. Ver as pranchas de *música*.

O grande vício da nossa métrica, que talvez seja um pouco aquele da língua, é o de não ter suficiente relação com as palavras. A métrica dos nossos versos é uma coisa, a da nossa *música* é outra, totalmente diferente, e, muitas vezes, contrária. Como a prosódia da língua francesa não é tão sensível quanto o era aquela da língua grega, e os nossos músicos, com a cabeça cheia de sons exclusivamente, não se preocupam com outra coisa, há tão pouca relação de sua *música* com as palavras, no que diz respeito ao número e à métrica, quanto há relativamente ao sentido e à expressão. Isto não significa que eles não saibam executar corretamente um *tenuto* nas palavras *acalmar* ou *repouso*; que eles não sejam muito aplicados ao exprimir a palavra *céu* pelo emprego de sons altos, as palavras *terra* ou *inferno* pelo emprego de sons baixos; ao vibrar o som prolongadamente nas palavras *raio* e *trovão*; ao precipitar *um monstro furioso* pelo emprego de vinte arrebatamentos vocais e outras puerilidades semelhantes. Mas para abranger a ordem de uma obra, para exprimir o estado da alma em vez de se entreter com o sentido particular de cada palavra; para restituir a harmonia dos versos, para imitar, em uma palavra, todo o encanto da poesia por meio de uma *música* conveniente e relativa, isto é o que eles entendem tão pouco que pedem aos

seus poetas pequenos versos entrecortados, prosaicos, irregulares, sem número, sem harmonia e salpicados de palavrinhas líricas: *jorrai, voai, glória, murmúrio, eco, gorjeio*; sobre as quais esgotam toda a sua ciência harmônica. Eles começam mesmo por compor suas árias e, em seguida, a elas fazem com que o versificador ajuste palavras. A *música* governa, a poesia é a serva; serva tão subordinada que nem sequer na ópera percebemos que são versos o que ouvimos.

A antiga *música*, sempre vinculada à poesia, a seguia passo a passo, exprimia-lhe exatamente o número e a métrica, e aplicava-se apenas a dar-lhe mais esplendor e majestade. Que impressão não devia causar, em um ouvinte sensível, uma excelente poesia assim expressa? Se a simples declamação nos arranca lágrimas, que energia não deve lhe acrescentar todo o encanto da harmonia, quando ele a embeleza sem abafá-la! Por que a velha *música* de Lulli nos interessa tanto? Por que todos os seus êmulos permaneceram tão atrasados em relação a ele? É que ninguém entendeu como ele a arte de associar a *música* às palavras. É que o seu recitativo é, de todos, aquele que mais se aproxima do tom da natureza e da boa declamação. Mas quão longe disto ainda o consideráramos se quiséssemos examiná-lo de perto! Portanto, não julguemos os efeitos da *música* antiga pelos da nossa, já que ela não nos oferece mais nada semelhante.

A parte da nossa *música* que corresponde à melopeia dos gregos é o canto ou a melodia; e eu não sei quem deve prevalecer neste aspecto, pois se nós possuímos mais intervalos, eles os possuíam, em virtude da diversidade dos gêneros, mais variados que os nossos. Além disso, como a modulação é uniforme em todos os nossos tons, faz-se necessário que o canto nisso seja semelhante; pois a harmonia que o produz tem seus caminhos prescritos e estes caminhos são os

<p>mesmos em todo lugar. Assim, as combinações dos cantos que esta harmonia comporta só podem ser muito boas. Por isso, todos estes cantos procedem sempre da mesma maneira. Em todos os tons, em todos os modos, sempre os mesmos traços, os mesmos finais; neste ponto, não percebemos nenhuma variedade de gênero nem de caráter. Quê! Tratais da mesma maneira o afetuoso, o gracioso, o alegre, o impetuoso, o grave e o moderado? Vossa melodia é a mesma para todos estes gêneros, e gabai-vos da perfeição de vossa <i>música</i>? Então o que deviam dizer os gregos, que possuíam modos e regras para todos estes caracteres, e que, com isso, os exprimiam como queriam? Dir-me-ão que nós também os exprimimos? Para tanto nos esforçamos, pelo menos; mas, para falar francamente, eu não acho que o sucesso corresponde aos esforços de nossos músicos. Aliás, e isso concerne particularmente à <i>música</i> francesa, que meios empregamos para tanto? Um só: o movimento; nós o ralentamos nas árias graves, o aceleramos nas árias alegres. Executai uma ária qualquer; vós a quereis terna? Cantai lentamente, respirai forte, gritai. Vós a quereis alegre? Cantai rapidamente, marcando o compasso. Quereis algo furioso? Correi até não poder mais. O senhor Jeliotte trouxe à baila árias chatas e triviais da Pont Neuf; delas ele fez árias ternas e patéticas, ao cantá-las lentamente, com oseu conhecido bom gosto. Ao contrário, vi uma musette muito terna d'<i>Os talentos líricos</i> tornar-se pouco a pouco um minueto razoavelmente belo. Tal é o caráter da <i>música</i> francesa; variaí os movimentos, dela fareis o que for do vosso agrado: <i>Fiet avis, & cum volet, arbor</i>. Mas os antigos também possuíam esta diversidade de movimentos, e, além disso, para todos os caracteres possuíam regras particulares cujo efeito se fazia sentir na melopeia.</p> <p>O que pretendo concluir de tudo isso?</p>	
---	--

<p>Que a antiga <i>música</i> era mais perfeita que a nossa? De jeito nenhum. Ao contrário, julgo que a nossa é incomparavelmente mais erudita e mais agradável; mas penso que a dos gregos era mais expressiva e mais enérgica. A nossa é mais conforme à natureza do canto; a deles se aproximava mais da declamação. Eles só procuravam comover a alma; e nós só queremos agradar aos ouvidos. Em uma palavra, o mau uso que fazemos da nossa <i>música</i> provém apenas de sua riqueza; e talvez sem os limites em que a imperfeição daquela dos gregos a manteve encerrada, ela não teria produzido todos os efeitos maravilhosos que dela nos relatam.</p> <p>Desejou-se muito ver alguns fragmentos da antiga <i>música</i>. Quanto a isto, o padre Kircher e o Sr. Burette trabalharam para contentar a curiosidade do público. Nas nossas pranchas de <i>música</i>, encontram-se dois trechos de <i>música</i> grega traduzidos para a nossa notação por estes autores. Mas quem ousará julgar a <i>música</i> antiga a partir de tais exemplos? Eu os suponho fiéis. Gostaria mesmo que aqueles que quisessem julgá-los conhecessem suficientemente o gênio da língua grega; que, não obstante, refletissem sobre o fato de que um italiano é juiz incompetente de uma ária francesa, e que comparassem os tempos e os lugares.</p> <p>Acrescentamos à mesma prancha uma melodia chinesa extraída do padre Du Halde, e, em outra prancha, uma melodia persa extraída do chevalier Chardin; e, em outro lugar, duas canções dos selvagens da América extraídas do padre Mersenne. Em todos estes trechos, encontrar-se-á uma conformidade de modulação com a nossa <i>música</i> que a uns poderá tornar admirável a bondade e a universalidade de nossas regras, e a outros talvez tornar suspeita a fidelidade ou a</p>	<p>Desejou-se muito ver alguns fragmentos de <i>música</i> antiga. Acerca disto o padre Kircher e o Sr. Burette trabalharam para contentar a curiosidade do público. Para aproximá-lo mais das condições de aproveitar os seus esforços, transcrevi, na prancha C, dois trechos de <i>música</i> grega traduzidos em notação moderna por estes autores. Mas quem ousará julgar a <i>música</i> antiga a partir de tais exemplos? Eu os suponho fiéis. Quero mesmo que aqueles que desejariam julgá-los conheçam suficientemente o gênio e o acento da língua grega: que reflitam sobre o fato de que um italiano é juiz incompetente de uma ária francesa; um francês não entende absolutamente nada sobre a melodia italiana; em seguida, que comparem os tempos e os lugares e que se pronunciem, se ousarem fazê-lo.</p> <p>Para colocar o leitor em condição de julgar os diversos acentos musicais dos povos, transcrevi também na prancha uma melodia chinesa extraída do padre Du Halde, uma melodia persa extraída do Chevalier Chardin e duas canções de selvagens da América extraídas do padre Mersenne. Em todas estas peças, encontrar-se-á uma conformidade de modulação com a nossa música, que a uns poderá fazer admirar a bondade e a universalidade de nossas regras, e a outros,</p>
--	--

<p>inteligência daqueles que nos transmitiram estas melodias.</p> <p>A maneira como os antigos notavam sua <i>música</i> estava estabelecida sobre um fundamento muito simples, que consistia nas proporções dos sons expressos por cifras, ou, o que dá no mesmo, pelas letras de seu alfabeto. Mas em vez de se prevalecerem desta ideia para limitar-se a um pequeno número de caracteres fáceis de conceber, perderam-se em uma multidão de sinais diferentes, com os quais complicaram gratuitamente a sua <i>música</i>. Boécio retirou do alfabeto latino caracteres correspondentes aos dos gregos.</p>	<p>talvez, tornar suspeita a inteligência ou a fidelidade daqueles que nos transmitiram estas melodias.</p> <p>Acrescentei na mesma prancha a célebre <i>Ranz-des-Vaches</i>, esta ária tão estimada pelos suíços que, sob pena de morte, foi proibida de ser executada nas suas tropas, pois fazia prorromper em lágrimas, desertar ou morrer aqueles que a escutavam, de tanto que neles excitava o ardente desejo de rever o seu país. Nesta melodia, em vão procurar-se-iam os acentos enérgicos capazes de produzir efeitos tão surpreendentes. Estes efeitos, que não sucedem aos estrangeiros, originam-se apenas do hábito, das lembranças, de mil circunstâncias que, evocadas com o auxílio desta melodia por aqueles que a escutam, recordando-lhes seu país, seus antigos prazeres, sua juventude, e todos os seus modos de viver, excitam-lhes uma dor amarga por ter perdido tudo isto. A <i>música</i>, neste caso, de maneira alguma opera precisamente como <i>música</i>, mas sim como signo memorativo. Esta ária, ainda que seja sempre a mesma, hoje em dia não produz mais as mesmas impressões que antes produzia nos suíços; pois, tendo perdido o gosto de sua simplicidade original, não a ressentem mais quando se lhes recorda. Tanto é verdade que não é na sua ação física que se deve buscar os maiores efeitos dos sons sobre o coração humano.</p> <p>A maneira segundo a qual os antigos notavam sua <i>música</i> estava estabelecida sobre um fundamento muito simples, que era a relação de cifras; isto é, por intermédio das letras de seu alfabeto: mas em relação a esta ideia, em vez de limitar-se a um pequeno número de caracteres fáceis de reter, perderam-se em multidões de sinais diferentes, com os quais eles complicaram gratuitamente a sua <i>música</i>; de sorte que eles tinham tantos tipos de notação quantos gêneros e modos. Boécio retirou do alfabeto latino os</p>
---	---

<p>Gregório, o grande, aperfeiçoou seu método. Em 1024, Guido de Arezzo, beneditino, introduziu o uso das pautas (Ver PAUTAS); sobre as suas linhas ele fixou as notas em forma de pontos, designando, por sua posição, a elevação ou a descensão da voz. Kircher, no entanto, sustenta que esta invenção era conhecida antes de Guido; este inventou, ainda, a gama, e aplicou às notas da escala os nomes tirados do hino de São João Batista, que ela conserva ainda hoje. Enfim, este homem nascido para a <i>música</i> inventou, segundo se diz, diferentes instrumentos chamados de <i>polyplectra</i>, tais como o <i>cravo</i>, a <i>espineta</i>, etc. Ver NOTAS, GAMA.</p> <p>Segundo a opinião comum, os sinais da <i>música</i> receberam seu último acréscimo considerável em 1330. Jean Muria, ou de Muris, ou de Meurs, doutor de Paris, ou o Inglês, segundo Gesner, inventou então as diferentes figuras das notas que designam a duração ou a quantidade, e que, atualmente, chamamos de <i>semibreves</i>, <i>mínimas</i>, <i>semínimas</i>, etc. Ver COMPASSO, VALOR DAS NOTAS.</p> <p>Lasus foi, como dissemos, o primeiro que escreveu sobre a <i>música</i>; mas sua obra está</p>	<p>caracteres correspondentes aos dos gregos. O Papa Gregório aperfeiçoou seu método. Em 1024, Guido de Arezzo, beneditino, introduziu o uso das pautas (Ver PAUTA); sobre as suas linhas ele fixou as notas em forma de pontos (Ver NOTAS), designando, por sua posição, a elevação ou a descensão da voz. Kircher, no entanto, pretende que esta invenção é anterior a Guido; e de fato não vi nos escritos deste monge a indicação de que ele se atribua esta invenção: mas ele inventou a escala e aplicou às notas de seu hexacorde os nomes tirados do Hino de São João Batista, que elas conservam ainda hoje (Ver prancha G, figura 2). Enfim, este homem nascido para a <i>música</i> inventou diferentes instrumentos chamados de <i>polyplectra</i>, tais como o <i>cravo</i>, a <i>espineta</i>, a <i>viola</i> etc. (Ver ESCALA).</p> <p>Segundo a opinião comum, os caracteres da <i>música</i> receberam seu último acréscimo considerável em 1330; tempo em que se diz que Jean de Muris, por alguns chamado inoportunamente de <i>Jean de Meurs</i> ou <i>de Muria</i>, Doutor de Paris, ainda que Gesner o torne inglês, inventou as diferentes figuras de notas que designam a duração ou a quantidade, e que, atualmente, nós chamamos de <i>semibreves</i>, <i>mínimas</i>, <i>semínimas</i> etc. Mas este sentimento, embora muito comum, parece-me pouco fundamentado, a julgar pelo seu tratado de <i>música</i> intitulado <i>Speculum Musicae</i>, que tive a coragem de ler quase inteiro, a fim de nele encontrar a invenção que se atribui a este autor. De resto, este grande músico, como rei dos poetas, teve a honra de ser reclamado por diversos povos; pois os italianos também o pretendem de sua nação, aparentemente enganados por uma fraude ou um erro de Bontempi que o diz <i>Perugino</i> em vez de <i>Parigino</i>.</p> <p>Como foi dito acima, Lasus é, ou parece ter sido, o primeiro a escrever sobre a <i>música</i>: mas</p>
--	--

perdida, assim como vários outros livros dos gregos e dos romanos sobre a mesma matéria. Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, é o mais antigo escritor que nos resta nesta ciência. Depois dele vem Euclides, conhecido por seus elementos de Geometria. Aristides Quintiliano escrevia depois de Cícero. Alípio veio em seguida; depois dele Gaudêncio, o filósofo; Nicômaco, o pitagórico; e Bacchius.

Marcus Meibomius legou-nos uma bela edição destes sete autores gregos, com uma tradução latina e notas.

Plutarco escreveu um diálogo da *música*. Ptolomeu, célebre matemático, escreveu em grego os princípios da harmonia, no tempo do imperador Antonino, o piedoso. Este autor mantém uma posição intermediária entre os Pitagóricos e os Aristoxenistas. Muito tempo depois, Manuel Bryennius também escreveu sobre o mesmo assunto.

Entre os latinos, Boécio escreveu no tempo de Teodorico; e, por volta da mesma época, certo Cassiodoro, Martianus e Santo Agostinho.

Entre os modernos, temos Zarlino, Salinas, Valgulio, Vincenzo Galilei, Doni, Kircher, Banchieri, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, e, enfim, o célebre Sr. Rameau, cujos escritos têm de singular o fato de que tiveram grande êxito sem que ninguém os tenha lido.

Ainda mais recentemente, temos os princípios de acústica de um geômetra que nos mostra até que ponto poderia chegar a Geometria

sua obra se perdeu, assim como vários outros livros dos gregos e dos romanos sobre o mesmo assunto. Aristóxeno, discípulo de Aristóteles e fundador de seita em *música*, é o mais antigo autor que nos resta nesta ciência. Depois dele veio Euclides de Alexandria. Aristides Quintiliano escrevia após Cícero. Alypius vem em seguida; depois Gaudêncio, Nicômaco e Bacchius.

Marcus Meibomius legou-nos uma bela edição destes sete autores gregos com a tradução latina e notas.

Plutarco escreveu um diálogo sobre a *música*. Ptolomeu, célebre matemático, escreveu, em grego, os princípios da harmonia, no tempo do imperador Antonino. Este autor mantém uma posição intermediária entre os pitagóricos e os aristoxenistas. Muito tempo depois, Manuel Bryennius também escreveu sobre o mesmo assunto.

Entre os latinos, Boécio escreveu no tempo de Teodorico; e não distante da mesma época, Martianus, Cassiodoro e Santo Agostinho.

Os modernos são muito numerosos. Os mais conhecidos são: Zarlino, Salinas, Valgulio, Galilei, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfim, o Sr. Tartini, cujo livro está cheio de profundidade, gênio, prolixidades e obscuridade; e o Sr. Rameau, cujos escritos têm de singular o fato de que fizeram uma grande fortuna sem que ninguém os tenha lido. Esta leitura, aliás, tornou-se absolutamente supérflua depois que o Sr. D'Alembert se deu o trabalho de explicar ao público o sistema do baixo fundamental, a única coisa útil e inteligível que se encontra nos escritos deste músico.

em boas mãos, para a invenção e a solução dos mais difíceis teoremas da <i>música</i> especulativa. (S)	
---	--

<p>MÚSICO, Rousseau</p> <p>MÚSICO. <i>s.m.</i> Esta palavra se aplica igualmente àquele que compõe a música e àquele que a executa. O primeiro também se chama compositor. Ver esta entrada. Os antigos <i>músicos</i> eram poetas, filósofos, homens de primeira ordem. Assim eram Orfeu, Terpandro, Estesícoro, etc. Por isso, Boécio não quer honrar com o título de <i>músico</i> àquele que pratica a música somente pelo emprego servil dos dedos ou da voz, mas àquele que possui esta ciência pelo raciocínio e pela especulação.</p> <p>Atualmente, na Itália, a palavra <i>musico</i> é uma espécie de injúria, pois é um nome que só se dá a homens que foram mutilados para o serviço da música. Os <i>músicos</i> ordinários lá recebem um título mais honorável, eles se chamam <i>virtuosi</i>; não é propriamente por antífrase, mas é que, em italiano, os talentos são chamados de <i>virtu</i>. (S)</p>	<p>MÚSICO. <i>s.m.</i> Este nome se dá igualmente àquele que compõe a música e àquele que a executa. O primeiro também se chama <i>compositor</i>. Ver esta palavra.</p> <p>Os antigos músicos eram poetas, filósofos, oradores de primeira ordem. Tais eram Orfeu, Terpandro, Estesícoro etc. Por isso, Boécio não quer honrar com o nome de músico àquele que pratica a música somente pelo ministério servil dos dedos e da voz; mas àquele que adquire esta ciência por meio do raciocínio e da especulação.</p> <p>Ademais, parece que, para se elevar às grandes expressões da música oratória e imitativa, seria necessário ter feito um estudo particular das paixões humanas e da linguagem da natureza. Todavia, os <i>músicos</i> de nossos dias, em sua maior parte limitados à prática das notas e de certas exhibições de canto, não se ofenderão muito, penso eu, quando não forem considerados como grandes filósofos.</p>
--	---

<p>SOM (em Música), [Música], Rousseau</p> <p>SOM (em Música). Quando a agitação comunicada ao ar por um corpo violentamente</p>	<p>SOM. <i>s.m.</i> Quando a agitação comunicada ao ar pela colisão de um corpo golpeado por outro chega</p>
--	---

<p>atingido chega ao nosso ouvido, nele produz uma sensação que chamamos de <i>ruído</i>. Mas há uma espécie de ruído contínuo e apreciável que chamamos de <i>som</i>.</p> <p>A natureza do <i>som</i> é o objeto das pesquisas do físico; o músico o examina apenas por suas modificações, e neste verbete o consideramos segundo esta última ideia.</p> <p>Há três coisas a serem consideradas no <i>som</i>: 1) o grau de elevação entre o grave e o agudo; 2) o de intensidade entre o forte e o fraco; e 3) a qualidade do timbre que também é suscetível de comparação do surdo ao estridente, ou do agudo ao suave.</p> <p>Em primeiro lugar, suponho que o veículo do <i>som</i> não seja outra coisa que o próprio ar. Pois que, primeiramente, entre o corpo sonoro e o órgão auditivo, o ar é o único corpo intermediário do qual estamos perfeitamente certos da existência; pois não devemos multiplicar os seres sem necessidade; e porque o ar basta para explicar a formação do <i>som</i>; e, além disso, porque a experiência nos ensina que um corpo sonoro não produz <i>som</i> em um lugar totalmente privado de ar. Se quisermos imaginar outro fluido, a ele podemos facilmente aplicar tudo o que temos a dizer do ar neste verbete.</p> <p>A continuidade do <i>som</i> só pode nascer da duração da agitação do ar. Enquanto esta agitação dura, o ar vem incessantemente impressionar o órgão do ouvido e assim prolonga a percepção do <i>som</i>.</p> <p>Mas não há maneira mais simples de conceber esta duração que supor no ar vibrações que se sucedem, e que, a cada instante, renovam assim a sensação do <i>som</i>. Além disso, esta agitação do ar, qualquer que seja a sua espécie, só pode ser produzida por uma comoção semelhante nas partes do corpo sonoro. Ora, é um fato certo que as partes do corpo sonoro experimentam tais vibrações. Se</p>	<p>ao órgão auditivo nele produz uma sensação que chamamos de <i>ruído</i> (Ver RUÍDO). Mas há um ruído ressonante e apreciável que chamamos de <i>som</i>. As pesquisas sobre o som absoluto concernem ao físico. O músico examina apenas o <i>som</i> relativo; ele o examina somente por suas modificações sensíveis; e é segundo esta última ideia que o abordamos neste verbete.</p> <p>Há três objetos principais a serem considerados no <i>som</i>: o tom, a força e o timbre. Sob cada uma destas relações o <i>som</i> se concebe como modificável: 1º) do grave ao agudo; 2º) do forte ao fraco; 3º) do áspero ao doce, ou do surdo ao brilhante, e reciprocamente.</p> <p>Em primeiro lugar, suponho que, qualquer que seja a natureza do <i>som</i>, seu veículo nada mais é que o próprio ar; primeiramente, pois, entre o corpo sonoro e o órgão auditivo, o ar é o único corpo intermediário do qual se está perfeitamente assegurado da existência; que não se devem multiplicar os seres sem necessidade; que o ar basta para explicar a formação do <i>som</i>; e, além disso, porque a experiência nos ensina que um corpo sonoro não produz <i>som</i> em um lugar totalmente privado de ar. Se se quer imaginar outro fluido, pode-se facilmente lhe aplicar tudo o que digo sobre o ar neste verbete.</p> <p>A ressonância do <i>som</i>, ou melhor, sua permanência e seu prolongamento, somente podem nascer da duração da agitação do ar. Enquanto esta agitação dura, o ar abalado vem incessantemente golpear o órgão auditivo, e prolonga, assim, a percepção do <i>som</i>. Mas não há maneira mais simples de conceber esta duração do que supor no ar vibrações que se sucedem, e que, a cada instante, assim renovam a impressão. Além disso, esta agitação do ar, qualquer que seja a sua espécie, só pode ser produzida por uma agitação semelhante nas partes do corpo sonoro; ora, é um fato certo que as partes do corpo sonoro</p>
--	---

<p>tocamos o corpo de um violoncelo enquanto dele tiramos <i>som</i>, sentimo-lo vibrar sob a mão e percebemos bem sensivelmente as vibrações da corda durarem até que o <i>som</i> se extinga. A mesma coisa ocorre com um sino que fazemos soar, batendo-lhe com o badalo; sentimo-lo, vemo-lo vibrar mesmo, e vemos saltitar os grãos de areia que jogamos sobre a sua superfície. Se a corda se distende ou o sino se fende, não há mais vibração, não há mais <i>som</i>. Se este sino e esta corda só podem comunicar ao ar os movimentos que eles mesmos experimentam, portanto não se pode duvidar que o <i>som</i>, pelo fato de ser produzido pelas vibrações do corpo sonoro, não seja propagado por vibrações semelhantes que o mesmo instrumento comunica ao ar.</p> <p>Tudo isso suposto, examinemos o que constitui a proporção dos <i>sons</i> do grave ao agudo.</p> <p>Theon de Smyrna diz que Lasus de Hermione, da mesma maneira que o pitagórico Hypaso de Metaponto, para calcular exatamente as proporções entre asconsonâncias, serviu-se de dois vasos semelhantes que ressoavam em uníssono; que, deixando um deles vazio e preenchendo um quarto do outro, a percussão de um e outro resultara na consonância da quarta; que, preenchendo em seguida um terço e depois a metade do segundo, a percussão dos dois havia produzido a consonância da quinta, depois a da oitava.</p> <p>No relato de Nicômaco e Censorino, Pitágoras havia procedido de outro modo para calcular as mesmas razões. Eles dizem que ele suspendeu diferentes pesos nas mesmas cordas e determinou as proporções dos <i>sons</i> com base naquelas que encontrou entre os pesos tensores; mas os cálculos de Pitágoras são exatos demais para terem sido feitos desta maneira; dado que,</p>	<p>experimentam tais vibrações. Se tocarmos o corpo de um violoncelo enquanto dele tiramos <i>som</i>, o sentimos vibrar sob a mão, e, de maneira muito perceptível, vemos as vibrações da corda durarem até que o <i>som</i> se extinga. Assim sucede com um sino que fazemos soar ao golpeá-lo com o badalo; sentimo-lo, vemo-lo vibrar mesmo, e vemos saltitar os grãos de areia que jogamos sobre sua superfície. Se a corda se distende, ou o sino se fende, não há mais vibração, não há mais <i>som</i>. Se este sino e esta corda só podem comunicar ao ar os movimentos que eles mesmos possuem, portanto, não se pode duvidar que o <i>som</i> produzido pelas vibrações do corpo sonoro não se propague por meio de vibrações semelhantes que este corpo comunica ao ar.</p> <p>Tudo isto suposto, examinemos primeiramente o que constitui a relação dos <i>sons</i> do grave ao agudo.</p> <p>I. Theon de Smyrna diz que Lasus de Hermione, da mesma maneira que o pitagórico Hypaso de Metaponto, para calcular as razões entre as consonâncias, serviu-se de dois vasos semelhantes que ressoavam em uníssono; que, deixando um deles vazio e preenchendo um quarto do outro, a percussão de um e de outro resultara na consonância da quarta; que, preenchendo em seguida um terço do segundo, depois até a metade, a percussão dos dois havia produzido a consonância da quinta, depois a da oitava.</p> <p>De acordo com o relato de Nicômaco e Censorino, Pitágoras havia procedido de outro modo para calcular as mesmas razões. Dizem que ele suspendeu diferentes pesos nas mesmas cordas sonoras, e determinou as relações entre os diversos <i>sons</i> com base naquelas que encontrou entre os pesos tensores; mas os cálculos de Pitágoras são exatos demais para terem sido feitos desta maneira; dado que, hoje em dia, a partir das</p>
---	---

<p>hoje em dia, com base nas experiências de Vincenzo Galilei, todos sabem que os <i>sons</i> estão entre si não como os pesos tensores, mas em razão subdupla destes mesmos pesos.</p> <p>Enfim, inventou-se o monocórdio, chamado pelos antigos de <i>canon harmonicus</i>, pois fixava a regra de todas as divisões harmônicas. É preciso explicar seu princípio.</p> <p>Duas cordas de mesmo metal, de igual espessura e igualmente esticadas formam um uníssono perfeito, se elas também são iguais em comprimento; se os comprimentos são desiguais, a mais curta produzirá um <i>som</i> mais agudo. Também é certo que ela produzirá mais vibrações em um tempo dado; de onde concluímos que a diferença dos <i>sons</i> do grave ao agudo procede apenas daquela do número das vibrações produzidas, em um mesmo espaço de tempo, pelas cordas ou instrumentos sonoros que as fazem soar. E como é impossível avaliar de outra maneira proporções entre estes mesmos sons, exprimimo-las por aquelas das vibrações que os produzem.</p> <p>Sabemos, ainda, que, a partir de experiências não menos certas, as vibrações das cordas, aliás, como as de todas as coisas similares, são sempre recíprocas relativamente aos comprimentos. Assim, uma corda dupla de outra produzirá, no mesmo tempo, apenas a metade do número de vibrações desta; e a razão entre os <i>sons</i></p>	<p>experiências de Vincenzo Galilei, todos sabem que os <i>sons</i> estão entre si não como os pesos tensores, mas em razão subdupla destes mesmos pesos.</p> <p>Enfim, inventou-se o monocórdio, chamado pelos antigos de <i>canon harmonicus</i>, pois fixava a regra das divisões harmônicas. É preciso explicar seu princípio.¹⁵</p> <p>Duas cordas de mesmo metal, iguais e igualmente esticadas formam um uníssono perfeito em todos os sentidos; se os comprimentos são desiguais, a mais curta produzirá um <i>som</i> mais agudo e também produzirá mais vibrações em um tempo dado; donde se conclui que a diferença dos <i>sons</i> do grave ao agudo procede apenas daquela de vibrações produzidas, em um mesmo espaço de tempo, pelas cordas ou corpos sonoros que as fazem escutar; assim expressamos as razões dos <i>sons</i> pelos números de vibrações que os produzem.</p> <p>Sabemos, ainda, a partir de experiências não menos certas, que as vibrações das cordas, aliás, como as de todas as coisas parecidas, são sempre recíprocas relativamente aos comprimentos. Desta maneira, uma corda dupla de uma outra produzirá, no mesmo tempo, apenas a metade do número de vibrações desta; e a relação</p>
---	--

¹⁵ No que concerne às concepções de Pitágoras (e de seus seguidores) sobre a música, vale conferir o primoroso estudo de Jean-François Mattéi (sobretudo o cap. V, intitulado “A música, a cosmologia e a física pitagóricas”), no qual se encontra o famoso relato da experiência com o monocórdio: “Jâmblico conta que Pitágoras, passando diante da oficina de um ferreiro, reconheceu os três acordes de quarta, quinta e oitava, ouvindo os golpes feitos na bigorna. Supondo que as diferenças de som estavam ligadas aos pesados martelos, pesou estes últimos e descobriu que o que produzia o som de oitava pesava a metade do mais pesado, o que produzia o de quinta pesava dois terços do mais pesado e o que produzia o de quarta pesava três quartos do mais pesado. Teve a idéia de repetir a experiência, reproduzindo essas relações harmônicas no monocórdio. Fixando uma corda estendida no cavalete por um peso e dividindo-a em quatro partes iguais, descobriu que o som produzido por três partes da corda e a metade dava o acorde de *quinta* (*diapente* relação sesquiáltera = 3/2); pela corda inteira e a corda fixa em três quartos, o acorde de quarta (*dia tessarón*, relação epitrita ou sesquitércia = 4/3); pela corda e sua metade, o acorde de *oitava* (*dia pason* = relação dupla = 2/1) (*Vida de Pitágoras*, 26, 115).” Cf. MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Paulus, 2000, p. 101. Sobre as variantes do relato sobre as experimentações pitagóricas, Cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial: FAPESP, 2011, p. 83. [N. do T.]

<p>que elas produzirão chama-se <i>oitava</i>. Se as cordas são como 2 e 3, as vibrações serão como 3 e 2; e a relação se chamará <i>quinta</i>, etc. Ver na entrada INTERVALOS.</p> <p>A partir disto, vemos que, com cavaletes móveis, sobre uma única corda é fácil formar divisões que produzem <i>sons</i> em todas as razões possíveis entre si, e com a corda inteira: trata-se do monocórdio do qual acabo de falar. Ver seu verbete.</p> <p>Podemos produzir <i>sons</i> graves ou agudos por outros meios. Duas cordas de comprimento igual nem sempre formam o uníssono; pois se uma é mais grossa ou menos esticada que a outra, ela produzirá menos vibrações em tempos iguais, e, conseqüentemente, o seu <i>som</i> será mais grave. Ver CORDAS.</p> <p>Sobre estas duas regras combinadas estão fundamentados a construção dos instrumentos de cordas, como o cravo, e o conjunto dos violinos e baixos, que, por um contínuo e diferente encurtamento das cordas sob os dedos, produz esta prodigiosa diversidade de <i>sons</i> que admiramos nestes instrumentos. Deve-se raciocinar da mesma maneira sobre os instrumentos de sopro: os mais compridos produzem <i>sons</i> mais graves, se o sopro é igual. Os orifícios, assim como os encontrados nas flautas e oboés, permitem encurtá-los para produzir <i>sons</i> mais agudos. Quando neles soprarmos mais, fazemos com que oitavem, e os <i>sons</i> tornam-se mais agudos ainda. Ver as entradas ÓRGÃO, FLAUTA, OITAVAR, etc.</p> <p>Se friccionarmos uma das cordas mais grossas de uma viola ou de um violoncelo, o que se deve fazer antes com suavidade do que com força e um pouco mais perto do cavalete do que de</p>	<p>dos <i>sons</i> que elas farão ouvir chama-se <i>oitava</i>. Se as cordas são como 3 e 2, as vibrações serão como 2 e 3; e a relação se chamará <i>quinta</i> etc. (Ver INTERVALO).</p> <p>A partir disto, vê-se que, com cavaletes móveis, é fácil formar sobre uma única corda divisões que produzem <i>sons</i> em todas as relações possíveis, quer seja entre si, quer seja com a corda inteira. Trata-se do monocórdio sobre o qual acabo de falar (Ver MONOCÓRDIO).</p> <p>Podemos produzir <i>sons</i> agudos ou graves por outros meios. Duas cordas de comprimento igual nem sempre formam uníssono; pois, se uma é mais grossa ou menos esticada que a outra, ela produzirá menos vibrações em tempos iguais e, conseqüentemente, produzirá um <i>som</i> mais grave (Ver CORDA).</p> <p>Com base nestes princípios, é fácil explicar a construção dos instrumentos de cordas, tais como o cravo, o timpanão e o conjunto de violinos e baixos, que, por diferentes encurtamentos das cordas sob os dedos ou cavaletes móveis, produz a diversidade de <i>sons</i> que se consegue destes instrumentos. Deve-se raciocinar da mesma maneira sobre os instrumentos de sopro: os mais compridos produzem <i>sons</i> mais graves, se o sopro é igual. Os orifícios, assim como os encontrados nas flautas e oboés, permitem encurtá-los para produzir os <i>sons</i> mais agudos. Quando neles soprarmos mais, fazemos com que oitavem, e os <i>sons</i> tornam-se mais agudos ainda. A coluna de ar forma então o corpo sonoro, e os diversos tons do trompete e da trompa de caça têm os mesmos princípios que os <i>sons</i> harmônicos do violoncelo e do violino etc. (Ver SONS HARMÔNICOS).</p> <p>Se fizermos ressoar com certa força uma das grossas cordas de uma viola ou de um violoncelo, passando o arco um pouco mais perto do cavalete do que de costume, ouviremos</p>
---	--

<p>costume, prestando bastante atenção, um ouvido treinado perceberá distintamente, além do <i>som</i> da corda inteira, pelo menos o de sua oitava, o da oitava de sua quinta e o da dupla oitava de sua terça. Veremos mesmo vibrar e ouviremos ressoar todas as cordas elevadas ao unísono destes <i>sons</i>. Estes <i>sons</i> acessórios sempre acompanham um <i>som</i> principal qualquer, mas, quando este <i>som</i> é agudo, eles são menos perceptíveis. Chamamos estes <i>sons</i> de <i>harmônicos do som principal</i>; a partir deles o Sr. Rameau sustenta que todo <i>som</i> é apreciável e neles buscou o princípio físico de toda a harmonia. Ver HARMONIA.</p> <p>Uma dificuldade que restaria explicar seria a de saber como dois ou mais <i>sons</i> podem ser ouvidos ao mesmo tempo. Quando ouvimos, por exemplo, os dois <i>sons</i> da quinta, dos quais um produz duas vibrações, enquanto o outro produz três, não concebemos como a mesma massa de ar pode fornecer ao mesmo tempo estes diferentes números de vibrações, e, muito menos ainda, quando há mais de dois <i>sons</i> simultâneos. Mengoli e os demais se desembaraçam desta dificuldade por meio de comparações. A mesma coisa ocorre, dizem eles, quando, a certa distância, jogamos na água duas pedras ao mesmo tempo, as quais produzem diferentes círculos que se cruzam sem se destruir.</p> <p>O Sr. de Mairan apresenta uma explicação mais filosófica. O ar, segundo ele, é dividido em partículas de diversas grandezas, das quais cada uma é capaz de um tom particular e não é suscetível de nenhum outro; de sorte que, a cada <i>som</i> que se forma, as partículas análogas se agitam sozinhas, elas e seus harmônicos, enquanto todas as outras permanecem tranquilas até que, por sua vez, sejam colocadas em movimento pelos <i>sons</i></p>	<p>distintamente, por menos exercitados e atentos que sejam os nossos ouvidos, além do <i>som</i> da corda inteira, pelo menos o de sua oitava, o da oitava de sua quinta e o da dupla oitava de sua terça; veremos mesmo vibrar e ouviremos ressoar todas as cordas transportadas ao unísono destes <i>sons</i>. Estes <i>sons</i> acessórios sempre acompanham um <i>som</i> principal qualquer, mas quando este <i>som</i> principal é agudo, os outros são menos perceptíveis. A estes chamamos de harmônicos do <i>som</i> principal; segundo o Sr. Rameau, é por meio deles que todo <i>som</i> é apreciável e neles que ele [Rameau] e o Sr. Tartini buscaram o princípio de toda harmonia, mas por caminhos diametralmente opostos (Ver HARMONIA, SISTEMA).</p> <p>Uma dificuldade que ainda deve ser explicada na teoria do <i>som</i> é saber como dois ou mais <i>sons</i> podem ser ouvidos ao mesmo tempo. Por exemplo, no momento em que ouvimos os dois <i>sons</i> que formam a quinta, dos quais um produz duas vibrações, enquanto o outro produz três, não concebemos como a mesma massa de ar pode fornecer ao mesmo tempo estes diferentes números de vibrações, e ainda muito menos quando se produzem conjuntamente mais de dois <i>sons</i>, e estes são dissonantes entre si. Mengoli e os demais se desembaraçam desta dificuldade por meio de comparações. Isto ocorre da mesma maneira que, dizem eles, quando duas pedras são jogadas ao mesmo tempo na água, as quais produzem diferentes círculos que se cruzam sem se confundir. O Sr. de Mairan apresenta uma explicação mais filosófica. O ar, segundo ele, é dividido em partículas de diversas grandezas, das quais cada uma é capaz de um tom particular, e não é suscetível de nenhum outro; de sorte que, a cada <i>som</i> que se forma, as partículas de ar que lhe são análogas se agitam sozinhas, elas e seus harmônicos, enquanto todas as outras permanecem tranquilas até que sejam, por sua vez, colocadas</p>
--	--

<p>que lhes correspondem.</p> <p>Este sistema parece muito engenhoso, mas a imaginação experimenta certa dificuldade em aceitar a infinidade de partículas de ar diferentes em tamanho e mobilidade, que deveriam estar distribuídas em cada ponto do espaço, para estarem sempre prontas, em caso de necessidade, a produzir em todo lugar a infinidade de todos os sons possíveis. Uma vez que elas tenham chegado ao tímpano dos ouvidos, concebemos menos ainda como muitas, atingindo-o simultaneamente, podem produzir uma perturbação capaz de enviar ao cérebro a sensação de cada uma delas em particular. Parece que se afasta a dificuldade em vez de superá-la.</p> <p>Mengoli pretendia prevenir-se desta última objeção afirmando que as massas de ar carregadas, por assim dizer, de diferentes <i>sons</i>, atingem o tímpano apenas sucessivamente, alternadamente e uma de cada vez; porém, sem pensar demais com que ocuparia aquelas que são obrigadas a esperar que as primeiras tenham terminado sua função.</p> <p>A intensidade do <i>som</i> depende da intensidade das vibrações do corpo sonoro; quanto maiores são estas vibrações, tanto mais vigoroso é o <i>som</i> e o ouvimos de longe.</p>	<p>em movimento pelos <i>sons</i> que lhes correspondem. De sorte que se ouve dois <i>sons</i> ao mesmo tempo, assim como se vê, ao mesmo tempo, duas cores; pois, ao serem produzidos por diferentes partes, afetam o órgão em diferentes pontos.</p> <p>Este sistema é engenhoso, mas a imaginação dificilmente se presta a evocar uma infinidade de partículas de ar diferentes em tamanho e mobilidade, que deveriam estar distribuídas em cada ponto do espaço, para estarem sempre prontas, em caso de necessidade, a produzir em todo lugar a infinidade de todos os sons possíveis. Uma vez que elas tenham chegado ao tímpano do ouvido, concebe-se menos ainda como muitas, golpeando-o juntas, podem nele produzir uma perturbação capaz de enviar ao cérebro a sensação de cada uma em particular. Parece que se afastou a dificuldade em vez de resolvê-la. Alega-se em vão o exemplo da luz cujos raios se cruzam em um ponto sem confundir os objetos; pois, além do fato de que uma dificuldade não resolve outra, a paridade não é exata, dado que o objeto é visto sem excitar no ar um movimento semelhante àquele que deve excitar o corpo sonoro para ser ouvido. Mengoli parecia disposto a prevenir esta objeção ao afirmar que as massas de ar carregadas, por assim dizer, de diferentes <i>sons</i>, atingem o tímpano apenas sucessivamente, alternadamente e cada uma por sua vez; sem pensar demais com que ocuparia aquelas que são obrigadas a esperar que as primeiras tenham terminado sua função, ou sem explicar como o ouvido, afetado por tantos golpes sucessivos, pode distinguir aqueles que pertencem a cada <i>som</i>.</p> <p>Em relação aos harmônicos que acompanham um <i>som</i> qualquer, eles oferecem menos uma nova dificuldade que um novo caso da precedente, dado que tão logo se explique como vários <i>sons</i> podem ser ouvidos ao mesmo tempo,</p>
--	--

	<p>explicar-se-á facilmente o fenómeno dos harmônicos. Com efeito, suponhamos que um <i>som</i> ponha em movimento as partículas de ar suscetíveis do mesmo <i>som</i>, e as partículas suscetíveis de <i>sons</i> mais agudos até o infinito; destas diversas partículas, haverá aquelas cujas vibrações serão continuamente sustentadas e renovadas pelas suas, ao começarem e terminarem precisamente com aquelas do corpo sonoro: estas partículas serão aquelas que irão produzir o uníssono. Em seguida, vem a oitava, da qual duas vibrações, ao se acordarem com uma do <i>som</i> principal, são sustentadas e reforçadas apenas aos pares; por conseguinte, a oitava será perceptível, mas menos que o uníssono. Em seguida, vem a décima segunda ou a oitava da quinta, que produz três vibrações precisas, ao passo que o <i>som</i> fundamental produz uma; assim, ao receber um novo golpe apenas a cada terceira vibração, a décima segunda será menos perceptível que a oitava, que recebe este novo golpe desde a segunda. Seguindo esta mesma gradação, encontramos o concurso mais tardio das vibrações, os golpes menos renovados e, por conseguinte, os harmônicos sempre menos perceptíveis; até que as relações se compõem a ponto de a ideia do concurso demasiado raro se apagar, e que as vibrações, tendo tempo de se extinguir antes de serem renovadas, o harmônico não é mais ouvido. Enfim, quando a relação deixa de ser racional, as vibrações jamais coincidem; as do <i>som</i> mais agudo, sempre contrariadas, são logo abafadas por aquelas da corda, e este <i>som</i> agudo é absolutamente dissonante e nulo. Tal é a razão pela qual os primeiros harmônicos são ouvidos e por que todos os outros <i>sons</i> não o são. Mas já falamos demais sobre a primeira propriedade do <i>som</i>; passemos às duas outras.</p> <p>II. A intensidade do <i>som</i> depende da intensidade das vibrações do corpo sonoro; quanto</p>
--	--

<p>Quando a Corda está bastante esticada e não forçamos demais a voz ou o instrumento, as vibrações sempre permanecem isócronas, e, por conseguinte, o tom permanece o mesmo; seja porque amplificamos, seja porque suavizamos o <i>som</i>; mas, friccionando a corda com demasiada força, soprando ou gritando demais, podemos fazer com que as vibrações percam o isocronismo necessário à identidade do tom; e esta talvez seja a razão pela qual estamos mais sujeitos a cantar desafinado na música francesa, cujo principal mérito é o de bem gritar, do que na italiana, na qual a voz se modera mais sabiamente.</p> <p>A velocidade do <i>som</i>, que pareceria ter de depender de sua força, desta não depende. Esta velocidade é sempre igual e constante, se não é precipitada ou retardada por estas alterações do ar; isto significa que o <i>som</i>, forte ou fraco, sempre fará a mesma trajetória e que sempre percorrerá em dois segundos o dobro do espaço que terá percorrido em um. De acordo com Halley e Flamstead, na Inglaterra o <i>som</i> percorre 1.070 pés da França em um segundo. O padre Mersenne e Gassendi asseguraram que o vento favorável ou contrário não acelerava nem retardava o <i>som</i>; isto é tomado por um erro desde as experiências que Derham e a Academia das Ciências fizeram sobre este assunto.</p> <p>Sem desacelerar seu movimento, o <i>som</i> se enfraquece ao se estender, e este enfraquecimento, se a propagação é livre, e não for dificultada por nenhum obstáculo, nem perturbada pelo vento, segue ordinariamente a razão dos quadrados das distâncias.</p> <p>Quanto à diferença que se encontra entre os <i>sons</i>, ainda, pela qualidade do timbre, é evidente que não depende do grau de gravidade</p>	<p>mais intensas são estas vibrações, tanto mais forte e vigoroso é o <i>som</i> e é ouvido de longe. Quando a corda está bastante esticada e não forçamos demais a voz ou o instrumento, as vibrações sempre permanecem isócronas, e, por conseguinte, o tom permanece o mesmo; quer seja porque amplificamos o <i>som</i>, quer porque o enfraquecemos: mas, ao friccionarmos o arco com força demais, ao afrouxarmos demais a corda, ao soprarmos ou gritarmos demais, podemos fazer com que as vibrações percam o isocronismo necessário à identidade do tom; e esta é uma das razões pelas quais estamos mais sujeitos a cantar desafinado na música francesa, cujo principal mérito é o de gritar bem, do que na italiana, na qual a voz se modera com maior suavidade.</p> <p>A velocidade do <i>som</i>, que pareceria depender de sua força, desta não depende de maneira alguma. Esta velocidade é sempre igual e constante, se não é acelerada ou retardada pelo vento; ou seja, o <i>som</i>, forte ou fraco, sempre se propagará de maneira uniforme e sempre fará em dois segundos o dobro do caminho que terá feito em um. De acordo com Halley e Flamsteade, na Inglaterra o <i>som</i> percorre 1.070 pés da França em um segundo, e, no Peru, 174 toesas, segundo o Sr. de La Condamine. O padre Mersenne e Gassendi asseguraram que o vento favorável ou contrário não acelerava nem retardava o <i>som</i>; isto é tomado por um erro desde as experiências que Derham e a Academia das Ciências fizeram sobre este assunto.</p> <p>Sem desacelerar seu movimento, o <i>som</i> se enfraquece ao se estender, e este enfraquecimento, se a propagação é livre e não for entravada por nenhum obstáculo nem desacelerada pelo vento, segue ordinariamente a razão do quadrado das distâncias.</p> <p>III. Quanto à diferença que se encontra entre os <i>sons</i>, ainda, pela qualidade do timbre, é evidente que não depende do grau de elevação</p>
---	---

<p>nem sequer do grau de intensidade. Por mais que um oboé se coloque exatamente em uníssono com uma flauta, por mais que suavize o <i>som</i> no mesmo grau, o <i>som</i> da flauta terá sempre um não sei quê de suave e brando; o do oboé um não sei quê de seco e áspero, que sempre impedirá que possamos confundi-los. Que diremos dos diferentes timbres das vozes de mesma intensidade e de mesmo alcance? Cada qual é juiz da prodigiosa variedade que aí se encontra. Entretanto, que eu saiba ninguém examinou ainda esta parte que, tanto quanto as outras, talvez possa apresentar dificuldades; pois a qualidade de timbre não pode depender do número de vibrações que produz o grau do grave ao agudo, nem da intensidade ou da força destas mesmas vibrações que produz o grau do forte ao fraco. Por conseguinte, para explicar esta última propriedade, será preciso encontrar, nos corpos sonoros, uma terceira modificação diferente destas duas; o que não me parece uma coisa muito fácil; é preciso recorrer aos <i>Princípios de acústica</i> do Sr. Diderot, se quisermos aprofundar esta matéria.</p> <p>Todas as três qualidades principais sobre as quais acabo de falar fazem parte, se bem que em diferentes proporções, do objeto da música, que é, em geral, o <i>som</i> modificado.</p> <p>Com efeito, o compositor não só considera se os <i>sons</i> que ele emprega devem ser altos ou baixos, graves ou agudos, mas se devem ser fortes ou fracos, ásperos ou suaves; e ele os distribui entre diferentes instrumentos, em <i>récits</i> ou em coros, nos extremos ou no <i>medium</i> das vozes, com <i>pianos</i> ou <i>fortes</i>, de acordo com as conveniências de tudo isso.</p> <p>Mas é certo que toda a ciência harmônica consiste unicamente na comparação dos <i>sons</i> do agudo ao</p>	<p>nem sequer do grau de intensidade. Por mais que um oboé se coloque em uníssono com uma flauta, por mais que suavize o <i>som</i> no mesmo grau, o <i>som</i> da flauta terá sempre um não sei quê de brando e doce; o do oboé um não sei quê de rude e áspero, que impedirá que o ouvido os confunda. Sem falar da diversidade do timbre das vozes (Ver VOZ), não há um instrumento que não tenha o seu timbre particular, o qual não é de maneira alguma o de outro, e o órgão, em si, possui uma vintena de jogos, todos de timbre diferente. Entretanto, que eu saiba, ninguém examinou o <i>som</i> nesta parte, a qual, tanto quanto as outras, talvez possa encontrar suas dificuldades; pois a qualidade do timbre não pode depender do número de vibrações, que produz o grau do grave ao agudo, nem da intensidade ou da força destas mesmas vibrações, que produz o grau do forte ao fraco. Por conseguinte, para explicar esta terceira qualidade do <i>som</i> e suas diferenças, será preciso encontrar, no corpo sonoro, uma terceira causa diferente destas duas; o que, talvez, não seja muito fácil.</p> <p>Todas as três qualidades principais sobre as quais acabo de falar fazem parte, se bem que em diferentes proporções, do objeto da música, que é o <i>som</i> em geral.</p> <p>De fato, o compositor não só considera se os <i>sons</i> que ele emprega devem ser altos ou baixos, graves ou agudos, mas se eles devem ser fortes ou fracos, ásperos ou doces, surdos ou brilhantes; e ele os distribui entre diferentes instrumentos, entre diversas vozes, em <i>récits</i>¹⁶ ou em coros, nos extremos ou no <i>medium</i> dos instrumentos ou das vozes, com <i>pianos</i> ou <i>fortes</i>, de acordo com as conveniências de tudo isto.</p> <p>Mas é verdade que toda a ciência harmônica consiste unicamente na comparação de</p>
---	---

¹⁶ “Nome genérico de tudo o que se canta a uma só voz.” Verbete “Récit” do mesmo *Dicionário de música* de Rousseau. [N. do T.]

<p>grave. De sorte que, como o número de <i>sons</i> é infinito, neste sentido poderíamos dizer que esta mesma ciência é infinita em seu objeto.</p> <p>Não concebemos limites necessários à extensão dos <i>sons</i> do grave ao agudo, e por menor que possa ser o intervalo que se encontra entre dois <i>sons</i>, sempre iremos concebê-lo como divisível por um terceiro <i>som</i>. Mas a natureza e a arte concorreram igualmente para limitar esta pretensa infinidade em relação à prática da música. Em primeiro lugar, certo é que, nos instrumentos, encontramos prontamente os limites dos <i>sons</i>, tanto no grave como no agudo. Alongai ou encurtai até certo ponto uma corda sonora: ela não produzirá mais <i>som</i>. Tampouco podemos aumentar ou diminuir à vontade a capacidade de uma flauta ou o seu comprimento: há limites para além dos quais ela não ressoa. A inspiração também possui suas leis: fraca demais, a flauta não produz <i>som</i>; demasiado forte, a um determinado ponto, assim como a corda muito curta, ela produz apenas um grito estridente que não é possível apreciar. Enfim, é uma coisa incontestável pela experiência que todos os <i>sons</i> sensíveis estão compreendidos em limites para além dos quais não são mais percebidos, quer sejam muito graves, quer muito agudos, ou tornam-se inapreciáveis. O Sr. Euler fixou mesmo esses limites, de certa maneira; e segundo as suas experiências e seu cálculo, relatados pelo Sr. Diderot, todos os <i>sons</i> perceptíveis estão compreendidos entre os números 30 e 7552; isto significa que, segundo este autor erudito, o <i>som</i> mais grave apreciável ao nosso ouvido produz 30 vibrações por segundo, e, o mais agudo, 7552 vibrações no mesmo tempo, intervalo que compreende cerca de oito oitavas.</p> <p>Por outro lado, pela geração harmônica dos <i>sons</i> vemos que, dentre todos os <i>sons</i> possíveis, existe apenas um número muito pequeno que pode ser admitido em um bom</p>	<p><i>sons</i> do grave ao agudo, de sorte que, como o número de <i>sons</i> é infinito, pode-se dizer no mesmo sentido que esta ciência é infinita em seu objeto. Não concebemos, de maneira alguma, limites precisos à extensão dos <i>sons</i> do grave ao agudo, e por menor que possa ser o intervalo que se encontra entre dois <i>sons</i>, sempre iremos concebê-lo como divisível por um terceiro <i>som</i>; mas a natureza e a arte limitaram esta infinidade na prática da música. Prontamente encontramos nos instrumentos os limites dos <i>sons</i> praticáveis, tanto no grave como no agudo. Alongai ou encurtai até certo ponto uma corda sonora, ela não mais produzirá <i>som</i>. Tampouco podemos aumentar ou diminuir à vontade a capacidade de uma flauta ou de um tubo de órgão nem o seu comprimento: há limites para além dos quais nem um nem outro ressoa. A inspiração também possui sua medida e suas leis. Fraca demais, ela não produz nenhum <i>som</i>; demasiado forte, apenas produz um grito estridente que é impossível apreciar. Enfim, por mil experiências, constata-se que todos os <i>sons</i> sensíveis estão compreendidos em determinada latitude, para além da qual, quer sejam muito graves quer muito agudos, não são mais percebidos ou tornam-se inapreciáveis ao ouvido. O Sr. Euler fixou mesmo esses limites, de certa maneira, e segundo as suas observações, expostas pelo Sr. Diderot nos seus princípios de acústica, todos os <i>sons</i> perceptíveis estão compreendidos entre os números 30 e 7552; isto significa que, segundo este grande geômetra, o <i>som</i> mais grave apreciável ao nosso ouvido produz 30 vibrações por segundo, e o mais agudo 7552 vibrações no mesmo tempo, intervalo que compreende quase 8 oitavas.</p> <p>Por outro lado, vê-se que, pela geração harmônica dos <i>sons</i>, em sua infinidade possível, existe apenas um número muito pequeno deles que pode ser admitido no sistema harmônico. Pois</p>
--	---

<p>sistema de música. Pois todos aqueles que não formam consonâncias com os <i>sons</i> fundamentais, ou que não provêm mediata ou imediatamente das diferenças destas consonâncias, devem ser proscritos do sistema. Eis porque, por mais perfeito que possa ser atualmente nosso sistema de música, ele é, no entanto, limitado a apenas doze <i>sons</i> na extensão de uma oitava, dos quais todas as outras doze oitavas só contêm réplicas. Se quisermos considerar todas estas réplicas como outros tantos <i>sons</i> diferentes, multiplicando-os pelo número de oitavas que se limita à extensão dos <i>sons</i> perceptíveis, encontraremos o total de 96 como o maior número de <i>sons</i> praticáveis, em nossa música, sobre um mesmo <i>som</i> fundamental.</p> <p>Não poderíamos avaliar, com a mesma precisão, o número dos <i>sons</i> praticáveis na antiga música. Pois os gregos formavam sistemas de música na mesma proporção, por assim dizer, das diferentes maneiras que possuíam para afinar seus tetracordes. Pela leitura de seus tratados de música, parece que o número destas maneiras de afinar seus tetracordes era grande, e talvez fosse indeterminado. Ora, cada acorde particular mudava os <i>sons</i> da metade do sistema, isto é, as duas cordas móveis de cada tetracorde. Assim, vemos claramente quantos <i>sons</i> eles possuíam em uma única maneira de afinação, isto é, somente dezesseis; mas não podemos calcular ao certo o quanto este número devia se multiplicar em todas as mudanças de modo, e em todas as modificações de cada gênero, que introduziam novos <i>sons</i>.</p> <p>Em relação aos seus tetracordes, os gregos distinguiram os <i>sons</i> em duas classes gerais, a saber: os <i>sons</i> estáveis e contínuos, cuja afinação jamais mudava, e que eram oito; e os <i>sons</i> móveis, cuja afinação mudava conforme o gênero e conforme a espécie do gênero. Estes também eram oito, ou mesmo nove ou dez, pois havia alguns que, por vezes, confundiam-se com alguns</p>	<p>todos aqueles que não formam consonâncias com os <i>sons</i> fundamentais, ou que não provêm mediata ou imediatamente das diferenças destas consonâncias, devem ser proscritos do sistema. Eis porque, por mais perfeito que atualmente supomos que seja o nosso [sistema], ele é, no entanto, limitado a apenas doze <i>sons</i> na extensão de uma oitava, destes doze, todas as outras oitavas só contêm réplicas. Se quisermos considerar todas estas réplicas como outros tantos <i>sons</i> diferentes, ao multiplicá-los pelo número das oitavas que se limita à extensão dos <i>sons</i> apreciáveis, encontraremos o total de 96 como o maior número de <i>sons</i> praticáveis, em nossa música, a partir do mesmo <i>som</i> fundamental.</p> <p>Não poderíamos avaliar, com a mesma precisão, o número dos <i>sons</i> praticáveis na música antiga. Pois os gregos formavam sistemas de música na mesma proporção, por assim dizer, das diferentes maneiras que possuíam para afinar seus tetracordes. Pela leitura de seus tratados de música, parece que o número destas maneiras era grande e talvez fosse indeterminado. Ora, cada acorde particular mudava os <i>sons</i> da metade do sistema, isto é, as duas cordas móveis de cada tetracorde. Assim, vê-se bem o que possuíam de <i>sons</i> em uma única maneira de afinação; mas não podemos calcular ao certo o quanto este número se multiplicava em todas as mudanças de gênero e de modo que introduziam novos <i>sons</i>.</p> <p>Em relação aos seus tetracordes, distinguiram os <i>sons</i> em duas classes gerais, a saber: os <i>sons</i> estáveis e fixos, cuja afinação jamais mudava; e os <i>sons</i> móveis, cuja afinação mudava conforme a espécie do gênero. Os primeiros eram oito ao todo, a saber: os dois extremos de cada tetracorde e a corda <i>Proslambanomenos</i>; os segundos também eram</p>
---	---

<p>dos precedentes, e, por vezes, deles se separavam; estes <i>sons</i> móveis eram os dois intermediários de cada um dos cinco tetracordes. Os oito <i>sons</i> imutáveis eram os dois extremos de cada tetracorde e a corda proslambanomenos. Ver todas estas entradas.</p> <p>Uma vez mais, eles dividiam os <i>sons</i> estáveis em duas espécies, das quais uma se chamava <i>soni apieni</i> e continha três <i>sons</i>, a saber: proslambanomenos, nete-synnemenon e nete-hyperboleon. A outra espécie se chamava <i>soni baripteni</i> e continha cinco <i>sons</i>: hypate-hypaton, hypate-meson, mese, paramese e nite-drezeugmenon. Ver estas entradas.</p> <p>Os <i>sons</i> móveis igualmente se subdividiam em <i>soni mesopieni</i>, que eram cinco, a saber: o segundo, no sentido ascendente, de cada tetracorde; e em cinco outros <i>sons</i> chamados <i>soni oxipteni</i>, que eram o terceiro, no sentido ascendente, de cada tetracorde. Ver TETRACORDE, SISTEMA, GÊNERO, etc.</p> <p>Em relação aos doze <i>sons</i> do sistema moderno, a sua afinação nunca muda e eles são todos imóveis. Brossard sustenta que todos eles são móveis, baseado no fato de que podem ser alterados por sustenido ou bemol. Mas uma coisa é substituir um <i>som</i> por outro e outra coisa é mudar sua afinação. (S)</p>	<p>oito, pelo menos; algumas vezes nove ou dez, pois dois <i>sons</i> vizinhos ora se confundiam em um, ora se separavam.</p> <p>Eles dividiam de novo nos gêneros densos os <i>sons</i> estáveis em duas espécies, das quais uma continha três <i>sons</i>, chamados de <i>apycni</i> ou não “estreitos”, pois no grave não formavam nem semitons nem menores intervalos; estes três <i>sons apycni</i> eram o <i>Proslambanomenos</i>, o <i>Nete-Synnemenon</i> e o <i>Nete-Hyperboleon</i>. A outra espécie levava o nome de <i>Sons Barypycni</i> ou “subestreitos”, pois formavam o grave por meio dos pequenos intervalos. Os <i>sons Barypycni</i> eram cinco, a saber: o <i>Hypate-Hypaton</i>, o <i>Hypate-Meson</i>, o <i>Mese</i>, o <i>Paramese</i> e o <i>Nete-Diezeugmenon</i>.</p> <p>Da mesma maneira, os <i>sons</i> móveis se subdividiam em <i>sons Mesopycni</i> ou médios no “estrito”, os quais eram também cinco, a saber: o segundo, no sentido ascendente de cada tetracorde; e em cinco outros <i>sons</i> chamados <i>Oxypycni</i> ou superagudos, que eram o terceiro de cada tetracorde, no sentido ascendente (Ver TETRACORDE).</p> <p>Em relação aos doze <i>sons</i> do sistema moderno, a sua afinação nunca muda e são todos imóveis. Brossard sustenta que todos eles são móveis, baseado no fato de que podem ser alterados por sustenido ou bemol¹⁷. Mas uma coisa é mudar de corda e outra é mudar a afinação de uma corda.</p>
--	--

¹⁷ Rousseau se refere, aqui, à seguinte passagem do *Dicionário de música* (ca. 1708) de Brossard: “Isto era correto neste *Sistema* [dos antigos], mas no *Sistema moderno*, estas diferenças não ocorrem, dado que neste não há Som que não possa ser alterado por um sustenido cromático [no original, há a figura do “dièse chromatique”], ou por um bemol [no original, há a figura deste sinal de alteração]; assim, todos eles são *Móveis*.” Cf. BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique* (ca.1708). Amsterdam, Estienne Roger. Fac-similé. Genève/Paris: Minkoff, 1992, p. 143. [N. do T.]