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

FABIO YASOSHIMA

O DICIONÁRIO DE MÚSICA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU:
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO PARCIAL E NOTAS

VERSÃO CORRIGIDA APÓS A DEFESA

SÃO PAULO
2012

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

FABIO YASOSHIMA

O DICIONÁRIO DE MÚSICA DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU:
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO PARCIAL E NOTAS

Dissertação 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 Mestre em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos.

VERSÃO CORRIGIDA APÓS A DEFESA

SÃO PAULO
2012

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos (“Fanto”), meu orientador, serei sempre grato pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa no programa de pós-graduação em Filosofia, na área de Estética das Luzes, e pela confiança em minha capacidade de conquistar autonomia.

Sou muitíssimo grato à Profa. Dra. Maria das Graças de Souza, pelas precisas indicações que me apresentou durante o exame de qualificação e por sua generosidade ímpar.

À Profa. Dra. Carin Zwilling agradeço também a imensa generosidade e os imprescindíveis apontamentos sobre a teoria e a prática musicais pertinentes ao meu trabalho.

Ao Carlos Alberto Yasoshima, meu pai, que, de modo silencioso e discreto, sempre me mostrou que a delicadeza de sentimento pode se harmonizar muito bem com a figura paterna; e à Cleide Stieltjes Yasoshima, minha mãe, a quem devo a familiaridade com a língua francesa e especialmente o amor aos estudos e à leitura. A eles serei grato para todo o sempre, enfim – já que é preciso encerrar em poucas linhas a gratidão de uma vida –, pois lhes devo boa parte do que fui me tornando e – naturalmente – do que sou hoje.

À memória da Rachel, minha inolvidável companheira, que tanto me ajudou até o momento em que a perdi. Lembro agora umas palavras que, algum tempo depois de perdê-la, deixei registradas numa página de diário: Luto para guardar a lembrança dos que se foram; e a cada dia morro para me sentir mais próximo da sua ausência...

À memória de Angelina Marra, minha avó.

Ao meu avô Renato ou Yoshikane Yasoshima (in memoriam).

Ao meu grande amigo André Luiz Folador, o qual considero como um irmão, sou muitíssimo grato pelo interesse no meu trabalho, pela correção de muitas passagens do meu

texto e pelo imenso apoio nos momentos em que, sem a sua fundamental amizade, teria sido fácil sucumbir à tristeza.

Agradeço ao Leonardo Nelson Kussunoki, pela longa amizade, pelo apoio nos momentos difíceis e por outras tantas ocasiões durante as quais parecíamos dialogar por meio da música; à Vera Andrada e Silva, pela preciosa amizade e pelo constante apoio em um período trevoso de medo e de luto; ao Dr. Nilo Gardin, pelos cuidados indispensáveis e pela amizade; à Marlene Wada, minha tia, pelo carinho e pela ajuda; à Dra. Silvia Regina Graziani, pelos inestimáveis cuidados; ao Dr. Fabio R. Kater, pelos cuidados e pela imensa competência profissional; à Maria Helena Bacchi, por todo o afeto que, apesar do meu recolhimento, transmitiu-me muito intensamente nestes últimos dois anos; à Profa. Me. Fernanda Bertinato, exímia alaudista e violonista, e, sobretudo, amiga de rara sensibilidade; à Profa. Dra. Enny Parejo, inigualável educadora musical e amiga, pelas enriquecedoras e divertidas conversas; ao Prof. Dr. Flávio Apro, pela amizade e pela saudosa lembrança dos tempos da Carlos Gomes; à Renata Pereira, excelente flautista, pela amizade e pelo rico intercâmbio bibliográfico e pelas conversas sobre a música dos sécs. XVII e XVIII; à Profa. Dra. Alexandra Geraldini, pela leitura e correção de algumas partes do meu trabalho; à Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, pela disposição para ler meu texto e pela inestimável generosidade; à Profa. Dra. Carla Bromberg, pela precisão de suas indicações e por sua gentil disposição para ajudar-me; ao meu tio Claude Stieltjes, pelo amoroso incentivo aos estudos; aos meus tios René Guy Stieltjes e Alvise Ivan Stieltjes, pelo carinho e pelos momentos musicais que jamais esquecerei; à Toní, amiga querida (in memoriam); à Sandra M. A. Ferrini e à Sônia Maria do Carmo, pela amizade e pelo imenso carinho; ao Thomaz Kawauche, pelas indicações bibliográficas e pelo incentivo desde o início do meu trabalho; ao Mauro Dela Bandeira Arco Jr., pela profícua troca bibliográfica. Agradeço a todos os meus professores de música: Osvaldo Lacerda (in memoriam), Ulisses Rocha, Carin Zwilling, Fernanda Bertinato,

Enny Parejo, Antonio Ribeiro, Régis Gomide, Celso Mojola, Márcio Okayama, Paulinho Nogueira (in memoriam), Mané Silveira, André Rocha, Cleomar Pinheiro Lencioni, e a todos aqueles que, de alguma maneira, me deixaram fortes lembranças de sua paixão pelo ensino da música.

À CAPES, pelo importante apoio financeiro à minha pesquisa.

Agradeço também a indispensável ajuda de todos os atuais funcionários da secretaria do Depto. de Filosofia da USP: Maria Helena de Souza, Marie Marcia Pedroso, Geni Ferreira Lima, Verônica Ritter e Ruben Dario.

Resumo

Tradução parcial (com notas e introdução) do *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau.

Palavras-chave: Estética das Luzes; Jean-Jacques Rousseau; Dicionário de música de J.-J. Rousseau.

Abstract

Rousseau's Dictionary of Music: portuguese translation (partial), introduction and notes.

Keywords: Enlightenment aesthetics; Jean-Jacques Rousseau; J.-J. Rousseau's Dictionary of Music.

Sumário

1. Introdução:

Compreender a música na Ilustração: o exemplar *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau.....2

2. Nota sobre a tradução.....43

3. Tradução parcial do *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau:

Página de rosto e prefácio.....45

Seleção de verbetes.....54

4. Índice onomástico163

5. Bibliografia.....166

6. Anexo 1: Diagrama dos verbetes traduzidos.....181

7. Anexo 2: Texto original (Veuve Duchesne, 1768).....183

8. Anexo 3: Pranchas.....300

Compreender a música na Ilustração:
o exemplar *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau

*Os Músicos não são feitos para raciocinar sobre a sua arte:
cabe a eles encontrar as coisas; ao filósofo, explicá-las.*¹

Jean-Jacques Rousseau
("Cartas filosóficas")

A música teve uma enorme influência na vida de Rousseau, desde a infância até a maturidade, como atestam os trabalhos de comentadores da envergadura de Jean Starobinski, Jean-Jacques Eigeldinger, Claude Dauphin, entre outros; ainda que, não raras vezes, este fato seja considerado à margem de suas obras de cunho político-econômico, pedagógico, moral e literário.

Certo, porém, é que, entre as obras de Rousseau reconhecidamente "maiores", tais como as suas *Confissões* e seu romance intitulado *Júlia ou A Nova Heloísa*, há um grande número de páginas referentes à música.²

Neste sentido, muito mais que um objeto de interesse secundário no contexto de sua obra, os escritos de Rousseau sobre a música requerem tanto rigor na leitura e na interpretação quanto o exigem seus textos mais "polêmicos", dos quais a filosofia política e a crítica literária, por exemplo, nunca deixaram de extrair elementos para a reflexão e o debate em seus respectivos campos.

¹ ROUSSEAU, J.-J. *Lettres philosophiques*. Paris: J. Vrin, 1974, p. 29.

² cf. TIERSOT, Julien. *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1920, p. 278-279.

As primeiras recordações relativas à música deixaram traços profundos na memória de Rousseau e remontam à sua infância, período em que ficava muito tempo perto de sua tia Suzon, “ouvindo-a cantar”.³ Com base no testemunho de suas *Confissões*, pode-se afirmar que estas primeiras vivências musicais não só marcaram Rousseau de modo indelével, mas contribuíram sobremaneira para a formação de seu gosto – logo transformado em calorosa paixão – pela música.

Ainda em sua juventude⁴, Rousseau inicia seu aprendizado “informal” da música, “praticando-a em pequenos concertos privados, ensinando-a a bonitas alunas da alta sociedade.”⁵

Além da experiência como professor de música e instrumentista autodidata (segundo Bernard Gagnebin, um dos diretores das obras completas de Rousseau, este

³ cf. ROUSSEAU, J.-J. *Les confessions*. t.I. Paris: Librairie Générale Française, 1963, p. 29.

⁴ Aos vinte e dois anos, aproximadamente, época durante a qual o filósofo genebrino se encontrava em Lausanne. Sobre este período, Rousseau afirma o seguinte, no Livro Quarto de suas *Confissões*: “Fazia-me de mestre de canto sem saber decifrar uma ária; porque mesmo que os seis meses que eu passara na casa de Le Maître me tivessem aproveitado, não bastariam. É verdade que eu aprendera com um mestre: era o bastante para aprender mal. Parisiense de Genebra e católico em um país protestante, achei que devia mudar de nome como de religião e de pátria. Aproximava-me o mais que me era possível do meu grande modelo. Chamava-se ele Venture de Villeneuve e eu fiz o anagrama com o nome de Rousseau no de Vaussore, e me fiquei chamando Vaussore de Villeneuve. Venture conhecia composição, embora não o dissesse a ninguém; e eu, que a não sabia, gabava-me a todo mundo de a conhecer, e sem ser capaz de anotar o menor ‘vaudeville’, apresentava-me como compositor.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, p. 153. cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 148. Ao que parece, nada se sabe a respeito de Venture de Villeneuve, este “grande modelo” do filósofo-músico de Genebra, a não ser que foi um “músico francês cujo mau estado financeiro obrigava a exercer funções humildes para poder viver”; e que seu breve encontro com Rousseau se deu em Annecy, na época em que aquele que possuía o título de mestre de música do cabido da catedral de Saint-Pierre de Genève, Jacques-Louis-Nicolas Le Maître (1701-?), oferecia acolhida a jovens que demonstravam interesse pela prática musical. No Livro III das *Confissões*, Rousseau apresenta algumas das características físicas de seu “amigo Venture”, o qual, anos mais tarde, reencontraria “mudado”, assim como as surpreendentes aptidões musicais deste rapaz que tanto o impressionou. cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, págs. 131-133 e 363. cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, págs. 123-126 e 398. cf. tb. 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, págs. 1024 e 1081. cf. tb. COTTRET, Bernard; COTTRET, Monique. *Jean-Jacques Rousseau en son temps*. Paris: Perrin, 2005, p. 665 n. 57.

⁵ cf. BOUTILIE, M.-D.; BOUTTIER-COUQUEBERG, C. *Jean-Jacques Rousseau – analyse de l’œuvre*. Paris: Pocket, 2004, p.62.

tocava flauta, violino, e, “durante toda a sua vida”, tocou espineta⁶), o *philosophe musicien* de Genebra também se dedicou à atividade de copista.⁷ De acordo com Marie-Dominique Boutilié e Catherine Bouttier-Couqueberg, Rousseau resolveu copiar música a fim de “assegurar sua independência financeira”, e ainda que esta atividade não tenha sido suficiente para lhe proporcionar a segurança que almejava, certo é que Rousseau nela esteve tão engajado que “entre 1770 e 1777, ele copiou 11.200 páginas”.⁸

As ambições musicais de Rousseau levaram-no, como se sabe, às primeiras experiências como compositor. Antes, porém, de se aventurar neste domínio, Rousseau sentira um enorme desgosto, quando da apresentação, na Academia de Ciências de Paris, de seu *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* (“Projeto concernente aos novos sinais para a música”⁹). Recém-chegado à Paris, em 1742, Rousseau intentava simplificar a notação musical até então utilizada, assim facilitando o ensino da música¹⁰. Em resposta à apresentação do “Projeto”, os eruditos da Academia apresentaram um relatório “benevolente, mas crítico”.¹¹ Enfim, a história relativa a este empreendimento termina com o “fracasso acadêmico” de Rousseau e a publicação, no jornal *Mercúrio da França*, de sua *Dissertation sur la musique moderne* (“Dissertação sobre a música moderna”¹²), de 1743, na qual se esforçou, a um só tempo, em expor as linhas gerais do

⁶ A espineta, espécie de cravo portátil ou redução do cravo, foi muito usada em países como a Itália, Inglaterra, França e Alemanha, como instrumento doméstico, sobretudo, do séc. XVI ao XVIII. cf. SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música* – edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 303.

⁷ cf. GAGNEBIN, Bernard. *Introductions*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. XIII.

⁸ Jean-Jacques Rousseau – analyse de l’œuvre, p.62.

⁹ ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 129-154.

¹⁰ Por conseguinte, modificando também “os nossos sentimentos em relação ao que existia antes” (*immutat sensus ad pristina*), conforme os dizeres da epígrafe extraída de Lucrécio (*De Rerum Natura*), a qual Rousseau escolheria para figurar no frontispício da “Dissertação” que viria a lume no ano seguinte ao da publicação do “Projeto”.

¹¹ BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais* – Desejo de glória (1735-1751). Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 159.

¹² ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 155-245.

“Projeto” de maneira mais acessível ao leitor comum e refutar as críticas dos eruditos da Academia.

Os antecedentes da querela com Rameau e as disputas em torno da cena operística

Em se tratando da ambição de Rousseau de se tornar compositor, não se pode evitar a referência a Jean-Philippe Rameau (1683-1764), renomado compositor de Dijon, filho de organista, nem à famosa “Querela dos Bufões”. Uma vez mais, o dissabor e a frustração parecem acompanhar 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”¹³, e a quem foi finalmente apresentado, em 1744, na casa de La Poplinière¹⁴), as críticas às pretensões musicais e às posições rousseauianas sobre a música tornaram-se, então, muito mais acirradas.

Após a composição de uma obra lírica intitulada *Les Muses Galantes* (“As Musas Galantes”¹⁵), de 1745, Rousseau é acusado por Rameau – que estava presente na primeira

¹³ *Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturels* (Paris, 1722). No Quinto Livro de suas *Confissões*, Rousseau se refere explicitamente ao “Traité” de Rameau: “Por acaso, ouvi falar do seu ‘Tratado de Harmonia’, e não tive repouso até que tivesse adquirido este livro. Por outro acaso, eu adoeci. A doença era inflamatória; ela foi aguda e curta, mas minha convalescença foi longa e no decurso de um mês não estive em condições de sair. Durante este tempo, escorrei, devorei meu *Tratado de Harmonia*; mas ele era tão extenso, tão prolixo, tão mal ordenado que eu senti que precisaria de um tempo considerável para estudá-lo e decifrá-lo.” cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 184.

¹⁴ Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Poplinière [ou Popelinière, ou Pouplinière] (1693-1762), fazendeiro geral, era então o mecenas de Rameau, o qual, por sua vez, ensinava música à Sra. de La Poplinière. cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 333. cf. tb. 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. 1020. cf. tb. BEZIER, Marie-France. *La Pouplinière (Le Riche de) Alexandre Jean-Joseph*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard; IMDA, 1983, p. 199-200.

¹⁵ Sobre a gênese desta obra, eis o que Rousseau escreve nas suas *Confissões*: “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.

audição promovida por La Poplinière – de tê-la copiado parcialmente de algum “homem consumado em arte”.¹⁶

A respeito desta experiência “traumatizante” – desencadeada pela “brutalidade” de Rameau – e seus desdobramentos, que perduraram até o fim dos dias de Rousseau e fizeram-se notar em muitos de seus escritos (relacionados direta ou indiretamente à música), Jean Starobinski escreveu o seguinte apontamento:

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 anti-Rameau 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 *Encyclopédie*; voltará à carga em *A Nova Heloísa*, depois no *Ensaio sobre a origem das línguas* [...] e, enfim, no *Dicionário de música*.¹⁷

A partir de então Rousseau vê-se envolvido em uma das mais acaloradas disputas travadas no âmbito da estética musical das Luzes: a famosa *Querelle des Bouffons*. Grosso modo, a “Querela dos Bufões” configurou-se a partir da chegada a Paris, em agosto de 1752,¹⁸ de uma companhia italiana de *ópera bufa*, e da posterior formação de dois partidos opostos, a saber: o *partido da Rainha*, o qual se posicionou em defesa da companhia

¹⁶ cf. KINTZLER, Catherine. *Muses Galantes (Les)*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard /IMDA, 1983, p. 293. Cumpre lembrar que, em uma edição anotada das *Confissões* de Rousseau, Jacques Voisine sugere que a crítica de Rameau – relatada no Livro Sétimo – ao “Projeto concernente aos novos sinais para a música” teria sido, “provavelmente”, o momento inicial da “reviravolta” da relação entre o filósofo de Genebra e o autor das “Índias Galantes”. 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ cf. GAGNEBIN, B; RAYMOND, M. *Notes e variantes*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 1446 n. 2.

estrangeira (a favor, portanto, da ópera italiana), e o *partido do Rei* que, por sua vez, defendia a ópera nacional, i.e., a música francesa.¹⁹

Rousseau relata este célebre acontecimento da seguinte maneira:

Algun tempo antes de se representar o *Adivinho da Aldeia*²⁰, chegaram a Paris bufões italianos, que foram postos a trabalhar no teatro da ópera, sem que ninguém imaginasse o efeito que eles iriam fazer. Embora fossem detestáveis, e a orquestra, então muito ignorante, estropiasse por gosto as peças, não deixaram de fazer à ópera francesa um mal que ela nunca mais reparou. A comparação das duas músicas, ouvidas no mesmo dia e no mesmo teatro, desobstruiu os ouvidos franceses; e não houve mais quem pudesse suportar o arrastar da sua música, depois do acento vivo e marcado da italiana; assim que os bufões terminavam, todo o mundo ia embora. Foram obrigados a mudar a ordem e pôr os bufões no fim. [...] Os bufões conquistaram ardentíssimos admiradores para a música italiana. 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 plateia 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”.²¹

Como se sabe, Rousseau tomou o partido da música italiana, ocupando assim um lugar privilegiado entre as vozes exaltadas daqueles que defendiam a trupe dos bufões. O debate chegou ao seu ponto culminante quando da publicação da *Carta sobre a música*

¹⁹ cf. BORREL, Eugène. *La Querelle des Bouffons*. In: ROLAND-MANUEL (Dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001, p. 26-39. Vale ressaltar que neste capítulo – “A Querela dos Bufões” – da monumental *História da música* publicada sob a direção de Roland-Manuel, o leitor é forçado a se deparar com uma saraivada de insultos à figura de Rousseau, a qual não se justifica senão por uma ardilosa seleção de passagens da “Carta sobre a música francesa”. 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 Delaplane, s/d, cap. IX; cf. tb. COELHO, L.M.. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.49-52.

²⁰ 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.

²¹ cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, p. 350-351. cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 383-384.

francesa, escrita por Rousseau em 1752²² – embora tenha aparecido somente em 1753, justamente durante o ponto alto da *Querela*²³ –, na qual o filósofo genebrino desqualifica a tradição musical da França de maneira bastante incisiva.

Vale lembrar, neste ponto, um interessante comentário de Amilda A. Pons sobre aquele que, na obra de Rousseau, talvez seja o primeiro registro da depreciação da música francesa com relação à italiana:

A advertência colocada como epígrafe das *Musas Galantes* merece um pouco de atenção, pelo fato de que nela o autor proclama, pela primeira vez, a inferioridade da música e da poesia francesas, às quais, mais tarde, ele atacaria com a perigosa arma de sua eloquência.²⁴

Quando se trata de abordar a crítica de Rousseau à música francesa e seu elogio à música italiana, mais uma vez, não é possível passar ao largo de um dos maiores baluartes da tradição francesa em música, o qual, para Rousseau, representava, sem dúvida alguma, um “importante obstáculo”.²⁵

Rameau e a herança cartesiana

No sexto parágrafo do “Tratado de Harmonia” de Rameau, lê-se a seguinte afirmação: “A música é uma ciência que deve ter regras certas; estas regras devem ser tiradas de um princípio evidente e este princípio não pode ser conhecido sem o auxílio das Matemáticas. Assim, devo confessar que, não obstante toda a experiência que pude

²² Deste mesmo ano data também o intermezzo de Rousseau intitulado *Le Devin du Village* (“O Adivinho da Aldeia”), que sem dúvida lhe forneceu uma possibilidade de ascensão como compositor.

²³ KINTZLER, Catherine. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 5.

²⁴ PONS, Amilda A. *Jean-Jacques Rousseau et le Théâtre*. Genève: A. Jullien, 1909, p. 118-119.

²⁵ A expressão é 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.

adquirir na Música por tê-la praticado durante uma sucessão de tempo bastante longa, foi somente por meio do auxílio das Matemáticas, no entanto, que minhas ideias se tornaram claras e que a luz sucedeu a uma certa obscuridade, da qual eu não me apercebera antes”.²⁶ Frequentemente referida em trabalhos de especialistas na música setecentista e, sobretudo, nos de estudiosos da obra teórica de Rameau, esta passagem do “Tratado” apresenta uma proposição assaz emblemática da posição deste “artista-filósofo”²⁷ no horizonte conceitual das ciências e das filosofias da música de seu tempo.

Não se enganará o leitor do *Tratado* de Rameau que porventura identificar, na passagem citada acima, uma clara remissão à filosofia cartesiana. O próprio título completo do *Traité*, qual seja, “Tratado de Harmonia reduzida a seus princípios naturais”, reflete, segundo certos comentadores, “tanto a busca cartesiana de Rameau pelos primeiros princípios como a sua crença no fato de que a música possuía uma base natural.”²⁸

Fascinado pela voga do cartesianismo e seu modelo de inspiração matemática²⁹, Rameau também irá abordar a música à luz desta ciência, apresentando seus trabalhos de teoria musical à Academia de Ciências de Paris, o que denota seu “desejo de ser reconhecido como erudito”.³⁰

²⁶ RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturels* (1722). Genève: Slatkine, 1992, Préface (não há numeração de página no prefácio).

²⁷ É assim que, em seu *Discurso preliminar* (1751) da *Encyclopédie*, D'Alembert se refere a Jean-Philippe Rameau. cf. PONS, Alain (Ed.). *Encyclopédie I – ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986, p. 160.

²⁸ LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 92. cf. tb. BARDEZ, Jean-Michel. *Préface*. In: RAMEAU Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722). Genève: Slatkine, 1992, p. 1-17. Neste sentido, cumpre lembrar que, atualmente, alguns estudiosos de renome discutem o suposto “cartesianismo” de Rameau. cf. CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998, p. 39.

²⁹ 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”. 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. 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 [...]”. cf. GILSON, Étienne. *Introduction*. In: DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 2005, p.12.

³⁰ BADINTER, *As paixões intelectuais – desejo de glória...*, p. 157.

Ainda em seu Tratado de Harmonia (composto em Clermont-Ferrand, em 1715, onde alguns anos antes ocupara o cargo de organista, e publicado apenas no ano de 1722, em Paris³¹), 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 matemática da música”.³² Com efeito, ao longo da maior parte de sua obra teórica, “Rameau sustenta teses físico-matemáticas sobre a música que constituem uma derivação direta do cartesianismo”.³³ Em diversas passagens destas obras, encontra-se a marca da profunda influência da filosofia cartesiana na abordagem ramista do fenômeno musical. Pode-se ler, por exemplo, na obra intitulada *Démonstration du principe de l’harmonie* (“Demonstração do princípio da harmonia”): “Esclarecido pelo método de Descartes, que afortunadamente eu havia lido e pelo qual fiquei impressionado, comecei a procurar em meu próprio interior [os princípios que almejava encontrar]”.³⁴

No Século das Luzes, portanto, Rameau figura como um dos mais significativos expoentes da música, tanto no plano composicional como no teórico (cumpre ressaltar que, neste último campo, Rameau foi reconhecido, a um só tempo, como teórico da harmonia, “filósofo” e polemista)³⁵. Neste sentido, Rameau sobressai a todos os músicos que foram seus contemporâneos justamente pelo fato de possuir incontestáveis habilidades composicionais e grandiosas pretensões teóricas – embora estas não tenham escapado, em certa medida, da crítica de alguns dos mais proeminentes homens de letras de seu tempo, especialmente os então chamados *philosophes*.

³¹ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 432.

³² BADINTER, *As paixões intelectuais – desejo de glória...*, p. 157-158.

³³ BADINTER, *As paixões intelectuais – desejo de glória...*, p. 402 n. 158.

³⁴ RAMEAU, Jean-Philippe. *Démonstration du principe de l’harmonie, servant de base à tout l’art musical théorique et pratique* (Paris, 1750), apud FUBINI, E. *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe – a source book*. Trad. Bonnie J. Blackburn. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 9-10.

³⁵ FUBINI, Enrico. *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe – a source book*. Trad. Bonnie J. Blackburn. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 9.

Para o musicólogo italiano Enrico Fubini, no entanto, não seria correto atribuir a Rameau “nenhuma veleidade revolucionária”, uma vez que, antes de mais nada, como compositor e teórico, o que ele realmente ambicionava era “entrar naquele mundo de eruditos e sábios, do qual a figura do musicista tinha sido excluída por secular tradição”. “Para isto – prossegue Fubini – com energia reivindicava para a música o rol de ciência, isto é, de linguagem significativa, analisável por meio da razão, fundada sobre poucos, claros e indubitáveis princípios”.³⁶

Parece claro que uma importante peculiaridade da obra teórica de Rameau encontra-se no seu esforço para atribuir ao estudo da música um estatuto “científico”. Quais teriam sido, porém, as principais inovações de Rameau no campo da “estética da música”, e que desdobramentos estas descobertas teriam no âmbito da prática musical?

Em 1891, Henry Lavoix, em sua obra intitulada “La musique française”, resume da seguinte maneira as contribuições mais relevantes do *musicien-philosophe*:

A grande novidade introduzida por Rameau no ensino da harmonia foi o que se convencionou chamar de teoria da formação dos acordes por *terças sucessivas* e a teoria das inversões [*renversements*]. Por meio da primeira lei, ele mostrou como os diversos sons que formam um acorde eram, por assim dizer, unidos conjuntamente; por meio da segunda, aquela das inversões, ele mostrou como, conforme as diversas posições no baixo das notas que compunham o acorde e formavam o que se convencionou chamar de inversões, este acorde poderia mudar de característica sem deixar, contudo, de ser ele mesmo. Até Rameau, éramos obrigados a estudar cada inversão como um acorde isolado; depois do aparecimento do *Tratado de harmonia reduzida aos seus princípios naturais* (1^a ed., 1722), pudemos compreender metodicamente a lógica que ligava não somente cada nota do acorde, mas os diversos acordes entre si.³⁷

³⁶ FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bologna: Il Mulino, 2003, p. 112. Neste preciso comentário de Fubini, mais uma vez encontramos a presença de ressonâncias do método cartesiano na teoria ramista, neste caso apresentadas sob a forma do critério de “clareza e distinção”.

³⁷ LAVOIX, Henry. *La musique française* (1891). Paris: Éditions Kimé, 1995, p. 112.

De fato, com 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 música ocidental e seu ensino. Rousseau, que conhecia muito bem a obra teórica de Rameau, não deixou de fazer referência a este importante ponto da teoria ramista – sem se esquecer de insinuar uma crítica à obscuridade³⁸ do “Tratado de Harmonia” –, como se pode ler no verbete “Baixo Fundamental”, do *Dicionário de música do philosophe-musicien* de Genebra:

[...] dentre todos os Sons que formam um Acorde o Compositor pode colocar no Baixo aquele que julga preferível, em atenção ao movimento deste *Baixo*, ao Canto agradável e, sobretudo, à expressão, como explicarei em seguida. Neste caso, o verdadeiro Som fundamental, em vez de estar em seu lugar natural, que é o *Baixo*, desloca-se a outras partes, ou nem mesmo se faz ouvir; e este Acorde se chama Acorde invertido. No fundo, um Acorde invertido em nada difere do Acorde direto que o produziu, pois sempre se trata dos mesmos Sons; mas como estes Sons formam combinações diferentes, durante muito tempo tomamos estas combinações por outros tantos Acordes fundamentais, e lhes demos diferentes nomes que podem ser vistos na entrada *Acorde*, e que terminaram por distingui-los, como se a diferença de nomes pudesse realmente produzir variedade na espécie. O Sr. Rameau mostrou, em seu *Tratado de Harmonia*, e o Sr. D’Alembert, em seus *Elementos de Música*, demonstrou com maior clareza que vários destes supostos Acordes eram apenas inversões de um só.³⁹

Depois da publicação de seu *Tratado*, Rameau regressa a Paris que, nesta época, apresentava-se como único – ou, pelo menos, o mais importante – pólo centralizador do

³⁸ No verbete “Sistema”, esta mesma crítica aos escritos teóricos de Rameau aparece de maneira mais veemente: “O Sr. Rameau foi o primeiro que, pelo *Sistema* do Baixo fundamental, fixou princípios sobre estas regras. Seu *Sistema*, a partir do qual este Dicionário foi composto, porquanto se encontra suficientemente desenvolvido nos principais Verbetes, não será exposto neste, que já é longo demais, e que estas repetições supérfluas prolongariam em excesso. Aliás, o objeto desta obra não me obriga a expor todos os *Sistemas*, mas apenas a explicar devidamente o que é um *Sistema* e, se necessário, esclarecer esta explicação por meio de exemplos. Aqueles que quiserem examinar o *Sistema* do Sr. Rameau, tão obscuro, tão difuso nos seus escritos, exposto com uma clareza da qual não o teríamos acreditado suscetível, poderão recorrer aos *Elementos de Música* do Sr. D’Alembert.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 675.

³⁹ Verboete “Baixo fundamental”. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 130.

universo cultural de toda a França⁴⁰. A esta altura, Rameau tencionava conquistar espaço no cenário mais respeitado de então, qual seja, a ópera. Como bem observaram Donald J. Grout e Claude V. Palisca:

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*.⁴¹

A renovação ramista ou a música liberta dos cânones lullistas

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”⁴², ou o de “músico de teatro mais vigoroso que a França produziu”.⁴³

Decerto seria descabido negar o papel do “indispensável”⁴⁴ compositor, bailarino e coreógrafo do Rei Sol. 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.⁴⁵ Neste

⁴⁰ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 432.

⁴¹ Ibidem, loc. cit.

⁴² Ibidem, p. 437.

⁴³ DUFOURCQ, Norbert. *Breve Historia de la Música*. Trad. Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 116.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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, págs. 47 e 85.

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 músico célebre que nos livrou do cantochão de Lully, o qual salmodiamos há mais de cem anos.”⁴⁶

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.⁴⁷

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.⁴⁸

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 a 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”.⁴⁹

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.

⁴⁶ DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Paris: Pocket, 1996, p. 30.

⁴⁷ KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006, p. 322.

⁴⁸ Não se deve esquecer que este último compositor foi o “amparo” da tradição musical francesa contra a italiana, ainda que, como sustenta Chaunu, o tenha sido “paradoxalmente” – sabe-se que Lully, ou Giambattista Lulli, era natural de Florença, portanto um “italiano afrancesado”. cf. CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l'Europe des Lumières*. Paris: Fayard/Messidor, 2003, p. 327. cf. tb. MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985, p. 406. Não obstante, é forçoso lembrar que, de fato, houve uma querela das concepções operísticas de Lully e Rameau, a saber: a querela dos “lullistas” (*lullistes*) e dos “ramistas” (*ramistes ou ramoneurs*).

⁴⁹ DUFOURCQ, *Breve Historia de la Música*, p. 115-116.

Além das características mencionadas na passagem acima (liberdade e variedade expressivas no recitativo acompanhado), 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) [...].⁵⁰

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”.⁵¹ Rousseau mesmo, no verbete “Coro” de seu *Dictionnaire de musique*, de certa forma corrobora 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.”⁵²

Em 1750, Rameau escreve, em colaboração com Diderot, sua obra intitulada *Demonstração do princípio da harmonia*, a qual foi considerada, do ponto de vista formal,

⁵⁰ Ibidem, p. 116.

⁵¹ MASSON, Paul-Marie. *Jean-Philippe Rameau*. In: Roland-Manuel (Dir.). *Histoire de la musique*. I vol.2. Paris : Gallimard, 2001, p. 1664.

⁵² cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 199. (Tradução nossa).

a mais “agradável e legível”, em razão da contribuição de seu colaborador.⁵³ Ademais, 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”.⁵⁴ A tumultuada relação de Rameau com os chamados “enciclopedistas” corrobora a observação de Christensen.

Seria interessante lembrar, aqui, o que escreve Elisabeth Badinter a propósito do temperamento irascível de Rameau e de sua suscetibilidade para receber a crítica 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...”.⁵⁵

A querela Rousseau-Rameau: duelo de gênios ou conflito entre duas estéticas?

Em um artigo cujo título – “J.-J. Rousseau músico marginal?” – já sugere uma aguda provocação a uma linhagem de rancorosos opositores que, ontem e hoje, não mediram esforços para denegrir a vocação musical do autor da “Carta sobre a música francesa”, Jacques Charpentier afirma o seguinte:

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.’ Estas linhas célebres e deploráveis, 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. Ainda hoje, muitos dentre eles chegam

⁵³ BADINTER, *As paixões intelectuais* – desejo de glória..., p. 402, n. 160.

⁵⁴ CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 10.

⁵⁵ BADINTER, *As paixões intelectuais* – desejo de glória..., p. 158.

mesmo a lhe recusar o título de músico... Evidentemente, é 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 de seu verbo.”⁵⁶

Posto isto, como bem lembra Jean Ferrari, pode-se concluir que, “hoje em dia, ainda”, não é uma tarefa fácil “falar sobre Rousseau com equidade”⁵⁷ (o que, aliás, Luiz Roberto Salinas Fortes já havia lembrado no primeiro parágrafo de seu livro intitulado “Rousseau: o bom selvagem”, ao citar Henri Bergson⁵⁸).

Mas é certo que, como bem observou Michael O’Dea, “uma lenta reavaliação dos escritos musicais de Jean-Jacques Rousseau já está em curso há muitos anos”, e é “graças aos estudos de Jean Starobinski (1966) e de Jacques Derrida (1967) que este processo se inicia.”⁵⁹ Muito embora, como prossegue O’Dea, “a redescoberta pelos leitores – inclusive pelos especialistas – dos escritos sobre a música ainda está, no entanto, longe de ser concluída.”⁶⁰

Não obstante, certo é que esta “reavaliação” – à qual, não raras vezes, seguiu-se uma verdadeira “revalorização” – dos escritos de Rousseau sobre a música trouxe à baila a pergunta acerca da legitimidade da “estética de Rousseau”. Com efeito, esta mesma questão figura logo no início das páginas que Fernando Bollino escreve para apresentar sua

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ cf. FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas/Discurso Editorial, 2007, p. 11.

⁵⁹ 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, 1994, p. 133.

⁶⁰ Ibidem, p. 134.

antologia de textos de Rousseau “sobre arte” (traduzidos para o italiano).⁶¹ Para Bollino, está claro que, quando se toma como referência uma “concepção puramente especulativo-sistemática”⁶² da estética, deve-se responder de forma negativa a esta pergunta sobre a existência de uma “estética de Rousseau”, pois, neste caso, esta “não existe” nem “pode existir”.⁶³ Ainda segundo Bollino, contudo, é possível falar em “reflexão estética” rousseuniana no “âmbito de uma concepção ‘aberta’ propriamente neofenomenológica da historiografia [...]”.⁶⁴ Neste ponto, não seria descabido lembrar que, a exemplo de Claude Lévi-Strauss, houve até mesmo quem não hesitasse em atribuir a Rousseau a qualificação de “fundador da etnomusicologia”.⁶⁵

No que concerne aos debates estéticos sobre a teoria e a prática musicais na Ilustração, a posição de Rameau – cujas obras teóricas acerca da música figuram no rol das mais representativas deste período⁶⁶ – parece menos problemática, e, tradicionalmente, até mesmo a alcunha de “músico-filósofo” parece se harmonizar melhor com sua figura do que com a do autor do *Contrato Social*.

⁶¹ BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: J.-J. Rousseau, *Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, IX.

⁶² Ibidem, loc. cit.

⁶³ Ibidem, loc. cit.

⁶⁴ Ibidem, loc. cit.

⁶⁵ cf. ROUGET, *La musique et la Transe*, 1990, p. 309-310 apud DAUPHIN, 2007, XXXIV. cf. tb. 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. 514. Ao que parece, independentemente de seu caráter controverso, o patente interesse de Rousseau pela música de outros povos (cf. verbete “Música”, por exemplo), e seu esforço para “situar o estudo da música em uma perspectiva deliberadamente comparatista” dão respaldo à alcunha de “precursor dos etnomusicólogos modernos”. 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, XXXIV.

⁶⁶ De fato, ao abordar “a cultura das Luzes”, Antoine de Baecque assevera que “os contemporâneos de Rameau experimentaram uma imensa admiração pelo músico, o qual, sem dúvida, foi um dos homens mais respeitados da vida cultural das Luzes [...]” 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.

De fato, a obra musical de Rameau dispensa apresentação. Rousseau, por sua vez, além do “Adivinho”⁶⁷, de um ato da obra lírica intitulada *Les Muses Galantes* (“As Musas Galantes”), de três fragmentos de seu *Pygmalion*⁶⁸ (“Pigmalião”), de trechos de uma ópera pastoral (*Daphnis et Chloé*), do remanejamento de algumas partes de um ato de ballet com música de Rameau e libreto de Voltaire (composto a partir de seu libreto escrito para a *comédie-ballet* intitulada “A princesa de Navarra”), concluiu uma transcrição (para flauta solo) de partes do primeiro concerto de “As Quatro Estações”, de Vivaldi, a qual foi publicada em 1775 com o título *Le Printemps de Vivaldi arrangé pour une Flûte sans accompagnement* (“A Primavera de Vivaldi arranjada para uma Flauta sem acompanhamento”); escreveu também alguns motetos (*Ecce sedes hic tonantis, Quam dilecta tabernacula* e um *Salve Regina*, “grand motet” para soprano e orquestra), e compôs, ainda, diversas árias com letras atribuídas ao próprio Rousseau ou retiradas de poemas de autores franceses, italianos (traduzidos para o francês) e um inglês (igualmente

⁶⁷ Sobre a recepção deste *intermezzo* sabe-se que Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) compôs, aos 12 anos, um *singspiel* em um ato intitulado *Bastien und Bastienne*, a partir do libreto de Friedrich Wilhelm Weiskern (1710-1768), o qual, por sua vez, valeu-se de uma paródia do “Adivinho” de Rousseau intitulada *Les amours de Bastien et Bastienne*, a qual fora escrita por Charles Simon Favart (1710-1792). A opereta de W. A. Mozart teve a sua *première* em outubro de 1768, nos jardins da casa do Dr. Franz Mesmer (1734-1815), situada em Viena. cf. JAMBOU, Louis. (Ed.). *Dictionnaire chronologique de l’Opéra* – de 1597 à nos jours. Trad. Sophie Gherardi. Paris: Le Livre de Poche/Ramsay, 1994, p. 86-87. Conforme Starobinski, *Bastien und Bastienne* foi encomendada pelo próprio Mesmer, por ocasião de uma “festa em seu palacete”. cf. STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 155. Como bem lembra Dauphin, uma das árias do “Adivinho” (“Non, Colette n’est point trompeuse”) foi arranjada por Ludwig van Beethoven (1770-1827), o qual, ainda segundo Dauphin, além de se interessar pelo *intermezzo* de Rousseau, ficou tão entusiasmado quanto Mozart pelo “melodrama inaugurado pelo *Pygmalion* de Rousseau.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l’édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007, XV n. 1. Seria interessante lembrar, ainda, o que Starobinski escreveu a propósito desta importante contribuição 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, *As encantatrizes...*, p. 32.

⁶⁸ A respeito da composição do *Pygmalion* de Rousseau, a musicista e musicóloga Jacqueline Waeber sustenta que esta obra não teria saído inteiramente (i.e., texto e música) da “pena” do filósofo genebrino, e sim que, na verdade, seria “fruto de uma estreita colaboração entre Rousseau e o lionês Horace Coignet (1736-1821), *marchand brodeur* de profissão, músico amador desprovido de gênio, mas dotado de uma grande facilidade para escrever.” cf. WAEBER, Jacqueline. *Pygmalion et J.-J. Rousseau* : “un grand poète, qui serait en même temps un peu musicien”. In: *Fontes Artis Musicae*, v. 44/1, january-march, 1997, p. 32-33. Starobinski, por sua vez, sugere que, ao compor seu “Pigmalião”, Rousseau talvez tenha “conscientemente resolvido” contradizer Rameau, visto que este último havia composto, em agosto de 1748, “um ato de balé” homônimo, com base no mesmo mito. cf. STAROBINSKI, *As encantatrizes...*, p. 31.

vertido para o francês). Tais melodias foram publicadas postumamente em uma coletânea conhecida como *Les Consolations des misères de ma vie ou Recueil de Romances* (“As Consolações das misérias de minha vida ou Coletânea de Romances”⁶⁹).

Sabe-se que a referência às encarniçadas críticas de Rameau se torna inevitável quando se trata de abordar as incursões de Rousseau no campo da composição musical. Não obstante, quais foram os desdobramentos deste entrevero que perdurou até o fim dos dias de Rousseau e fez-se notar em muitos de seus escritos – direta ou indiretamente relacionados à música? Antes disso, qual a natureza deste debate? Em que registro se encontra?

Sobre esta questão, Michael O’Dea sugere o seguinte:

Após esta 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 [...]⁷⁰

Para compreender 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 das leituras que se mostram por demais objetivas, as quais, frequentemente, acabam reduzindo o esforço teórico de um dos autores

⁶⁹ O termo *Romance* (que se pode traduzir por “romança”), neste contexto – bem como no do Segundo Prefácio de “A Nova Heloísa”: “[...] é uma longa romança cujas estrofes, tomadas isoladamente [...]” – deve ser compreendido como uma “Ária sobre a qual se canta um pequeno poema que tem o mesmo nome, dividido por coplas, cujo tema é, geralmente, alguma história amorosa, e, muitas vezes, trágica.” Verbetes “Romance” do *Dicionário de música* de Rousseau. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*: une édition critique. Bern: Peter Lang, 2008, p. 609. cf. tb. ROUSSEAU, J.-J. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 31. cf. tb. GOULEMOT, Jean M. *Note*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie Générale Française/Poche, 2002, p. 62 n. 1.

⁷⁰ O’DEA, *Rousseau contre Rameau...*, p. 136.

– ou até mesmo as teses de ambos – a um lance de anátemas, ou a “escaramuças espirituais.”⁷¹

Na contracorrente de certas análises consagradas, as observações de José Luis de la Fuente Charfolé sobre as “causas e propósitos” da composição do *Dicionário de música* de Rousseau apontam, mediante a agudeza de sua argumentação, para a necessidade que Rousseau sentira “de provar que existia um pensamento unitário entre o teórico e sua obra de criação”, e, para tanto, prossegue Charfolé, “elaborou um texto categórico, persuasivo e demonstrativo de sua erudição musical como meio de restabelecer seu prestígio e dignidade⁷²; ou, em outros termos, sua “necessidade vital de restabelecimento de uma reputação musical, injusta, sistemática e deliberadamente afrontada [...].”⁷³

Será, portanto, que se deve procurar por este esforço de coerência no seio de seu dicionário “filosófico-musical”? Ou, mais precisamente, será preciso buscar o nexo entre o Rousseau “teórico” (e “polemista”) e o “outro” Rousseau (Vaussore?⁷⁴), *filósofo-compositor*, em alguma entrada do *Dictionnaire de musique* que indicaria a “pedra angular” de seu pensamento estético?

De acordo com Fernando Bollino, os verbetes “Compositor” e “Gênio” do *Dicionário de música* de Rousseau – duas entradas que, ainda segundo Bollino, se revelam “complementares” –, permitem extrair uma definição de “gênio” que parece refletir a imagem do próprio filósofo-músico de Genebra, ainda que seja somente aquela com a qual

⁷¹ Como sustenta o muito notório – e não menos polêmico – 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.

⁷² FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. *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. 63.

⁷³ Ibidem, p. 70.

⁷⁴ De acordo com o anagrama que ele mesmo fez a partir de seu nome, para formar o pseudônimo Vaussore de Villeneuve, em homenagem ao seu amigo, o até hoje “enigmático” Venture de Villeneuve. cf. ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964, p. 164.

Rousseau “se via, teria desejado ver-se a si mesmo, teria desejado que nós o víssemos.”⁷⁵

Com efeito, para Bollino,

O tema do gênio como 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”, encontra-se desenvolvido, sobretudo, no *Dicionário de música*.⁷⁶

Como bem lembra este autor da tradução para o italiano dos escritos de Rousseau “sobre a arte”, no *Ensaio sobre a origem das línguas*, o filósofo genebrino apontara para a maneira como se instaura um “nexo profundo entre a linguagem ‘poética’ da origem, a natureza espontânea do canto e a componente melódico-expressiva da música (em contraposição à linguagem artificiosa, analítica, das sociedades desenvolvidas e à componente harmônica da música).”⁷⁷

⁷⁵ BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: J.-J. Rousseau, *Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, XXXI.

⁷⁶ Ibidem, loc. cit. A partir deste apontamento de Bollino, pode-se perceber que, no contexto da “estética de Rousseau”, o “tema do gênio” possui uma relação estreita com a questão do gosto. A propósito deste problema, Serravezza sustenta que a entrada “Gosto” do “Dictionnaire” de Rousseau “atesta uma posição bastante afastada da ideia de que sentimento natural e regras possam se integrar ao traçar o percurso correto do juízo. O texto rousseauiano se articula em duas partes tematicamente dessemelhantes. Na primeira, destacam-se ao mesmo tempo a impossibilidade de determinar conceitualmente a essência do gosto (‘dentre todos os dons da natureza o gosto é aquele que melhor se experimenta e que menos se explica; se pudéssemos defini-lo, não seria aquilo que é’), e a inadmissibilidade das discussões sobre as escolhas por ele operadas, posto que as predileções individuais repousam sobre a irredutível diversidade da constituição dos homens. O canto, por exemplo, depende da natureza das vozes, que de tempos a tempos o torna adaptado aos ‘acentos da paixão’ ou à ‘grandeza dos ornamentos’, à simplicidade da melodia e a formas de rebuscamento. Na segunda parte, ao 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 prevaletente (o que resta é ‘contar as vozes’, quando não se segue a voz da natureza). É com relação a um juízo deste tipo, e ao horizonte universal que deixa entrever, que é explicada ‘a preferência para com a música francesa ou a italiana.’” 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. Para uma avaliação do “gosto” na filosofia de Rousseau, cf. FREITAS, Jacira de. *Considerações sobre o “Gosto” em Rousseau*. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007, p. 113-127.

⁷⁷ BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: J.-J. Rousseau, *Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, XXXII.

Neste sentido, vale lembrar que, para Rousseau, o que constitui o verdadeiro compositor é, sem dúvida alguma, algo mais que o domínio da “arte de compor” – ou das “técnicas de composição”, como se diria atualmente –, porquanto:

Toda a ciência possível não basta sem o gênio que a põe em prática. Qualquer esforço que se possa fazer, qualquer experiência 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*. 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 *Compositor* contra a sua vontade, que incessantemente lhe inspira 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.⁷⁸

Será preciso buscar este nexo de que fala Bollino (e, por conseguinte, o ponto nevrálgico da querela Rousseau-Rameau, para além do “debate antiquado entre partidários do primado da melodia e partidários da harmonia”⁷⁹), no princípio ou na regra da “Unidade de melodia”⁸⁰ – esta “outra *Unidade* mais fina, mais simultânea, e de onde nasce, sem que se pense nisso, a energia da Música e a força de suas expressões”⁸¹ –, como sugeriu Alain Grosrichard? A “unidade de melodia” cuja definição⁸² se encontra no *Dicionário de*

⁷⁸ Verbete “Compositor” do *Dicionário de música* de Rousseau. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 214-215.

⁷⁹ STAROBISNKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 271.

⁸⁰ Este princípio que por alguns foi considerado como uma “pretensa regra” que Rousseau “imaginou”, e que, no entanto, foi “incapaz de definir”. cf. BORREL, E. *La Querelle des Bouffons*. In: ROLAND- MANUEL (Dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001, p. 35.

⁸¹ Verbete “Unidade de melodia” do *Dicionário de música* de Rousseau. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 752. (Tradução nossa).

⁸² “É bastante notável a maneira como um instinto musical, algum sentimento surdo do gênio suprimiu esta dificuldade sem vê-la, e dela tirou mesmo vantagem. 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*.” Verbete “Unidade de melodia” do *Dicionário de*

música é, de fato, como quer Grosrichard, a mesma que atravessa algumas páginas da *Nova Heloísa*? Em caso afirmativo, qual o nexos entre os conceitos de “melodia”, “amor”, “sensibilidade”⁸³, “natureza” e “origem” nos escritos de Rousseau sobre a música, bem como em outras obras com as quais estes mesmos escritos, e, sobretudo, o *Dicionário de música*, “dialogam” diretamente? Ainda de acordo com Grosrichard, deve-se compreender este princípio como algo que “só se pode entender com os ouvidos do coração”?⁸⁴

Seja como for, em primeiro lugar, como observou Jean Ferrari, “tem-se a ideia de natureza.” “Rousseau e Rameau, prossegue Ferrari, a ela se referem constantemente para justificar sua concepção de música. Natureza, natural, leis da natureza, imitação da natureza: as palavras soam da mesma maneira, mas suas significações, na obra de um e na de outro, são totalmente diferentes.”⁸⁵

Em sua introdução ao *Ensaio sobre a origem das línguas*, Catherine Kintzler, ao se referir aos escritos de Rousseau sobre “a música, a língua, e o teatro” – remontando também aos verbetes sobre música escritos para a *Encyclopédie* – sugere que:

A presença de Jean-Philippe Rameau obsedia o conjunto. Não se trata de jeito nenhum de um elemento anedótico concernente à pura biografia; pelo contrário, deve-se ver aí um elemento inevitável e extremamente significativo. A pessoa de Rameau é um concentrado artístico e intelectual das posições que Rousseau combate. Por si só, ele resume um conjunto de teses sobre a natureza e os efeitos da música; ele representa também a herança da estética clássica. Refutar Rameau é

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.

⁸³ Sobre a questão da “sensibilidade” na música ou o problema da “oposição do sentimento e da sensação” (como quer Starobinski) nos escritos de Rousseau, certos leitores se lembrarão, por exemplo, das belas palavras do prof. Bento Prado Jr.: “Para ele [Rousseau], o sensível não é na música senão uma causa ocasional: os sons, na sua realidade sensível e na sua capacidade de mover o corpo, devem apagar-se e tornar-se inteiramente transparentes, para que a alma possa atravessá-los sem esforço e captar diretamente um certo conteúdo intelectual e moral. A música não pode comover a alma, se não renuncia a mover o corpo: a camada sensível é da ordem do obstáculo.” cf. PRADO JÚNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.* Organização e apresentação de Franklin de Mattos; Tradução de Cristina Prado; Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 326. cf. tb. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau – la transparence et l’obstacle*. Paris: Gallimard, 2003, p. 112 n. 5.

⁸⁴ Anotações feitas durante o curso de Pós-Graduação ministrado pelo prof. Alain Grosrichard, presidente da *Société Jean-Jacques Rousseau*, na UNESP-Marília, nos dias 22 e 23 de outubro de 2009.

⁸⁵ FERRARI, *La querelle Rousseau-Rameau*, p. 80.

recusar tanto uma coisa como a outra; é também construir um pensamento estético que carrega consigo toda uma filosofia.⁸⁶

Como bem notou Jean Ferrari, a querela Rousseau-Rameau está sujeita a “leituras diversas”, cujo interesse é também variável: “uma verá nela o efeito das rivalidades pessoais, a animosidade de um, a inveja do outro, o ressentimento do Rousseau publicamente humilhado, e, em seus escritos, a vingança⁸⁷ pelo estilo em que sobressaía e do qual abusava.”⁸⁸

A querela Rousseau-Rameau, portanto, longe de constituir apenas um conjunto de anedotas correlativas à relação entre estes dois eminentes *músicos-filósofos* da Ilustração, encerra uma questão mais radical que concerne não só aos escritos musicais de Rousseau, mas também às “tensões extremamente vivas” que, segundo 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.”⁸⁹

Para Rousseau, assim como a carta e a dissertação, o verbete de dicionário será uma forma por meio da qual voltará contra aquele que qualificara com certa familiaridade – “meu Rameau”⁹⁰ – um arsenal inteiro de argumentos, e, à força de tentar “estabelecer um vínculo no descontínuo”⁹¹, acabará produzindo uma obra robusta. “Cada um possui suas armas: em vez de compor canções dirigidas aos meus inimigos – afirma Jean-Jacques, em

⁸⁶ KINTZLER, Catherine. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 13-14.

⁸⁷ cf. O'DEA, *Rousseau contre Rameau...*, p. 137: “Os escritos musicais de Rousseau são caracterizados por uma coerência intelectual muitas vezes subestimada; no entanto, esta é sempre posta a serviço de uma hostilidade profunda contra Rameau e toda a sua obra.”

⁸⁸ FERRARI, *La querelle Rousseau-Rameau*, p. 84.

⁸⁹ 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.

⁹⁰ cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, págs. 184, 207 e 210.

⁹¹ Para Béatrice Didier, este é, com efeito, o objetivo da “ordem enciclopédica”. cf. DIDIER, Béatrice. *Alphabet et raison: Le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1996, p. 6.

uma carta cujo teor é claramente beligerante –, escrevo-lhes verbetes de Dicionários; estou certo de que estes valem tanto quanto aquelas e perdurarão por mais tempo.”⁹²

Os verbetes da Encyclopédie referentes à música

Sabe-se que a escolha de um colaborador capaz de elaborar os verbetes sobre música da *Encyclopédie*⁹³ teve em vista, primeiramente, a figura de Rameau, mas o desentendimento – devido a “profundas diferenças ideológicas”⁹⁴ – em relação aos enciclopedistas dificultou a tarefa, a qual logo foi assumida por Rousseau. De acordo com o erudito verbete “Dicionários e enciclopédias de música”, de James B. Coover, no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Depois que o muito respeitado músico Jean-Philippe Rameau se recusou a preparar os verbetes musicais, os editores pediram ajuda a um amigo íntimo, o eloquente Jean-Jacques Rousseau, o qual aceitou. Embora ele tenha se aborrecido com o fato de que dispunha de pouco tempo para preparar suas contribuições, finalmente apresentou cerca de 400 tópicos [...]⁹⁵

Neste ponto, vale ressaltar a familiaridade de Rousseau com este instrumento muito caro a certos *philosophes* da Ilustração, qual seja, o dicionário. É o que afirma Franklin de Matos, logo no início de seu artigo intitulado “Rousseau em dicionário”:

⁹² ROUSSEAU, J. J. *Correspondance Générale de J.-J. Rousseau* – collationnée sur les originaux annotée et commentée par Théophile Dufour. t. I. Paris: Armand Colin, 1925, p. 287.

⁹³ Empreendimento editorial da *Encyclopédie*, cuja direção foi assumida por Diderot e D’Alembert e contou com a colaboração de Voltaire, Montesquieu, Barão D’Holbach, entre outros.

⁹⁴ *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe*, p. 18, n.7.

⁹⁵ COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.5, p. 437.

Jean-Jacques Rousseau, como boa parte dos filósofos da Ilustração, conhecia muito bem o verbete de dicionário enquanto forma de expressão literária e filosófica. Como se sabe, escreveu para a *Encyclopédie* não só o famoso artigo “Economia Política”, mas também mais de duzentos tópicos sobre música, e desse material compôs, anos mais tarde, um *Dicionário de Música*.⁹⁶

Além da familiaridade de Rousseau com a forma dicionário, de modo geral, deve-se apontar, mais especificamente, o seu conhecimento da linhagem dos dicionários e das enciclopédias de música. A respeito dos primórdios desta tradição lexicográfica no âmbito da música, pode-se consultar o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, onde se encontra a referência segundo a qual a “moderna lexicografia da música teve início no século XVIII”, com Brossard, o qual compôs, em 1703, o “primeiro dicionário de termos musicais em larga escala”, e Walther, autor do *Lexicon* (1732), a “primeira enciclopédia de música”.⁹⁷

Neste sentido, parece digno de nota o pioneirismo da *Encyclopédie* no tocante ao estatuto concedido à música, segundo indicação, uma vez mais, do “New Grove Dictionary”:

Compiladores de enciclopédias gerais depois de 1500 estavam mais preocupados com as ciências, particularmente as ciências naturais, do que com o Quadrivium. Nestas obras, a Música não recuperou o lugar que se poderia pensar que lhe fosse de pleno direito até o fim do século XVIII, notavelmente com a publicação da *Encyclopédie* (1751-80) de Diderot e D’Alembert e da *Cyclopaedia* (1802) de Rees.⁹⁸

Ademais, parece justificado o crescente interesse pela originalidade da *Encyclopédie* no que concerne à parte dedicada à música, ainda conforme a indicação do

⁹⁶ MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p.159.

⁹⁷ COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.5, p.430.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 433.

New Grove Dictionary, justamente no verbete concernente aos “Dicionários e enciclopédias de música”:

Uma vasta literatura foi acumulada acerca desta famosa aventura [a *Encyclopédie*] e uma surpreendente parte desta literatura diz respeito ao seu conteúdo musical. O objetivo das enciclopédias convencionais tem sido sempre o de apresentar uma suma objetiva do conhecimento existente, mas a *Encyclopédie*, pouco convencional, apresentou-se como um guia de opinião.⁹⁹

A colaboração de Rousseau no projeto da *Encyclopédie* foi, no entanto, tão importante como breve e turbulenta. De acordo com François Moureau:

Poucos foram fiéis a eles [enciclopedistas] até o fim do empreendimento. O caso mais célebre é evidentemente o de Rousseau, que, após ter fornecido, de 1748 a 1749, sob a inicial “S”, trezentos e noventa verbetes de música e o famoso verbete *Economia política*, indis pôs-se totalmente com o mundo enciclopédico a propósito do verbete *Genebra*, do tomo VII.¹⁰⁰

Com efeito, a crítica de Rousseau dirigida aos enciclopedistas e “à mania dos dicionários”¹⁰¹ a eles vinculada fez-se notar não só no contexto da polêmica em torno do verbete “Genebra” (escrito por D’Alembert), mas também na obra que lhe rendeu o prêmio da Academia de Dijon, qual seja, o *Discurso sobre as Ciências e as Artes* (1750).

⁹⁹ Ibidem, p. 437.

¹⁰⁰ cf. MOUREAU, François. *Le roman vrai de l’Encyclopédie*. Paris: Gallimard, 1990, p. 64-65; o verbete “Economia (moral e política)”, de Rousseau, e diversos verbetes políticos assinados por outros colaboradores da *Enciclopédia* já se encontram traduzidos para o português. cf. D’ALEMBERT, Jean Le Rond; DIDEROT, Denis. *Verbetes políticos da Enciclopédia*. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Discurso Editorial/Editora UNESP, 2006. Quanto ao número preciso de verbetes assinados por Rousseau na *Enciclopédia*, vale citar a observação de Michael O’Dea, segundo a qual “graças ao meticuloso trabalho de Alain Cernuschi, doravante sabemos que a *Enciclopédia* contém 383 verbetes que levam a assinatura de Rousseau, 43 verbetes não assinados, dos quais ele é certamente o autor, e 11 verbetes que, na íntegra ou em parte, poderiam ser dele.” cf. *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, 2003, p. 106 n. 6. cf. tb. CERNUSCHI, Alain. *Penser la musique dans l’Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000, p. 707 et seq. (anexo 8).

¹⁰¹ Esta expressão é usada por Rousseau no primeiro parágrafo do prefácio de seu *Dicionário de música*. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 69.

A este respeito, Franklin de Matos observou precisamente que

[...] apesar de ter escrito tantos verbetes, no *Discurso sobre as Ciências e as Artes* Rousseau expressou (contradição tipicamente sua) fortes reservas a respeito do próprio ideal ilustrado de divulgação do saber, ao qual estava ligada, como se sabe, a voga dos dicionários.”¹⁰²

De fato, o próprio Rousseau, no prefácio de seu “Dicionário de música”, deixa entrever a contradição de que fala Franklin de Matos na passagem supracitada:

A Música é, de todas as Belas-Artes, a que tem o vocabulário mais extenso e para a qual um Dicionário é, conseqüentemente, o que há de mais útil. Desta forma, não se deve inclui-lo no rol das compilações ridículas que a moda, ou melhor, a mania dos Dicionários, multiplica a cada dia. Se este livro é bem feito, ele é útil aos artistas. Se ele é ruim, não o é pela escolha do assunto nem pela forma da obra. Assim, seria um erro rejeitá-lo já pelo título. É preciso lê-lo para julgá-lo.¹⁰³

Cumprido lembrar, ainda, que os verbetes do filósofo genebrino publicados nos seis primeiros volumes da *Encyclopédie* não escaparam à impiedosa crítica de Jean-Philippe Rameau, o preterido colaborador do empreendimento dirigido por D’Alembert e Diderot. De fato, em 1755 e 1756, o ilustre autor do “Tratado de Harmonia” mandou imprimir dois pequenos volumes intitulados “Erros sobre a música na Encyclopédie” e “Continuação dos erros sobre a música na Encyclopédie”¹⁰⁴, nos quais, sob a máscara do anonimato, desferiu pesados golpes contra os verbetes de Rousseau. Eis o que Rousseau, em um fragmento autobiográfico, escreve acerca destes ataques:

¹⁰² MATOS, *O filósofo e o comediante*, p. 159.

¹⁰³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 605.

¹⁰⁴ *Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie* (1755) e *Suite des erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie* (1756). Vale lembrar que, de acordo com Catherine Kintzler, “estas duas obras se inscrevem na querela de Rameau com 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. cf. tb. TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (Dir.) *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 785.

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*. 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, de acordo com uma nota da tradutora] 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*. 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. Todavia nele 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*.¹⁰⁵

Da composição do Dicionário de música

Sobre a composição do *Dictionnaire de musique*, sabe-se que se deu a partir do material remanejado dos verbetes sobre música da Enciclopédia. A indicação, neste caso, é do próprio Rousseau: “Magoado por causa da imperfeição de meus artigos, à medida que os volumes da Enciclopédia apareciam, resolvi reformular o todo em meu rascunho e fazer, a meu bel-prazer, uma obra à parte, tratada com mais cuidado.”¹⁰⁶

Uma vez mais, o mesmo aborrecimento e a mesma insatisfação que, no caso dos verbetes para a *Enciclopédia*, levaram Rousseau a se queixar do fato de que não dispunha de muito tempo para elaborar suas contribuições, também se fizeram notar durante a composição do *Dictionnaire de musique*:

¹⁰⁵ 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. 68-70.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 606.

Há quinze anos, os fundamentos desta obra foram lançados tão às pressas, na *Encyclopédie*, que, quando quis corrigi-la, não pude lhe conferir a solidez que teria se eu tivesse disposto de mais tempo para melhor assimilar seu plano e para executá-lo.¹⁰⁷

Certo é que Rousseau modifica alguns de seus artigos e os reúne no seu *Dicionário de música*. Neste ponto, é preciso lembrar a opinião dos autores¹⁰⁸ que estabeleceram o texto do “Dictionnaire de musique” de Rousseau (*OC*, t. V, edição de 1995) e de José L. de la Fuente Charfolé, segundo a qual, como bem lembra este último, é possível reconhecer, “nas variantes existentes dos verbetes da *Encyclopédie* em relação aos do *Dicionário*, mudanças profundas na evolução do pensamento musical de Rousseau (de 1749 a 1764)”¹⁰⁹, as quais estão “longe de serem puramente estilísticas”¹¹⁰. Tal opinião, ao que parece, vai ao encontro da asserção de Didier, segundo a qual “o dicionário, retomado, aumentado, transformado, permite o diálogo consigo mesmo; ele é o gênero por excelência que se presta aos retoques, ao remorso, aos acréscimos.”¹¹¹

Ainda sobre a composição do *Dictionnaire* – não somente “o último de seus principais escritos sobre música”, como também a última de suas obras publicadas enquanto ainda vivia –, e sobre a relevância deste trabalho no contexto mais amplo de toda a obra de Rousseau, deve-se admitir, apesar das ressalvas do *filósofo-músico*, a precisa observação segundo a qual:

Desde o início, o próprio Rousseau reconheceu falhas em muitos dos verbetes, e estes alimentaram seu desejo de preparar um dicionário terminológico à parte. Este *Dictionnaire* foi completado em 1764 e publicado em 1768. Foi o último de seus

¹⁰⁷ Ibidem, p. 605.

¹⁰⁸ Jean-Jacques Eigeldinger, com a colaboração de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro e Xavier Bouvier.

¹⁰⁹ cf. FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. *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. 63.

¹¹⁰ cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1739.

¹¹¹ cf. DIDIER, Béatrice. *Alphabet et raison: Le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1996, p. 39.

principais escritos sobre música, um resumo de todos os seus pensamentos, e para um homem que foi considerado como um amador sob muitos aspectos, e, com muita dificuldade, um compositor de sucesso, este foi um trabalho notável.¹¹²

É precisamente no *Dictionnaire* que Rousseau se distancia dos excessos que cometera anteriormente no contexto acalorado dos debates que configuraram a *Querelle des Bouffons*. É o que afirma Bardez, em sua “lecture” do *Dictionnaire*: “Depois de ter tomado suas distâncias – no ‘Dicionário’, precisamente – em relação aos seus excessos de outrora, Rousseau eleva o debate (mantendo suas preferências, à guisa de símbolo)”.¹¹³

A proposta editorial do “Dicionário de música” contou com a figura da viúva Duchesne, a qual se mostrou, ao que parece, bastante sensível aos “imperativos de ordem financeira” que teriam impulsionado Rousseau no sentido de considerar tanto a publicação deste livro como “a possibilidade de uma edição geral de suas obras.”¹¹⁴ Contudo, cabe aqui lembrar que, no artigo intitulado “El Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos”, de José Luis de la Fuente Charfolé, encontra-se uma discussão pormenorizada sobre os referidos imperativos de caráter financeiro, os quais teriam supostamente determinado tanto a composição como a publicação do *Dicionário de Música* de Rousseau. Com efeito, no referido artigo, Charfolé sustenta que “os autênticos motivos [da elaboração e da publicação do *Dicionário de música*] não coincidem com as análises tradicionais dos estudiosos, que condicionam a publicação do *Dicionário* à necessidade de subsistência do autor e com esta a confundem [...]”; e conclui, portanto, que

[...] a publicação do *Dicionário de Música* não pode nem deve ser considerada como efeito de um ato de salvaguarda da suposta “precariedade” econômico-alimentícia de Rousseau. As carências e omissões do texto tampouco podem ser

¹¹² COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.5, p. 437.

¹¹³ BARDEZ, J.-M. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980, p. 112.

¹¹⁴ EIGELDINGER, J.-J. *Introduction – Dictionnaire de musique*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, CCLXXVIII.

imputadas a uma execução apressada, acarreada por este constrangimento. Pelo contrário, deve-se considerar como causa certa a necessidade vital de restabelecimento de uma reputação musical, injusta, sistemática e deliberadamente afrontada: os incessantes ataques de incompetência, os manifestos de plágio produzidos mesmo antes que fosse estreado o *Adivinho* na corte de Paris, haviam forçado o mecanismo impulsor do autor a retomar os verbetes enciclopédicos como fundamento inicial do iminente e ameaçador “lexicocrassus”. O *Dicionário* seria a arma de choque com a qual Jean-Jacques travaria sua última batalha musical [...]”¹¹⁵

No que se refere ao término da obra e eventuais correções, Jean-Jacques Eigeldinger, importante colaborador do volume dedicado aos “Escritos sobre a música, a língua e o teatro” das *Obras Completas* de J.-J. Rousseau, aponta o seguinte:

A tarefa é anunciada como concluída em novembro de 1764 [...] à exceção do prefácio, que será datado posteriormente: ‘A Motiers-Travers le 20 décembre 1764’ [...] no final de algumas modificações tardias. O *Dicionário de música* sairá da prensa da viúva Duchesne somente em novembro de 1767: Rameau estava morto havia mais de três anos.¹¹⁶

Da publicação e da recepção do Dictionnaire de musique

Sobre a publicação do *Dictionnaire* que, como se sabe, foi a última obra impressa durante a vida de Rousseau, ainda segundo Eigeldinger, admite-se que “os primeiros exemplares do autor foram entregues para Rousseau em outubro de 1767 [...] e o *Dicionário de música* in-quarto saiu enfim da prensa da viúva Duchesne em novembro de 1767, datado¹¹⁷ de 1768 [...]”.¹¹⁸

¹¹⁵ FUENTE CHARFOLÉ, *El Diccionario de música de Jean-Jacques Rousseau: causas y propósitos...*, p. 70-71.

¹¹⁶ EIGELDINGER, J.-J. *Introduction – Dictionnaire de musique*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, CCLXXVIII.

¹¹⁷ Era costume datar do ano seguinte as obras publicadas no último trimestre de um ano qualquer.

¹¹⁸ EIGELDINGER, J.-J. *Introduction – Dictionnaire de musique*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, CCLXXXV.

Quanto à recepção do *Dictionnaire*, tanto pelos contemporâneos de Rousseau como pela posteridade, sabe-se que, pouco tempo depois da morte de Rousseau, surgem dicionários e enciclopédias com uma frequência cada vez maior.¹¹⁹ Pode-se pensar, com efeito, que o fato de que o *Dictionnaire* de Rousseau tenha se tornado “uma fonte básica para os compiladores subsequentes”¹²⁰ contribuiu muito neste sentido.¹²¹ Com efeito, o próprio Rousseau já havia previsto este fato no Prefácio de seu *Dictionnaire de musique*:

Não acreditei, no entanto, que o estado de imperfeição em que fui forçado a deixar esta obra devesse impedir-me de publicá-la; pois um livro desta espécie, sendo útil à Arte, é infinitamente mais fácil fazer um bom a partir deste que ofereço que ter de começar a criar tudo. Os conhecimentos necessários para isto talvez não sejam muito grandes, mas são muito variados e raramente se encontram reunidos na mesma cabeça. Assim, minhas compilações podem poupar muito trabalho àqueles que estão em condição de nelas colocar a ordem necessária; e alguém, apontando meus erros, pode fazer um excelente livro, mas jamais teria feito nada de bom sem o meu.¹²²

Ainda sobre a recepção do *Dictionnaire*, é preciso apontar para as tentativas (malogradas ou não) de plágio, as quais, como se sabe, não foram poucas. Segundo Julien Tiersot:

[...] os Romances de Jean-Jacques Rousseau gozaram de longa popularidade, a qual foi muito merecida, enquanto que os artigos de seu *Dicionário de música* foram durante muito tempo pilhados e plagiados por um bando de parasitas que fazia questão de caluniar a um só tempo a obra e o autor.¹²³

¹¹⁹ COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.5, p. 437.

¹²⁰ Ibidem, loc. cit.

¹²¹ Este também parece ser o juízo de Harold E. Samuel, segundo o qual o *Dictionnaire de musique* de Rousseau “influenciou muitos lexicógrafos posteriores”. cf. SAMUEL, Harold E. *Dictionaries and encyclopedias*. In: RANDEL, Don Michael. (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 227.

¹²² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 607.

¹²³ cf. TIERSOT, Julien. *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1920, p.3. cf. tb. KINTZLER, Catherine. *Jean-Jacques Rousseau*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard /IMDA, 1983, p. 293.

No que diz respeito a estas denúncias de plágio – independente de serem fundadas em boas razões ou completamente infundadas –, não seria descabido apontar para o fato de que, como bem lembrou Charfolé, Rousseau mesmo chegou a levantar suspeitas sobre o uso indevido de seus verbetes, ao acusar um dos diretores da *Encyclopédie*, como se pode ler na seguinte passagem do livro XII das *Confissões*:

Tinha encontrado nos *Elementos de Música* muitas coisas tiradas do que eu tinha escrito sobre aquela arte para a Enciclopédia e que lhe tinha sido mandado vários anos antes da publicação de seus *Elementos*. Ignoro a parte que pode ter tido num livro intitulado *Dicionário das Belas-Artes*, mas ali encontrei artigos copiados do meu, palavra por palavra, e isto muito antes daqueles mesmos artigos terem sido impressos na Enciclopédia.¹²⁴

O autor da tradução para o espanhol do texto integral do *Dictionnaire de musique* de Rousseau, José Luis de la Fuente Charfolé, identificou um importante exemplo das “pilhagens de verbetes” mencionadas por J. Tiersot e C. Kintzler. Com efeito, na última seção da introdução à tradução espanhola do *Dictionnaire*, Charfolé faz um acurado balanço sobre a presença de Rousseau “na lexicografia espanhola do século XIX”, tendo em vista, sobretudo, o *Diccionario técnico de la música* (1899), de Felipe Pedrell (1841-1922), compositor catalão que, de acordo com Charfolé, foi, “assim como Rousseau, um diligente autodidata”, especialista em música antiga e também professor do Conservatório Real de Música de Madrid, onde, ainda segundo Charfolé, ministrou aulas ao célebre compositor espanhol Manuel de Falla (1876-1946).¹²⁵ No primeiro apêndice da referida introdução de Charfolé, há uma curiosa relação de termos do *Diccionario* de F. Pedrell

¹²⁴ 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. 548 n. 191. cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 608, nota do autor. Neste trecho, Rousseau se refere à obra intitulada *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de Monsieur Rameau* (1752), de D’Alembert.

¹²⁵ 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. 18 et seq.

que, de acordo com Charfolé, “contêm textos extraídos total ou parcialmente do *Dictionnaire de musique* de Rousseau sem nenhuma referência à fonte.”¹²⁶

As raízes de Rousseau no cenário musical de seu tempo e alhures (à guisa de conclusão)

Ainda no que concerne à posição de Rousseau face à música setecentista, para Jean-Michel Bardez, pode-se afirmar que o filósofo genebrino “enraizava-se” profundamente nas “realidades musicais de seu tempo”, de modo que as formas musicais em voga não lhe eram estranhas nem escapavam ao seu exame crítico: “Ele [Rousseau] aí debate no belo meio das ‘Sonatas’, das Sinfonias, dos Coros, dos Quartetos e das Óperas. Ele estuda cada elemento musical e o reorienta na falta de não o poder eliminar (quando se trata da música instrumental, por exemplo!).”¹²⁷

A partir deste profundo “enraizamento” em relação ao panorama musical setecentista, o talento incontestado de Rousseau como teórico da música o levou, de acordo com os apontamentos de Downing A. Thomas, a “reconstruir uma linguagem musical original e sonora, para além dos elementos valorizados da música do século XVIII”.¹²⁸ Com efeito, conforme a indicação de James B. Coover, o *Dicionário de música* de Rousseau:

[...] foi menos uma lista alfabética de palavras difíceis com definições no molde clássico que uma lista de tópicos a partir dos quais Rousseau [...] foi levado a escrever longos e profundos ensaios. Embora a estética e a natureza da música interessavam Rousseau bem mais do que simples definições de termos denotativos, muitos dos seus tópicos eram novos para os dicionários de música (p. ex.: aqueles

¹²⁶ 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. 27-29 [Apéndice I].

¹²⁷ BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980, p. 113.

¹²⁸ THOMAS, D.A. *Music and the origins of language – Theories from the French Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 115.

concernentes às músicas folclórica e étnica, inclusive a música do índio americano), e muitos eram acompanhados por transcrições de música.¹²⁹

Neste sentido, também é digna de interesse a observação de Le Vot acerca das maneiras de marcar o compasso e suas relações com o ruído apontadas no *Dicionário de música*: “[...] a atenção de Rousseau é atraída pelo ruído produzido por certos instrumentos percussivos, utilizados notadamente a fim de marcar o compasso. Assim, ainda no *Dictionnaire*, ao ultrapassar a dicotomia som/ruído, ele mostra uma abertura indiscutível a sonoridades [...] que podiam chocar os hábitos auditivos de seus contemporâneos.”¹³⁰ No verbete “Ruído”, esta curiosidade de Rousseau se amplifica até a questão acerca da natureza mesma desta “agitação do ar” que, aparentemente, se opõe às sensações do ouvido mais sonoras e apreciáveis:

[...] na Música a palavra *Ruído* se opõe à palavra *Som*, e é compreendida como toda sensação do ouvido que não é sonora e apreciável. Neste ponto, para explicar a diferença que existe entre o *Ruído* e o *Som*, pode-se supor que este último é apreciável somente graças ao concurso de seus Harmônicos, e que o *Ruído* não o é por ser desprovido deles. Mas além de não ser fácil conceber esta maneira de apreciação se a agitação do ar causada pelo Som faz vibrar, em uma corda, as alíquotas desta corda, não vemos por que a agitação do ar causada pelo *Ruído*, ao abalar esta mesma corda, não abalaria da mesma maneira suas alíquotas. Não sei de nenhuma propriedade do ar que se tenha observado que faça com que se suponha que a agitação que produz o Som e aquela que produz o *Ruído* prolongado não sejam de mesma natureza, e que a ação e reação do ar e do corpo sonoro ou do ar e do corpo ruidoso ocorram por meio de leis diferentes num e noutro efeito. Não poderíamos conjecturar que o *Ruído* não é de maneira alguma de uma natureza outra que a do Som; que ele mesmo é apenas a soma de uma multidão confusa de Sons diversos, os quais se fazem ouvir ao mesmo tempo e, de certo modo, contrariam mutuamente suas ondulações? Todos os corpos elásticos parecem ser mais sonoros à medida que sua matéria é mais homogênea, que o grau de coesão é em toda parte mais regular, e que o corpo não é, por assim dizer, dividido em uma multidão de pequenas massas que, ao terem solidez diferente, ressoam consequentemente em diferentes Tons. Por que o *Ruído* não seria um Som, já que

¹²⁹ COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. t.5. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 437.

¹³⁰ LE VOT, Gérard. *Rousseau et les musiques antiques et médiévale – musicographie ou sémiologie musicale?* In: 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, p. 39.

ele o excita? Pois todo *Ruído* faz com que as cordas de um Cravo ressoem, não algumas, como faz um Som, mas todas juntas, pois não há uma sequer que não encontre seu uníssono ou seus Harmônicos. Por que o *Ruído* não seria um Som, já que com Sons se produz *Ruído*?¹³¹

Como se vê, a “temática do ruído” e seu lugar na “sintaxe musical” não é uma novidade do século XX.¹³²

Quanto ao gosto musical de Rousseau, Fubini sustenta que o filósofo-compositor genebrino:

[...] não mostra uma grande originalidade nem se afasta muito de seus contemporâneos: ama a ópera italiana por seu melodismo, simplicidade, espontaneidade, frescor, naturalidade; ama o canto como efusão do coração; tem aversão à música francesa por seu caráter artificioso, por suas abstrusidades harmônicas, por não ser imediata e por lhe faltar naturalidade; tem aversão à música instrumental, à polifonia, ao contraponto, enquanto insignificantes, irracionais e contrários à natureza.¹³³

Todavia, o ineditismo do que se poderia chamar de “pensamento estético-musical” de Rousseau consiste, ainda segundo Fubini, no fato de o *filósofo-compositor* genebrino ter conseguido:

[...] desenvolver adequadamente este conceito de música como linguagem dos sentimentos, e de ter elaborado uma teoria sobre a origem da linguagem que justificasse e fundamentasse tal conceito. Pela primeira vez, a polêmica entre a música italiana e francesa não é mais apenas uma questão de gosto, de preferência pessoal, mas encontra no pensamento de Rousseau uma séria justificação teórica e filosófica.¹³⁴

Pierre Saby chega mesmo a situar Rousseau “entre dois classicismos”, uma vez que:

¹³¹ DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 148-149.

¹³² cf. BETHUNE, Christian. *Le Jazz et l'Occident – culture afro-américaine et philosophie*. Paris: Klincksieck, 2008, p. 116.

¹³³ FUBINI, Enrico. *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi, 1987, p. 54.

¹³⁴ FUBINI, Enrico. *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi, 1987, p. 54-55.

[...] Por um lado, ele é um dos artífices da ruptura com certos aspectos do pensamento estético clássico francês, como indicou Catherine Kintzler: a arte e o pensamento musical de Rameau, termo de uma trajetória iniciada no séc. XVII sobre as bases da filosofia cartesiana, esta arte e este pensamento a um só tempo sensualistas (a música é vibração e se dirige ao corpo) e intelectualistas (a arte e a ciência têm um mesmo objeto: revelar a natureza profunda do mundo; a arte é uma atividade do espírito e a ele se dirige em sua totalidade); esta arte e este pensamento lhe são estranhos, lhe repugnam, lhe são insuportáveis. Por outro lado, ele participa, é claro, da corrente das Luzes que então se desenvolve, notadamente por meio da revisão das noções de natureza e de natural que opera, no sentido da clareza, da simplicidade, e por sua recusa do artifício e da sobrecarga, ou pelo menos do que julga como tal. No entanto, observaremos que sua vontade de “curto-circuitar” o papel da razão na arte em proveito de uma sensibilidade um pouco problemática (o que é, onde está sua sede...), e de se dirigir eventualmente a um certo “espontaneísmo” da expressão (ver o que ele diz sobre o “gênio”, por exemplo, no artigo “Compositor” do *Dictionnaire*), finalmente não está muito de acordo com a componente racionalista do pensamento das Luzes, inclusive no campo da arte...¹³⁵

Posto isto, não seria fora de propósito apontar a notável coerência da postura de Rousseau, enquanto teórico e compositor diletante, frente ao debate estético do Iluminismo, apesar das duras críticas que sofreu no que diz respeito aos seus escritos sobre a música. Em seu prefácio ao livro de J.-M. Bardez, *La gamme d’amour de J.-J. Rousseau*, Michel P. Philippot escreveu o seguinte a este respeito:

Colocada em paralelo com a própria história da música, a atividade de Jean-Jacques Rousseau aparece-nos como singularmente coerente, malgrado suas fraquezas e, confesse-mo-lo, suas insuficiências. Esta coerência se manifesta particularmente na alternância que observamos entre suas preocupações de teórico e seus elãs de compositor. Como teórico, ele provavelmente teve consciência, de maneira indiscutivelmente muito intuitiva, de um espaço musical que se revelou superior em complexidade àquele em que se moviam as músicas de sua época, quer seja a dos franceses quer a dos italianos. [...] Mas, enquanto compositor, suas ambições são de uma amplitude muito maior. Pode-se certamente objetar que as referidas ambições se encontram, finalmente, muito mal realizadas; de modo que são mais discerníveis em alguns de seus escritos do que na sua música. Certo é que, em Jean-Jacques Rousseau, a existência destas referidas ambições e a sua

¹³⁵ Saby, Pierre. *Jean-Jacques Rousseau et la musique de son temps*. In: Saby, P. (Dir.). *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l’Opéra*. Actes du colloque sur *Le Devin du village* – 15 avril 2003 – et autres études. Lyon: Édition du Département de musicologie de l’Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 11.

consciência delas, a qual ele consegue nos comunicar, são mais importantes que as realizações malogradas.¹³⁶

Neste ponto, vale lembrar que até mesmo a iniciativa rousseauiana de simplificar a notação musical – ainda que, no momento da apresentação de seu “Projeto”, não tenha recebido uma boa acolhida – não foi tão inócua quanto se imagina¹³⁷, e longe de ser desprezível, teve desdobramentos muito positivos e de longo alcance, uma vez que, segundo Claude Abromont e Eugène de Montalembert, o sistema de notação numérica concebido por Rousseau foi aperfeiçoado por Pierre Galin (1786-1821), e posteriormente difundido por Aimé Paris (1798-1866) e Émile Chevé (1804-1864), chegando a ser importado pelo Japão, e, deste país, levado até a China, no início do século XX, onde ficou conhecido como “jianpu” ou “notação simplificada.”¹³⁸

Uma nota sobre a ausência de verbetes acerca dos instrumentos musicais faz-se necessária, em se tratando de um dicionário de música. De acordo com a advertência do próprio Rousseau, expressa no Prefácio do seu *Dictionnaire*, o leitor não encontrará verbetes relativos a instrumentos musicais, nesta obra, a não ser três curiosas indicações nos verbetes *Sourdine* (“surdina”), *Ravalement* (“afinação abaixada”) e *Bâton de mesure* (“batuta”), além dos verbetes “Violino”, “Instrumento”, “Luthier” e “Construtor”.¹³⁹ Segundo a explicação de Rousseau, isto se deve ao fato de que, durante o processo de

¹³⁶ PHILIPPOT, M. P. *Préface*. In: BARDEZ, J.-M. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980, XVII-XVIII.

¹³⁷ Seria interessante lembrar aqui o comentário que, em 1964, Jacques Voisine expôs em uma nota ao texto das *Confissões*: “O que pensar do elevado conceito que Rousseau forma sobre seus talentos como compositor e como teórico? Seu sistema de notação, que ele continuará a defender, nunca foi considerado prático e, atualmente, não é levado mais a sério do que o foi em seu tempo.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964, p. 205 n. 1.

¹³⁸ cf. ABROMONT, Claude. MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Évreux: Fayard/Henry Lemoine, 2001, p. 452-453.

¹³⁹ Naturalmente, no *Dicionário de música* de Rousseau não deixam de aparecer indispensáveis menções a vários instrumentos musicais, como nos verbetes “Canção”, “Corpo Sonoro”, “Música”, dentre outros.

elaboração da *Encyclopédie*, Diderot já havia se encarregado de acrescentar ao volume de pranchas algumas referentes aos instrumentos de música.¹⁴⁰

Jean-Michel Bardez, em uma passagem de sua “lecture” do *Dictionnaire de musique*, aponta de forma bastante sucinta e conclusiva a relevância e o objetivo geral da última obra publicada em vida de Rousseau:

O Dicionário permanece verdadeiramente a parte mais interessante da contribuição estética de Rousseau, aquela que o caracteriza mais exatamente – pois o faz mais diversamente. Na linhagem das compilações enciclopédicas, o Dicionário é endereçado a músicos que refletem longamente em suas técnicas, seu material e nas finalidades de sua arte.¹⁴¹

Poucos anos depois da publicação do “Dictionnaire” de Rousseau, começaram a surgir traduções parciais ou integrais¹⁴² desta monumental obra que, muito embora tenha sido duramente criticada por certos teóricos, lexicógrafos e historiadores da música, para sempre permanecerá como uma referência basilar, não só no âmbito da tradição da lexicografia musical, mas, o que lhe confere uma importância ímpar, no da reflexão filosófica sobre a música.

Atualmente, o *Dicionário de música* de Rousseau se apresenta, tanto para o filósofo – especialista ou não na Estética das Luzes – quanto para o musicólogo, ou, ainda, para o

¹⁴⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 609.

¹⁴¹ BARDEZ, *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*, p. 111.

¹⁴² Além das traduções parciais de Scott (1998) e Bollino (1998) referidas na bibliografia deste trabalho, há pelo menos outras duas – igualmente parciais – que costumam figurar nos estudos sobre o *Dicionário de Música* de Rousseau, quais sejam, a versão inglesa de Burney – para o quadragésimo quinto volume da *Rees's Cyclopaedia* (1802-20) –, e a de Dorothea e Peter Gülke (1984), para o alemão. Como se sabe, há também uma versão integral do *Dicionário de Música* de Rousseau para o inglês. Trata-se da clássica e muito criticada tradução de Waring, de 1771. Atualmente, os leitores de língua castelhana dispõem da impecável tradução comentada de José Luis de la Fuente Charfolé, doutor em Filosofia e Letras (Universidade de Zaragoza), compositor e professor titular de música da Universidade de Castilla-La Mancha. cf. COOVER, James B. *Dictionaries and encyclopedias of music*. In: SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, t.5, p. 437. cf. tb. 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. 15-18.

músico afeito à reflexão, como uma fonte de inestimável originalidade e riqueza – legado de um dos pensadores de maior destaque no contexto da filosofia da Ilustração, que conseguiu reunir – “na mesma cabeça”¹⁴³ – conhecimentos bastante variados, tais como os que se apresentam no exemplar dicionário “filosófico-musical” que, como se sabe, foi sua última contribuição para o debate estético de seu tempo.

¹⁴³ A expressão é de Rousseau. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 70.

Nota sobre a tradução

Para realizar a tradução parcial do *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau foram utilizadas – além do texto estabelecido e apresentado por Jean-Jacques Eigeldinger¹⁴⁴, com a colaboração de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro e Xavier Bouvier – a edição fac-similada¹⁴⁵ de Claude Dauphin¹⁴⁶, e, sobretudo, sua edição crítica¹⁴⁷, com a qual colaboraram cinco professores da Universidade Lumière Lyon 2, a saber: Daniel Paquette, Michael O’Dea, Nathan Martin, Pierre Saby e Yves Jaffrès. Foram consultadas, também, a tradução parcial de John T. Scott¹⁴⁸ e a de Fernando Bollino¹⁴⁹, para o inglês e para o italiano, respectivamente, e a esmerada tradução espanhola (texto na íntegra) de José Luis de la Fuente Charfolé¹⁵⁰. No que concerne à seleção dos verbetes, optou-se pela escolha de entradas representativas dos “grandes temas discursivos” que, de acordo com Claude Dauphin, “atravessam” o *Dictionnaire de musique* de Rousseau, quais sejam, “a) a preeminência da melodia sobre a harmonia; b) a rivalidade Rousseau-Rameau; c) a crítica da estética francesa; d) o elogio da música italiana; e) a música grega antiga; f) a teoria da imitação.”¹⁵¹ Na medida do possível, buscou-se verter o texto “palavra por

¹⁴⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Texte établi et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, avec la collaboration de Samuel Baud-Bovy, Brenno Boccadoro e Xavier Bouvier. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 603-1191. (Bibliothèque de la Pléiade).

¹⁴⁵ DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l’édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007.

¹⁴⁶ Doutor em Musicologia, professor do Departamento de Música da Université du Québec à Montréal.

¹⁴⁷ DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008.

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ BOLLINO, Fernando (Ed.). *J.-J. Rousseau, Scritti sulle arti*. Bologna: Clueb, 1998, p. 253-266.

¹⁵⁰ FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (Ed.). *Diccionario de música – Jean-Jacques Rousseau*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

¹⁵¹ 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.).

palavra”, a fim de preservar o estilo do original francês. Tal opção de tradução, no entanto, implicou em uma linguagem que, à primeira vista, pode parecer inusual ou estranha ao leitor de hoje. Ademais, a introdução e as notas – no *Dictionnaire de musique* não há nenhuma nota de seu autor – foram escritas a partir da leitura das obras de J.-J. Rousseau arroladas na bibliografia, bem como a partir de textos de diversos comentadores (filósofos, musicólogos, lexicógrafos, historiadores, etc.) também referidos na bibliografia crítica. Entre as notas de rodapé, há aquelas que se referem a trechos de outras obras de Rousseau, os quais podem elucidar a compreensão do seu *Dicionário de música*; há indicações biográficas, que podem ser úteis ao leitor pouco familiarizado, por exemplo, com a História da Música ou com a Musicologia; há também notas sobre terminologia musical, as quais, por vezes, apresentam definições de termos musicais que remetem a verbetes do *Dicionário de música* de Rousseau que não foram incluídos nesta tradução. Em anexo ao trabalho, foi inserido um diagrama ou quadro dos verbetes traduzidos (Anexo 1), no qual as remissões destes mesmos verbetes são claramente visualizadas. Enfim, em anexo, também, foram incorporados ao trabalho o texto original¹⁵² (Anexo 2) do *Dicionário de música* e as pranchas “demonstrativas”¹⁵³ (Anexo 3), as quais foram reproduzidas a partir da edição (fac-similada) de Claude Dauphin do *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau.

Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768. Paris: Actes Sud, 2007, XII.

¹⁵² Trata-se de uma reprodução da edição de Duchesne publicada na cidade de Paris em 1768.

[Texto disponível no seguinte endereço: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_1768_.pdf]

¹⁵³ Trata-se, aqui, das “pranchas ‘demonstrativas’ comuns à *Encyclopédia* de Diderot e ao *Dicionário de música* de Rousseau tiradas da *Coletânea de pranchas sobre as ciências, as artes liberais e as artes mecânicas*, volume VII, Paris, Briasson e Le Breton, 1769.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007, p. 553. Cumpre salientar que, de acordo com Dauphin, estas pranchas da *Encyclopédia* são “perfeitamente equivalentes” às do *Dicionário de música* (muito embora a numeração das pranchas e das figuras tenha de ser corrigida em notas de rodapé), e possuem um formato menor, portanto mais “acessível”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007, p. 555.

Dicionário de música

por J.-J. Rousseau

*Ut psallendi materiem discerent*¹⁵⁴
Martianus Capella

¹⁵⁴ “A fim de discernir os fundamentos do canto e da execução instrumental.” (Tradução indireta, a partir da edição de Claude Dauphin). cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 75 n. “a”. Segundo Dauphin, Rousseau emprestou esta passagem de uma obra de Capella – escritor latino do séc. V e natural de Cartago (Tunísia) – intitulada “Bodas de Mercúrio e da Filologia” (reeditada em Amsterdam por Marcus Meibomius, em 1652), Livro IX, “De Musica”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 822. cf. tb. ABROMONT, Claude. MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Évreux: Fayard/Henry Lemoine, 2001, p. 378-379.

Prefácio

A Música¹⁵⁵ é, de todas as Belas-Artes, a que tem o vocabulário mais extenso e para a qual um Dicionário é, conseqüentemente, o que há de mais útil. Desta forma, não se deve inclui-lo no rol das compilações ridículas que a moda, ou melhor, a mania dos Dicionários, multiplica a cada dia. Se este livro é bem feito, ele é útil aos artistas. Se ele é ruim, não o é pela escolha do assunto nem pela forma da obra. Assim, seria um erro rejeitá-lo já pelo título. É preciso lê-lo para julgá-lo.

A utilidade do assunto não fundamenta, hei de convir, a do livro; ela apenas justifica o seu empreendimento, e isto é tudo o que posso pretender. Eu bem sinto, aliás, o que falta à sua execução. Trata-se menos de um Dicionário quanto à forma que de uma compilação de materiais para um Dicionário, os quais apenas aguardam mãos hábeis para seu emprego. Há quinze anos, os fundamentos desta obra foram lançados tão às pressas, na *Encyclopédie*¹⁵⁶, que, quando quis corrigi-la, não pude lhe conferir a solidez que teria se eu tivesse disposto de mais tempo para melhor assimilar seu plano e para executá-lo.

Não concebi esta empresa por mim mesmo, ela me foi proposta; acrescentou-se o fato de que o manuscrito inteiro da *Encyclopédie* devia estar completo antes que uma só linha fosse impressa; deram-me apenas três meses para cumprir minha tarefa, e três anos seriam suficientes somente para ler, extrair, comparar e compilar os autores de que necessitava: mas o zelo da amizade cegou-me quanto à impossibilidade do sucesso. Fiel à

¹⁵⁵ Dentre os diversos termos que, no original, aparecem grafados com maiúscula, apenas os que se referem à música serão apresentados da mesma forma na tradução.

¹⁵⁶ Trata-se aqui do vultoso empreendimento editorial da *Encyclopédie*, cuja publicação iniciou-se em 1750 e que, além da colaboração de seus diretores, Diderot e D'Alembert, contou com a contribuição da pena da maior parte dos eminentes intelectuais do Século das Luzes, tais como: Voltaire, Montesquieu, Barão D'Holbach, entre outros.

minha palavra, à custa de minha reputação, executei rápido e mal, não podendo fazer bem em tão pouco tempo; no fim de três meses, meu manuscrito inteiro foi escrito, passado a limpo e entregue; desde então, não o revi mais. Se eu tivesse trabalhado volume por volume, como os outros, este ensaio, melhor elaborado, poderia ter permanecido no estado em que fora feito. Não me arrependo de ter sido correto; mas me arrependo de ter sido temerário e de ter prometido mais do que podia executar.

Magoado por causa da imperfeição de meus artigos, à medida que os volumes da Enciclopédia apareciam, resolvi reformular o todo em meu rascunho e fazer, a meu bel-prazer, uma obra à parte, tratada com mais cuidado. Estava, ao recomeçar este trabalho, ao alcance de todos os recursos necessários. Vivendo no meio dos artistas e entre os homens de letras, podia consultar tanto uns como os outros. O Sr. Abade Sallier¹⁵⁷ fornecia-me, da biblioteca do Rei, os livros e manuscritos de que eu necessitava, e, dos nossos encontros, muitas vezes tirava esclarecimentos mais seguros que os de minhas pesquisas. Creio dever à memória deste honesto e sábio homem um tributo de reconhecimento que, seguramente, partilharão comigo todos os homens de letras aos quais ele pôde servir.

Meu retiro no campo esgotou todos os meus recursos, no momento em que começava a desfrutá-lo. Este não é o lugar de explicar as razões do meu retiro: concebe-se que, no meu modo de pensar, a esperança de fazer um bom livro sobre a Música não era uma razão para recolher-me. Afastado dos divertimentos da cidade, logo perdi os gostos a eles relacionados; privado das comunicações que poderiam me esclarecer sobre meu antigo objeto, deste também perdi todas as perspectivas; e admitindo que neste tempo a Arte ou sua teoria tenham feito progressos, não estando nem mesmo ao alcance de nada disso saber, não estive mais em condições de acompanhá-los. Convencido, no entanto, da

¹⁵⁷ Trata-se do abade Claude Sallier (1685-1761), filólogo e brilhante acadêmico que, em 1721, possuía a guarda dos manuscritos da Biblioteca Real. De acordo com Claude Dauphin, Sallier colaborou sobremaneira na “interpretação dos teóricos da música da Antiguidade” feita por Rousseau, dado que o filósofo genebrino “não conhecia o grego.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 861.

utilidade do trabalho que havia empreendido, nele trabalhava de tempos em tempos, mas sempre com menos sucesso e sempre sentindo que as dificuldades de um livro desta espécie exigem, para vencê-las, esclarecimentos que eu não estava mais em condições de adquirir, e um ardor de interesse que eu havia cessado de lhe dedicar. Enfim, desesperançoso de jamais estar em condições de melhor fazer e desejando abandonar para sempre as ideias das quais meu espírito se afasta cada vez mais, ocupei-me, nestas montanhas, em reunir o que eu havia feito em Paris e em Montmorenci; e, deste amontoado indigesto, resultou a espécie de Dicionário que se vê aqui.

Este histórico pareceu-me necessário para explicar como as circunstâncias forçaram-me a entregar, em condição tão ruim, um livro que eu poderia ter feito melhor, com os recursos dos quais sou privado. Pois sempre acreditei que o respeito que se deve ao público não é o de lhe dizer coisas insípidas, mas apenas o que é verdadeiro e útil ou pelo menos o que julgamos como tal; de nada lhe apresentar sem ter dispensado todos os cuidados de que se é capaz e de acreditar que, fazendo o seu melhor, nunca se faz o bastante para ele.

Não acreditei, no entanto, que o estado de imperfeição em que fui forçado a deixar esta obra devesse impedir-me de publicá-la; pois um livro desta espécie, sendo útil à Arte, é infinitamente mais fácil fazer um bom a partir deste que ofereço que ter de começar a criar tudo. Os conhecimentos necessários para isto talvez não sejam muito grandes, mas são muito variados e raramente se encontram reunidos na mesma cabeça. Assim, minhas compilações podem poupar muito trabalho àqueles que estão em condição de nelas colocar a ordem necessária; e alguém, apontando meus erros, pode fazer um excelente livro, mas jamais teria feito nada de bom sem o meu.

Advirto, então, àqueles que somente querem tolerar livros bem feitos, que não empreendam a leitura deste; logo se sentirão enjoados. Mas para aqueles que o mal não

desvia do bem; aqueles que não são tão ocupados pelos erros, que nada exigem para redimi-los; aqueles, enfim, que terão boa vontade em buscar aqui algo para compensar os meus, talvez encontrarão aqui bastantes bons verbetes para tolerar os maus, e até nos maus, bastantes observações novas e verdadeiras, para que valham a pena de serem triadas e escolhidas dentre o resto. Os músicos leem pouco e, no entanto, conheço poucas Artes em relação às quais a leitura e a reflexão sejam tão necessárias. Pensei que uma obra com esta forma seria precisamente a que lhes conviria, e que, para torná-la mais proveitosa possível para eles, dever-se-ia dizer menos o que sabem do que aquilo que teriam a necessidade de aprender.

Se os executantes inexpertos¹⁵⁸ e os musicastros¹⁵⁹ muitas vezes ressaltam erros aqui, espero que os verdadeiros artistas e os homens de gênio encontrem pontos de vista úteis, dos quais saberão tirar proveito. Os melhores livros são aqueles que o vulgo despreza e que as pessoas de talento aproveitam sem deles nada dizer.

Após ter exposto as razões da mediocridade da obra e as da utilidade que estimo que ela pode ter, neste momento deveria entrar no detalhe da própria obra, apresentando um resumo do plano que tracei para mim e a maneira por meio da qual tentei segui-lo. Mas à medida que as ideias a ela relacionadas apagaram-se do meu espírito, o plano sobre o qual as arranjava da mesma maneira apagou-se da minha memória. Meu primeiro projeto era tratar os verbetes de maneira tão comparativa, de ligar tão bem as sequências, por meio

¹⁵⁸ “Manobra [manœuvre]. *fig.* Um homem que executa grosseiramente e por rotina uma obra de arte.” (Petit Littré, 1959).

¹⁵⁹ Nesta passagem, Rousseau alude aos *croque-notes* ou *croque-sols*, ou àqueles que nada mais fazem que musicar, i.e., aos “músicos ineptos que, versados na combinação das Notas e em condições de executar à primeira vista as mais difíceis Composições, quanto ao mais executam sem sentimento, sem expressão, sem gosto.” Verbetes “Musicastro ou Salta-notas” [*Croque-note* ou *Croque-sol*] 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. 244. Jacques Voisine, em sua edição anotada das *Confissões* de Rousseau, observa que, no séc. XVIII, *croque-notes* se diz comumente “de um bom executante sem méritos como músico.” Ainda segundo Voisine, “Diderot emprega o termo em seu *Sobrinho de Rameau*” e Rousseau, prossegue Voisine, “emprega *croque-note* (no singular) no livro VIII [...] e, no mesmo sentido, no livro VII [...], e no segundo Diálogo [...] *croque-sol*.” cf. VOISINE, Jacques. *Note*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Les Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964, p. 166-167 n. 2.

de remissões, que, com a comodidade de um Dicionário, o todo teria a vantagem de um tratado fluente. Mas para executar este projeto, teria sido necessário que se me tornassem constantemente presentes todas as partes da Arte, não deixando de tratar nenhuma sem me lembrar das outras; o que a falta de recursos e meu gosto arrefecido logo tornaram impossível, e que também me teria custado bastante realizar em meio às minhas primeiras anotações, e ainda pleno de meu primeiro fervor. Abandonado a mim mesmo, não tendo mais eruditos nem livros para consultar; conseqüentemente forçado a tratar cada verbete por si mesmo e sem considerar aqueles que lhe diziam respeito, tive de fazer muitas repetições para evitar lacunas. Mas acreditei que, num livro desta espécie, era ainda um mal menor cometer falhas que arriscar omissões.

Empenhei-me, sobretudo, em tornar bem completo o vocabulário, e não somente sem omitir algum termo técnico, mas preferindo, às vezes, ultrapassar os limites da Arte a não atingir meus objetivos: muitas vezes, tal fato obrigou-me a espargir palavras italianas e palavras gregas neste Dicionário; algumas tão consagradas pelo uso que é preciso mesmo compreendê-las na prática; outras igualmente adotadas pelos eruditos e às quais, considerando o desuso daquilo que exprimem, não foram fornecidos sinônimos em francês. No entanto, tentei me limitar à minha regra e evitar o excesso de Brossard¹⁶⁰, que, ao apresentar um Dicionário francês, concebe o seu vocabulário todo italiano e o enche de palavras absolutamente estranhas à Arte de que trata. Pois, quem jamais imaginaria que *a Virgem, os Apóstolos, a Missa, os Mortos*, sejam termos de Música, pelo fato de que há Músicas relativas àquilo que exprimem; que estas outras palavras: *Página, Folheto, Quatro, Cinco, Garganta, Razão, Já*; sejam também termos técnicos, porque nos servimos deles algumas vezes, ao falarmos sobre Arte?

¹⁶⁰ Mencionado em dezessete verbetes do *Dicionário de música* de Rousseau, Sébastien de Brossard (1655-1730) foi compositor e também autor de um *Dicionário de música* (1703) que, segundo Claude Dauphin, “continua sendo a única séria referência lexicográfica em música, na França, antes da publicação daquele de Rousseau.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 820.

Quanto às partes que concernem à Arte sem que lhe sejam essenciais, e que não são absolutamente necessárias à compreensão do resto, evitei abordá-las o quanto pude. Tal como a dos Instrumentos de Música, parte ampla e que sozinha preencheria um Dicionário, sobretudo em relação aos Instrumentos dos Antigos. O Sr. Diderot¹⁶¹ havia se encarregado desta parte na *Encyclopédia*, e como ela não fazia parte do meu primeiro projeto, não cuidei de acrescentá-la em seguida, depois de ter intensamente sentido a dificuldade de executar este projeto tal como ele era.

Tratei a parte Harmônica no sistema do Baixo Fundamental, embora este sistema, em tantos aspectos imperfeito e defeituoso, não seja absolutamente, a meu ver, aquele da natureza e da verdade, e do qual resulta um estofo surdo e confuso, antes que uma boa Harmonia. Mas é um sistema, enfim; é o primeiro e era o único até o do Sr. Tartini¹⁶², 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. Ainda que, na minha opinião, o sistema do Sr. Tartini seja o melhor, embora ainda não tão amplamente conhecido e sem possuir, pelo menos na França, a mesma autoridade que o do Sr. Rameau, não lhe coube 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 a respeito do fundamento da doutrina Harmônica. No entanto, na ocasião não tive de me abster das objeções necessárias à compreensão dos verbetes de que precisava tratar;

¹⁶¹ Denis Diderot (1713-1784) é citado por Rousseau em seis verbetes do *Dicionário de música*, quais sejam, “Cronômetro”, “Improvisar”, “Instrumento”, “Som”, “Som fixo” e “Tom”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 828-829.

¹⁶² 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 Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 864-865.

isto teria sido sacrificar a utilidade do livro em prejuízo dos leitores; teria sido adular sem instruir e trocar a deferência pela covardia.

Exorto os artistas e os amadores a lerem este livro sem desconfiança e a julgarem-no com a mesma imparcialidade que tive ao escrevê-lo. Rogo-lhes que considerem que, como não exerço sua profissão, não tenho aqui outro interesse a não ser o da Arte, e, mesmo que tivesse, deveria naturalmente favorecer a Música francesa, na qual posso ter um lugar, contra a italiana, na qual não posso ser nada. Mas, visando sinceramente ao progresso de uma Arte que eu amava apaixonadamente, meu prazer calou minha vaidade. Os primeiros hábitos ligaram-me por muito tempo à Música francesa e por ela era abertamente entusiasta. Comparações atentas e imparciais levaram-me à Música italiana e a ela me entreguei com a mesma boa-fé. Se alguma vez gracejei, foi para responder aos outros no mesmo tom; mas não ofereci ditos espirituosos como toda prova, como eles o fizeram, e só gracejei depois de ter raciocinado. Agora que os infortúnios e os males enfim me liberaram de um gosto que havia conseguido poder demais sobre mim, só pelo amor à verdade persisto nos julgamentos que unicamente o amor à Arte me fez sustentar. Mas numa obra como esta, consagrada à Música em geral, conheço apenas uma que, não sendo de nenhum país, é a de todos; nunca entrei na querela de duas Músicas, a não ser quando se tratou de esclarecer algum aspecto importante ao progresso de ambas. Cometi muitos erros, sem dúvida; mas estou certo de que a parcialidade não me fez cometer um único. Se ela faz com que me seja erroneamente imputado algum pelos leitores, o que posso fazer? São eles, então, que não querem que meu livro lhes seja bom.

Se em outras obras vimos alguns verbetes pouco importantes que também fazem parte desta, aqueles que poderão fazer esta observação terão a boa vontade de lembrar que, desde 1750, o manuscrito saiu de minhas mãos sem que eu saiba o que houve com ele

desde este tempo. Não acuso ninguém de ter tomado meus verbetes, mas não é justo que outros me acusem de ter tomado os seus.

Motiers-Travers, 20 de dezembro de 1764.

SELEÇÃO DE VERBETES

ACADEMIA REAL DE MÚSICA: É o título que leva ainda hoje a Ópera de Paris. Aqui não direi nada deste estabelecimento célebre, exceto que, de todas as Academias do Reino e do mundo, é seguramente aquela que produz maior ruído (Ver ÓPERA).¹⁶³

ACENTO. Chama-se assim, segundo a aceção 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 Sergius¹⁶⁴, 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, por meio da qual cada sílaba é breve ou longa: o *Acento* lógico ou racional, que erroneamente muitos confundem com o precedente. Esta segunda espécie de *Acento*, indicando a relação, a conexão mais ou menos grande que as proposições e as ideias têm entre si, distingue-se em parte pela pontuação. Enfim, o *Acento*

¹⁶³ No romance *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (“Júlia ou A Nova Heloísa”) – segunda parte, carta XXIII –, Rousseau põe na boca do amante de Julie a seguinte definição desta célebre *Academia*: “uma espécie de Corte soberana que julga sem apelação em sua causa própria e não se preocupa, aliás, com a justiça nem com a fidelidade.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 253. Mais adiante, após uma descrição igualmente pouco lisonjeira do aparato da *Ópera de Paris*, lê-se uma passagem que, lançando mão de um burlesco relato das impressões de Saint-Preux sobre a *Academia*, corrobora a opinião segundo a qual este estabelecimento seria o mais barulhento dentre todas as academias então existentes na França e no mundo: “[...] Mas aquilo de que não poderíeis ter uma idéia são os gritos horríveis, os longos rugidos, que ressoam no teatro durante a representação. Vêem-se as Atrizes quase em convulsão arrancar com violência os ganidos de seus pulmões [...] seus esforços fazem sofrer tanto os que os olham quanto seus cantos os que os ouvem e o que há de mais inconcebível é que esses urros são quase a única coisa que os espectadores aplaudem. Por suas palmas tomá-los-íamos por surdos encantados por perceberem, aqui e ali, alguns sons agudos e que querem exortar os Atores a repeti-los.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 255.

¹⁶⁴ De acordo com Pierre Saby, muito provavelmente trata-se do gramático Servius Maurus Honoratus, nascido por volta de 375, a quem se costuma atribuir a obra intitulada *Commentum in artem Donati*. Donat, ou Aelius Donatus, ainda segundo Saby, foi um gramático latino nascido por volta de 310 a.C., autor da *Ars Donati Grammatici Urbis Romae*, cuja transmissão se deu “sob diversas formas através da abundante obra exegética da qual mais tarde foi objeto.” cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, págs. 830 e 863.

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 Halicarnasso¹⁶⁵ 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 encontra em sua variedade.

Quanto ao *Acento* patético e oratório, que é o objeto mais imediato da Música imitativa do teatro, não se deve opor à máxima que acabo de estabelecer o fato de que, sendo sujeitos às mesmas paixões, destas todos os homens devem igualmente possuir a linguagem. Pois uma coisa é o *Acento* universal da natureza que a todo homem arranca gritos inarticulados, e outra coisa é o *Acento* da língua que engendra a Melodia particular de uma nação. A única diferença entre o maior ou menor grau de imaginação e de

¹⁶⁵ Segundo Claude Dauphin, não se sabe ao certo se Rousseau faz alusão a Dionísio de Halicarnasso (c. 60 a.C. - 14 d.C.), gramático e retórico grego, ou ao “seu descendente de mesmo nome” que, ainda segundo Dauphin, teria nascido por volta do ano 120 d.C. e composto uma *História da música*, bem como uma obra intitulada *Instruções musicais*. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p.118 n. “b”; cf. tb. DAUPHIN, C. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p.828. No sétimo capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau cita a seguinte passagem – extraída de uma obra intitulada *Remarques sur la Grammaire de Port-Royal ou remarques sur la grammaire générale et raisonnée* (“Observações sobre o Gramática de Port-Royal ou observações sobre a gramática geral e raciocinada”), escrita em 1754 por Charles Pinot Duclos (1704-1772), romancista, historiador, gramático e moralista –, de autoria atribuída a Dionísio de Halicarnasso: “Dionísio de Halicarnasso diz que a elevação do tom no acento agudo e o abaixamento no grave formavam um quinta: assim o acento prosódico era também musical, sobretudo o circunflexo, em que a voz, após ter subido uma quinta, descia outra quinta na mesma sílaba.” cf. ROUSSEAU, J-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 121.

sensibilidade que se observa de um povo a outro introduz uma infinidade de diferenças no idioma acentuado, se ousar falar desta maneira. O alemão, por exemplo, eleva igual e fortemente a voz na cólera; ele grita sempre no mesmo tom. O italiano, que mil movimentos diversos agitam de modo rápido e sucessivamente no mesmo caso, modifica sua voz de mil maneiras. O mesmo fundo de paixão reina em sua alma: mas que variedade de expressões nos seus *Acentos* e na sua linguagem! Ora, é devido a esta única variedade, quando o Músico sabe imitá-la, que ele deve a energia e a graça de seu canto.

Infelizmente, todos estes *Acentos* diversos, que se acordam perfeitamente na boca do Orador, não são tão fáceis de conciliar sob a pena do Músico, já tão afetado pelas regras particulares de sua Arte. Não se pode duvidar que a Música mais perfeita, ou pelo menos a mais expressiva, não seja aquela em que todos os *Acentos* são observados com maior exatidão. Mas o que torna este concurso [de elementos] tão difícil é o fato de que, nesta Arte, regras demais estão sujeitas à contradição mútua e quanto menos a língua é musical, mais se contrariam; pois nenhuma o é perfeitamente: de outro modo, aqueles que dela se servem cantariam em vez de falar.

Frequentemente, esta extrema dificuldade de seguir ao mesmo tempo as regras de todos os *Acentos* obriga o Compositor a dar preferência a uma ou a outra, conforme os diversos gêneros de Música de que trata. Assim, as Árias de Dança exigem, sobretudo, um *Acento* rítmico e cadenciado cujo caráter, em cada nação, é determinado pela língua. O *Acento* gramatical deve ser o primeiro examinado no Recitativo, para tornar mais sensível a articulação das palavras, que está sujeita a se perder devido à rapidez da elocução na ressonância harmônica: mas o *Acento* apaixonado, por sua vez, sobressai nas Árias dramáticas; e, sobretudo na Sinfonia, tanto um como o outro subordina-se a um terceiro gênero de *Acento* que poderíamos chamar de musical, e que é de alguma maneira determinado pela espécie de Melodia que o Músico quer ajustar às palavras.

Com efeito, o primeiro e principal desígnio de toda Música é agradar ao ouvido; assim, toda Ária deve ter um canto agradável: eis a primeira lei que jamais é permitido infringir. Deve-se, portanto, consultar primeiramente a Melodia e o *Acento* musical no desenho¹⁶⁶ de uma Ária qualquer. Em seguida, em se tratando de um canto dramático e imitativo, deve-se buscar o *Acento* patético que dá ao sentimento sua expressão e o *Acento* racional, por meio do qual o Músico traduz com exatidão as ideias do poeta; pois para inspirar aos outros o calor com o qual somos animados quando lhes falamos, deve-se fazer com que ouçam o que dizemos. O *Acento* gramatical é necessário pela mesma razão; e esta regra, pelo fato de ser aqui a última quanto à ordem, não é menos indispensável que as duas precedentes, visto que o sentido das proposições e das frases depende absolutamente daquele das palavras. Mas o Músico que sabe sua língua raramente tem necessidade de pensar neste *Acento*; ele não saberia cantar sua Ária sem se aperceber se fala bem ou mal e a ele basta saber que deve sempre falar bem. Que satisfação, todavia, quando uma Melodia flexível e fluente jamais cessa de se prestar ao que exige a língua! Os Músicos franceses, em particular, têm meios eficazes que tornam imperdoáveis os seus erros sobre este ponto, e têm, sobretudo, o tratado da prosódia francesa do Sr. Abade d'Olivet¹⁶⁷, que todos eles deveriam consultar. Aqueles que estiverem em condição de se elevar mais alto poderão estudar a Gramática de Port-Royal e as eruditas notas do filósofo que a comentou. Ao apoiarem então o uso sobre as regras e as regras sobre os princípios, eles sempre estarão certos do que devem fazer quanto ao emprego do *Acento* gramatical de toda espécie.

¹⁶⁶ No verbete “Dessein” (termo aqui traduzido por “desenho”), Rousseau define este conceito da seguinte maneira: “[...] *Desenho* 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. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 260-261. cf. tb. BOUISSOU, S. *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris: Minerve, 1996, p. 79-80; cf. tb. DURON, J. *Dessein*. In: BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992, p. 229-230.

¹⁶⁷ Pierre-Joseph Thoulhier, abade d'Olivet (1682-1768), gramático e historiador jesuíta, o abade d'Olivet foi também membro da Academia francesa. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 852.

Quanto às duas outras espécies de *Acentos*, em menor medida podem ser reduzidas a regras e sua prática requer menos estudo e mais talento. A linguagem das paixões não se encontra absolutamente com sangue-frio, e é uma verdade repisada que é preciso sentir-se comovido para comover os outros. Portanto, na busca do *Acento* patético nada pode substituir este gênio que desperta sem restrições todos os sentimentos; e nesta parte não há outra Arte a não ser a de acender em seu próprio coração o fogo que ao coração dos outros se deseja levar (Ver GÊNIO). É o *Acento* racional que está em questão? Neste caso, a Arte tem poucos meios de apreendê-lo, pelo fato de que não se ensina os surdos a ouvir. É preciso também confessar que este *Acento* é menos que os outros da alçada da Música, pois ela é ainda mais a linguagem dos sentidos que a do espírito. Por conseguinte, daí ao Músico muitas imagens ou sentimentos e poucas simples ideias a exprimir: pois só as paixões cantam; o entendimento nada faz senão falar.

ACENTO. Espécie de ornamento do Canto francês que outrora se escrevia com a Música, mas que hoje em dia os mestres de *Goût-du-Chant* marcam somente a lápis, até que os estudantes saibam colocá-lo por si mesmos. O *Acento* é utilizado apenas em uma sílaba longa, e serve de passagem de uma Nota apoiada a outra Nota não apoiada, colocada sobre o mesmo grau; ele consiste em uma entonação que eleva o som em um grau, para retomar no mesmo instante, sobre a Nota seguinte, o mesmo som do qual se partiu. Muitos chamavam o *Acento* de *Lamento*¹⁶⁸. Ver o sinal e o efeito do *Acento* (*Prancha B, Figura 13*).¹⁶⁹

ACENTOS. Frequentemente, os poetas empregam esta palavra no plural para significar o Canto mesmo, e a acompanham ordinariamente de um epíteto como *doces, ternos, tristes*

¹⁶⁸ “Plainte”, no original. “[...] Tipo de ornamento dos séculos XVII e XVIII, semelhante ao NACHSLAG [que, por sua vez, pode ser uma *acciaccatura* ou um ornamento cuja terminação ocorre com um trinado duplo].” cf. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 256.

¹⁶⁹ cf. Anexo 3 (p. 308), *Prancha VII, Figura 4*.

Acentos. Neste caso, esta palavra recupera exatamente o sentido de sua raiz, pois provém de *canere*, *cantus*, de onde se formou *Accentus*, como *Concentus*.

.....

ÁRIA. Canto que se adapta à letra de uma Canção, ou de uma pequena Peça de Poesia própria para ser cantada, e, por extensão, chama-se de *Ária* à Canção mesma.

Nas Óperas, denominam-se *Árias* todos os Cantos medidos, para distingui-los do Recitativo, e, geralmente, chama-se de *Ária* a todo trecho completo de Música vocal ou instrumental que forma um Canto, quer seja porque este trecho forma por si mesmo uma Peça inteira, quer porque podemos destacá-lo do todo de que faz parte, e executá-lo separadamente.

Se o tema ou o Canto está dividido entre duas Partes, a *Ária* se chama *Duo*; se [o tema ou o Canto está dividido] entre três [Partes], *Trio*, etc.

Saumaise¹⁷⁰ acredita que este termo vem do Latim *æra*, e Burette¹⁷¹ concorda com a sua opinião, embora Ménage¹⁷² o combata nas suas etimologias¹⁷³ da língua francesa.

Os romanos possuíam seus sinais para o Ritmo, assim como os gregos possuíam os seus; e estes sinais, que também provinham de seus caracteres, eram nomeados não somente como *numerus*, mas, ainda, *æra*, ou seja, número ou a marca do número, *numeri*

¹⁷⁰ Segundo Dauphin, Claude Saumaise (1588-1653) foi um filólogo francês que, depois de se converter ao protestantismo, refugiou-se na Holanda. Ainda segundo Dauphin, Saumaise conhecia latim, grego, árabe, hebraico e persa. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 862.

¹⁷¹ De acordo com Claude Dauphin, Pierre Jean Burette (1655-1747) foi, além de médico, um historiador francês. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 820-821.

¹⁷² Segundo Dauphin, Gilles Ménage (1613-1692) foi um etimologista francês, autor de trabalhos que deram origem ao “primeiro grande dicionário etimológico francês”. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 849.

¹⁷³ Provável referência às obras intituladas “Origem da língua francesa” (1650) e “Observações sobre a língua francesa” (1672). cf. nota anterior.

nota, diz Nonnius Marcellus¹⁷⁴. É neste sentido que a palavra *æra* se encontra empregada neste verso de Lucílio¹⁷⁵:

*Hæc est ratio? Perversa æra! Summa subducta improbe!*¹⁷⁶

E Sextus Rufus¹⁷⁷ dela se serviu neste mesmo sentido.

Ora, ainda que originariamente esta palavra fosse empregada para designar apenas o número ou a Medida do Canto, em seguida dela se fez o mesmo uso que se havia feito da palavra *numerus*, e a palavra *æra* foi empregada para designar o Canto mesmo; de onde surgiu, segundo os dois autores citados, a palavra francesa *Air*, e a italiana *Aria*, tomada no mesmo sentido.

Os gregos possuíam muitas espécies de *Árias* às quais chamavam de *nomoi* ou Canções (Ver CANÇÃO). Cada um dos *nomoi* possuía seu caráter e seu uso, e muitos eram próprios a certo Instrumento particular, mais ou menos como o que, hoje em dia, chamamos de *Peças* ou *Sonatas*.

A Música moderna possui diversas espécies de *Árias*, e cada qual convém a certa espécie de Dança, da qual estas *Árias* levam o nome (Ver MINUETO, GAVOTA, MUSETTE, PASSEPIED, etc.).

¹⁷⁴ Segundo Dauphin, Nonnius Marcellus (séc. IV) foi um “gramático latino da Tunísia. Seu *Compendiosa doctrina per litteras* é uma fonte muito diversificada de conhecimentos sobre a época. Ele trata de assuntos tão variados quanto a declinação e a sintaxe, o vestuário e a culinária [...]” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 852.

¹⁷⁵ Caius Lucilius (c.180?/148?-c.103 a.C.), poeta latino. Conforme Laffont-Bompiani, Caio Lucílio, além de frequentar o mesmo círculo de filósofos e letrados de que faziam parte Políbio e Terêncio, chegou a conhecer filósofos estoicos e acadêmicos. Mestre de Horácio, Caio Lucílio, ainda segundo Laffont-Bompiani, fez da *sátira* “um instrumento de crítica moral, política, literária, a arma da polêmica privada, e escolheu o hexâmetro como seu verso exclusivo.” cf. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. III. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952, p. 188. cf. tb. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 845.

¹⁷⁶ “De que vale este cálculo? O número é defeituoso! Logo, a soma também o é!” Tradução indireta, a partir da edição de Claude Dauphin. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 122.

¹⁷⁷ De acordo com Dauphin, Sextus Rufus (séc. IV) foi um historiador latino. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 860.

As *Árias* de nossas Óperas são, por assim dizer, a tela ou o fundo sobre o qual são pintados os quadros da Música imitativa; a Melodia é o desenho, a Harmonia é o colorido; todos os objetos pitorescos da bela natureza, todos os sentimentos refletidos do coração humano são os modelos que o Artista imita; a atenção, o interesse, o encanto do ouvido e a emoção do coração são a finalidade destas imitações (Ver IMITAÇÃO). Uma *Ária* engenhosa e agradável, uma *Ária* inventada pelo Gênio e composta pelo Gosto é a obra-prima da Música; é nela que se desenvolve uma bela voz, que uma Sinfonia brilha de maneira bela; é com ela que a paixão vem insensivelmente comover a alma por meio dos sentidos. Depois de uma bela *Ária*, sentimo-nos satisfeitos, os ouvidos não desejam mais nada; ela permanece na imaginação, nós a levamos conosco, repetimo-la à vontade; executamo-la em nosso cérebro, tal como a ouvimos durante o espetáculo, sem que dela possamos restabelecer uma única Nota. Vemos a cena, o ator, o teatro; escutamos o acompanhamento, o aplauso. O verdadeiro amador nunca perde as belas *Árias* que escutou ao longo de sua vida: ele faz com que a Ópera recomece a seu bel-prazer.

As letras das *Árias* não se seguem sempre, não se declamam como as do recitativo; embora geralmente curtas, elas se interrompem, se repetem, se transpõem segundo a vontade do Compositor; elas não formam uma narrativa contínua: ou elas pintam um quadro que se deve observar sob diversos pontos de vista, ou um sentimento em que o coração se compraz, do qual não pode, por assim dizer, desprender-se; e as diferentes frases da *Ária* são apenas outras tantas maneiras de contemplar a mesma imagem. Eis por que o assunto deve ser um só. É por meio destas repetições bem entendidas, é mediante estes impactos redobrados que uma expressão que, de início, não pôde vos emocionar, enfim, vos abala, vos agita, vos transporta para fora de vós; e é ainda por causa do mesmo

princípio que as Roulades¹⁷⁸, que nas *Árias* patéticas parecem tão deslocadas, não o são, porém, sempre. O coração, oprimido por um sentimento muito intenso o exprime muitas vezes de maneira mais viva mediante Sons inarticulados que por meio de palavras (Ver NEUMA).

A forma das *Árias* é de duas espécies. As pequenas *Árias* são comumente compostas de duas Partes¹⁷⁹, as quais são cantadas duas vezes cada uma; mas as grandes *Árias* de Ópera são mais frequentemente escritas em Rondó (Ver RONDÓ).

.....

BAIXO, em Música, significa o mesmo que *Grave*, e este termo é o contrário de *alto* ou *agudo*. Assim, diz-se que o Tom é muito *baixo*, que se canta muito *baixo*, que é preciso reforçar os Sons no *grave*. Às vezes, *baixo* também significa suavemente, a meia-voz, e, neste sentido, é o contrário de *forte*. Diz-se *falar baixo*, cantar ou salmodiar a voz *baixa*. *Cantava ou falava tão baixo que se tinha dificuldade para escutá-lo*.

Passai tão lentamente e murmurai tão *baixo*,
Que Issé não vos escute.¹⁸⁰
[La Motte]

Baixo se diz, ainda, na subdivisão das vozes agudas, daquela dentre as duas que se situa abaixo da outra, ou melhor, Mezzo-soprano¹⁸¹ é um Soprano cujo diapasão está abaixo do *Medium* ordinário (Ver SOPRANO).

¹⁷⁸ “No Canto, passagem de várias Notas sobre uma mesma sílaba.” Verbete “Roulade” 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. 610.

¹⁷⁹ “Reprises” (literalmente, “Repetições”): “REPETIÇÃO. s.f. Chama-se de *Repetição* a toda Parte de uma Melodia que se repete sem ser escrita duas vezes.” Verbete “Repetição” [*Reprise*] 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. 600.

¹⁸⁰ “Coulez si lentement et murmurez si bas, / Qu’Issé ne vous entende pas.” Versos extraídos do libreto de Antoine Houdar de La Motte (1632-1731), utilizado na pastoral *Issé*, de André Cardinal Destouches (1672-1749). cf. SABA, Pierre. *Note*. In: DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 569. cf. tb. COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 31.

BAIXO FUNDAMENTAL. *Baixo fundamental* é aquele formado apenas por Sons fundamentais da Harmonia, de sorte que por debaixo de cada Acorde ele permite ouvir o verdadeiro Som fundamental deste Acorde, ou seja, aquele do qual ele deriva pelas regras da Harmonia. A partir disto, vê-se que o *Baixo fundamental* não pode ter outra textura a não ser a de uma sucessão regular e fundamental, sem o que o movimento das Partes superiores seria ruim.

Para compreender este ponto adequadamente é preciso saber que, segundo o sistema do Sr. Rameau, o qual segui nesta Obra, todo Acorde, ainda que formado de vários Sons, possui apenas um fundamental, a saber: aquele que produziu este Acorde e que lhe serve de *Baixo* na ordem direta e natural.¹⁸¹ Ora, o *Baixo* que sob todas as outras Partes predomina não exprime sempre os Sons fundamentais dos Acordes, pois dentre todos os Sons que formam um Acorde o Compositor pode colocar no Baixo aquele que julga preferível, em atenção ao movimento deste *Baixo*, ao Canto agradável, e, sobretudo, à expressão, como explicarei em seguida. Neste caso, o verdadeiro Som fundamental, em vez de estar em seu lugar natural, que é o *Baixo*, desloca-se a outras partes, ou nem mesmo se faz ouvir; e este Acorde se chama Acorde invertido. No fundo, um Acorde invertido em nada difere do Acorde direto que o produziu, pois sempre se trata dos mesmos Sons; mas como estes Sons formam combinações diferentes, durante muito tempo tomamos estas

¹⁸¹ O termo “Bas-dessus” (lit. “baixo-soprano”), traduzido aqui por “Mezzo-soprano”, e que também poderia ser traduzido por “Contralto”, no contexto da música setecentista, é definido por Jean Duron da seguinte maneira: “Registro vocal. Parte de segundo ou terceiro soprano, criança, mulher ou castrato, e, mais especificamente, as vozes médias e graves (mezzo-soprano e contralto). As claves utilizadas para este registro são *dó* na primeira linha ou *dó* na segunda linha.” Nesta mesma entrada do *Dictionnaire* dirigido por Marcelle Benoît, Duron transcreve uma passagem do *Dicionário de música* de Rousseau. Trata-se de um trecho do verbete “Voz”, no qual, como bem observa Duron, Rousseau lamenta o fato de que “os franceses façam ‘pouco caso’ de tais vozes.” cf. DURON, J. *Bas-dessus*. In: BENOIT, M. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992, p. 55.

¹⁸² Em um quadro alfabético de termos, no final de seu tratado intitulado “Génération harmonique...” (“Geração harmônica...”; cf. bibliografia), Rameau define o *Baixo fundamental* da seguinte maneira: “BAIXO FUNDAMENTAL, ou SOM FUNDAMENTAL. É o Som da totalidade de um Corpo sonoro, com o qual ressoam naturalmente as partes alíquotas 1/2 1/3 1/5, e que compõem com ele o Acorde perfeito, do qual ele é sempre, por consequente, o Som mais grave, mesmo quando a ele acrescentamos a Dissonância.” cf. *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* – A Facsimile of the 1737 Paris Edition. New York: Broude Brothers, 1966, “table alphabétique”. cf. tb. FRISCH, J. KINTZLER, C. *Basse fondamentale*. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard; IMDA, 1983, p. 55-56.

combinações por outros tantos Acordes fundamentais, e lhes demos diferentes nomes que podem ser vistos na entrada *Acorde*, e que terminaram por distingui-los, como se a diferença de nomes pudesse realmente produzir variedade na espécie.

O Sr. Rameau mostrou, em seu *Tratado de Harmonia*, e o Sr. D'Alembert¹⁸³, em seus *Elementos de Música*, demonstrou com maior clareza que vários destes supostos Acordes eram apenas inversões de um só. Assim, o Acorde de Sexta é apenas um Acorde perfeito cuja Terça é deslocada para o *Baixo*; nele colocando a Quinta, teremos o Acorde de Quarta e Sexta. Eis, aqui, três combinações de um Acorde que possui apenas três Sons; aqueles que possuem quatro são suscetíveis de quatro combinações, considerando que cada Som pode ser colocado no *Baixo*. Mas ao levar abaixo dele outro *Baixo* que, em todas as combinações de um mesmo Acorde, apresenta sempre o som fundamental, é evidente que se reduz a um terço o número dos Acordes consonantes, e a um quarto o número dos dissonantes. Acrescentai a isto todos os Acordes por suposição que se reduzem, ainda, aos mesmos fundamentais, e encontrareis a Harmonia simplificada a um ponto que jamais se teria esperado no estado de confusão em que suas regras se encontravam antes do Sr. Rameau. Como observa este autor, certamente é um fato surpreendente que possamos ter desenvolvido a prática desta Arte ao ponto a que chegou sem conhecermos o seu fundamento, e que tenhamos encontrado exatamente todas as regras sem termos descoberto o princípio que as produz.

Depois de ter dito o que é o *Baixo fundamental* nos Acordes, falemos agora de seu movimento e da maneira como ele encadeia estes Acordes entre si. Sobre este ponto, os preceitos da Arte podem se reduzir às seis regras seguintes:

¹⁸³ Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) também é citado por Rousseau nos verbetes "Acústica", "Cacofonia", "Cadência", "Enarmonia", "Harmonia", "Sons harmônicos". cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 812.

- I. No *Baixo fundamental* jamais devem soar outras Notas a não ser as da Gama do Tom em que se está, ou daquele ao qual se quer passar. É a primeira e a mais indispensável de todas as regras.
- II. Pela segunda, seu movimento deve estar submetido às leis da modulação, de tal maneira que nunca deixe que se perca a ideia de um Tom, a não ser quando se apreende a de outro; ou seja, o *Baixo fundamental* nunca deve ser errante nem permitir que se esqueça por um momento em que Tom se está.
- III. Pela terceira, ele está sujeito ao encadeamento dos Acordes e à preparação das Dissonâncias; preparação que, como irei mostrar, é apenas uma das possibilidades da ligadura, e que, por conseguinte, nunca é necessária quando o encadeamento pode existir sem ela (Ver LIGADURA, PREPARAR).
- IV. Pela quarta, depois de toda Dissonância, ele deve observar a progressão que lhe é determinada pela necessidade de salvá-la (Ver SALVAR).
- V. Pela quinta, que é apenas uma implicação das precedentes, o *Baixo fundamental* deve caminhar apenas por Intervalos consonantes; ele sobe diatonicamente apenas em um ato de Cadência de engano, ou depois de um Acorde de Sétima diminuta. Qualquer outro movimento do *Baixo fundamental* é ruim.
- VI. Enfim, pela sexta, o *Baixo fundamental* ou a Harmonia não deve sincopar, mas marcar o Compasso e os Tempos mediante remanejamentos de Acordes bem cadenciados; de sorte que, por exemplo, as Dissonâncias que devem ser preparadas o sejam no Tempo fraco, mas, sobretudo, que todos os repousos se encontrem no Tempo forte. Esta sexta regra admite uma infinidade de

exceções; todavia, o Compositor deve pensar nela se quer escrever uma Música em que o movimento seja bem marcado e cujo Compasso transcorra com graça.

Onde quer que estas regras sejam observadas, a Harmonia será regular e sem falta; o que não impedirá que a Música possa ser detestável (Ver COMPOSIÇÃO).

Uma palavra esclarecedora sobre a quinta regra talvez não seja inútil. Que se mude a posição de um *Baixo fundamental* à vontade; se é bem feito, nele não encontraremos nada mais que estas duas coisas: Acordes perfeitos em movimentos consonantes, sem os quais estes Acordes não teriam nenhuma ligadura, ou Acordes dissonantes nos Atos de Cadência; em qualquer outro caso, a Dissonância não poderia estar bem colocada nem convenientemente salva.

Disto decorre que o *Baixo fundamental* só pode caminhar regularmente de uma destas três maneiras: I) Ascender ou descender em intervalo de Terça ou Sexta. II) Em Quarta ou Quinta. III) Ascender diatonicamente por meio da Dissonância que forma a ligadura, ou por licença¹⁸⁴ sobre um Acorde perfeito. Quanto à descida diatônica, é um movimento absolutamente proibido no *Baixo fundamental*, ou, quando muito, tolerado no caso de dois Acordes perfeitos consecutivos, separados por um repouso expresso ou subentendido; esta regra não possui outra exceção, e é por não ter esclarecido o verdadeiro fundamento de certas passagens que o Sr. Rameau fez com que o *Baixo fundamental* dos Acordes de Sétima descesse diatonicamente, o que não pode ocorrer em uma boa Harmonia (Ver CADÊNCIA, DISSONÂNCIA).

O *Baixo fundamental* que acrescentamos apenas para confirmar a Harmonia se elimina durante a execução, e, frequentemente, resultaria em um efeito muito ruim, pois que, como muito acertadamente afirma o Sr. Rameau, ele existe para o juízo e não para o

¹⁸⁴ cf. verbete “Licença” do *Dicionário de música* de Rousseau.

ouvido. Ele produziria, no mínimo, uma monotonia muito entediante, por causa dos retornos do mesmo Acorde que dissimulamos e variamos de maneira mais agradável ao combiná-lo de diferentes formas no Baixo-contínuo, sem considerar que as diversas inversões de Harmonia produzem mil maneiras de atribuir novas belezas ao Canto, e uma nova energia à expressão (Ver ACORDE, INVERSÃO).

Se o *Baixo fundamental* não serve para compor boa Música, perguntar-me-ão, se até mesmo deve ser suprimido durante a execução, então qual é sua utilidade? Respondo que, em primeiro lugar, aos estudantes ele serve de regra para aprender a formar uma Harmonia regular e para fixar, em todas as Partes, o movimento diatônico e elementar que lhes é prescrito mediante este *Baixo fundamental*. Além de que, como já disse, ele serve para confirmar se uma Harmonia já realizada é boa e regular, pois comumente toda Harmonia que não se submete a um *Baixo fundamental* é ruim. Enfim, ele serve para encontrar um Baixo-contínuo para um Canto dado; ainda que, na verdade, aquele que não souber realizar diretamente um Baixo-contínuo certamente não realizará melhor um *Baixo fundamental*, e muito menos conseguirá transformar este *Baixo fundamental* em um bom Baixo-contínuo. Não obstante, eis as principais regras que o Sr. Rameau apresenta para encontrar o *Baixo fundamental* de um Canto dado:

- I. Assegurar-se do Tom e do Modo pelos quais se começa, e de todos aqueles pelos quais se passa. Há também regras para esta busca dos Tons, mas tão longas, tão vagas, tão incompletas, que, neste sentido, muito tempo antes das regras serem aprendidas o ouvido está formado, e que o estúpido que quiser tentar empregá-las somente irá adquirir o hábito de ir sempre Nota a Nota, sem jamais saber onde está.

- II. De maneira sucessiva, experimentar as cordas principais do Tom sob cada Nota, começando pelas mais análogas e passando às mais afastadas, quando a isto se é forçado.
- III. Por uma boa sucessão fundamental, considerar se a corda escolhida pode se coadunar com a voz mais aguda no que precede e no que segue, e retornar quando isto não for possível.
- IV. Mudar a Nota do *Baixo fundamental* somente quando se tiver esgotado todas as Notas consecutivas da voz mais aguda que podem fazer parte de seu Acorde, ou quando alguma Nota sincopada no Canto puder receber duas ou mais Notas de Baixo, para preparar, em seguida, as Dissonâncias salvas de maneira regular.
- V. Estudar o entrelaçamento das Frases, as sucessões possíveis de Cadências, quer sejam plenas, quer evitadas, e, sobretudo, os repousos que, ordinariamente, aparecem a cada quatro ou a cada dois Compassos, a fim de fazê-los recair sempre sobre as Cadências perfeitas ou irregulares.
- VI. Enfim, observar todas as regras acima expostas para a composição do *Baixo fundamental*. Eis as principais observações a serem feitas para que se encontre um a partir de um Canto dado, pois às vezes vários deles podem ser encontrados; mas o que quer que se diga, se o Canto possui Acento e caráter, há apenas um *Baixo fundamental* que se lhe possa adaptar.

Depois de ter exposto sumariamente a maneira de compor um *Baixo fundamental*, restaria apresentar os meios de transformá-lo em Baixo-contínuo; e isto seria fácil se fosse necessário considerar apenas o movimento diatônico e o Canto belo deste Baixo; mas não creiamos que o Baixo que é o guia e o apoio da Harmonia, a alma e, por assim dizer, o

intérprete do Canto, limita-se a regras tão simples; há outras que nascem de um princípio mais seguro e mais radical, princípio fecundo, mas oculto, o qual foi sentido por todos os artistas de gênio, sem jamais ter sido desenvolvido por ninguém. Penso ter lançado seu germe em minha *Carta sobre a música francesa*. Já disse o suficiente para aqueles que me compreendem; jamais direi o suficiente para os outros (Ver, não obstante, UNIDADE DE MELODIA).

Não falo, aqui, do Sistema engenhoso do Sr. Serre¹⁸⁵ de Genebra, nem de seu duplo *Baixo fundamental*, pois os princípios que ele havia entrevisto, com uma sagacidade digna de elogios, foram desde então desenvolvidos pelo Sr. Tartini, em uma obra que apresentarei antes do fim desta (Ver SISTEMA).

.....

BARROCO. 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.

Tal é a verossimilhança que este termo deve provir do *Baroco* dos lógicos.¹⁸⁶

.....

¹⁸⁵ De acordo com Claude Dauphin, Jean Adam Serre (1704-1788) foi um físico, matemático e teórico da música. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 863.

¹⁸⁶ Claude V. Palisca, em seu consagrado estudo intitulado “Música Barroca” (*Baroque Music*), adverte que os “etimologistas ainda discordam sobre [a questão] se *baroque* provém do italiano *baroco*, um adjetivo aplicado a um modo inverossímil de argumentação por silogismo, como achava Rousseau, ou do português *barroco*, usado para descrever uma pérola formada de maneira estranha [...]” cf. PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1981, p. 2. Stolba sustenta que “a palavra francesa *baroque*, um derivado do português *barroco* (uma pérola irregularmente formada), foi aplicada pela primeira vez à música, em um sentido depreciativo, em 1746, por Noel Pluche, que contrastou *musique chantante* [...] e *musique baroque* [...]” cf. STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music – a History*. Boston: McGraw-Hill, 1998, p. 226. O derivado referido por Stolba figura, por exemplo, no *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de Antônio G. da Cunha: “barro [...] **barro**CO *sm.* ‘pérola de superfície irregular’ 1813 [...]” cf. CUNHA, Antônio Geraldo da (Dir.). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p. 100. Curiosamente, no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 409), Rousseau é citado na entrada “barroco” no exemplo seguinte: “[...] **14** característico do período, da arte, da composição, do estilo barroco **15** *p.ext.* cujo estilo lembra o daquele período (*as alegorias b. de J.-J. Rousseau*) [...]”

BATUTA. *Batuta* é um bastão muito curto, ou mesmo um cilindro de papel, do qual o mestre de música se serve, em um concerto, para conduzir o movimento e marcar o compasso e o tempo (Ver MARCAR O COMPASSO).

Na Ópera de Paris, não se trata de um cilindro de papel, mas de um grosso Bastão de madeira bem dura, com o qual o Mestre de Música golpeia com força para ser ouvido de longe.¹⁸⁷

.....

CACOFONIA. *s.f.* União discordante de vários Sons mal escolhidos ou mal afinados. Esta palavra deriva de *χαχός*, *ruim* e *φωνή*, *Som*. Portanto, é descabido que a maior parte dos Músicos pronuncie *Cacafonia*. Por fim, talvez eles consigam fazer com que se adote esta pronúncia, como já o fizeram com a de *Colophane*¹⁸⁸.

.....

CANÇÃO. Espécie de pequeno Poema lírico muito curto, que ordinariamente gira em torno de assuntos agradáveis, ao qual se acrescenta uma Ária para cantar em ocasiões familiares, como à mesa, com os amigos, com sua senhora, e mesmo sozinho, para afastar, por alguns instantes, o tédio, se somos ricos; e para suportar mais suavemente a miséria e o trabalho, se somos pobres.

O uso das *Canções* parece ser uma consequência natural do uso da palavra, e não é, de fato, menos universal; pois, em todo lugar em que se fala, se canta. Para inventá-las, foi necessário apenas desenvolvermos os respectivos órgãos, apresentarmos de maneira agradável as ideias com as quais gostávamos de nos ocupar, e fortificar mediante a

¹⁸⁷ De acordo com Paul Henry Lang, “o barulho produzido pelo maestro lhe valeu o título de ‘cortador de lenha’ [‘wood chopper’].” cf. LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: W.W. Norton & Company, 1997, p. 717.

¹⁸⁸ “Colafane” e “colophone” são as duas grafias que figuram no dicionário de “Trévoux” (edição de 1721). Em português, “colofânia”, ou “colofônio” (m.q. “breu”).

expressão de que a voz é capaz o sentimento que intentávamos exprimir, ou a imagem que intentávamos pintar. Além disso, os antigos, quando ainda não dominavam a Arte de escrever, já tinham canções. Suas leis e suas histórias, os louvores aos deuses e aos heróis foram cantados antes de serem escritos. E segundo Aristóteles¹⁸⁹ disto decorre que o mesmo nome grego foi atribuído às leis e às Canções.¹⁹⁰

Verdadeiramente, toda a Poesia lírica era apenas *Canções*; mas aqui devo me limitar a falar daquela que mais particularmente levava este nome, e que, conforme as nossas ideias, melhor se adequava ao seu caráter.

Comecemos pelas Canções de mesa. Nos primeiros tempos, diz o Sr. de La Nauze¹⁹¹, segundo o relato de Dicearco¹⁹², Plutarco¹⁹³ e Artemon¹⁹⁴, todos os convivas cantavam juntos e com uma só voz os louvores à divindade. Assim, estas *Canções* eram

¹⁸⁹ Aristóteles (384-322 a.C.) é também mencionado nos verbetes “Aristoxenistas”, “Semibreve”, “Temperamento” e “Unísono”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*: une édition critique. Bern: Peter Lang, 2008, p. 814-815.

¹⁹⁰ Ao que parece, Rousseau se refere à seguinte passagem da *Política* (1290b 4-18): “[...] considera-se a aristocracia uma forma de oligarquia, por causa de suas afinidades com a oligarquia, e o chamado governo constitucional é considerado uma democracia, tal como no caso dos ventos se considera o vento do oeste uma espécie de vento do norte, e o do leste um aespécie do vento do sul. O mesmo com os tons da escala musical, como alguns dizem, pois neste caso também as pessoas se referem somente a dois tons – o dório e o frígio, e todos os outros arranjos de escalas são chamados uns de dórios, outros de frígios. É esta a maneira pela qual geralmente se trata das constituições, mas é mais autêntico e preferível classificá-las como nós fizemos, e, presumindo que há duas formas superiormente estruturadas (ou melhor, uma) dizer que as outras são desvios, quer se trate de misturas bem feitas de tons da escala musical, quer se trate de misturas bem feitas de formas corretas de constituição; podemos comparar os tons mais dominantes às formas oligárquicas, e os tons mais suaves e mais soltos às formas democráticas.” cf. ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 126.

¹⁹¹ De acordo com Michael O’Dea, Louis Jouard de La Nauze (1696-1773) foi um jesuíta e homem de letras francês e autor de uma “dissertação sobre as canções dos antigos gregos”, a qual se encontra em suas *Memórias*. cf. O’DEA, M. *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. 843.

¹⁹² Dicearco (ca. 347 - ca. 285 a.C.), historiador, geógrafo e filósofo, foi discípulo de Aristóteles e amigo de Aristóxeno. cf. JAFFRÈS, Y. *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. 828.

¹⁹³ Plutarco [pseudo-?] (c.46-c.126 d.C.), o autor das *Vidas paralelas de homens ilustres*, é mencionado por Rousseau nos verbetes “Canção”, “Enarmônico”, “Gênero”, “Modo”, “Música”, “Prosódia” e “Sistema”. 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.

¹⁹⁴ Artemon (séc. VI ou IV a.C.). Segundo Yves Jaffrès, ou bem Rousseau se refere a um “rival de Anacreonte (séc. VI a.C.), ou bem a A. de Pérgamo (séc. IV a.C.), comentador de Píndaro [...]” cf. JAFFRÈS, Y. *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. 815.

verdadeiros Peãs, ou Cânticos sagrados. Para eles, os deuses não eram desmancha-prazeres; e eles não desdenhavam inclui-los em seus divertimentos.

Em seguida, os convivas cantavam sucessivamente, cada um no seu turno, segurando um ramo de mirto, o qual passava da mão daquele que acabava de cantar àquele que cantava depois dele. Enfim, quando a Música se aperfeiçoou na Grécia, e que se utilizou a Lira nos banquetes, segundo os autores já citados, somente as pessoas hábeis estiveram em condições de cantar à mesa; pelo menos, acompanhando-se à Lira. Os outros, obrigados a se contentar com o ramo de mirto, deram origem a um provérbio grego, segundo o qual se dizia que um homem cantava ao mirto, quando se queria taxá-lo de ignorante.

Estas *Canções* acompanhadas à Lira, cujo inventor foi Terpandro¹⁹⁵, chamam-se *Escólios*, palavra que significa *oblíquo* ou *tortuoso*, para indicar, segundo Plutarco, a dificuldade da *Canção*; ou, como o quer Artemon, a situação irregular daqueles que cantavam. Pois, como era necessário ser hábil para cantar desta maneira, na fileira nem todos cantavam, mas apenas aqueles que conheciam Música, os quais se encontravam dispersos cá e lá, e dispostos obliquamente entre si.

Os temas dos *Escólios* eram emprestados não somente do amor e do vinho, ou do prazer em geral, como atualmente, mas também da história, da guerra, e até da moral. Tal é a *Canção* de Aristóteles sobre a morte de Hermias¹⁹⁶, seu amigo e aliado, a qual fez com que seu autor fosse acusado de impiedade:

Ô, virtude, que, apesar das dificuldades que apresentais aos fracos mortais, sois o objeto encantador de suas indagações! Virtude pura e amável! Para os gregos, sempre foi um

¹⁹⁵ Terpandro (séc. VII a.C.), poeta e músico grego. De acordo com Pierre Saby, Vossius atribui a Terpandro a “invenção da elegia e o acréscimo da sétima corda à Lira.” 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. 865.

¹⁹⁶ Hermias (? - 345 a.C.), embora tenha sido escravo, seu último senhor, Eulubus, permitiu que ele seguisse os ensinamentos de Platão. Tornou-se também amigo de Aristóteles, o qual desposou sua irmã ou prima. cf. JAFFRÈS, Y. *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. 839.

destino digno de inveja morrer por vós, e sofrer com constância os mais atrozes dos males. Tais são as sementes de imortalidade que espalhais em todos os corações. Seus frutos são mais preciosos que o ouro, que a amizade dos familiares, que o sono mais tranquilo. Por vós o divino Hércules e os filhos de Leda suportaram mil trabalhos, e o sucesso de suas proezas anunciou vosso poderio. Foi por amor a vós que Aquiles e Ájax desceram ao Império de Plutão, e foi por vossa celeste beleza que o príncipe de Atarne também se privou da luz do Sol. Príncipe para sempre celebrizado por suas ações; as filhas de Memória cantarão sua glória, sempre que entoarem o culto de Júpiter hospitaleiro, e o preço de uma amizade duradoura e sincera.

Nem todas as suas *Canções* morais eram tão solenes como esta. Eis aqui uma de caráter diferente, extraída de Atenæus¹⁹⁷:

O primeiro de todos os bens é a saúde, o segundo, a beleza, o terceiro, as riquezas acumuladas sem fraude, e o quarto, a juventude que vivemos com nossos amigos.

Quanto aos *Escólios* que giram em torno do amor e do vinho, podemos julgá-los pelas setenta Odes de Anacreonte¹⁹⁸ que nos restam. Mas até nestas espécies de *Canções*, ainda se via brilhar este amor à pátria e à liberdade, pelo qual todos os gregos eram transportados.

“Vinho e saúde – diz uma destas *Canções* – para minha Clitágora e para mim, com o apoio dos tessalonicenses”. Ocorre que, além de Clitágora ser tessália, os atenienses outrora receberam socorro dos tessalonicenses, contra a tirania dos pisistrátidas.

Eles também possuíam *Canções* para as diversas profissões. Deste gênero eram as *Canções* dos pastores, das quais uma espécie chamada de *Bucoliasmo* era o verdadeiro Canto daqueles que conduziam o gado, e a outra, que é propriamente a *Pastoral*, era sua agradável imitação; a *Canção* dos ceifeiros, chamada de *Lytierse*, do nome de um filho de Midas, que se ocupava da colheita por gosto; a *Canção* dos moleiros chamada de *himaïos*, ou *epiaulia*, como esta extraída de Plutarco: “Moei, mó, moei: pois Pittacus que reina na augusta Mytilene ama moer”, dado que Pittacus era um grande comilão; a *Canção* dos

¹⁹⁷ Atenæus (séc. III), escritor de origem egípcia. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 815.

¹⁹⁸ Anacreonte (ca. 570 a.C.-?), poeta lírico grego, natural da Jônia. 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. 813.

tecelões, que se chamava *Eline*; a *Canção Yule* dos trabalhadores da lã; aquela das amas, que se chamava *Catabaucalese ou Nunnie*; a *Canção* dos amantes, chamada de *Nomion*; aquela das mulheres, chamada de *Calyce*; a das moças, *Harpalice*. Estas duas últimas, haja vista o sexo ao qual se dirigiam, eram também *Canções* de amor.

Para ocasiões particulares, eles possuíam a *Canção* das bodas, que se chamava *Hymeneo, Epitálamo*; a *Canção* de *Datis*, para ocasiões alegres; as lamentações, o *Ialeme* e o *Linos*, para ocasiões fúnebres e tristes. Este *Linos* era também cantado entre os egípcios, e era por eles chamado de *Maneros*, do nome de um de seus príncipes, por ter sido cantada na ocasião de seu luto. Por uma passagem de Eurípides¹⁹⁹, citada por Atenæus, vemos que o *Linos* também podia indicar alegria.

Enfim, havia ainda os Hinos ou *Canções* em honra aos Deuses e aos Heróis. Estas eram as *Iules* de Ceres e Proserpina, a *Philelie* de Apolo, as *Upinges* de Diana, etc.

Este gênero passou dos gregos aos latinos, e várias Odes de Horácio²⁰⁰ são *Canções* galantes ou báquicas. Mas esta nação, mais guerreira que sensual, fez, durante muito tempo, um uso medíocre da Música e das *Canções*, e jamais se aproximou, neste aspecto, das graças da volúpia grega. Parece que o Canto sempre permaneceu rude e grosseiro entre os romanos. Aquilo que cantavam nas bodas era mais parecido com clamores do que com *Canções*, e mal se pode presumir que as *Canções* satíricas dos soldados, quando da ocasião dos triunfos de seus generais, tivessem uma Melodia muito agradável.

¹⁹⁹ Eurípides (480/485-ca.406 a.C.), poeta trágico grego, natural de Salamina. Segundo Mário da Gama Kury, Eurípides “escreveu no mínimo 74 peças, sendo 67 tragédias e 7 dramas satíricos [...]” Desta produção, ainda segundo Kury, são conhecidas atualmente 19 peças, tais como: *Alceste*, *Medéia*, *Hipólito*, etc. cf. KURY, Mário da Gama. *Prometeu acorrentado/Ésquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípides*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 149. cf. tb. JAFFRÈS, Y. *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. 833.

²⁰⁰ Quintus Horatius Flaccus, dito Horácio (65/8 a.C.-?), poeta latino, autor da *Epistola ad Pisones*, “mais conhecida pela designação de *Ars Poetica* como lhe chamou Quintiliano (Instr. Or., VIII, 3) [...]” cf. BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Três momentos da retórica antiga*. In: *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 6. cf. tb. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 840.

Os modernos também possuem suas *Canções* de diferentes espécies, segundo o gênio e o gosto de cada nação. Mas na arte de compor *Canções* os franceses sobressaem na Europa inteira, se não pelo contorno e pela Melodia das Árias, no mínimo, pelo charme, pelo caráter picante, pela graça e delicadeza das palavras; ainda que, em geral, o espírito e a sátira nelas apareçam muito mais que o sentimento e a volúpia. Comproueram-se neste divertimento e nele se tornaram exímios em todas as épocas, como atestam os antigos Trovadores. Este povo feliz está sempre alegre, transformando tudo em gracejo; as mulheres são muito galantes e os homens muito desinibidos, e o país produz um excelente vinho: haveria como não cantar o tempo todo? Temos, ainda, antigas *Canções* de Thibault²⁰¹, conde de Champagne, o homem mais galante de seu século, musicadas por Guillaume de Machaut²⁰². Marot²⁰³ escreveu muitas das que nos restam, e graças às Árias de Orlando²⁰⁴ e de Claudin²⁰⁵, temos também várias delas da Plêiade de Charles IX²⁰⁶. Nada falarei das *Canções* mais modernas, pelas quais os Músicos Lambert²⁰⁷, Du

²⁰¹ Thibault IV (1201-1253), o cancionista, rei de Navarra (1234-1253). cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 866. cf. tb. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1764.

²⁰² Guillaume de Machaut ou Machault (ca. 1300-1377), natural da aldeia de Machault, em Champagne. De acordo com Jean & Brigitte Massin, “a obra de Machaut é tripla: narrativa, poética e musical.” cf. MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985, p. 230-231. Expoente da chamada *Ars Nova*, foi “um dos criadores da escola polifônica francesa, por seus motetos, suas baladas e sua *Messe de Notre Dame*”, a qual compôs em 1340, aproximadamente. cf. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1419. cf. tb. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 846. Gérard Le Vot aponta para a “inexatidão” – que Le Vot chama de “generalizações e reduções históricas abusivas” – no que se refere a esta referência a Machaut, “que [segundo Rousseau] teria musicado Thibaut de Navarre, conde de Champagne.” cf. LE VOT, Gérard. *Rousseau et les musiques antiques et médiévale – musicographie ou sémiologie musicale?* In: 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, p. 36-37.

²⁰³ Clément Marot (1496-1544), poeta protestante francês. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 847.

²⁰⁴ Orlando di Lasso ou Roland de Lassus (1532-1594), expoente da polifonia franco-flamenga. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 843.

²⁰⁵ Claudin de Sermisy (ca. 1490/5-1562), luminar compositor da tradição das canções polifônicas francesas. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 863.

²⁰⁶ Charles IX (1550-1574), rei da França (1560-74), filho de Henri II e de Catherine de Médicis. cf. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1268.

²⁰⁷ Michel Lambert (ca. 1610-1696) foi cantor, compositor e professor de canto em Paris. Segundo Pierre Saby, Lambert “dançou na Corte junto de Lully”. cf. PIERRE, S. *Notices sur les noms propres cités par*

Bousset²⁰⁸, La Garde²⁰⁹ e outros adquiriram renome, dentre os quais encontramos tantos poetas quantos boêmios entre o povo do mundo que nisto mais se compraz, ainda que nem todos são tão célebres quanto o conde de Coulanges²¹⁰ e o abade de Lattaignant²¹¹. A Provença e o Languedoc não degeneraram de modo algum de seu talento original. Vemos sempre reinar nestas províncias uma atmosfera alegre que incita continuamente seus habitantes ao Canto e à Dança. Diz-se que um provençal ameaça seu inimigo com uma *Canção*, assim como um italiano ameaçaria o seu com um golpe de estilete; cada qual possui suas armas. Os outros países também possuem suas províncias cançãoeiras; na Inglaterra é a Escócia, na Itália é Veneza (Ver BARCAROLAS).

Nossas *Canções* são de várias espécies, mas, geralmente, giram em torno do amor ou do vinho ou da sátira. As *Canções* de amor são: as Árias delicadas, também chamadas de Árias sérias; os Romances, cujo caráter se presta a comover a alma, pouco a pouco, por meio da narração terna e ingênua de alguma história amorosa e trágica; as *Canções* pastorais e rústicas, das quais várias são compostas para dançar, como as Musettes, as Gavotas, os Branles, etc.

Rousseau. In: DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 843.

²⁰⁸ De acordo com Frédéric Robert, Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725) foi organista e compositor: “formado pelo cônego Farjonel, maître de musique da Ste-Chapelle de Dijon, em 1696, chegou a estas mesmas funções em Paris”, onde finalmente se tornou *maître de musique* da corte. cf. BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992, p. 86.

²⁰⁹ Segundo Raphaëlle Legrand, Pierre de La Garde (1717-ca. 1792) foi compositor e cantor. “Desde 1748, compôs para o Théâtre des Petits-Cabinets da Madame de Pompadour [...] ensinou harpa a Maria Antonietta [...] regente da Academia Real de Música de 1750 a 1755.” cf. BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992, págs. 378 e 380.

²¹⁰ Conforme Yves Jaffrès, Pierre Philippe Emmanuel, marquês de Coulanges (1631-1716), escritor e cancionista, era primo da Madame de Sévigné, a qual é mencionada por Rousseau no Segundo Livro das *Confissões*. cf. JAFFRÈS, Y. *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. 825. cf. tb. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 81.

²¹¹ Gabriel-Charles, abade de Lattaignant (1697-1779), poeta e cancionista. Segundo Yves Jaffrès, “embora tenha sido cônego de Reims, ele [Lattaignant] frequentou assiduamente os salões e os cabarés de Paris.” cf. JAFFRÈS, Y. *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. 843. Lattaignant escreveu *Le mot et la chose*, entre outros poemas. cf. DELON, Michel (Ed.). *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1997, p. 86-87.

As *Canções* de bebida são muito frequentemente Árias para vozes graves, ou Rondes de mesa; é com toda razão que poucas são compostas para as vozes agudas, pois não há imagem mais crapulosa e mais vil de devassidão que a de uma mulher embriagada.

Quanto às *Canções* satíricas, estão incluídas no que se denomina Vaudevilles²¹², e lançam indiferentemente suas setas sobre o vício ou a virtude, tornando-os igualmente ridículos; e é por isso que se deve proscrever o Vaudeville da boca das pessoas de bem.

Temos, ainda, uma espécie de *Canção* à qual chamamos de Paródia. Trata-se de palavras que se ajustam na medida do possível às músicas para Violino e outros Instrumentos, e que mal-e-mal se faz com que rimem, sem considerar a métrica dos versos nem o caráter da Ária nem o significado das letras, e, quase sempre, sem levar em conta a honestidade (Ver PARÓDIA).

.....

CANTAR. *Cantar* é, segundo a aceção mais geral, formar com a voz Sons variados e apreciáveis (Ver CANTO). Mas *Cantar* é mais comumente fazer diversas inflexões de voz, sonoras, agradáveis ao ouvido, mediante Intervalos admitidos na Música e nas regras da Modulação.

Canta-se mais ou menos agradavelmente à proporção que se possui a voz mais ou menos agradável e sonora, o ouvido mais ou menos afinado, o órgão mais ou menos flexível, o gosto mais ou menos formado, e mais ou menos prática na Arte do *Canto*. Ao que se deve acrescentar, na Música imitativa e teatral, o grau de sensibilidade que nos provoca mais ou menos os sentimentos que devemos exprimir. Tem-se também maior ou

²¹² “Espécie de Canção com Coplas, que ordinariamente trata de temas jocosos ou satíricos. Faz-se remontar a origem deste pequeno poema ao reino de Carlos Magno; mas, segundo a opinião mais comum, ele foi inventado por um certo Basselin, pisoador de Vire, na Normandia; e, como para dançar estes Cantos se reuniam no Val [vale] de Vire, eles foram chamados, segundo se diz, Vaux-de-Vire; depois, por corruptela, *Vaudevilles*.” Verbete “Vaudeville” do *Dicionário de música* Rousseau. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 747.

menor disposição para *Cantar* de acordo com o clima no qual se nasce²¹³ e conforme há mais ou menos acento em sua língua natural; pois tanto mais a língua é acentuada, e, conseqüentemente, melodiosa e *cantante*, mais aqueles que a falam possuem, naturalmente, a facilidade de *Cantar*.

Fez-se do *Canto* uma Arte, isto é, a partir das observações acerca das Vozes que melhor *cantavam*, compuseram-se regras para facilitar e aperfeiçoar a prática deste dom natural (Ver MESTRE DE CANTO). Mas restam muitas descobertas a serem feitas da maneira mais fácil, mais curta e mais segura de adquirir esta Arte.

.....

CANTO. *s.m.* 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 *Sons apreciáveis* 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.

É muito difícil determinar em que a voz que forma a palavra difere da voz que forma o *Canto*. Esta diferença é notável, mas não se percebe com clareza em que consiste, e quando queremos procurá-la não a encontramos. O Sr. Dodart²¹⁴ fez observações

²¹³ Vale lembrar, aqui, um fragmento de Rousseau citado por Souza: “Um outro fragmento, provavelmente do final dos anos 40, intitulado ‘A influência dos climas sobre a civilização’, retoma a questão das causas das ações humanas na mesma perspectiva. Montesquieu havia examinado a relação do clima com as leis, e não com a história. O texto de Rousseau ultrapassa o plano de Montesquieu, e assinala o papel das necessidades (‘besoins’) como determinantes das ações humanas. Por suas necessidades, os homens dependem de todas as coisas e dos outros homens: ‘Clima, o solo, a água, o ar, as produções da terra e do mar formam seu temperamento, seu caráter, **determinam seus gostos**, suas paixões, seus trabalhos, suas ações [...]’.” cf. SOUZA, Maria das Graças de. *Ilustração e história: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p. 51. (Grifo nosso).

²¹⁴ De acordo com Yves Jaffrès, o médico Denis Dodart (1624-1707) foi “encarregado pela Academia das Ciências de reunir os materiais para uma história da música, mas produziu apenas alguns estudos sobre a formação da voz e a determinação do som fixo.” cf. JAFFRÉS, Y. *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. 830.

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 delas são muito seguras (ver VOZ). Aos Sons que formam a palavra parece faltar apenas a permanência, para constituírem um verdadeiro *Canto*; 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 *Canto*.

O *Canto* 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. Pereira²¹⁵, com todo o seu talento, pudesse conseguir deles algum *Canto* 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 *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.

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

²¹⁵ Segundo Pierre Saby, Jacob-Rodriguez Pereira (1716-1780) foi um educador espanhol de surdos-mudos e inventou um “alfabeto manual” conhecido como “dactilologia”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 854. Jacob-Rodriguez Pereira (ou Pereire) também é citado por Rousseau no primeiro capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas*: “O Sr. Pereyre e aqueles que, como ele, ensinam os surdos-mudos não apenas a falar mas a saber o que dizem são obrigados a lhes ensinar, antes, uma outra língua não menos complicada, com a ajuda da qual possam lhes fazer compreender a primeira.” cf. ROUSSEAU, J-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 103.

expressão, e à qual todo o resto é subordinado (Ver MÚSICA, MELODIA). Os *Cantos* agradáveis impressionam no primeiro instante, gravam-se facilmente na memória, mas, frequentemente, são o escolha dos Compositores, pois apenas um saber se faz necessário para amontoar Acordes, mas é preciso talento para imaginar *Cantos* graciosos. Em cada Nação há expressões de *Canto* triviais e batidas, nas quais os maus Músicos reincidentem incessantemente; existem barrocas que nunca são usadas, pois o Público as rejeita sempre. Inventar *Cantos* novos cabe ao homem de gênio: encontrar belos *Cantos* cabe ao homem de gosto.

Enfim, em seu sentido mais estrito, *Canto* diz-se somente da Música vocal; e naquela que é mesclada com Sinfonia, chamamos de Partes de *Canto*, àquelas destinadas às Vozes.

.....

CASTRATO. *s.m.* Músico que, na infância, foi privado dos órgãos da reprodução, para conservar sua voz aguda que canta a Parte chamada de *Soprano*.²¹⁶ Por menor que seja a relação que se percebe entre dois órgãos tão diferentes, certo é que a mutilação de um previne e impede no outro esta mutação que sobrevem aos homens em idade núbil, e que de repente baixa sua voz em uma Oitava. Na Itália, há pais bárbaros que, ao sacrificarem a Natureza à fortuna, entregam seus filhos a esta operação, para o prazer das pessoas voluptuosas e cruéis, que ousam procurar o Canto destes infelizes. Deixemos às honoráveis mulheres das grandes cidades os risos comedidos, o ar desdenhoso e os murmúrios jocosos, dos quais eles são o eterno objeto; mas façamos ouvir, se possível, a voz do pudor e da humanidade que grita e se levanta contra esta infame prática, e que os

²¹⁶ “Dessus ou Soprano”, no original. No *Dicionário de música* de Rousseau, lê-se a seguinte definição: “**DESSUS.** *s.m.* A mais aguda das Partes da Música; aquela que prevalece sobre todas as outras [...]” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 261.

príncipes que a estimulam com suas solicitações enrubescam de vez por prejudicar, com tantas maneiras afetadas, a conservação da espécie humana.

De resto, nos *Castrati* a vantagem da voz se compensa com muitas outras perdas. Estes homens que cantam tão bem, mas sem calor e sem paixão, são, no teatro, os mais enfadonhos atores do mundo; eles perdem sua voz muito cedo e adquirem uma corpulência repugnante. Eles falam e pronunciam pior que os verdadeiros homens, e há mesmo letras, tais como o *r*, que não podem pronunciar de maneira alguma.

Embora a palavra *Castrato* não seja capaz de ofender os mais delicados ouvidos, isto não ocorre com seu sinônimo francês. Prova evidente de que aquilo que torna as palavras indecentes ou obscenas depende menos das ideias que a elas ligamos que do uso da boa companhia que as tolera ou as proscree a seu bel-prazer.

Contudo, poderíamos dizer que se admite a palavra italiana enquanto representante de uma profissão, ao passo que a palavra francesa representa apenas a privação que a ela está ligada.

.....

COMPOSITOR. *s.m.* 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 experiência²¹⁷ 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:

²¹⁷ 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 *habildade*, isto é, ciência, capacidade, **experiência**, reputação [...]” (Grifo nosso)

*Se do Céu não recebeu a influência secreta,
para ele Febo é surdo e Pégaso é insubmisso.*²¹⁸

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 *Compositor* contra a sua vontade, que, incessantemente, lhe inspira 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. Foi este divino guia que conduziu Corelli²¹⁹, Vinci²²⁰, Perez²²¹, Rinaldo²²², Jomelli²²³, Durante²²⁴, o qual é

²¹⁸ “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.

²¹⁹ Arcangelo Corelli (1653-1713), violinista e compositor italiano. Segundo Saby, Corelli foi “considerado como o criador da escola de violino que se difundiu na Europa no séc. XVIII.” 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. 825.

²²⁰ Leonardo Vinci (c. 1690-1730), compositor de origem napolitana. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 868.

²²¹ De acordo com Yves Jaffrès, Davide Perez (1711-1778) foi um “compositor de óperas que conquistou uma sólida reputação primeiramente em Nápoles, sua cidade natal, e depois em Palermo. Deste lugar, sua fama se estendeu por toda a Europa.” Como bem lembra Jaffrès, Perez é citado por Rousseau na *Carta sobre a música francesa*. cf. JAFFRÈS, Y. *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. cf. tb. ROUSSEAU, J.-J. *Carta sobre a música francesa*. Trad. e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 20.

²²² Rinaldo di/da Capua (ca. 1705-ca. 1780), compositor italiano. Segundo Pierre Saby, “em 1752 e 1753 (Querela dos Bufões) a trupe de Bambini apresentou em Paris, com grande sucesso, dois de seus *intermezzi*: *La Donna superba* e *La Zingara*.” 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. 860.

²²³ Niccolò ou Nicola Jommelli (1714-1774), compositor italiano. Jomelli também é citado por Rousseau nos verbetes “Estilo” e “Gênio”. 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. 841.

²²⁴ Francesco Durante (1684-1755), compositor napolitano. cf. JAFFRÈS, Y. *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. 832.

mais douto que todos eles, ao santuário da Harmonia; Leo²²⁵, Pergolesi²²⁶, Hasse²²⁷, Terradeglias²²⁸, Galuppi²²⁹ ao do bom gosto e da expressão.

.....

CORO. *s.m.* Trecho de Harmonia completa a quatro ou mais Partes, cantado ao mesmo tempo por todas as Vozes e tocado pela Orquestra inteira. Nos Coros, procura-se um rumor agradável e harmonioso que encanta e sacia o ouvido. Um belo Coro é a obra-prima de um iniciante, e é por meio deste gênero de obra que ele se mostra suficientemente instruído em todas as regras da Harmonia. Na França, os franceses têm fama de se saírem melhor neste ponto que qualquer outra nação da Europa.

O *Coro*, na Música francesa, às vezes é chamado de *Grand-Chœur*²³⁰, em oposição ao *Petit-Chœur*²³¹, o qual é composto de três Partes, apenas, a saber: duas Sopranos e Contralto, que lhe serve de Baixo. De tempos a tempos, faz-se ouvir separadamente este *Petit-Chœur*, cuja doçura contrasta agradavelmente com a ruidosa Harmonia do grande.

²²⁵ Leonardo Leo (1694-1744), compositor italiano, foi também organista e cravista. cf. DAUPHIN, Claude. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 844.

²²⁶ 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.

²²⁷ Johann Adolf Hasse (1699-1783), compositor alemão. De acordo com Saby, Hasse foi “aluno de Porpora e de A. Scarlatti. [...] Por volta de 1744, tornou-se amigo de Metastasio, do qual musicou a maior parte dos poemas.” 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.

²²⁸ Conforme Pierre Saby, 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.

²²⁹ Baldassare Galuppi (1706-1785), compositor que, de acordo com Jaffrès e Dauphin, foi apelidado de “Il Buranello” pelo fato de ter nascido na ilha de Burano, situada na laguna de Veneza. Ainda segundo Jaffrès e Dauphin, Baldassare Galuppi trabalhou com Carlo Goldoni, comediógrafo veneziano nascido em 1707 e morto em 1793, na cidade de Paris, o qual também foi professor de italiano das filhas de Luís XV e das irmãs de Luís XVI, e “esta colaboração com um autor de comédias fez com que cultivasse um estilo incisivo, espontâneo, de uma grande sutileza psicológica, inteiramente ao gosto da música nova que ele ajudou a criar.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 834-835. cf. tb. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. II. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952, p. 343-345.

²³⁰ “Grande coro”.

²³¹ “Pequeno coro”.

Na Ópera de Paris, chama-se, ainda, de *Petit-Chœur* a um certo número dos melhores Instrumentos de cada gênero, os quais formam como que uma pequena Orquestra particular ao redor do Cravo e daquele que marca o Compasso. Este *Petit-Chœur* destina-se aos Acompanhamentos que exigem maior delicadeza e precisão.

Há Músicas para dois ou vários *Coros* que se respondem e, às vezes, cantam todos juntos. A Ópera *Jephthé*²³² é um exemplo disto. Mas esta pluralidade de *Coros* simultâneos, que se pratica frequentemente na Itália, não é muito utilizada na França: considera-se que ela não produz um efeito muito bom, que sua composição não é muito fácil, e que são necessários Músicos demais para executá-la.

.....

CORPO SONORO. *s.m.* 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. Deve-se ter este verbete em mente todas as vezes que o *Corpo Sonoro* for mencionado nesta obra.

.....

DESENTOAR. *Desentoar* é sair da Entoação; é alterar de maneira inoportuna a afinação dos Intervalos, e, conseqüentemente, Cantar desafinado. Há Músicos cujo ouvido é tão

²³² Segundo José Luis de la Fuente Charfolé, nesta passagem Rousseau se refere a uma “ópera bíblica” de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) – Carissimi e Haendel também escreveram oratórios a partir da história desta mesma personagem bíblica (Juízes, 10:6-12:7) –, cuja estreia, ainda segundo Charfolé, ocorreu em 1732. 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. 157 n. 88. Rousseau se refere a esta obra de Montéclair no Livro Quinto das *Confissões*. cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 211.

bom que nunca *desentoam*; mas estes são raros. Muitos outros não *desentoam* pela razão oposta; pois para sair do Tom seria preciso estar nele. Cantar sem Cravo, gritar, forçar sua voz no registro agudo ou no grave e atentar mais ao volume do que à afinação, são meios quase certos de estragar o ouvido e de *Desentoar*.

.....

EFEITO. *s.m.* Impressão agradável e forte que produz uma excelente Música sobre os ouvidos e o espírito dos ouvintes; assim, a simples palavra *Efeito* significa em Música um grande e belo *Efeito*. E não somente se dirá a respeito de uma obra que ela produz *Efeito*; mas se distinguirá, pelo nome de *coisas de Efeito*, todas aquelas em que a sensação produzida parece superior aos meios empregados para excitá-la.

Uma longa prática pode levar ao conhecimento das coisas de *Efeito* sobre o papel; mas apenas o Gênio as encontra. É o defeito dos Compositores ruins e de todos os principiantes: amontoar Partes sobre Partes, Instrumentos sobre Instrumentos, para encontrar o *Efeito* que lhes escapa, e de abrir, como disse um antigo, uma grande boca para soprar numa pequena Flauta. Ao ver suas Partituras tão carregadas, tão cheias, diríeis que eles vos surpreenderiam mediante *Efeitos* prodigiosos, e se estais surpresos ao escutar tudo isso, é por escutar uma pequena Música magra, débil, confusa, sem *Efeito*, e mais apropriada a aturdir os ouvidos que a satisfazê-los. Ao contrário, o olho busca sobre as Partituras dos grandes mestres estes *Efeitos* sublimes e encantadores que sua Música executada produz. É que os pequenos detalhes são ignorados ou desdenhados pelo verdadeiro gênio, pois ele não vos diverte com multidões de objetos pequenos e pueris, mas vos emociona mediante grandes *Efeitos*, e que a força e a simplicidade reunidas sempre formam o seu caráter.

.....

ENTOAR. *Entoar* é, durante a execução de um Canto, produzir com precisão os Sons e os Intervalos que estão indicados; o que apenas se pode fazer com a ajuda de uma ideia comum, à qual devem se relacionar estes sons e estes Intervalos, a saber: a do Tom e do Modo em que são empregados, de onde talvez derive a palavra *Entoar*. Pode-se também atribuí-la à marcha Diatônica; marcha que parece ser a mais cômoda e a mais natural à Voz. Encontram-se mais dificuldades na *Entoação* dos Intervalos com as maiores e as menores extensões, pois nestas ocasiões a glote se modifica por relações grandes demais, no primeiro caso, ou demasiado compostas, no segundo.

Entoar é, ainda, começar o Canto de um Hino, de um Salmo, de uma Antífona, para dar o Tom a todo o Coro. Na Igreja Católica é, por exemplo, o oficiante que *entoa* o *Te Deum*; em nossos Templos, é o Chantre que *entoa* os Salmos.

.....

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 Lully²³³, de Rameau, de Mondonville²³⁴, etc. Diz-se, na Alemanha, o *Estilo* de Hasse, de Gluck²³⁵, de Graun²³⁶. Diz-se, na Itália, o *Estilo* de Leo,

²³³ Jean-Baptiste Lully ou Lulli (1632-1687) é mencionado por Rousseau em seis verbetes do *Dicionário de música*, quais sejam, “Corda prima”, “Cronômetro”, “Abertura”, “Recitativo”, “Estilo” e “Sistema”; e no verbete “Música” da *Enciclopédia*. 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. 845. cf. tb. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 472 n. 5 [variante do texto].

²³⁴ Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), “violinista refinado [...] foi o protagonista da estética francesa no quadro da Querela dos Bufões.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 851.

²³⁵ Christoph Willibald Gluck (1714-1787), “compositor dramático alemão de ascendência boêmia”, segundo Pierre Saby. Autor de *Ifigênia em Áulide* (1774), *Orfeu e Eurídice* (1774), *Alceste* (1776), entre outras obras. Ainda segundo Saby, “durante sua estadia parisiense, Gluck manteve relações ambíguas com Rousseau, misturando provavelmente o sincero ao diplomático.” 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. 836.

de Pergolesi, de Jomelli, de Buranello²³⁷. 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, descontinuado, 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. Há o *Estilo* Hiporquemático²³⁸, próprio à alegria, ao prazer, à dança, e cheio de movimentos vivos, alegres e bem marcados. Há o *Estilo* sinfônico ou instrumental. Como cada Instrumento possui sua maneira de ser executado, sua digitação, seu caráter particular, possui também seu *Estilo*. *Estilo* Melismático²³⁹ ou natural é aquele que se apresenta em primeiro lugar às pessoas que não estudaram. Há o *Estilo* de Fantasia, pouco ligado, cheio de ideias, livre de toda imposição. Há o *Estilo* Corálico ou dançante, o qual se divide em tantos ramos diferentes quantos são os caracteres existentes na dança, etc.

Os antigos também possuíam seus *Estilos* diferentes (Ver MODO e MELOPEIA).

²³⁶ Conforme Dauphin, Carl Henrich Graun (1704-1759) – “mestre de capela de Frederico II” – foi o “mais célebre compositor alemão em seu país, após Hasse, no segundo terço do séc. XVIII. [...] figura na galeria dos compositores favoritos de Rousseau.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 836.

²³⁷ Trata-se, aqui, da figura de Baldassare Galuppi (1706-1785), cognominado “Il Buranello”. cf. verbete “Compositor” (nota sobre “Galuppi”).

²³⁸ De “hiporquema” [*Hyporchema*]: “Sorte de Cântico durante o qual se dançava nas Festas dos Deuses.” Verbetes “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.

²³⁹ 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.

FALSETE. *s.m.* *Falsete* é esta espécie de voz por meio da qual um homem, ultrapassando o agudo do Diapasão de sua voz natural, imita a da mulher. Um homem, quando canta em *Falsete*, faz mais ou menos o que um tubo de Órgão faz quando oitava (Ver OITAVAR).

Se esta palavra deriva do francês *faux*²⁴⁰, em oposição a *juste*²⁴¹, deve-se escrevê-la como faço aqui, seguindo a ortografia da *Enciclopédia*; mas, se ele provém, como creio, do Latim *faux, faucis*, “a garganta”, dever-se-ia manter o “c” que eu havia colocado na palavra *Faucet*, no lugar dos dois “s” pelos quais foi substituído.

.....

FALSO. *adj. e adv.* Esta palavra é oposta a *justo*. Cantamos *Falso* quando não entoamos os Intervalos em sua justeza e produzimos Sons demasiado altos ou demasiado baixos.

Há Vozes *falsas*, Cordas *falsas*, Instrumentos *Falsos*. Quanto às Vozes, pretende-se que o defeito está dentro do ouvido e não na glote. Entretanto, vi pessoas que cantavam de maneira muito *falsa* e que afinavam um Instrumento com muita precisão. Portanto, a falsidade de sua voz não provinha de seu ouvido. Relativamente aos Instrumentos, quando os Tons são *Falsos*, significa que o Instrumento é mal construído, que seus tubos são mal proporcionados ou as Cordas são *falsas*, ou elas não estão afinadas; que o executante as toca de maneira *falsa*, ou que ele modifica mal o vento ou os lábios.

.....

FESTA. *s.f.* Diversão de Canto e Dança que introduzimos em um Ato de Ópera, e que sempre interrompe ou suspende a ação.

Estas *Festas* são divertidas somente na medida em que a própria Ópera é fastidiosa. Em um drama interessante e bem dirigido seria impossível suportá-las.

²⁴⁰ “Falso”.

²⁴¹ “Justo, verdadeiro”.

Na Ópera, a diferença que se estabelece entre as palavras *Festa* e *Diversão* é que a primeira se aplica mais particularmente às Tragédias, e a segunda, aos Balés.

.....

GÊNIO. *s.m.* Não procure, jovem artista, o que é o *Gênio*. Se o tens: tu o sentes em ti mesmo. Não o tens: não o conhecerás jamais. O *Gênio* do Músico submete o universo inteiro à sua Arte. Ele pinta todos os quadros com Sons; ele faz o próprio silêncio falar; ele traduz as ideias por meio de sentimentos, sentimentos por meio de acentos; e as paixões que expressa, ele as excita no âmago dos corações. Por meio dele, a volúpia adquire novos charmes, a dor que faz gemer arranca gritos, ele arde continuamente e jamais se consome. Ele exprime com ardor as geadas e os gelos; mesmo ao pintar os horrores da morte, traz na alma este sentimento de vida que jamais o abandona, e que ele comunica aos corações feitos para senti-lo. Mas que infelicidade! Nada sabe dizer a quem não possui seu germe, e seus prodígios são pouco perceptíveis a quem não pode imitá-los. Queres então saber se deste fogo devorador alguma centelha te anima? Corre, voa a Nápoles para ouvir as obras-primas de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolesi*. Se teus olhos se enchem de lágrimas, se teu coração sentes palpar, se te agitam estremecimentos, se em teus enlevos a opressão te sufoca, pega o Metastasio²⁴² e trabalha; seu *Gênio* exaltará o teu; criarás a seu exemplo: é isto que faz o *Gênio*, e logo outros olhos te devolverão as lágrimas que teus mestres te fizeram derramar. Mas se os encantos desta grande Arte deixam-te tranquilo, se não tens delírio nem arrebatamento, se consideras belo apenas aquilo que arrebatava, ousas perguntar o que é o *Gênio*? Homem vulgar, jamais profanes este nome sublime. Que te importaria conhecê-lo? Não saberias senti-lo: faz Música francesa.

²⁴² Antonio Trapassi, vulgo Pietro Metastasio (1698-1782), poeta e músico italiano, foi também libretista. 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.

.....

GOSTO. *s.m.* De 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, pois ele julga objetos sobre os quais o juízo não tem mais meios de apreender e serve, se assim ousar falar, de lentes à razão. Na Melodia, há Cantos mais agradáveis que outros, ainda que igualmente bem Modulados. Na Harmonia, há coisas de efeito e coisas sem efeito, todas igualmente regulares. No entrelaçamento dos trechos, há uma arte excelente de fazer valer uns pelos outros, que provém de alguma coisa mais fina que a lei dos contrastes. Na execução do mesmo trecho, há diferentes maneiras de produzi-lo, sem jamais se afastar de seu caráter: destas maneiras, umas agradam mais que outras e, longe de poder submetê-las às regras, não se pode nem mesmo determiná-las. Leitor, dai-me razão quanto a estas diferenças e eu vos direi o que é o *Gosto*.

Cada homem tem um *Gosto* particular, por meio do qual dá às coisas que chama de belas e boas uma ordem que só diz respeito a ele. Um é mais comovido pelos trechos patéticos, o outro gosta mais das Árias alegres. Uma Voz doce e flexível carregará seus Cantos com ornamentos agradáveis; uma Voz sensível e forte animará os seus com acentos da paixão. Um buscará a simplicidade na Melodia; o outro estimará as linhas²⁴³ rebuscadas, e os dois chamarão de elegância o *Gosto* que tiverem preferido. Esta diversidade ora provém da diferente disposição dos órgãos, dos quais o *Gosto* ensina a tirar proveito, ora do caráter particular de cada homem, que o torna mais sensível a um prazer ou a um defeito que a outro; outras vezes provém da diversidade de idade ou de sexo, que

²⁴³ “Traits”. Joëlle-Emmyre Doussot apresenta diferentes acepções deste termo (extraídas de tratados e escritos do período barroco), dentre as quais destacamos a seguinte: “Segundo Bernacchi (*Sistema do Grande Método de canto*, p. 36 e seguintes), a linha é um dos mais eficazes ornamentos do canto. Ele consiste em cantar, ininterruptamente, uma quantidade maior ou menor de notas de uma série descendente ou ascendente com maior ou menor rapidez, e sem formar outro intervalo a não ser o de segunda [...]” cf. DOUSSOT, J.-E. *Vocabulaire de l’ornementation baroque*. Lassay-les-Châteaux: Minerve, 2007, p. 145-146.

dirige os desejos a objetos diferentes. Em todos estes casos, como cada um tem apenas o seu *Gosto* para opor ao de outro, é evidente que não se deve disputá-lo de maneira alguma.

Mas há também um *Gosto* geral sobre o qual concordam todas as pessoas esclarecidas e é somente a este que se pode dar absolutamente o nome de *Gosto*. Fazei com que ouvidos suficientemente treinados e homens suficientemente instruídos ouçam um Concerto: a maior parte deles geralmente estará de acordo sobre o julgamento dos trechos e sobre a ordem de preferência que lhes convêm. Perguntai a cada um a razão de seu juízo, há coisas sobre as quais eles irão apresentá-la com uma opinião quase unânime: tais coisas são aquelas que se encontram submetidas às regras; e este juízo comum é, portanto, aquele do Artista e do conhecedor. Mas dentre estas coisas em relação às quais eles acordam em considerar boas ou ruins, há algumas sobre as quais não poderão conceder seu juízo por meio de nenhuma razão sólida e comum a todos; e este último juízo pertence ao homem de *Gosto*. Se a unanimidade perfeita não é aqui encontrada, isto se deve ao fato de que nem todos são igualmente bem esclarecidos, nem todos são pessoas de *Gosto* e os preconceitos do hábito ou da educação, por meio de convenções arbitrárias, frequentemente mudam a ordem das belezas naturais. Sobre este *Gosto* pode-se discutir, pois apenas um é o verdadeiro: mas não vejo absolutamente outro meio de terminar o embate que não seja a contagem das vozes, quando nem sequer se admite a da natureza. Eis então o que deve decidir quanto à preferência entre a Música francesa e a italiana.

De resto, o Gênio cria, mas o *Gosto* escolhe; e frequentemente um Gênio excessivamente fecundo necessita de um censor severo que o impeça de abusar de suas riquezas. Sem *Gosto* podem-se fazer grandes coisas, mas é ele que as torna interessantes. É o *Gosto* que faz o Compositor apreender as ideias do poeta; é o *Gosto* que faz o Executante apreender as ideias do Compositor²⁴⁴; é o *Gosto* que fornece a ambos tudo o que pode

²⁴⁴ Esta frase não aparece na edição da Pléiade. cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 843.

adornar e valorizar seu objeto; e é o *Gosto* que dá ao Ouvinte o sentimento de todas estas conveniências. No entanto, o *Gosto* não é de modo algum a sensibilidade. Pode-se ter bastante *Gosto* com uma alma fria; e certo homem, enlevado pelas coisas realmente apaixonantes, é pouco comovido pelas graciosas. Parece que o *Gosto* se vincula com maior facilidade às pequenas expressões e a sensibilidade, às grandes.

.....

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 expresse 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 Nicômaco²⁴⁵, e por outros, 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

²⁴⁵ Nicômaco de Gerasa (séc. I), matemático grego e filósofo neoplatônico. cf. Saby, Pierre. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 852.

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 Mersenne²⁴⁶ e o Sr. Sauveur²⁴⁷ acharam que todo Som, ainda que aparentemente simples, era 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.

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.²⁴⁸ Encontrar-se-á, na palavra *Sistema*, 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.²⁴⁹

²⁴⁶ Marin Mersenne (1588-1648), importante matemático, filósofo e teórico da música francês, autor de *Harmonie Universelle* (1636), obra em que figuram (na edição de Sébastien Cramoisy) exemplos musicais de Pierre Ballard. cf. DAUPHIN, Claude. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 849-850.

²⁴⁷ Joseph Sauveur (1653-1716), matemático e físico francês, autor de *Principes d'acoustique et de musique* (1700-01). cf. DAUPHIN, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 862.

²⁴⁸ Desta escolha resultarão dois posicionamentos estético-musicais bastante distintos, quais sejam, o de Rousseau (partidário da escola de Tartini), que privilegia a *melodia*, e o de Rameau, o qual representa, para o “músico-filósofo” de Genebra, o paladino da Harmonia e de seu primado em relação ao *canto*. O *canto*, neste contexto, deve ser compreendido enquanto “melodia vocal” (cf. verbete “Melodia”).

²⁴⁹ Claude Dauphin, na introdução de sua edição crítica do *Dicionário de música* de Rousseau, aponta para o caráter “absolutamente paradoxal” desta passagem que, segundo ele, seguramente conjuga “os 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, desta é preciso expor os fundamentos teóricos ou as bases do sistema harmônico, que tão radicalmente se opõe à melodia natural, na qual se fundamenta a música italiana que, para Rousseau, como se sabe, é a melhor. Neste parágrafo do verbete “Harmonia”, conclui Dauphin, estaria compreendido “todo o

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 de modo nenhum fornece as consequências que delas tira. De fato, quando este autor quis ornar com o título de *Demonstração* os raciocínios sobre os quais estabeleceu sua teoria, todo mundo zombou dele.²⁵⁰ A Academia claramente desaprovou esta qualificação ob-reptícia, e o Sr. Estève²⁵¹, 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 modo algum nada que fosse demonstrado nem mesmo solidamente estabelecido em sua pretensa demonstração. Retomo o seu Sistema.

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.

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

projeto musicológico de Rousseau e de seu *Dicionário de música*.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 40.

²⁵⁰ 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*, publicado em 1750.

²⁵¹ Trata-se, aqui, de Pierre Estève (1720-1779), conforme indicação de Yves Jaffrès. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 832.

neste Acorde; disto decorre 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 *Harmonia* e da Modulação. Logo, se toda *Harmonia* 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 *Harmonia* seria uma, pelo menos neste sentido.

Tais sucessões não só excluiriam toda Melodia, ao excluírem o Gênero Diatônico que forma a sua base, mas não alcançariam, de modo nenhum, 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.

O Sr. Rameau, querendo absolutamente tirar da Natureza toda a nossa *Harmonia*, para [obter] tal efeito, em seu Sistema recorreu a uma 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 produziu um [acorde] maior em suas alíquotas²⁵², 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

²⁵² O termo “alíquota”, de acordo com o *Dicionário da Academia Francesa* (1762), é empregado apenas para se referir a uma “parte alíquota”, isto é, “uma parte contida certo número exato de vezes em um todo.”

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 *Harmonia*, mas também as regras da frase harmônica e de toda Modulação, tais como as encontramos nas entradas ACORDE, ACOMPANHAMENTO, BAIXO FUNDAMENTAL, CADÊNCIA, DISSONÂNCIA, MODULAÇÃO.

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.

Mesmo que supuséssemos a verdade desta experiência, isto nem de longe afastaria as dificuldades. Se toda a *Harmonia* é derivada da ressonância do corpo sonoro, como pretende o Sr. Rameau, logo não deriva de modo algum das vibrações isoladas do corpo sonoro que não ressoa. Com efeito, é uma teoria estranha conseguir os princípios da *Harmonia* 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?

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.

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 *plein-jeu* do Órgão no momento em que se tira, de modo sucessivo, os registros e deixa-se com o principal a Quinzena²⁵³ e a Quinta: pois então esta Quinta e esta Terça, que permaneciam confundidas, distinguem-se separadamente e de maneira desagradável.

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 modo algum em sua *Harmonia*. Eis por que as mais perfeitas Consonâncias desagradam naturalmente aos ouvidos pouco preparados para ouvi-las; e não duvido que a própria Oitava não

²⁵³ “Doublette”: “QUINZENA – Registo de órgão (2’- 4’) soando duas oitavas (15 graus) acima da nota tocada.” cf. OLIVEIRA MARQUES, Henrique. *Dicionário de Termos Musicais*. Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1996, p. 572 n. 175.

desagradasse, assim como as outras, se desde a infância não estivéssemos habituados com a mistura das vozes de homens e de mulheres.

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.

Cada tecla de um Órgão, durante o *plein-jeu*, 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 do 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 modo algum e não se poderia observar esta proporção contínua num Concerto, dado que, prevista a inversão da *Harmonia*, 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.

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 Trítono, 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 se presumir que assim ocorresse com o ouvido naturalmente afinado que fosse submetido, pela primeira vez, à prova desta *Harmonia*.

O Sr. Rameau sustenta que Sopranos de 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 terá 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 Uníssonos.

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 mistura agradável; quando se pensa que o mundo durou tanto 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 Uníssonos 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 gótica²⁵⁴ e bárbara, da

²⁵⁴ No parágrafo inicial do décimo oitavo capítulo do *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau já havia qualificado pejorativamente a moderna harmonia de “gótica” – “[...] nossa harmonia é uma invenção gótica” –, após o que, no mesmo parágrafo, prosseguiu no elogio da música dos antigos gregos, em uma passagem que parece fazer jus aos títulos de precursor da musicologia (Dauphin) e “fundador da etnomusicologia” (Rouget), que a Rousseau foram atribuídos a partir do século XX: “Aqueles que afirmam ver o sistema dos gregos no nosso zombam de nós. O sistema dos gregos possuía harmonia, no sentido que lhes damos, apenas o necessário para fixar o acorde dos instrumentos em consonâncias perfeitas. Todos os povos que possuem instrumentos de cordas são obrigados a afiná-los através de consonâncias mas aqueles que não os possuem apresentam em seus cantos inflexões que chamamos desafinadas porque não entram em nosso sistema e porque não podemos notá-las. É o que se observou nos cantos dos selvagens da América e é o que se deveria ter observado também em diversos intervalos da música dos gregos, se tivéssemos estudado essa música com menor prevenção em relação à nossa.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 169. cf. tb. 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, XXXIV e LXII.

qual jamais nos teríamos apercebido se tivéssemos sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da Arte e à Música verdadeiramente natural.

Todavia, o Sr. Rameau sustenta que a *Harmonia* é a fonte das maiores belezas da Música; mas este sentimento é contradito pelos fatos e pela razão. Pelos fatos, pois que todos os grandes efeitos 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.

Pela razão, pois que a *Harmonia* 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).

.....

IMITAÇÃO. *s.f.* A Música dramática ou teatral concorre à *Imitação*, da mesma forma que a poesia e a pintura: é a este princípio comum que concernem todas as Belas-Artes, como indicou o Sr. Le Batteux²⁵⁵. Mas esta *Imitação* não tem a mesma extensão para todas. Tudo

²⁵⁵ Charles Batteux (1713-1780), filólogo e esteta francês. De acordo com Saby, o abade Batteux “ensinou as línguas antigas, a retórica, a filosofia grega e latina em vários colégios parisienses, dentre os quais o Collège Royal.” Rousseau se refere, aqui, ao tratado intitulado “Les Beaux-Arts réduits à un même principe”, o qual já se encontra traduzido para o português. cf. BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746). Trad. Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro; revisão de Victor Knoll; apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009. cf. tb. 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. 817. Sabe-se que, embora Batteux tenha sido alvo da crítica de Diderot, G. E. Lessing (1729-1781) o retomou na Alemanha. cf. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. I. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952, p. 244. Segundo Werle, “a importância de Batteux consiste, assim, em estar situado num momento de transição. De um lado, sua abordagem se liga ao discurso tradicional e ao grande racionalismo do século XVII, no apelo ao conceito de imitação da bela natureza [*belle nature*], na filiação às poéticas e na valorização dos modelos da retórica. De outro lado, porém, ao postular a necessidade de uma unificação, ao

o que a imaginação pode se representar é da alçada da Poesia. 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 encanto²⁵⁶ 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. 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.

insistir na ideia de um princípio único, pautado no conceito de imitação, que estaria na base de toda produção artística e poética, Batteux pode ser tido como precursor de novas formas de pensar a arte, que gradativamente vão deslocando o foco de atenção de uma objetividade racional para uma subjetividade intimista.” cf. WERLE, Marco Aurélio. *Apresentação*. In: BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746). Trad. Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro; revisão de Victor Knoll; apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009, p. 10.

²⁵⁶ No original, “prestige”: “Ilusão por sortilégio, fascinação.” (*Dicionário da Academia Francesa*, edição de 1762).

Na entrada *Harmonia*, afirmei que dela não se tira nenhum princípio que leva à *Imitação* musical, já que não há nenhuma relação entre Acordes e os objetos que queremos pintar ou as paixões que queremos exprimir. Na entrada MELODIA mostrarei qual é este princípio que a Harmonia não fornece, e quais características dadas pela Natureza são utilizadas pela Música para representar estes objetos e estas paixões.

IMITAÇÃO, no seu sentido técnico, é o emprego de um mesmo Canto ou de um Canto semelhante, em várias Partes que, uma após a outra, fazem com que seja ouvido em Uníssonos, em Quinta, em Quarta, em Terça ou em qualquer outro Intervalo que seja. A *Imitação* será sempre bem empregada, mesmo mudando várias Notas, contanto que sempre se reconheça este mesmo Canto e que não se desvie de maneira alguma das leis de uma boa Modulação. Frequentemente, para tornar a *Imitação* mais perceptível, fazemos com que seja precedida por um silêncio ou Notas longas que parecem deixar o Canto se extinguir no momento em que a *Imitação* o reanima. Tratamos a *Imitação* como queremos; abandonamo-la, tomamo-la de volta, começamos outra à vontade; em uma palavra, as suas regras são dilatadas no mesmo grau que as da Fuga são rígidas: é por isto que os grandes mestres a desdenham, e toda *Imitação* muito afetada quase sempre revela um aprendiz de composição.

.....

LICENÇA. *s.f.* Liberdade que o Compositor toma e que parece contrária às regras, ainda que esteja no princípio das regras; eis o que distingue as *Licenças* das faltas. Por exemplo, em Composição é uma regra não subir da Terça menor ou da Sexta menor até a Oitava. Esta regra deriva da lei da ligação harmônica, e da referente à Preparação. Portanto, quando subimos da Terça menor ou da Sexta menor até a Oitava, de sorte que exista ligação entre os dois Acordes, ou que a Dissonância esteja preparada, recorreremos a uma *Licença*; mas se não há ligação nem preparação, cometemos uma falta. Da mesma maneira,

é uma regra não produzir duas Quintas justas em seguida entre as mesmas Partes, sobretudo por movimento direto²⁵⁷; o princípio desta regra está na lei da unidade de Modo. Portanto, há *Licença* todas as vezes que podemos produzir estas duas Quintas sem que dois Modos sejam percebidos ao mesmo tempo; mas não há nenhuma falta. Esta explicação era necessária, pois os Músicos não têm uma ideia clara o bastante [do sentido] da palavra *Licença*.

Como a maior parte das regras da Harmonia está fundamentada em princípios arbitrários, e modifica-se conforme o uso e o gosto dos Compositores, disto decorre que estas regras variam, estão sujeitas à Moda, e que aquilo que é *Licença* em uma época não o é mais em outra. Há dois ou três séculos não era permitido produzir duas Terças em seguida, sobretudo da mesma espécie. Atualmente, escrevemos peças inteiras com Terças; nossos antepassados não permitiam que se entoasse diatonicamente três Tons consecutivos. Hoje são entoados sem escrúpulo e sem dificuldade, contanto que a Modulação o permita. Assim ocorre com as falsas Relações, com a Harmonia sincopada, e com mil outros acidentes de composição, os quais, antes, foram faltas e depois *Licenças*, e hoje não têm mais nada de irregular.

.....

MELODIA. *s.f.* Sucessão de Sons ordenados segundo as leis do Ritmo e da Modulação, de tal maneira que causa uma sensação agradável ao ouvido; a Melodia vocal se chama Canto; e a Instrumental, Sinfonia.

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

²⁵⁷ “Movimento direto”: “Na técnica POLIFÔNICA, a movimentação melódica de duas partes em direções iguais.” cf. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 213.

caracteres e tantas *Melodias* diferentes como 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 *Melodia*, portanto, não é nada por si mesma; é o Compasso que a determina e não há Canto sem o Tempo. Logo, não se deve comparar a *Melodia* com a *Harmonia*, abstração feita da Medida em ambas: pois ela é essencial a uma e não a outra.

A *Melodia* 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 *Melodia* restringe-se a agradar o ouvido com Sons apazíveis, como se pode agradar a vista com apazíveis 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.

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 *Melodia* 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 *Melodia* mais viva e mais apaixonada; aquela que possui apenas pouco ou nenhum Acento só pode ter uma *Melodia* 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 nos entender e sem saber o que estaremos dizendo.

Se a Música pinta apenas com a *Melodia* e dela tira toda a sua força, disto se segue que toda *Música* 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 pela Harmonia introduzidas, e das quais atualmente se abusa tanto, assim que duas *Melodias* 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 a uma outra Melodia; o que 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).

.....

MELODIOSO. *adj.* *Melodioso* é aquilo que produz Melodia. *Melodioso*, na prática, diz-se dos Sons agradáveis, das Vozes sonoras, dos Cantos doces e graciosos, etc.

.....

MELOPEIA. *s.f.* Na Música antiga, *Melopeia* era o uso regular de todas as Partes Harmônicas, isto é, a Arte ou as regras da composição do Canto, das quais a prática e o efeito eram chamados de *Melodia*.

Os antigos possuíam diversas regras sobre a maneira de conduzir o Canto por Graus conjuntos, disjuntos ou misturados, ao ascender ou ao descender. Muitas destas regras se

encontram em Aristóxeno²⁵⁸, as quais, em sua totalidade, dependem deste princípio: que, em todo sistema harmônico, o terceiro ou o quarto Som depois do fundamental deve atacar sempre a Quarta ou a Quinta, conforme os Tetracordes sejam conjuntos ou disjuntos, diferença que torna um Modo autêntico ou plagal, segundo a vontade do Compositor. A compilação de todas estas regras é o que se chama de *Melopeia*.

A *Melopeia* é composta de três Partes, a saber: a *Apreensão*, *Lepsis*, que indica ao Músico em que lugar da Voz ele deve estabelecer seu Diapasão; a *Mistura*, *Mixis*, segundo a qual ele entrelaça ou associa, a propósito dos Gêneros e os Modos; e o *Uso*, *Chresis*, que se subdivide em três outras Partes. A primeira, chamada de *Euthia*, guia o movimento do Canto, o qual é direto, do grave ao agudo, ou invertido, do agudo ao grave, ou misto, ou seja, composto de um e de outro. A segunda, chamada de *Agoge*, que se movimenta alternadamente por Graus disjuntos ao ascender, e conjuntos ao descender, ou ao contrário. A terceira, chamada de *Petteia*, por meio da qual ele distingue e escolhe os Sons que se devem descartar, os que se devem incluir, e aqueles que se devem empregar com a maior frequência.

Aristides Quintiliano²⁵⁹ divide toda a *Melopeia* em três espécies que se relacionam a tantos outros Modos, emprestando a este último termo um novo significado. A primeira espécie era a *Hypatoeides*, assim chamada por causa da Corda Hypate, a principal ou a mais baixa; pois o Canto, ao predominar apenas sobre os Sons graves, não se afastava desta Corda, e este Canto era apropriado ao Modo trágico. A segunda espécie era a *Mesoeides*, de *Mese*, a Corda do meio, pois o Canto predominava sobre os Sons médios, e esta respondia ao Modo Nômico, consagrado a Apolo. A terceira se chamava *Netoeides*, de

²⁵⁸ Aristóxeno de Tarento (meados do séc. IV a.C., aprox.), filósofo grego e teórico da música. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 815.

²⁵⁹ Aristides Quintiliano (c. 200), teórico romano. Segundo indicação de Dauphin, “a maior parte das relações do *Dicionário de música* com a música grega é inspirada pelo tratado [“*Peri mousikés*”] de Quintiliano.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 859.

Nete, a última Corda ou a mais alta; seu Canto se estendia apenas aos Sons agudos e constituía o Modo Ditirâmico ou Báquico. Estes Modos possuíam outros que lhes eram subordinados e variavam a *Melopeia*, tais como: o erótico ou amoroso; o cômico; o encomiástico, destinado aos louvores.

Como todos estes Modos eram próprios para excitar ou acalmar certas paixões, influenciavam muito os costumes; e com relação a esta influência, a *Melopeia* se dividia, ainda, em três gêneros, a saber: I) O *Sistáltico*, ou aquele que inspirava as paixões ternas e afetuosas, as paixões tristes e capazes de constranger o coração, segundo o sentido da palavra grega; II) O *Diastáltico*, ou aquele que era próprio para a expansão, ao excitar a alegria, a coragem, a magnanimidade, os grandes sentimentos; III) o *Eucástico* que era o meio-termo entre os dois outros, que reconduzia a alma a um estado tranquilo. A primeira espécie de *Melopeia* convinha às poesias amorosas, aos lamentos, aos pesares e a outras expressões semelhantes. A segunda era própria às tragédias, aos Cantos de guerra, aos temas heróicos; a terceira aos hinos, aos louvores, às instruções.

.....

MELOS. Doçura do Canto. Em se tratando de 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 μέλι, mel.

.....

MÚSICA. *s.f.* 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 decência nas Vozes e nos Movimentos. Não é surpreendente que, com definições tão vagas e tão gerais, os antigos tenham dado uma extensão prodigiosa à Arte que assim definiam.

Supõe-se comumente que a palavra *Música* vem de *Musa*, pois se crê que as Musas tenham inventado esta Arte: mas Kircher²⁶⁰, segundo Diodoro²⁶¹, remonta este nome a uma palavra egípcia, pretendendo que foi no Egito que a *Música* começou a se restabelecer depois do dilúvio, e que se recebeu a primeira ideia do Som que produziam os caniços que crescem nas margens do Nilo, quando o vento soprava 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.

A *Música* divide-se naturalmente em *Música teórica* ou *especulativa* e em *Música prática*.

A *Música* especulativa é, se é que assim se pode dizer, 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.

A *Música* 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 *Composição* (Ver esta entrada). Com relação à produção atual dos Sons por meio

²⁶⁰ Athanasius Kircher (1601-1680), filósofo e matemático alemão, autor de *Musurgia Universalis* (1650).

²⁶¹ Segundo Claude Dauphin, trata-se aqui de Diodoro de Tiro (séc. II) e não de Diodoro de Sicília (90 a.C. – 20 a.C.), ao contrário das interpretações apresentadas em “outras edições críticas do Dicionário de música”, posto que este último “não poderia fazer referência a Flávio Josefo (séc. I).” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 830.

das Vozes ou dos Instrumentos, a qual se chama de *Execução*, é a parte puramente mecânica e operativa que, supondo somente a faculdade de entoar com exatidão os Intervalos, de marcar corretamente 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 *Música* e o hábito de exprimi-los.

A *Música* especulativa divide-se em duas 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.

A primeira parte é propriamente aquela que os Antigos chamaram de *Música harmônica*. 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.

A segunda parte foi chamada de *Rítmica*, pois ela trata dos próprios Sons em consideração ao Tempo e à quantidade. Ela contém a explicação do *Ritmo*, do *Metro*, dos *Compassos* longos e curtos, vivos e lentos, dos Tempos e das diversas partes em que as dividimos para nelas aplicar a sucessão dos Sons.

A *Música prática* também se divide em duas Partes, as quais correspondem às duas precedentes.

Aquela que corresponde à *Música harmônica*, e que os Antigos chamavam de *Melopeia*, contém as regras para combinar e variar os Intervalos consonantes e dissonantes de uma maneira agradável e harmoniosa (Ver MELOPEIA).

A segunda, que corresponde à *Música Rítmica*, e que eles [os Antigos] chamavam de *Ritmopeia*, contém as regras para a aplicação dos Tempos, dos Pés, dos Compassos; em uma palavra, para a prática do Ritmo (Ver RITMO).

Porfírio²⁶² apresenta outra divisão da *Música*, 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 *Rítmica*, para os movimentos da Dança; a *Métrica*, para a Cadência e o número dos versos; a *Orgânica*, para a prática dos Instrumentos; a *Poética*, para os Tons e o Acento da Poesia; a *Hipocrítica*, para as atitudes das Pantomimas; e a *Harmônica*, para o Canto.

Atualmente, a *Música* divide-se de forma mais simples em *Melodia* e *Harmonia*; 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 *Música*, e perdem o pouco de Medida que tinham por si mesmos.

Por meio da Melodia, dirige-se a sucessão de Sons de maneira a produzir Cantos agradáveis (Ver MELODIA, CANTO, MODULAÇÃO).

A Harmonia consiste em unir a cada um dos Sons de uma sucessão regular dois ou vários outros sons que, por meio de seu concurso, agradam o ouvido ao atingirem-no ao mesmo tempo (Ver HARMONIA).

Poder-se-ia e, talvez, dever-se-ia, ainda, dividir a *Música* em *natural* e *imitativa*. 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.

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,

²⁶² Aluno de Longino e biógrafo de Plotino, com o qual também estudou, Porfírio (c. 234-c. 301) comentou a obra de Ptolemeu intitulada *Harmônico*. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 857.

sentimentos próprios para comovê-lo. Esta *Música* 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 teatros. É somente nesta *Música*, 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.

Os antigos escritores diferem bastante entre si acerca da natureza, do objeto, da extensão e das partes da *Música*. Em geral, eles davam a esta palavra um sentido muito mais extenso que este que lhe resta hoje em dia. Sob a designação de *Música* 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 *Música*: 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 *Música*. Segundo Hesychius²⁶³, os atenienses davam a todas as Artes o nome de *Música*; e tudo isto não é mais surpreendente desde que um Músico moderno encontrou na *Música* o princípio de todas as relações e o fundamento de todas as ciências.²⁶⁴

Daí todas estas *Músicas* sublimes sobre as quais nos falam os Filósofos: *Música* divina, *Música* dos homens, *Música* celeste, *Música* mundana, *Música* ativa, *Música* contemplativa, *Música* enunciativa, intelectual, oratória, etc.

É a partir destas vastas ideias que se deve entender muitas passagens dos antigos sobre a *Música*, as quais seriam ininteligíveis se comparadas aos sentidos que atualmente damos a esta palavra.

²⁶³ Segundo Yves Jaffrès, Hesychius (por volta do final do séc. IV), foi um gramático e escreveu um “dicionário sobre a história e a filologia antiga.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 839.

²⁶⁴ 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”.

Parece que a *Música* foi uma das primeiras Artes: encontra-se misturada entre os mais antigos monumentos do gênero humano. É bastante verossímil, ainda, que a *Música* 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 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.²⁶⁵

*At liquidas avium voces imitauer ore
Ante fuit multo, quam levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agresteis docuere cava inflare cicutas.*²⁶⁶

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).

Os Instrumentos nos quais se bate para deles tirar Som, como os Tambores e os Tímpanos, devem sua origem ao ruído surdo que produzem os corpos ocos quando neles batemos.

²⁶⁵ Titus Lucretius Carus (c. 94/96-c.55/51 a.C.), ou Tito Lucrécio Caro (em português), poeta e pensador latino. cf. O'DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 845.

²⁶⁶ *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 cânamos 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. cf. tb. LUCRETIUS. *De rerum natura*. Trad. W. H. D. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 486.

É difícil sair destas generalidades para constatar algum fato acerca da invenção da *Música* reduzida à Arte. Sem remontar para além do dilúvio, muitos antigos atribuem esta invenção a Mercúrio, bem como a da Lira.²⁶⁷ 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 *Música*²⁶⁸, Lysias²⁶⁹ diz que foi Anfion quem a inventou; em uma outra, Sotericus²⁷⁰ 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 Licurgo²⁷¹ e que deu regras para a *Música*. Algumas pessoas lhe atribuem a invenção dos primeiros Modos. Enfim,

²⁶⁷ *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 gingante 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 terás 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 “fórminx”] / 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.

²⁶⁸ 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.

²⁶⁹ Lysias (ca. 440-ca. 360 a.C.), músico grego. cf. O’DEA, Michael. *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. 846.

²⁷⁰ Sotericus (séc. V-IV a.C.), músico grego. cf. O’DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 864.

²⁷¹ Licurgo (séc. IX-VIII a.C.), legislador espartano. cf. O’DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 845.

acrescentam-se Tales²⁷² e Thamiris²⁷³, do qual se diz ter sido o inventor da *Música* instrumental.

A maior parte destes grandes Músicos viveu antes de Homero. Outros mais modernos são Lasus de Hermione²⁷⁴, Melnípides²⁷⁵, Filoxeno²⁷⁶, Timóteo²⁷⁷, Frynis²⁷⁸, Epigônios²⁷⁹, Lisandro²⁸⁰, Simicus²⁸¹ e Diodoro²⁸², todos eles aperfeiçoaram consideravelmente a *Música*.

²⁷² Tales (por volta do séc. IX a.C.), poeta e músico cretense. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 866.

²⁷³ Thamiris (séc. XIV a.C.), poeta e músico trácio pré-homérico. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 866.

²⁷⁴ Segundo Jaffrès, Laso de Hermione (séc. VI a.C.) foi “um dos primeiros a escrever uma teoria da música”. De acordo com Abromont e Montalembert, Laso de Hermione foi também “poeta lírico e compositor de ditirambos, contemporâneo do primeiro filósofo atomista, Leucipo [...]” cf. JAFFRÈS, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 843. cf. tb. ABROMONT, Claude. MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Évreux: Fayard/Henry Lemoine, 2001, p. 374.

²⁷⁵ Melnípides ou Menalípides (séc. V a.C.), poeta lírico e músico grego. cf. Saby, P.; O’DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 848-849.

²⁷⁶ Filoxeno (c. 435-380 a.C.), poeta e músico grego. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 855.

²⁷⁷ Timóteo de Mileto (c. 450-c.360 a.C.), compositor e cantor grego. cf. O’DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 867.

²⁷⁸ Phrynīs (? - c.420 a.C.), músico grego. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 855.

²⁷⁹ Epigônios (por volta do séc. V a.C.), músico grego, inventor de um instrumento de cordas que leva o seu nome. cf. JAFFRÈS, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 832.

²⁸⁰ Lisandro (?-?), citaredo grego. cf. O’DEA, M.; DAUPHIN, C. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 846.

²⁸¹ Segundo Michael O’Dea, Símico foi um “músico grego pós-homérico”, inventor de um instrumento chamado *Simmicium*. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 863.

²⁸² Segundo Dauphin, Diodoro de Tiro (séc. II) foi “chefe da escola peripatética, interessado na filosofia moral”, ao qual se atribui “a tentativa de conciliação entre a ética dos estoicos e a dos epicuristas.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 829.

Como se pretende, Lasus foi o primeiro que escreveu sobre esta Arte, no tempo de Dario Hystaspes²⁸³. Epigônio inventou o Instrumento de quarenta Cordas que levava seu nome. Símico inventou também um Instrumento de trinta e cinco Cordas chamado de *Simmicium*.

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.

Como os antigos Autores explicam-se de modo bastante obscuro com relação aos Inventores de Instrumentos de *Música*, eles também são muito obscuros no que se refere aos próprios Instrumentos. Deles mal conhecemos outra coisa além dos nomes (Ver INSTRUMENTO).

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 presumiam nos apresentar dela uma noção muito ampla, ao nos dizer que ela era usada no céu, e que proporcionava o divertimento principal dos deuses e das almas dos bem-aventurados. Platão²⁸⁴ não teme dizer que não se pode fazer alguma modificação na *Música* sem que haja uma na constituição do Estado²⁸⁵; e pretende que é possível determinar os Sons capazes de fazer nascer a baixeza da alma, a insolência e as virtudes contrárias. Aristóteles²⁸⁶, que parece ter

²⁸³ Dario I Hystaspes (c.550-486 a.C.). Segundo Yves Jaffrès, Dario I foi “um dos sete nobres que derrubaram a dinastia dos magos na Pérsia. Foi proclamado rei em 523.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 826.

²⁸⁴ Platão (c. 427-c.347 a.C.) é mencionado nos verbetes “Lídio”, “Melos”, “Modo”, “Música”, “Nota” e “Syntono-Lídio”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 856.

²⁸⁵ *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.

²⁸⁶ Aristóteles (384-322 a.C.) é citado por Rousseau nos verbetes “Aristoxenistas”, “Semibreve”, “Temperamento” e “Unísono”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 814-815.

escrito sua política somente para opor seus sentimentos aos de Platão, no entanto concorda com ele relativamente ao poder da *Música* sobre os costumes. O judicioso Políbio²⁸⁷ nos diz que a *Música* era necessária para abrandar os costumes dos Arcádios que habitavam um país onde o ar é triste e frio; que aqueles de Cinete, os quais negligenciaram a *Música*, ultrapassaram em crueldade todos os Gregos, e que não há nenhuma cidade onde se tenha visto tantos crimes. Atenæus 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 era absolutamente o efeito de um meio premeditado, mas da grandeza de sentimentos e da elevação das ideias que procuravam formar-se, mediante acentos proporcionados, uma linguagem digna delas.

A *Música* fazia parte do estudo dos antigos Pitagóricos. Eles se serviam dela para excitar 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 que, segundo eles, nela existia antes que ela animasse nossos corpos, quando habitava os céus.

Atualmente, a *Música* 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

²⁸⁷ Políbio (c.200-c.120 a.C.), historiador grego. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: Dauphin, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 856.

excitava os furores de Alexandre²⁸⁸ com o auxílio do modo Frígio e os acalmava com o modo Lídio, uma *Música* mais moderna ia ainda mais longe, ao excitar, segundo dizem, em Erric, Rei da Dinamarca²⁸⁹, um tal furor que ele matava seus melhores servos. Sem dúvida, estes infelizes eram menos sensíveis à *Música* que seu Príncipe; de outro modo ele teria sido exposto à metade do perigo. D'Aubigny²⁹⁰ narra uma outra história muito parecida àquela de Timóteo. Ele diz que, sob o reinado de Henri III²⁹¹, o músico Claudin, tocando no modo Frígio nas bodas do Duque de Joyeuse²⁹² animou, não o Rei, mas um Cortesão que se esqueceu de si mesmo até o 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. Isto é dito com toda segurança, como se o músico Claudin pudesse saber exatamente em que consistiam os Modos Frígio e o Hipofrígio.

Se nossa *Música* tem pouco poder sobre as afecções da alma, em contrapartida ela é capaz de agir fisicamente sobre os corpos; é testemunha a história da tarântula, por demais conhecida para dela falar aqui; assim como o testemunho deste Cavalheiro Gascão que, ao som de uma Cornamusa, não podia reter sua urina, sobre o qual fala Boyle²⁹³, ao que se deve acrescentar o que narra o mesmo autor a respeito destas mulheres que se desfaziam em lágrimas quando ouviam um certo 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 *Música* que seja sem ser tomada por um riso involuntário e convulsivo.

²⁸⁸ Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), rei da Macedônia. cf. O'DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 812.

²⁸⁹ Eric, Rei da Dinamarca (1382-1459). cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 832.

²⁹⁰ Agrippa D'Aubigny (1552-1630), poeta protestante francês. cf. O'DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 816.

²⁹¹ Henri III (1551-1589), foi Rei da França de 1574 até 1589 (ano em que morreu apunhalado). cf. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1432.

²⁹² Anne Joyeuse, vulgo Duque de Joyeuse (1561-1587), almirante de França. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 842.

²⁹³ Robert Boyle (1626-1691), erudito inglês, fundador da instituição que viria a ser a Sociedade Real de Londres. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 820.

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.

Os Sons agem mesmo sobre os corpos inanimados, como se vê pelo pela vibração e ressonância de um corpo sonoro ao som de outro, com o qual ele é afinado em uma certa relação. Morhoff²⁹⁴ faz menção a um certo Petter Hollandais²⁹⁵, o qual estilhaçava um copo com o som de sua voz. Kircher fala de uma grande pedra que se agitava ao som de um tubo de Órgão. O padre Mersenne fala também de uma espécie de ladrilho que o Registo do Órgão abalava como teria feito um terremoto. Boyle acrescenta que as estalas amiúde estremecem ao som dos Órgãos; sentiu-as estremecer 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 um sino, ao passo que os outros pilares permanecem imóveis; mas o que rouba do som a honra do maravilhoso é o fato de que este mesmo pilar abala-se igualmente quando o badalo do sino é retirado.

Todos estes exemplos, dos quais a maior parte pertence mais ao som que à *Música*, 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 *Música*. Vários autores afligiram-se para tentar explicar a sua razão. Wallis²⁹⁶ 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.

²⁹⁴ Daniel Georg Morhoff (1639-1691), poeta e erudito alemão. cf. O'DEA, M.; DAUPHIN, C. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 851.

²⁹⁵ Petter (segunda metade do séc. XVII), cantor holandês que, segundo Claude Dauphin, realizou “experimentos sobre a ressonância da voz humana.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 855.

²⁹⁶ John Wallis (1616-1703), matemático inglês. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 869.

Burette, mesmo aceitando todos estes fatos, pretende que eles não provam de maneira alguma a perfeição da *Música* 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.

A maior parte destes sentimentos está fundada na firme convicção que temos acerca da excelência da nossa *Música* 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, Vossius²⁹⁷, em seu tratado *De virbus cantus et rhythm*, 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 ideias serão melhor colocadas que nesta obra, a qual não é feita para deter o leitor na discussão de minhas opiniões.²⁹⁸

Desejou-se muito ver alguns fragmentos de *Música* 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 esforços deles, transcrevi, na Prancha C²⁹⁹, dois trechos de *Música* grega traduzidos em Notação moderna por estes autores. Mas quem ousará julgar a *Música* 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

²⁹⁷ Isaacus Vossius (1618-1688), filósofo e filólogo holandês. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 869.

²⁹⁸ 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, por volta de 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”.

²⁹⁹ cf. Anexo 3 (p. 303), *Prancha III, Figuras 2 e 3*.

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.

Para colocar o leitor em condição de julgar os diversos Acentos musicais dos povos, transcrevi também na Prancha³⁰⁰ uma Melodia chinesa extraída do padre Du Halde³⁰¹, uma Melodia persa³⁰² extraída do Chevalier Chardin³⁰³ e duas Canções de selvagens da América³⁰⁴ 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 talvez tornar suspeita a inteligência ou a fidelidade daqueles que nos transmitiram estas Melodias.

Acrescentei na mesma Prancha³⁰⁵ 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 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 sinal

³⁰⁰ cf. Anexo 3 (p. 303), *Prancha III, Figura 4*.

³⁰¹ Jean-Baptiste Du Halde (1674-1749), jesuíta e etnógrafo francês. cf. JAFFRES, Y.; DAUPHIN, C. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 831.

³⁰² cf. Anexo 3 (p. 304), *Prancha IV, Figura 1*.

³⁰³ Jean Chardin, vulgo Chevalier Chardin (1643-1713), autor citado por Rousseau, segundo indicação de Yves Jaffrès, no primeiro e no quinto capítulos do *Ensaio sobre a origem das línguas*. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 823.

³⁰⁴ cf. Anexo 3 (p. 304), *Prancha IV, Figura 2*.

³⁰⁵ cf. Anexo 3 (p. 308), *Prancha VII, Figura 6*.

memorativo.³⁰⁶ Esta Melodia, ainda que seja a mesma sempre, hoje em dia não produz mais os mesmos efeitos que ela produzia antes sobre os 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.

A maneira segundo a qual os antigos notavam sua *Música* 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 *Música*; de sorte que eles tinham tantos tipos de notação como Gêneros e Modos. Boécio³⁰⁷ retirou do alfabeto latino os caracteres correspondentes aos dos Gregos. O Papa Gregório³⁰⁸ aperfeiçoou seu método. Em 1024, Guido de Arezzo³⁰⁹, 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 se atribua esta invenção: mas ele inventou a Escala, e aplicou às Notas de seu Hexacorde os nomes

³⁰⁶ “MEMORATIVO, VA [Mémoratif, ive] *adj.* Que se lembra, que tem memória de alguma coisa.” (*Dicionário da Academia Francesa*, edição de 1762). A propósito desta afirmação de Rousseau, vale conferir 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 o antigo “romance” – 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.

³⁰⁷ Anicius Manlius Severinus Boetius (c. 480-524), poeta latino, filósofo, matemático e teórico da música, autor de um tratado intitulado *De institutione musica*, e da *Consolação da filosofia*, também foi ministro de Teodorico, o Grande. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 819.

³⁰⁸ Gregório I, o Grande (c. 540-604), “foi papa de 590 até sua morte. Fundou a Schola Cantorum.” cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 836-837.

³⁰⁹ Guido D’Arezzo (c.991-c.1033/50), monge beneditino e teórico italiano, é citado nos verbetes “Espaço”, “Lá”, “Nota”, “Si”, “Sol”, “Solfejar”, “Sobreagudas”, “Valor das notas” e “Dó” (“Ut”). cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 837.

tirados do Hino de São João Batista, que atualmente ainda conservam (Ver Prancha G, Figura 2).³¹⁰ Enfim, este homem nascido para a *Música* inventou diferentes Instrumentos chamados de *Polyplectra*, tais como o Cravo, a Espineta, a Viela, etc. (Ver ESCALA).

Segundo a opinião comum, os caracteres da *Música* receberam seu último acréscimo considerável em 1330; tempo em que se diz que Jean de Muris, por alguns chamado inoportunamente de *Jean de Meurs* ou de *Muriâ*³¹¹, Doutor de Paris, ainda que Gesner³¹² o torne inglês, inventou as diferentes figuras de Notas que designam a duração ou a quantidade, e que, atualmente, nós chamamos de Semibreves, Mínimas, Semínimas, etc. Mas este sentimento, embora muito comum, me parece pouco fundamentado, a julgar pelo seu tratado de *Música* intitulado *Speculum Musicae*, 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 Bontempi³¹³ que o diz *Perugino* em vez de *Parigino*.

Como está dito acima, Lasus é ou parece ser o primeiro a escrever sobre a *Música*: mas sua 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.³¹⁴

³¹⁰ cf. Anexo 3 (p. 311), *Prancha X, Figura 2*.

³¹¹ Johannes Muris (c.1290-c.1350), matemático e astrônomo francês. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 851.

³¹² Conrad Gesner (1516-1565), poliglota suíço, foi médico, filósofo e taxonomista. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 835.

³¹³ Giovanni Andrea Angelini, vulgo Bontempi (c.1624-1705), compositor e musicógrafo italiano. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 819.

³¹⁴ Euclides de Alexandria (c. 300 a.C.), matemático e filósofo grego. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 833.

Aristides Quintiliano escrevia após Cícero³¹⁵. Alypius³¹⁶ vem em seguida; depois Gaudêncio³¹⁷, Nicômaco e Bacchius.³¹⁸

Marcus Meibomius³¹⁹ legou-nos uma bela edição destes sete autores gregos com a tradução latina e notas.

Plutarco escreveu um diálogo sobre a *Música*. Ptolomeu³²⁰, célebre matemático, escreveu, em grego, os princípios da Harmonia, no tempo do imperador Antonino³²¹. Este autor mantém uma posição intermediária entre os Pitagóricos e os Aristoxenistas. Muito tempo depois, Manuel Bryennius³²² também escreveu sobre o mesmo assunto.

Entre os latinos, Boécio escreveu no tempo de Teodorico³²³; e não distante da mesma época, Martianus³²⁴, Cassiodoro³²⁵ e Santo Agostinho³²⁶.

³¹⁵ Cícero (106-43 a.C.), orador latino. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 824.

³¹⁶ Alipius (séc. IV). Segundo Yves Jaffrès, Alípio escreveu uma *Introdução à Música*, a qual se encontrava “disponível nas bibliotecas parisienses do séc. XVIII.” cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 813.

³¹⁷ Gaudentius (séc. IV a.C.), teórico grego. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 835.

³¹⁸ Bacchius, o Velho (séc. IV), teórico grego. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 816.

³¹⁹ Marcus Meibomius, ou Meibom (1620 ou 21-1710), musicógrafo e erudito dinamarquês. Segundo Dauphin, foi na compilação musicográfica de Meibomius que Rousseau examinou as teorias de Aristóxenes, Euclides, Aristides Quintiliano, Alípio, Gaudêncio, Nicômaco e as de Bacchius, o Velho. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 848.

³²⁰ Cláudio Ptolomeu (c. 83-161), matemático, geógrafo, astrônomo e teórico musical alexandrino. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 857-858.

³²¹ Antonino, o Piedoso (séc. II), imperador romano. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 813.

³²² Manuel Bryennius (séc. XIV), teórico da música, matemático e astrônomo bizantino. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 820.

³²³ Teodorico, o Grande (ca. 454/5-526), como afirma Dauphin, foi o “rei dos Ostrogodos que se declarou herdeiro do império do Ocidente. Teodorico se cercou de brilhantes conselheiros romanos, dentre os quais Boécio, que ele condenou à morte por traição.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 866.

³²⁴ Trata-se, aqui, de Martianus Capella. cf. nota à epígrafe do *Dicionário de música* de Rousseau.

³²⁵ Magno Aurélio Cassiodoro (c. 485/7-c.580), estadista romano. Assim como Boécio, Cassiodoro também foi conselheiro de Teodorico, o Grande. cf. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1257. cf. tb. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 823.

³²⁶ O nome de Agostinho (354-430) é mencionado por Rousseau nos verbetes “Música” e “Neuma”. Segundo Yves Jaffrès, Rousseau não teria lido, ao que parece, o tratado de Agostinho intitulado *De musica*, citando o

Os modernos são muito numerosos. Os mais conhecidos são: Zarlino³²⁷, Salinas³²⁸, Valgúlio³²⁹, Galilei³³⁰, Mei³³¹, Doni³³², Kircher, [Banchieri,]³³³ Mersenne, Parran³³⁴, Perrault³³⁵, Wallis, Descartes³³⁶, Holder³³⁷, Mengoli³³⁸, Malcolm³³⁹, Burette, Valloti³⁴⁰;

filósofo apenas de modo “aproximativo”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 816.

³²⁷ Giuseppe Zarlino (1517-1590), compositor e teórico italiano. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 869.

³²⁸ Francisco Salinas (1513-1590), teórico da música espanhol e matemático. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 860.

³²⁹ Carlo Valgúlio (c. 1440-1498), verteu para o latim, segundo Michael O’Dea, o tratado *Peri mousikes*, atribuído a Plutarco. cf. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 867. Sobre o trabalho de Valgúlio a partir do texto de Pseudo-Plutarco, cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial : FAPESP, 2011, p. 40 et seq.

³³⁰ Vincenzo Galilei (1520?/33?-1591), pai de Galileo Galilei, foi alaudista, compositor e teórico. De acordo com Zwilling, o pai de Galileo foi “um músico membro da ‘Camerata Fiorentina’ de Bardi – uma academia informal em que literatura, ciência e artes foram discutidas e música nova foi executada.” cf. ZWILLING, Carin. *To the Muses: Nine Galliards by Vincenzo Galilei*. In: *Lute Society of America Quarterly* (LSA), v. 42, n. 2, 2007, p. 20. Quanto à incerteza a respeito da data de nascimento de V. Galilei, cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial : FAPESP, 2011, p. 22 n. 2.

³³¹ Girolamo Mei (1519-1594), nascido em Florença, foi humanista e historiador da música grega. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 848. cf. tb. CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista – aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³³² Giovanni Battista Doni (1594-1647), filólogo e teórico da música italiano. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 830.

³³³ A edição crítica do *Dicionário de música* de Rousseau, publicada sob os cuidados de Claude Dauphin, a qual apresenta as variantes dos verbetes sobre música da *Encyclopédie*, em notas de rodapé, indica a omissão – que nos parece digna de interesse – do nome deste compositor e teórico bolonhês que, juntamente com Bontempi, é mencionado nas *Confissões* do filósofo genebrino como um dos autores cuja obra lhe suscitou 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 ; cf. tb. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 476 n. 17.

³³⁴ Antoine Parran (c.1587-1650), teórico e compositor francês. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 853.

³³⁵ Claude Perrault (1613-1688), médico e escritor francês. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 854-855.

³³⁶ René Descartes (1596-1650) é citado nos verbetes “Consonância” e “Música”. cf. O’DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 827.

³³⁷ William Holder (1614-1697), sub-capelão do Rei da Inglaterra, estudioso da física e da matemática aplicadas à música. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 839-840.

³³⁸ Pietro Mengoli (1625-1686), segundo Pierre Saby e Michael O’Dea, foi um “geômetra, matemático e teórico da música italiano que, em Bolonha, ensinou as teorias de Zarlino e Galilei.” cf. SABY, P.; O’DEA, M. *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. 849.

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.

.....

MÚSICO. *s.m.* Este nome se dá igualmente àquele que compõe a Música e àquele que a executa. O primeiro também se chama *Compositor*. Ver esta palavra.

Os antigos Músicos eram poetas, Filósofos, oradores de primeira ordem. Tais eram Orfeu, Terpandro, Estesícoro³⁴¹, 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. 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 *Músicos* 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.

.....

³³⁹ Alexander Malcolm (1687-1763), musicógrafo escocês. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 846.

³⁴⁰ Francesco Antonio Valloti (1697-1780), franciscano, foi também compositor e teórico italiano. cf. O'DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 867.

³⁴¹ Estesícoro (c. 640-550 a.C.), poeta lírico e músico grego. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 864.

ÓPERA. s.f. Espetáculo dramático e lírico em que se esforça por reunir todos os charmes das Belas-Artes na representação de uma ação apaixonada, para excitar, com a ajuda das sensações agradáveis, o interesse e a ilusão.

As partes constitutivas de uma *Ópera* são o Poema, a Música e o Cenário³⁴². Por meio da Poesia fala-se ao espírito, por meio da Música ao ouvido, por meio da pintura, aos olhos; e o todo deve reunir-se para comover o coração e até ele levar, a um só tempo, a mesma impressão, por intermédio de diversos órgãos. Destas três partes, meu objeto só me permite considerar a primeira e a última, pela relação que elas podem ter com a segunda; portanto, passo imediatamente a esta.

A Arte de combinar de maneira agradável os Sons pode ser considerada sob dois aspectos muito diferentes. Considerada como uma instituição da natureza, a Música limita seu efeito à sensação e ao prazer físico que resulta da Melodia, da Harmonia e do Ritmo: tal é ordinariamente a Música da Igreja; tais são as Árias para dançar e aquelas das Canções. Mas como parte essencial da Cena lírica, cujo objeto principal é a imitação, a Música torna-se uma das Belas-Artes, capaz de pintar todos os quadros, de excitar todos os sentimentos, de lutar com a Poesia, de dar-lhe uma força nova, de embelezá-la com novos charmes e de triunfar ao coroá-la.

Os Sons da voz falada são inapreciáveis, pelo fato de que não são contínuos nem Harmônicos e não podem, conseqüentemente, aliar-se de maneira agradável àqueles da voz cantada e dos Instrumentos, pelo menos nas nossas línguas, muito afastadas do caráter musical; pois não saberíamos ouvir as passagens dos gregos sobre a sua maneira de recitar, a não ser supondo sua língua de tal maneira acentuada que as inflexões do discurso na declamação sustentada formassem entre si Intervalos musicais e apreciáveis: desta

³⁴² No original, “décoration”: “Chama-se de *Cenário* [*Décoration*], em se tratando do Teatro, a representação que nele se vê dos lugares em que se supõe ocorrer a ação. *Os cenários* [*décorations*] de certa *Ópera* são belos. Pegou fogo nos cenários [*décorations*].” (*Dicionário da Academia Francesa*, 1762).

maneira, pode-se dizer que suas peças de teatro eram espécies de *Ópera*; e é por isso mesmo que não podia haver *Ópera* propriamente dita entre eles.

Por conta da dificuldade de unir o Canto ao discurso nas nossas línguas, é fácil sentir que a intervenção da Música como parte essencial deve dar ao Poema lírico um caráter diferente daquele da tragédia e da comédia, e dele fazer uma terceira espécie de drama, que tem as suas regras particulares: mas estas diferenças não podem ser determinadas sem um perfeito conhecimento da parte acrescentada, dos meios de uni-la à palavra e de suas relações naturais com o coração humano: detalhes que competem menos ao Artista que ao Filósofo, e que se deve deixar a uma pena feita para esclarecer todas as Artes, para mostrar os princípios de suas regras àqueles que as professam e aos homens de gosto as fontes de seus prazeres.

Limitando-me, portanto, a algumas observações mais históricas que raciocinadas sobre este assunto, observarei, em primeiro lugar, que os gregos não tinham no teatro um gênero lírico assim como nós o possuímos, e que aquilo que eles chamavam por este nome não se parecia absolutamente com o nosso: como eles tinham muito acento na sua língua e pouco barulho em seus Concertos, toda a sua Poesia era Musical e toda a sua Música era declamatória: de sorte que o seu Canto era quase somente um discurso sustentado, e que eles cantavam realmente seus versos, como eles o anunciam no início de seus Poemas; o que por imitação deu aos latinos, depois a nós, o ridículo hábito de dizer *eu canto*, quando não se canta de maneira alguma. Quanto ao que eles chamavam de gênero lírico em particular, era uma Poesia heróica cujo estilo era pomposo e figurado, a qual era acompanhada da Lira ou da Cítara preferivelmente a todos os outros Instrumentos. Certo é que as tragédias gregas eram recitadas de uma maneira muito parecida com o Canto, que elas eram acompanhadas de Instrumentos e que nelas introduziam Coros.

Mas se o que se quer com isto é que estas fossem *Óperas* semelhantes às nossas, deve-se então imaginar *Óperas* sem Árias; pois me parece provado que a Música grega, sem mesmo excetuar a Instrumental, era apenas um verdadeiro Recitativo. É verdade que este Recitativo, que reunia o charme dos Sons Musicais a toda Harmonia da Poesia e a toda a força da declamação, devia ter muito mais energia que o Recitativo moderno, que só pode dispor de uma de suas vantagens em detrimento das outras. Nas nossas línguas vivas, que se ressentem, em sua maior parte, da rudeza do clima de que são originárias, a aplicação da Música à palavra é muito menos natural. Uma prosódia incerta acorda-se mal com a regularidade do Compasso; sílabas mudas e surdas, articulações duras, Sons pouco brilhantes e menos variados, dificilmente prestam-se à Melodia; e uma Poesia cadenciada unicamente pelo número de sílabas apresenta uma Harmonia pouco sensível ao Ritmo musical, e opõe-se sem cessar à diversidade de valores e movimentos. Estas são dificuldades que foi necessário vencer ou eludir na invenção do Poema lírico. Tentou-se, então, por uma escolha de palavras, de rebuscamentos³⁴³ e de versos, produzir uma língua própria; e esta língua, que se chamou de lírica, tornou-se rica ou pobre, na mesma proporção da doçura ou da rudeza daquela a partir da qual foi originada.

A palavra, ao ser preparada, por assim dizer, para a Música, tratou-se em seguida de aplicar a Música à palavra, e de torná-la tão conveniente à cena lírica, que o todo pôde ser considerado como um único e mesmo idioma; o que produziu a necessidade de cantar sempre para parecer que se falava sempre; necessidade que aumenta à medida que uma língua é pouco musical; pois quanto menos a língua possui doçura e acento, mais a passagem alternativa da palavra ao Canto e do Canto à palavra torna-se dura e chocante para o ouvido. Daí a necessidade de substituir o discurso narrado por um discurso Cantado

³⁴³ No *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1762), o termo *tour*, traduzido aqui por “rebuscamento” (e que também pode significar “floreio”) é definido, no contexto da “eloquência, da poesia, do estilo e do período”, como a maneira por meio da qual alguém expressa “suas próprias ideias, e com a qual são dispostos os termos, quer seja falando, quer escrevendo.”

que pudesse imitá-lo tão de perto que apenas a afinação dos Acorde³⁴⁴ o distinguisse da palavra (Ver RECITATIVO).

Esta maneira de unir a Música à Poesia no teatro, que entre os gregos bastava ao interesse e à ilusão, pois era natural, pela razão contrária não poderia bastar entre nós para o mesmo fim. Ao ouvir uma linguagem hipotética e forçada, temos dificuldade em conceber aquilo que nos querem dizer; com muito ruído, dão-nos pouca emoção: daí nasce a necessidade de trazer o prazer físico em socorro do [prazer] moral, e pela atração da Harmonia suprir a energia da expressão. Assim, quanto menos se sabe comover o coração, mais é preciso saber agradar ao ouvido; e somos forçados a buscar na sensação o prazer que o sentimento nos recusa. Eis a origem das Árias, dos Coros, da Sinfonia e desta Melodia encantadora, com a qual a Música moderna frequentemente se embeleza em detrimento da Poesia, mas que, no teatro, o homem de gosto rejeita, quando o bajulam sem o comover.

No nascimento da *Ópera*, seus inventores, querendo disfarçar o que havia de pouco natural na união da Música com o discurso na imitação da vida humana, lembraram-se de transportar a cena aos céus e aos infernos, e, à falta de saber como fazer os homens falarem, preferiram fazer cantar os deuses e diabos em vez dos heróis e pastores. Logo a magia e o maravilhoso tornaram-se os fundamentos do teatro lírico; contentou-se em se enriquecer com um novo gênero, não se pensou nem mesmo em indagar se este era realmente aquele que tinha de ser escolhido. Para sustentar uma ilusão tão grande, foi necessário esgotar tudo o que a Arte humana podia imaginar de mais sedutor entre um povo para o qual o gosto do prazer e das Belas-Artes reinavam à porfia. Esta nação célebre, à qual nada mais resta de sua antiga grandeza senão a de suas ideias nas Belas-Artes, prodigalizou seu gosto, suas luzes, para dar a este novo espetáculo todo o brilho de que

³⁴⁴ O termo “acorde”, nesta passagem, é empregado para designar “duas Vozes que cantam juntas, para dois Sons que se fazem ouvir ao mesmo tempo, quer seja em Uníssono, quer em Contrapartes.”

necessitava. Por toda a Itália, vimos serem levantados teatros iguais, em extensão, aos palácios dos reis, e, em elegância, aos monumentos da Antiguidade, dos quais estava repleta. Inventou-se, para adorná-los, a Arte da perspectiva e a da decoração. Em cada gênero, os Artistas fizeram brilhar seus talentos à porfia. As máquinas mais engenhosas, os voos mais ousados, as tempestades, o raio, o relâmpago e todos os encantos da moldura foram empregados para fascinar os olhos, enquanto multidões de Instrumentos e de vozes surpreendiam os ouvidos.

Com tudo isto a ação permanecia sempre fria e todas as situações careciam de interesse. Como não havia nenhuma intriga que não se desfizesse facilmente com a ajuda de algum deus³⁴⁵, o espectador, que conhecia todo o poder do poeta, com este contava tranquilamente quanto ao cuidado de tirar os seus heróis dos maiores perigos. Assim, o aparato era imenso e produzia pouco efeito, pois a imitação era sempre imperfeita e grosseira, a ação tomada fora da natureza era para nós sem interesse, e os sentidos se prestam mal à ilusão quando o coração não se envolve; de sorte que, afinal de contas, teria sido difícil aborrecer uma assembleia a um preço tão alto.

Este espetáculo, por mais imperfeito que fosse, por longo tempo causou a admiração dos contemporâneos, que não conheciam nenhum outro melhor. Eles até se felicitavam pela descoberta de um gênero tão belo: eis, diziam eles, um novo princípio acrescentado aos de Aristóteles; eis a admiração acrescentada ao terror e à piedade. Não percebiam que esta riqueza aparente era, no fundo, apenas um sinal de esterilidade, como as flores que cobrem os campos antes da colheita. À falta de saber comover, eles queriam surpreender, e de fato esta pretensa admiração era somente uma admiração pueril da qual deviam ter ruborizado. Um falso ar de magnificência, de magia e de encantamento deslumbrava-os, a tal ponto que falavam apenas com entusiasmo e respeito acerca de um

³⁴⁵ Nesta passagem, Rousseau refere-se ao *Deus ex machina*, i.e., a um artifício que se utilizava antigamente na tragédia grega e que consistia em fazer um deus aparecer subitamente para rematar uma ação de difícil desenlace.

teatro que merecia somente vaias; com a melhor fé do mundo, tinham tanta veneração pela própria cena como pelos assuntos quiméricos que nela se tentava representar: como se houvesse mais mérito em fazer falar insipidamente o rei dos deuses que o último dos mortais, e como se os valetes de Molière³⁴⁶ não fossem preferíveis aos heróis de Pradon.³⁴⁷

Embora os autores destas primeiras *Óperas* não tivessem outra finalidade que a de deslumbrar os olhos e aturdir os ouvidos, era difícil que o Músico nunca fosse tentado a extrair de sua Arte a expressão dos sentimentos esparsos no Poema. As Canções das ninfas, os Hinos dos sacerdotes, os gritos dos guerreiros, os urros infernais não preenchiam tanto estes Dramas grosseiros que neles não se encontrasse algum destes instantes de interesse e alguma situação em que o Espectador só pede para se enternecer. Logo se começou a sentir que, independentemente da declamação musical, a qual muitas vezes a língua mal comportava, a escolha do Movimento, da Harmonia e dos Cantos não era indiferente às coisas que se havia de dizer e que, conseqüentemente, o efeito da Música sozinha, até então limitado aos sentidos, podia atingir o coração. A Melodia, que havia no início se separado da Poesia somente por necessidade, tirou proveito desta independência para atribuir-se belezas absolutas e puramente musicais: a Harmonia, descoberta ou aperfeiçoada, abriu-lhe novos caminhos para agradar e comover; e o Compasso, livre do incômodo do Ritmo poético, adquiriu também uma espécie de cadência à parte, que provinha apenas dele mesmo.

A Música, tornando-se assim uma terceira Arte de imitação, logo teve a sua linguagem, sua expressão, seus quadros, totalmente independentes da Poesia. Até a Sinfonia aprendeu a falar sem o recurso das palavras, e, frequentemente, da Orquestra não

³⁴⁶ Além de ser mencionado nesta entrada, o comediante e autor dramático Jean-Baptiste Poquelin, dito Molière (1622-1673), é citado por Rousseau em mais um verbete – “Entreato” –, apenas. cf. O’DEA, Michael. *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. 850-851.

³⁴⁷ Jacques Nicolas Pradon (1632-1698), dramaturgo francês, autor de *Fedra e Hipólito* (1677). cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 857.

saíam sentimentos menos vivos que da boca dos Atores. É neste momento que, começando a se desgostar de todo falso brilho da magia, do pueril barulho das máquinas e da fantasiosa imagem das coisas que nunca foram vistas, procurou-se, na imitação da Natureza, quadros mais interessantes e mais verdadeiros. Até este momento, a *Ópera* tinha sido constituída como podia ser; pois que uso melhor podia se fazer no Teatro de uma Música que nada sabia pintar, senão empregá-la na representação das coisas que não podiam existir, e sobre as quais ninguém estava em condição de comparar a imagem com o objeto? É impossível saber se somos afetados pela pintura do maravilhoso como o seríamos na sua presença; ao passo que todo homem pode julgar por si mesmo se o Artista soube bem fazer falar às paixões a sua linguagem, e se os objetos da Natureza são bem imitados. Assim, desde que a Música aprendeu a pintar e a falar, os atrativos do sentimento fizeram com que logo se negligenciasse aqueles da moldura, o teatro foi expurgado do jargão da mitologia, o interesse foi substituído pelo maravilhoso, as máquinas dos poetas e dos carpinteiros foram destruídas, e o drama lírico assumiu uma forma mais nobre e menos gigantesca. Tudo aquilo que podia comover o coração foi empregado com sucesso; não foi mais necessário impressionar com seres de razão, ou melhor, de loucura, e os deuses foram expulsos da cena quando nela se soube representar homens. Esta forma mais sábia e mais regular mostrou-se, ainda, a mais apropriada à ilusão; percebeu-se que a obra-prima da Música era fazer-se esquecer, que, lançando a desordem e a perturbação na alma do Espectador, ela o impedia de distinguir os Cantos ternos e patéticos de uma heroína lamurienta dos verdadeiros acentos da dor; e que Aquiles enfurecido podia nos congelar de terror com a mesma linguagem que em outro tempo nos teria chocado em sua boca.

Estas observações deram lugar a uma segunda reforma não menos importante que a primeira. Percebeu-se que na *Ópera* não era necessário nada de frio e razoável, nada que o Espectador pudesse ouvir com tranquilidade suficiente para refletir sobre o absurdo do que

ouvira; e é nisto, sobretudo, que consiste a diferença essencial entre o drama lírico e a simples tragédia. Todas as deliberações políticas, todos os projetos de conspiração, as exposições, as narrativas, as máximas sentenciosas; em uma palavra, tudo o que fala somente à razão foi banido da linguagem do coração, com os jogos de espírito, os Madrigais e tudo o que é apenas pensamento. O próprio tom da simples galanteria, que se ajusta mal às grandes paixões, foi admitido apenas para dar estofamento às situações trágicas, das quais ele quase sempre estraga o efeito: pois jamais percebemos melhor que o ator canta que no momento em que ele diz uma Canção.

A energia de todos os sentimentos e a violência de todas as paixões são portanto o objeto principal do drama lírico; e a ilusão que faz o seu encanto é sempre destruída, assim que o Autor e o Ator abandonam por um momento o espectador a si mesmo. Tais são os princípios sobre os quais a *Ópera* moderna está estabelecida. Apostolo Zeno³⁴⁸, o Corneille³⁴⁹ da Itália; seu terno aluno³⁵⁰ que é de lá o Racine³⁵¹, iniciaram e aperfeiçoaram esta nova carreira. Eles ousaram colocar os heróis da história sobre um teatro que parecia convir somente aos fantasmas da fábula. Cyrus³⁵², César³⁵³, o próprio Catão³⁵⁴, apareceram

³⁴⁸ Apostolo Zeno (1668-1750), homem de letras italiano, também foi historiador, libretista e poeta. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 869-870.

³⁴⁹ Pierre Corneille (1606-1684), renomado poeta dramático francês, autor de, entre outras peças, *O Cid* (1637), *Horácio* (1640) e *Andrômeda* (1650). cf. O'DEA, M. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 825.

³⁵⁰ Segundo John T. Scott, trata-se aqui de Pietro Metastasio (1698-1782), o qual “sucedeu Zeno na Corte Imperial de Viena.” cf. SCOTT, J. T. (Ed.). *Essay on the Origin of Languages and Writings related to Music*. In: *Collected Writings of Rousseau*. Hanover: University Press of New England, 1998. t. VII, p. 594, n.116. A esta indicação, porém, deve-se acrescentar o comentário de Claude Dauphin, segundo o qual Rousseau considerava Metastasio como “discípulo de Zeno” pelo fato de que, em 1730, este fora sucedido pelo primeiro como libretista oficial. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 531 n. “c”.

³⁵¹ Jean Racine (1639-1699), renomado poeta trágico e dramaturgo francês, autor de *Andrômaca* (1667), *Mithridate* (1673), *Ifigênia em Áulida* (1674), *Fedra* (1677), entre outras peças. cf. Saby, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 859.

³⁵² Cyrus (c. 530 a.C.), Rei da Pérsia. cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 826.

³⁵³ Caius Iulius Cæsar (100/1-44 a.C.).

na cena com sucesso, e os espectadores mais revoltados, ao ouvirem tais homens cantar, logo esqueceram que cantavam, subjugados e encantados pelo brilho de uma Música tão plena de nobreza e dignidade quanto de entusiasmo e fogo. Supõe-se facilmente que sentimentos tão diferentes dos nossos devem se expressar, também, em um outro tom.

Estes novos poemas que o gênio havia criado, e que apenas ele podia sustentar, afastaram sem esforço os maus Músicos, que possuíam apenas a mecânica de sua Arte, e, privada do fogo da invenção e do dom da imitação, faziam *Óperas* como teriam feito socos.³⁵⁵ Apenas os gritos das bacantes, as conjurações dos feiticeiros e todos os Cantos que eram somente um vão³⁵⁶ ruído foram banidos do teatro; mal se tentou substituir este barulho bárbaro pelos acentos da cólera, da dor, das ameaças, da ternura, das lágrimas, dos gemidos e todos os movimentos de uma alma agitada, que, forçados a atribuir sentimentos aos heróis e uma linguagem ao coração humano, os Vinci, os Leo, os Pergolesi, desdenhando a servil imitação de seus predecessores, e ao abrirem para si uma nova carreira, transpuseram-na sobre a asa do gênio e alcançaram a meta quase desde os primeiros passos. Mas não se pode andar por muito tempo pelo caminho do bom gosto sem subir ou descer, e a perfeição é um ponto onde é difícil se manter. Depois de ter experimentado e percebido suas forças, a Música, estando em condições de caminhar sozinha, começa a desdenhar a Poesia que ela deve acompanhar, e crê valer mais que aquela ao tirar dela mesma as belezas que dividia com sua companheira. É verdade que ela [a Música] ainda se propõe a exprimir as ideias e os sentimentos do poeta; mas ela emprega, por assim dizer, outra linguagem, e ainda que o tema seja o mesmo, o poeta e o Músico, demasiado separados em seu trabalho, dele oferecem ao mesmo tempo duas

³⁵⁴ Catão, o Velho (234-149 a.C.) ou Catão de Útica (95-46 a.C.)? cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 823.

³⁵⁵ Os socos, na comédia grega, eram os calçados utilizados pelos atores.

³⁵⁶ “Vrai bruit” (“verdadeiro ruído”), na ed. crítica de Claude Dauphin do *Dicionário de música* de Rousseau, p. 519. “Vain bruit” (“vão ruído”), na edição fac-similar (1768) do *Dictionnaire*, igualmente apresentada por Dauphin, p. 346.

imagens semelhantes, porém distintas, que se prejudicam mutuamente. O espírito, forçado a dividir-se, escolhe uma imagem e nela se fixa mais do que em outra. Neste caso, o Músico, se possui mais arte que o poeta, supera-o e faz com que o esqueçam: o ator, vendo que o espectador sacrifica as palavras à Música, por sua vez sacrifica o gesto e a ação teatral ao canto e ao brilho da voz; o que faz esquecer totalmente a peça e transforma o espetáculo em um verdadeiro Concerto. Se a vantagem, ao contrário, encontra-se ao lado do poeta, a Música, por sua vez, tornar-se-á quase indiferente, e o espectador, ludibriado pelo barulho, poderá enganar-se a ponto de atribuir a um mau Músico o mérito de um excelente Poeta, e de acreditar que admira obras-primas da Harmonia ao admirar poemas bem compostos.

Tais são os defeitos que a perfeição absoluta da Música e sua falta de aplicação à língua podem introduzir nas *Óperas* quanto ao concurso destas duas causas. Sobre isto, deve-se observar que as línguas mais próprias a submeter-se às leis do Compasso e da Melodia são aquelas em que a duplicidade da qual acabo de falar é menos aparente, pois a Música, prestando-se somente às ideias da Poesia, esta última se presta, por sua vez, às inflexões da Melodia; e que, quando a Música cessa de observar o Ritmo, o acento e a Harmonia do verso, o verso se dobra e se submete à cadência do Compasso e ao acento musical. Mas quando a língua não possui doçura nem flexibilidade, a aspereza da Poesia a impede de submeter-se ao Canto, a própria doçura da Melodia a impede de prestar-se à boa recitação dos versos, e, na união forçada destas duas Artes, percebe-se um constrangimento perpétuo que choca os ouvidos e, ao mesmo tempo, destrói o atrativo da Melodia e o efeito da declamação. Este defeito não tem remédio, e querer a toda força aplicar a Música a uma língua que não é musical é acrescentar-lhe a rudeza que sem isto ela não teria.

Por aquilo que eu disse até aqui, podemos ver que há mais relação entre o aparelho dos olhos ou a decoração, e a Música ou o aparelho dos ouvidos, do que se mostra entre

dois sentidos que não parecem ter nada em comum; e que, sob certos aspectos, a *Ópera*, constituída como ela é, não é um todo tão monstruoso quanto parece ser. Vimos que, pretendendo-se oferecer às atenções o interesse e os movimentos que faltavam à Música, foram imaginados os grosseiros encantos das máquinas e dos voos e que, até que se soube nos comover, contentou-se em surpreender-nos. Portanto, é muito natural que a Música, tornada apaixonada e patética, tenha devolvido aos teatros de feiras estes desagradáveis suplementos dos quais ela não tinha mais necessidade no seu. Então a *Ópera*, purgada de todo o maravilhoso que a aviltava, tornou-se um espetáculo igualmente tocante e majestoso, digno de agradar às pessoas de gosto e de interessar os corações sensíveis.

Certo é que se poderia ter diminuído da pompa do espetáculo tanto quanto se acrescentava ao interesse pela ação; pois quanto mais se ocupa com os personagens, tanto menos se está ocupado com os objetos que os circundam: contudo, é preciso que o lugar da cena seja conveniente aos atores que nele atuam; e a imitação da natureza, frequentemente mais difícil e sempre mais agradável que aquela dos seres imaginários, tornou-se mais interessante apenas ao se tornar mais verossímil. Um belo palácio, jardins deliciosos e engenhosas ruínas agradam ainda mais à vista que a fantasiosa imagem do Tártaro, do Olimpo, da Carruagem do Sol; imagem tanto mais inferior àquela que cada um esboça para si mesmo, que, nos objetos quiméricos, não custa nada ao espírito à imaginação ir além do possível, e formar-se modelos superiores a toda imitação. Disto decorre que o maravilhoso, ainda que deslocado na tragédia, não o está no poema épico, no qual a imaginação, sempre engenhosa e esbanjadora, encarrega-se da execução, e dele tira um proveito totalmente diverso, como não o consegue fazer, em nossos teatros, nem o talento do melhor maquinista nem a magnificência do mais poderoso rei.

Ainda que a Música considerada como uma Arte de imitação tenha ainda mais relação com a Poesia do que com a pintura, da maneira como é empregada no teatro, esta

última não é tão sujeita quanto a Poesia a fazer com a Música uma dupla representação do mesmo objeto; pois uma exprime os sentimentos dos homens, e a outra somente a imagem do lugar onde eles se encontram, imagem que reforça a ilusão e transporta o Espectador por toda a parte onde se supõe que o ator está. Mas este transporte de um lugar a outro deve ter regras e limites: neste ponto, somente é permitido prevalecer-se da agilidade da imaginação ao consultar a lei da verossimilhança, e ainda que o espectador apenas procure prestar-se a ficções, das quais ele tira todo o seu prazer, não se deve abusar de sua credulidade a ponto de que para ele isto se torne embaraçoso. Em uma palavra, deve-se pensar que se fala a corações sensíveis sem esquecer que se fala a pessoas razoáveis. Não que eu quisesse transportar à *Ópera* essa rigorosa unidade de lugar que se exige na tragédia, e à qual não há como se sujeitar a não ser em detrimento da ação, de modo que apenas se é exato acerca de algum ponto na medida em que se é disparatado em relação a mil outros. Isto seria, aliás, privar-se da vantagem das mudanças de Cenas, as quais se valorizam mutuamente: seria expor-se por uma viciosa uniformidade a oposições mal concebidas entre a cena, que sempre permanece, e as situações, que mudam; isto seria estragar um pelo outro o efeito da Música e aquele da decoração, assim como fazer ouvir Sinfonias voluptuosas entre rochedos, ou árias alegres nos palácios dos reis.

É com razão, portanto, que se deixou subsistir de ato em ato as mudanças de cena, e para que fossem regulares e admissíveis, bastou que pudessem naturalmente deslocar-se do lugar de onde se sai ao lugar onde se passa, no Intervalo de tempo que decorre ou que a ação supõe entre os dois atos: de modo que, assim como a unidade de tempo deve limitar-se mais ou menos a duração de vinte e quatro horas, a unidade de lugar deve limitar-se mais ou menos ao espaço de uma jornada de caminho. Com relação às mudanças de cena praticadas algumas vezes em um mesmo ato, parecem-me igualmente contrárias à ilusão e à razão, e deveriam ser absolutamente proscritas do teatro.

Eis como o concurso da acústica e da perspectiva pode aperfeiçoar a ilusão, agradar os sentidos por meio de impressões diversas, porém análogas, e levar ao espírito um mesmo interesse com um duplo prazer. Por conseguinte, seria um grande erro pensar que a ordem do teatro não tem nada em comum com a da Música, a não ser a conformidade geral que elas retiram do poema. Cabe à imaginação dos dois Artistas determinar conjuntamente o que a do poeta tenha deixado à sua disposição, e a acordar-se tão bem quanto a isto que o espectador sinta sempre o perfeito acordo entre o que vê e o que ouve. Mas é preciso confessar que a tarefa do Músico é a maior. A imitação da pintura é sempre fria, pois carece desta sucessão de ideias e impressões que inflamam a alma de modo gradativo, e tudo é dito ao primeiro rápido olhar. O poder imitativo desta Arte, com muitos temas aparentes, reduz-se, com efeito, a representações muito débeis. Poder³⁵⁷ pintar o que não se poderia ouvir é uma das grandes vantagens do Músico, enquanto ao pintor é impossível pintar o que não se poderia ver; e o maior prodígio de uma Arte que possui atividade apenas por seus movimentos é o de poder formar até a imagem do repouso. O sono, a calma da noite, a solidão e até o silêncio incluem-se no número de representações da Música. Às vezes, o ruído produz o efeito do silêncio, e o silêncio o efeito do ruído; assim como ocorre quando um homem adormece em uma leitura igual e monótona, e acorda no mesmo instante em que se faz silêncio; e a mesma coisa ocorre com outros efeitos. Mas a Arte possui substituições mais férteis e muito mais finas que estas; mediante um sentido, sabe excitar emoções semelhantes àsquelas que se pode excitar por meio de outro; e, como a relação não pode ser sensível a não ser que a impressão seja forte, a pintura, despojada

³⁵⁷ Como bem observaram John T. Scott e Claude Dauphin, na tradução para o inglês (1998) e na edição crítica do *Dicionário de música* (2008), respectivamente, Rousseau extraiu este trecho – de “Poder pintar [...]” até “[...] um novo frescor sobre os bosques.” – do *Ensaio sobre a origem das línguas*. cf. SCOTT, J. T. (Ed.). *Essay on the Origin of Languages and Writings related to Music*. In: *Collected Writings of Rousseau*. Hanover/London: University Press of New England, 1998. t. VII. p. 594 n. 119; cf. tb. DAUPHIN, C. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 531 n. “d”.

desta força, dificilmente produz 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 sua presença excita na mente do espectador: ela não representa a coisa diretamente; mas desperta em nossa alma o mesmo sentimento que experimentamos ao vê-la.

Assim, ainda que o pintor não tenha nada a tirar da Partitura do Músico, o Músico hábil não sairá de maneira alguma sem fruto do atelier do pintor. Não somente agitará o mar a seu bel-prazer, excitará as chamas de um incêndio, fará fluir os regatos, chover e engrossar as torrentes; mas aumentará o horror de um deserto horrendo, escurecerá as paredes de uma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo, o Céu sereno, e da Orquestra espargirá um novo frescor sobre os bosques.

Vimos como a união das três Artes que constituem a Cena lírica formam entre si um todo muito bem ligado. Tentou-se introduzir nele uma quarta, sobre a qual me resta falar.

Todos os movimentos do corpo, ordenados segundo certas leis para afetar os olhares mediante alguma ação, em geral recebem o nome de gestos. O gesto divide-se em duas espécies, das quais uma serve de acompanhamento à palavra e a outra de suplemento. O primeiro, natural a todo homem que fala, modifica-se diferentemente segundo os homens, as línguas e os caracteres. O segundo é a Arte de falar aos olhos sem o recurso da escrita, por meio de movimentos do corpo tornados signos de convenção. Como este gesto é para nós mais penoso, menos natural que o uso da palavra, e como ela o torna inútil, ele a exclui e supõe mesmo a sua privação; é isto o que se chama de Arte das Pantomimas.³⁵⁸ A

³⁵⁸ À “Arte das Pantomimas” Rousseau também se refere no primeiro capítulo de seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, como se lê, por exemplo, na passagem seguinte: “Desde que aprendemos a gesticular, esquecemos a arte das pantomimas pela mesma razão pela qual, com belíssimos manuais, não compreendemos mais os símbolos dos egípcios.” cf. ROUSSEAU, J-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 100-101. Em nota a esta mesma passagem, Lourival Gomes Machado observa a inocuidade do meio expressivo em si mesmo, após “ter servido para

esta Arte acrescentai uma seleção de atitudes agradáveis e de movimentos cadenciados e tereis o que chamamos de dança, que quase não merece o nome de Arte quando não diz nada ao espírito.

Posto isto, trata-se de saber se a dança, sendo uma linguagem e, por conseguinte, podendo ser uma Arte de imitação, pode junto com as três outras entrar no curso da ação lírica, ou bem se ela pode interromper e suspender esta ação sem estragar o efeito e a unidade da peça.

Ora, não acho que este último caso possa mesmo levantar uma questão. Pois cada qual sente que todo o interesse de uma ação seguida depende da impressão contínua e redobrada que sua representação exerce sobre nós; que todos os objetos que suspendem ou dividem a atenção são igualmente contrafeitiços que destroem aquele do interesse; que, ao cortar o espetáculo com outros espetáculos que lhe são estranhos, divide-se o argumento principal em partes independentesque nada têm em comum a não ser a relação geral da matéria que as compõe; e que, enfim, quanto mais os espetáculos inseridos fossem agradáveis, tanto mais a mutilação do todo seria disforme. De sorte que, ao supor uma *Ópera* cortada por quaisquer divertimentos que se pudesse imaginar, se eles fizessem com que argumento principal fosse esquecido, o espectador, ao final de cada Festa, encontrar-se-ia tão pouco emocionado quanto no início da peça; e para emocioná-lo novamente e reanimar o [seu] interesse, seria preciso recomeçar sempre. Eis porque os italianos enfim baniram dos Entreatos de suas *Óperas* estes Intermezzi cômicos que neles haviam inserido; gênero de espetáculo agradável, espirituoso e bem tomado da natureza, mas tão deslocado no meio de uma ação trágica, que as duas peças anulavam-se mutuamente, e que uma das duas somente poderia interessar às expensas da outra.

transmitir os símbolos das coisas e das ações.” cf. MACHADO, L. G. *Notas ao Ensaio sobre a origem das línguas*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 160 n. 5.

Portanto, resta saber se a dança, não podendo entrar na composição do gênero lírico como ornamento estranho, não se poderia fazê-la entrar como parte constitutiva e fazer concorrer à ação uma Arte que não deve suspendê-la. Mas como admitir ao mesmo tempo duas linguagens que se excluem mutuamente, e juntar a Arte Pantomima com a palavra que a torna supérflua? A linguagem do gesto, sendo o recurso dos mudos ou das pessoas que não podem se ouvir, torna-se ridícula entre os falantes. Às palavras não se responde de modo algum com piruetas, nem ao gesto por meio de discursos; do contrário, não vejo de modo algum por que aquele que entende a linguagem do outro não lhe responde da mesma maneira. Portanto, suprimi então a palavra se quereis empregar a dança: tão logo introduzis a Pantomima na *Ópera*, dela devei banir a Poesia; pois de todas as unidades a mais necessária é a da linguagem, e porque é absurdo e ridículo dizer a mesma coisa à mesma pessoa, a um só tempo, com a boca e por escrito.

As duas razões que acabo de alegar juntam-se com toda a sua força para banir do Drama lírico as Festas e os Divertimentos que não somente lhe suspendem a ação, mas, ou nada dizem, ou substituem bruscamente à linguagem adotada outra linguagem oposta, cujo contraste destrói a verossimilhança, enfraquece o interesse, e, seja na mesma ação continuada, seja no episódio inserido, fere igualmente a razão. Seria bem pior se estas Festas oferecessem ao espectador apenas saltos sem ligação e danças sem objeto, tecido gótico³⁵⁹ e bárbaro, num gênero de obra em que tudo deve ser pintura e imitação.

É preciso confessar, no entanto, que a dança é tão vantajosamente situada no Teatro, que suprimi-la totalmente seria privá-lo de um de seus maiores atrativos. Assim, embora não se deva aviltar uma ação trágica com saltos e *entrechats*³⁶⁰, apresentar um Ballet após a *Ópera*, como uma pequena Peça depois da tragédia, é terminar o espetáculo

³⁵⁹ Diz-se que é gótico, de acordo com o *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1762), “por uma espécie de desdém, daquilo que parece muito antigo e fora de moda.”

³⁶⁰ Conforme o *Dicionário Universal de Furetière* (edição de 1690), a palavra *entrechat* significa um tipo de salto, no contexto da Dança, “no qual se passa três vezes uma perna por cima da outra enquanto o corpo está no ar.”

de maneira muito agradável. Neste novo espetáculo, que nada tem a ver com o precedente, pode-se fazer a escolha de outra língua: é outra nação que aparece na cena. Então a Arte Pantomima ou a dança, ao tornarem-se a língua de convenção, a palavra, por sua vez, dela deve ser banida, e a Música, que permanece um meio de ligação, na pequena Peça aplica-se à dança, assim como na grande ela se aplicava à Poesia. Mas antes de empregar esta língua nova, é preciso criá-la. Começar por colocar os Balés em atividade sem ter previamente estabelecido a convenção dos gestos é falar uma língua a pessoas que dela não possuem o Dicionário e que, por conseguinte, não a compreenderão absolutamente.

.....

RUÍDO. *s.m.* *Ruído* é, em geral, toda agitação do ar que se torna sensível ao órgão auditivo. Mas na Música a palavra *Ruído* se opõe à palavra *Som*, e é compreendida como toda sensação do ouvido que não é sonora e apreciável. Neste ponto, para explicar a diferença que existe entre o *Ruído* e o *Som*, pode-se supor que este último é apreciável somente graças ao concurso de seus Harmônicos, e que o *Ruído* não o é por ser desprovido deles. Mas além de não ser fácil conceber esta maneira de apreciação se a agitação do ar causada pelo Som faz vibrar, em uma corda, as alíquotas desta corda, não vemos por que a agitação do ar causada pelo *Ruído*, ao abalar esta mesma corda, não abalaria da mesma maneira suas alíquotas. Não sei de nenhuma propriedade do ar que se tenha observado que faça com que se suponha que a agitação que produz o Som e aquela que produz o *Ruído* prolongado não sejam de mesma natureza, e que a ação e reação do ar e do corpo sonoro ou do ar e do corpo ruidoso ocorram por meio de leis diferentes num e noutro efeito.

Não poderíamos conjecturar que o *Ruído* não é de maneira alguma de uma natureza outra que a do Som; que ele mesmo é apenas a soma de uma multidão confusa de Sons diversos, os quais se fazem ouvir ao mesmo tempo e, de certo modo, contrariam mutuamente suas ondulações? Todos os corpos elásticos parecem ser mais sonoros à

medida que sua matéria é mais homogênea, que o grau de coesão é em toda parte mais regular, e que o corpo não é, por assim dizer, dividido em uma multidão de pequenas massas que, ao terem solidez diferente, ressoam consequentemente em diferentes Tons.

Por que o *Ruído* não seria um Som, já que ele o excita? Pois todo *Ruído* faz com que as cordas de um Cravo ressoem, não algumas, como faz um Som, mas todas juntas, pois não há uma sequer que não encontre seu uníssonos ou seus Harmônicos. Por que o *Ruído* não seria um Som, já que com Sons se produz *Ruído*? Tocai simultaneamente todas as teclas de um Teclado, vós produzireis uma sensação total que será somente um *Ruído* e que apenas prolongará seu efeito pela ressonância das cordas, como qualquer outro *Ruído* que faria com que as mesmas cordas ressoassem. Por que o *Ruído* não seria um Som, já que um Som demasiado forte nada mais é que um verdadeiro *Ruído*, como uma Voz que grita a plenos pulmões, e, sobretudo, como o Som de um grande sino que é ouvido no próprio campanário? Pois é impossível apreciá-lo se não abrandamos o Som com a distância, ao sairmos do campanário.

Mas, irão me dizer, como se dá esta modificação de um Som excessivo em *Ruído*? A violência das vibrações torna sensível a ressonância de um número tão grande de alíquotas que a reunião de tantos sons diversos produz, então, seu efeito ordinário, e nada mais é que *Ruído*. Assim, as alíquotas que ressoam não são apenas a metade, um terço, um quarto e todas as consonâncias, mas a sétima parte, a nona, a centésima, e mais ainda. Tudo isto produz em conjunto um efeito semelhante ao de todas as teclas de um Cravo tocadas simultaneamente, e eis como o Som se torna *Ruído*.

De maneira depreciativa, a uma Música estonteante e confusa, na qual ouvimos mais estrondos que Harmonia, e mais clamores que Canto, também denominamos *Ruído*. *Isto é apenas Ruído. Esta Ópera produz muito Ruído e pouco efeito.*

.....

SOM. *s.m.* 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* (Ver 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, e é segundo esta última ideia que o abordamos neste verbete.

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. Se se quer imaginar outro fluido, pode-se facilmente lhe aplicar tudo o que digo sobre o ar neste verbete.

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*. 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 experimentam tais vibrações. Se tocamos 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.

Tudo isto suposto, examinemos primeiramente o que constitui a relação dos *Sons* do grave ao agudo.

I. Theon de Smyrna³⁶¹ diz que Lasus de Hermione, da mesma maneira que o Pitagórico Hypaso de Metaponto³⁶², para calcular as razões entre as Consonâncias, serviu-se de dois vasos semelhantes que ressoavam em Uníssonos; 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.

De acordo com o relato de Nicômaco e Censorino³⁶³, 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 *Sons* 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

³⁶¹ Theon de Smyrna (séc. II d.C.), matemático e filósofo platônico. cf. SABA, Pierre. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 866.

³⁶² De acordo com Jaffrès, Hypaso de Metaponto (ca. 500 a.C.-?) foi “pitagórico e o fundador da seita dos acusmáticos.” cf. JAFFRÈS, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 839.

³⁶³ Censorino (séc. III), gramático e filósofo latino. cf. JAFFRÈS, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 823.

experiências de Vincenzo Galilei³⁶⁴, todos sabem que os *Sons* estão entre si não como os pesos tensores, mas em razão subdupla destes mesmos pesos.

Enfim, inventou-se o Monocórdio, chamado pelos Antigos de *Canon harmonicus*, pois fixava a regra das divisões harmônicas. É preciso explicar seu princípio.³⁶⁵

Duas Cordas de mesmo metal iguais³⁶⁶ e igualmente esticadas formam um uníssono perfeito em todos os sentidos³⁶⁷; se os comprimentos são desiguais, a mais curta produzirá um *Som* mais agudo e também produzirá mais vibrações em um tempo dado; donde se conclui que a diferença dos *Sons* do grave ao agudo procede apenas daquela³⁶⁸ de vibrações produzidas, em um mesmo espaço de tempo, pelas Cordas ou corpos sonoros que as fazem escutar; assim expressamos as razões dos *Sons* pelos números de vibrações que os produzem.

³⁶⁴ O leitor que estiver interessado em se aprofundar nos estudos de Vincenzo Galilei, e, particularmente, em sua refutação “da tradição da fábula de Pitágoras”, à qual Rousseau se refere, nesta passagem, de maneira implícita, poderá consultar o esmerado trabalho da musicista e musicóloga Carla Bromberg, o qual se intitula “Vincenzo Galilei contra o número sonoro”. cf. BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial : FAPESP, 2011, p. 81 et seq.

³⁶⁵ 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 tesson*, 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.

³⁶⁶ Variante desta passagem na *Enciclopédia*: “de grossura igual”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 634, n. 15.

³⁶⁷ Variante desta passagem na *Enciclopédia*: “formam um uníssono perfeito se elas também são iguais em comprimento”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 634, n. 16.

³⁶⁸ Variante desta passagem na *Enciclopédia*: “daquela do número de vibrações”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 635, n. 3.

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 dos *Sons* que elas farão ouvir chama-se *Oitava*. Se as Cordas são como 3 e 2, as vibrações serão como 2 e 3; e a relação se chamará *Quinta*, etc. (Ver INTERVALO).

A partir disto, vê-se que, com cavaletes móveis, é fácil formar sobre uma única corda divisões que produzem *Sons* 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).

Podemos produzir *Sons* 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 *Som* mais grave (Ver CORDA).

Com base nestes princípios, é fácil explicar a construção dos instrumentos de Cordas, tais como o Cravo, o Timpanão³⁶⁹ e o conjunto de Violinos e Baixos, que, por diferentes encurtamentos das Cordas sob os dedos ou cavaletes móveis, produz a diversidade de *Sons* que se consegue destes Instrumentos³⁷⁰. Deve-se raciocinar da mesma maneira sobre os Instrumentos de sopro: os mais compridos produzem *Sons* mais graves, se o sopro é igual. Os orifícios, assim como os encontrados nas Flautas e Oboés, permitem encurtá-los para produzir os *Sons* mais agudos. Quando neles sopramos mais, fazemos com que oitavem, e os *Sons* tornam-se mais agudos ainda. A coluna de ar forma então o corpo

³⁶⁹ Segundo Oliveira Marques, o “timpanão” é uma espécie de *dulcimer*, o qual, por sua vez, é definido por este mesmo autor da seguinte maneira: “instrumento de caixa horizontal, mais ou menos rectangular, de cordas percutidas com baquetas de madeira.” cf. OLIVEIRA MARQUES, Henrique. *Dicionário de Termos Musicais* (Inglês, Francês, Italiano, Alemão e Português). Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1996, p. 564 n. 98.

³⁷⁰ Variante desta passagem na *Enciclopédia*: “que se admira nestes Instrumentos.” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 636 n. 5.

sonoro, e os diversos Tons do Trompete e da Trompa de caça³⁷¹ têm os mesmos princípios que os *Sons* harmônicos do Violoncelo e do Violino, etc. (Ver SONS HARMÔNICOS³⁷²).

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 distintamente, por pouco que tenhamos os ouvidos exercitados e atentos, além do *Som* 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 Uníssono destes *Sons*. Estes *Sons* acessórios sempre acompanham um *Som* principal qualquer, mas quando este *Som* principal é agudo, os outros são menos perceptíveis. A estes chamamos de Harmônicos do *Som* principal; segundo o Sr. Rameau³⁷³, é por meio deles que todo *Som* é apreciável e neles que ele [Rameau] e o Sr. Tartini buscaram o princípio de toda Harmonia, mas por caminhos diretamente contrários (Ver HARMONIA, SISTEMA).

Uma dificuldade que ainda deve ser explicada na teoria do *Som* é saber como dois ou mais *Sons* podem ser ouvidos ao mesmo tempo. Por exemplo, no momento em que ouvimos os dois *Sons* 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 *Sons*, 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

³⁷¹ “Cor-de-chasse”, no original.

³⁷² No verbete da *Encyclopédie*, em vez de remeter à entrada “Sons Harmônicos”, Rousseau havia apresentado três outras remissões, a saber: “Órgão”, “Flauta” e “Oitavar”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 636, n. 8.

³⁷³ Segundo John T. Scott, Rousseau se refere, aqui, a uma passagem da *Génération harmonique* – “Geração harmônica”, 8 ff. (Jacobi, III, 18 ff.) –, de Rameau. cf. 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. 595 n. 127.

produzem diferentes círculos que sem se confundir se cruzam. O Senhor de Mairan³⁷⁴ 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 *Som* 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 em movimento pelos *Sons* que lhes correspondem. De sorte que se ouve dois *Sons* 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.

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 ser distribuídas em cada ponto do espaço, para estarem, em caso de necessidade, sempre prontas 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

³⁷⁴ De acordo com Pierre Saby, o físico e matemático francês Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), o qual estimava os trabalhos de Rameau, foi “secretário permanente” da Academia das Ciências e participou, em 1742, do exame do “Projeto concernente aos novos sinais para a música”, de Rousseau. cf. SABY, P. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 830. Segundo John T. Scott, Rousseau se refere, aqui, ao *Discours sur la Propagation du Son dans les différents Tons qui le modifient* [“Discurso sobre a Propagação do Som em diferentes Tons que o modificam”] (História da Academia Real das Ciências, 1737; publicado em 1740). cf. 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. 595 n. 129.

que as massas de ar carregadas, por assim dizer, de diferentes *Sons*, 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 *Som*.

Em relação aos Harmônicos que acompanham um *Som* qualquer, oferecem menos uma nova dificuldade que um novo caso da precedente, dado que tão logo se explique como vários *Sons* podem ser ouvidos ao mesmo tempo, explicar-se-á facilmente o fenômeno dos Harmônicos. Com efeito, suponhamos que um *Som* ponha em movimento as partículas de ar suscetíveis do mesmo *Som*, e as partículas suscetíveis de *Sons* 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 *Som* 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 *Som* 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 *Som* mais agudo, sempre contrariadas, são logo abafadas por aquelas da

Corda, e este *Som* agudo é absolutamente dissonante e nulo. Tal é a razão pela qual os primeiros Harmônicos são ouvidos e por que todos os outros *Sons* não o são. Mas já falamos demais sobre a primeira propriedade do *Som*; passemos às duas outras.

II. A intensidade do *Som* depende da intensidade das vibrações do corpo sonoro; quanto mais intensas são estas vibrações, tanto mais forte e vigoroso é o *Som* 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 *Som*, 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.

A velocidade do *Som*, 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 *Som*, 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 Halley³⁷⁵ e Flamsteade³⁷⁶, na Inglaterra o *Som* percorre 1.070 pés da França em um segundo, e, no Peru, 174 toesas³⁷⁷, segundo o Sr. de La Condamine³⁷⁸. O padre

³⁷⁵ Trata-se, aqui, do astrônomo britânico Edmond Halley (1656-1742), o qual, dentre outras pesquisas, dedicou-se ao estudo acerca do movimento dos cometas. Depois da aparição do último “cometa de Halley”, em 1986, espera-se que o próximo – de acordo com o cálculo do astrônomo inglês, que previu os retornos periódicos do astro que leva seu nome – surja por volta de 2061. cf. MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005, p. 1425.

³⁷⁶ De acordo com Yves Jaffrès, John Flamsteed, ou Flamsteed (1646-1719) foi um “astrônomo inglês célebre pela precisão de seus cálculos e pela pertinência de suas numerosas observações. Foi amigo de Halley e de Newton, e um dos primeiros eruditos a trabalhar no observatório de Greenwich, criado em 1676.” cf. JAFFRÈS, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 834.

³⁷⁷ Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), o termo “toesa” significa uma “[...] antiga medida francesa de comprimento equivalente a seis pés, ou seja, cerca de dois metros.”

Mersenne e Gassendi³⁷⁹ asseguraram que o vento favorável ou contrário não acelerava nem retardava o *Som*; isto é tomado por um erro desde as experiências que Derham³⁸⁰ e a Academia das Ciências fizeram sobre este assunto.

Sem desacelerar seu movimento, o *Som* 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.

III. Quanto à diferença que se encontra entre os *Sons*, ainda, pela qualidade do Timbre, é evidente que não depende do grau de elevação nem sequer do grau de intensidade. Por mais que um Oboé se coloque em Uníssono com uma Flauta, por mais que suavize o *Som* no mesmo grau, o *Som* 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

³⁷⁸ Charles-Marie de la Condamine (1701-1774) foi, de acordo com Yves Jaffrès, um homem que possuía diferentes atividades – interessou-se pelas matemáticas, pela física, pela história natural e pela medicina –, “um brilhante tagarela [...] muito célebre enquanto vivia”, o qual “embarcou para o Peru em uma missão científica relatada no seu ‘Journal du voyage fait par ordre du roi à l’équateur’ [Diário da viagem ao equador feita por ordem do rei] (1751).” cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 825. Segundo John T. Scott, a narrativa de La Condamine provém de sua obra intitulada “Relatório abreviado de uma viagem feita no interior da América meridional” (*Relation abrégée d’un voyage fait à l’intérieur de l’Amérique méridionale*). cf. 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. 595 n. 130.

³⁷⁹ Conforme Jaffrès, o filósofo, matemático, astrônomo e abade Pierre Gassend (1592-1655), conhecido por Gassendi, “possuía uma vasta erudição que lhe permitia abordar numerosos assuntos de maneira brilhante.” cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 835. Os leitores familiarizados com a obra de Descartes irão se lembrar das respostas deste filósofo às objeções formuladas pelo Sr. Gassendi contra as “Meditações”.

³⁸⁰ Conforme Jaffrès, William Derham (1657-1735) – o qual é mencionado apenas no verbete “Som” do *Dicionário de música* de Rousseau – foi um “teólogo e erudito inglês, membro da Sociedade real de Londres.” cf. JAFFRES, Y. *Notices sur les noms propres cités par Rousseau*. In: DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 827. Segundo John T. Scott, Rousseau extraiu os experimentos de Derham – narrados por este último em um escrito intitulado “Experimenta et Observationes de Soni Motu aliisque ad id attinentibus, *Operações filosóficas* (1708) [...]” – dos “Princípios gerais de acústica” (1748), de Diderot. cf. 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. 595 n. 130.

examinou o *Som* 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 *Som* e suas diferenças, será preciso encontrar, no corpo sonoro, uma terceira causa diferente destas duas; o que, talvez, não seja muito fácil.

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 *Som* em geral.

De fato, o Compositor não só considera se os *Sons* 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 *Récits*³⁸¹ ou em Coros, nos extremos ou no *Medium* dos Instrumentos ou das Vozes, com *Pianos*³⁸² ou *Fortes*, de acordo com as conveniências de tudo isto.

Mas é verdade que toda a ciência Harmônica consiste unicamente na comparação de *Sons* do grave ao agudo, de sorte que, como o número de *Sons* 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 *Sons* do grave ao agudo, e por menor que possa ser o Intervalo que se encontra entre dois *Sons*, sempre iremos concebê-lo como divisível por um terceiro *Som*; mas a natureza e a arte limitaram esta infinidade na prática da Música.

³⁸¹ “Nome genérico de tudo o que se canta a uma só Voz.” Verbete “Récit” do *Dicionário de música* de Rousseau. cf. DAUPHIN, C. (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 584.

³⁸² “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 *Loure*³⁸² 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. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 297-298.

Prontamente encontramos nos Instrumentos os limites dos *Sons* praticáveis, tanto no grave como no agudo. Alongai ou encurtai até certo ponto uma Corda sonora, ela não mais produzirá *Som*. 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 *Som*; demasiado forte, apenas produz um grito estridente que é impossível apreciar. Enfim, por mil experiências, é constatado que todos os *Sons* sensíveis estão compreendidos em uma certa latitude, para além da qual, quer sejam muito graves quer muito agudos, não são mais percebidos ou tornam-se inapreciáveis ao ouvido. O Sr. Euler³⁸³ fixou mesmo esses limites, de certa maneira, e segundo as suas observações, expostas pelo Sr. Diderot, nos seus princípios de acústica, todos os *Sons* perceptíveis estão compreendidos entre os números 30 e 7552; isto significa que, segundo este grande Geômetra, o *Som* 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.

Por outro lado, pela geração harmônica dos *Sons* vê-se que, em sua infinidade possível, existe apenas um número muito pequeno deles que possa ser admitido no sistema harmônico. Pois todos aqueles que não formam Consonâncias com os *Sons* 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 ser o nosso, ele é, no entanto, limitado a apenas doze *Sons* na extensão de uma Oitava, destes doze, todas as outras Oitavas só contêm réplicas. Se quisermos considerar todas estas réplicas como outros tantos *Sons* diferentes, ao multiplicá-los pelo número das Oitavas que

³⁸³ De acordo com Dauphin, Leonhard Euler (1707-1783), foi um “matemático e físico suíço”. cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 833.

se limita à extensão dos *Sons* apreciáveis, encontraremos o total de 96 como o maior número de *Sons* praticáveis, em nossa Música, sobre um mesmo *Som* fundamental.

Não poderíamos avaliar, com a mesma precisão, o número dos *Sons* 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 indeterminado. Ora, cada Acorde particular mudava os *Sons* da metade do sistema, isto é, as duas Cordas móveis de cada Tetracorde. Assim, vê-se bem o que possuíam de *Sons* em uma única maneira de Afinação; mas não podemos calcular ao certo o quanto este número se multiplicava em todas as mudanças de Gênero³⁸⁴ e de Modo que introduziam novos *Sons*.

Em relação aos seus Tetracordes, distinguiam os *Sons* em duas classes gerais, a saber: os *Sons* estáveis e fixos, cuja Afinação jamais mudava; e os *Sons* 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 Proslambanomenos; os segundos também eram oito, pelo menos, algumas vezes nove ou dez, pois dois *Sons* vizinhos ora se confundiam em um, ora se separavam.

Eles dividiam de novo nos Gêneros densos os *Sons* estáveis em duas espécies, das quais uma continha três *Sons*, chamados de *Apyncni* ou não “estreitos”, pois no grave não formavam nem semitons nem menores Intervalos; estes três *Sons Apyncni* eram o Proslambanomenos, o Nete-Synnemenon e o Nete-Hyperboleon. A outra espécie levava o nome de *Sons Barypyncni* ou “subestreitos”, pois formavam o grave por meio dos pequenos

³⁸⁴ Atualmente, o leitor lusófono dispõe de um brilhante estudo (originalmente escrito em francês) sobre a música grega antiga, suas noções fundamentais – dentre as quais estão incluídos os “gêneros melódicos” de que fala Rousseau –, seus instrumentos e sua prática. Trata-se do livro intitulado “A música grega”, do historiador, advogado, matemático, filólogo e musicólogo Théodore Reinach (1860-1928). cf. REINACH, T. *A música grega*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Intervalos. Os *Sons Barypycni* eram cinco, a saber: o Hypate-Hypaton, o Hypate-Meson, o Mese, o Paramese e o Nete-Diezeugmenon.

Da mesma maneira, os *Sons* móveis se subdividiam em *Sons Mesopycni* ou *médios* no “estrito”, os quais eram também cinco, a saber: o segundo, no sentido ascendente de cada Tetracorde; e em cinco outros *Sons* chamados *Oxypycni* ou superagudos, que eram o terceiro de cada Tetracorde, no sentido ascendente (Ver TETRACORDE).

Em relação aos doze *Sons* do sistema moderno, a sua Afinação nunca muda e são todos imóveis. Brossard sustenta que eles são todos móveis, baseado no fato de que podem ser alterados por Sustenido ou Bemol³⁸⁵. Mas uma coisa é mudar de Corda e outra é mudar a Afinação de uma Corda.

.....

TIMBRE. Chama-se assim, por metáfora, a esta qualidade do Som em razão da qual ele é áspero ou doce, surdo ou brilhante, seco ou brando. Os Sons doces geralmente têm pouco brilho, como os da Flauta e do Alaúde; os Sons brilhantes estão sujeitos à aspereza, como os da Ghironda ou os do Oboé. Há até mesmo Instrumentos, tais como o Cravo, que são ao mesmo tempo surdos e ásperos; e este é o *Timbre* mais feio. O belo *Timbre* é aquele que combina a doçura com o brilho. Tal é o *Timbre* do Violino (Ver SOM).

.....

UNIDADE DE MELODIA. Todas as Belas-Artes possuem alguma *Unidade* de objeto, fonte do prazer que proporcionam ao entendimento: pois a atenção dividida não repousa

³⁸⁵ 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.

em parte alguma, e, quando dois objetos nos ocupam, isto é uma prova de que nenhum dos dois nos satisfaz. Há, na Música, uma *Unidade* sucessiva que se relaciona ao tema, e por meio da qual todas as Partes, bem ligadas, compõem um só todo, do qual percebemos o conjunto e todas as relações.

Mas há outra *Unidade* de objeto mais fina, mais simultânea, e de onde nasce, sem que se pense nisso, a energia da Música e a força de suas expressões.

Quando ouço cantar nossos Salmos a quatro Partes, sempre começo por sentir-me impressionado, arrebatado por esta Harmonia plena e vigorosa; e os primeiros acordes, quando são entoados com boa afinação, comovem-me até o estremecimento. Mas apenas eu tenha escutado sua sequência durante alguns minutos, minha atenção se 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 quando ouço boa Música moderna, ainda que sua Harmonia seja menos vigorosa; e lembro-me 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 final do que no início.³⁸⁶

Esta diferença provém do caráter distinto das duas Músicas, das quais uma é somente uma sequência de Acordes e a outra é uma sequência de Canto. Ora, o prazer da Harmonia é apenas um prazer de pura sensação, e o gozo dos sentidos é sempre curto, a saciedade e o tédio o seguem de perto. Mas o prazer da Melodia e do Canto é um prazer de interesse e de sentimento que fala ao coração, e que o Artista pode sustentar sempre e renovar a força de gênio.

Portanto, a Música deve necessariamente cantar para comover, para agradar, para sustentar o interesse e a atenção. Mas de que modo, em nossos Sistemas de Acordes e de

³⁸⁶ É bem conhecida a passagem das *Confissões*, livro VII, na qual Rousseau descreve seu arrebatamento pela música italiana e, particularmente, pelas óperas representadas nos teatros venezianos. cf. ROUSSEAU, J.-J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. São Paulo: Edipro, 2008, p. 290-292.

Harmonia, a Música procederá para cantar? Se cada Parte possui seu próprio Canto, todos estes Cantos, escutados ao mesmo tempo, destruir-se-ão mutuamente, e não mais produzirão Canto. Se todas as Partes produzem o mesmo Canto, não teremos mais Harmonia e o Concerto será todo em Uníssono.

É bastante notável a maneira como um instinto musical, algum sentimento surdo³⁸⁷ do gênio suprimiu esta dificuldade sem vê-la, e dela tirou mesmo vantagem. 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 aí 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.

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 melhor o faz 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, em vez de contrariar aquele da Parte principal, o sustente, o auxilie e lhe dê um acento mais vivo.

³⁸⁷ Neste contexto, o termo “surdo” (*sourd*) deve ser compreendido como algo “secreto” ou “latente”.

O Sr. Rameau, para provar que a energia da Música provém inteiramente da Harmonia, dá o exemplo de um mesmo Intervalo, ao qual ele chama um mesmo Canto, que assume características totalmente diferentes, de acordo com as diversas maneiras de acompanhá-lo. O Sr. Rameau não percebeu que ele provava exatamente o contrário daquilo que pretendia provar; pois em todos os exemplos que ele apresenta, o Acompanhamento do Baixo apenas 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 enquanto Melodia que o Intervalo possui diferentes expressões, conforme o Modo em que é empregado.

A *Unidade de Melodia* exige que jamais se ouçam duas Melodias ao mesmo tempo, mas não que a Melodia nunca passe de uma Parte à outra; ao contrário, muitas vezes há elegância e gosto em dispor oportunamente esta passagem, mesmo do Canto ao Acompanhamento, contanto que o texto seja sempre ouvido. Há inclusive Harmonias engenhosas e bem dispostas, na quais a Melodia, sem estar em nenhuma Parte, resulta somente do efeito do todo. Encontrar-se-á um exemplo (*Prancha M, Figura 7*)³⁸⁸ que, embora seja grosseiro, basta para fazer entender o que quero dizer.

Seria necessário um tratado para mostrar em detalhe a aplicação deste princípio aos *Duos, Trios, Quartetos*, aos Coros e às Peças de Sinfonia. Os homens de gênio descobrirão suficientemente sua extensão e uso, e nisto suas obras instruirão outros. Então concluo e

³⁸⁸ cf. Anexo 3 (p. 317), *Prancha XVI, Figura 2*.

digo que, do princípio que acabo de estabelecer, em primeiro lugar, segue-se que toda Música que não canta é enfadonha, seja qual for a sua Harmonia; em segundo lugar, que toda Música em que se distinguem vários Cantos simultâneos é ruim, e que dela resulta o mesmo efeito que o de dois ou vários discursos pronunciados ao mesmo tempo no mesmo Tom. Por este julgamento, que não admite nenhuma exceção, vê-se o que se deve pensar destas maravilhosas Músicas em que uma Ária serve de Acompanhamento a outra Ária.

É este princípio da *Unidade* de Melodia que os Italianos sentiram e seguiram sem o conhecer, e que os franceses, porém, não conheceram nem seguiram; é, digo eu, neste grande princípio que consiste a diferença essencial entre as duas Músicas; e acredito que é o que dele dirá todo juiz imparcial que queira dar a mesma atenção às duas; se, todavia, isto for possível.

Quando descobri este princípio, antes de propô-lo, eu mesmo quis tentar aplicá-lo³⁸⁹; este ensaio produziu o *Adivinho da Aldeia*³⁹⁰; após o sucesso, dele falei em minha

³⁸⁹ Em nota a esta passagem referente à tentativa de aplicação do princípio de “Unidade de melodia”, Pierre Saby aponta para o fato de que talvez seja possível reconhecer, neste *intermezzo* de Rousseau, a expressão deste princípio, especialmente, ainda segundo Saby, “pela ausência de contraponto, pela frequente redução da textura musical a duas partes reais, aumentadas de discretos temperos harmônicos, pela homogeneidade da inspiração melódica (árias, danças, ritornelos), e pela tipologia formal primária de números fechados; todos traços de estilo que, contribuindo com o surgimento de uma estética musical com a simplicidade reivindicada, sem dúvida podem ser considerados de definição genérica” cf. DAUPHIN, Claude (Ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008, p. 764, n. “b”.

³⁹⁰ Datado de 1752, o *intermezzo* de Rousseau intitulado *Le Devin du Village* (“O Adivinho da Aldeia”), dentre as suas obras musicais (óperas, canções, motetos, arranjos, etc.), decerto foi a que mais o aproximou da possibilidade de uma ascensão enquanto compositor. Muito embora tenha recebido a oferta de uma pensão vitalícia, por parte de Luís XV – o qual estivera presente na primeira apresentação do *Adivinho*, em Fontainebleau, no dia 18 de outubro de 1752 –, Rousseau terminou por recusá-la sem maiores explicações, com um gesto que, à primeira vista, pode parecer intrigante, mas se mostra enfim consonante com seus “princípios”, segundo seu próprio testemunho: “É verdade que eu perdia a pensão que de algum modo me haviam oferecido; 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.” 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. 347. Não obstante, como bem observaram Gagnebin e Raymond, é preciso admitir que “as razões da recusa à pensão são embaralhadas, Rousseau o admite: verdade, virtude (e orgulho!), e também timidez, incontinência urinária.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959, p. 1444 n. 1.

Carta sobre a Música Francesa.³⁹¹ Aos mestres de Arte cabe julgar se o princípio é bom, e se eu segui corretamente as regras que dele decorrem.

³⁹¹ Com efeito, no prólogo da *Carta sobre a música francesa*, Rousseau faz uma alusão – “falsamente modesta”, segundo a expressão de Olivier Pot – ao sucesso do “Adivinho”: “Árbitros da música e da ópera, homens e mulheres da moda, despeço-me de vós para sempre, e me felicitarei todos os dias da minha vida por ter dominado a tentação de vos importunar uma segunda vez com meus divertimentos.” cf. ROUSSEAU, J.-J. *Carta sobre a música francesa*. Trad. e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 7. cf. tb. POT, Olivier. *Notes et variantes*. In: ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1449-50 n. 6.

Índice onomástico

- Agostinho *124*
- Alexandre, o Grande *118*
- Alypius *124*
- Anacreonte *74*
- Antonino, o Piedoso *124*
- Arezzo, Guido d' *122*
- Aristóteles *72, 73, 116, 123*
- Aristóxeno *107, 123*
- Artemon *72, 73*
- Atenæus *74, 75, 117*
- Aubigny ou Aubigné, Agrippa d' *118*
- Bacchius *124*
- Banchieri, Adriano *125*
- Batteux, Charles *101*
- Boécio *122, 124, 126*
- Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, dito *123*
- Bousset, Jean-Baptiste Drouart de *77*
- Boyle, Robert *118, 119*
- Bryennius, Manuel *124*
- Brossard, Sébastien de *157*
- Burette, Pierre Jean *60, 120, 125*
- Capella, Martianus *45, 124*
- Cassiodoro, Magno Aurélio *124*
- Catão *134*
- Censorino *146*
- Chardin, Jean, dito Chevalier *121*
- Charles IX *76*
- Cícero *124*
- Corelli, Arcangelo *83*
- Corneille, Pierre *134*
- Coulanges, Pierre Philippe Emmanuel, marqués de *77*
- Cyrus *134*
- D'Alembert, Jean Le Rond *65, 94, 126*
- Dario I Hystaspes *116*
- Derham, William *153*
- Descartes *125*
- Dicearco *72*
- Diderot, Denis *51, 155*
- Diodoro de Tiro *109, 113, 115, 116*
- Dionísio de Halicarnasso *56*
- Dodart, Denis *79*
- Doni, Giovanni Battista *125*
- Dortous de Mairan, Jean-Jacques *150*
- Du Halde, Jean-Baptiste *121*
- Durante, Francesco *83, 90*
- Epigonius *115*
- Eric, rei da Dinamarca *118*
- Estesícoro *126*
- Estève, Pierre *95*
- Euclides de Alexandria *123*
- Euler, Leonhard *155*
- Eurípides *75*
- Filoxeno *115*

Flamsteade ou Flamsteed, John 152	Licurgo 114
Frynis de Mitileno 115	Lisandro 115
Galilei, Vincenzo 125, 147	Lysias 114
Galuppi, Baldassare 84, 88	Lucílio, Caio 61
Gassendi, Pierre Gassend, dito 153	Lucrecio 113
Gaudêncio 124	Lully, Jean-Baptiste 87
Gesner ou Gesneri, Conrad ou Conradi 123	Machaut, Guillaume de 76
Gluck, Christoph Willibald 87	Malcolm, Alexander 125
Graun, Carl Henrich 87	Marot, Clément 76
Gregório I, papa 122	Mei, Girolamo 125
Halley, Edmond 152	Meibomius ou Meibom, Marcus 124
Hasse, Johann Adolf 84, 87	Melnípides 115
Henrique III 118	Ménage, Gilles 60
Hermias 73	Mengoli, Pietro 125, 149, 150
Hesychius 112	Mersenne, Marin 94, 119, 121, 125, 153
Hypaso de Metaponto 146	Metastasio, Pietro ou Antonio Trapassi, dito 90
Holder, William 125	Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dito 132
Horácio, ou Quintus Horatius Flaccus, dito 75	Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de 87
Jomelli, Niccolo 83, 88, 90	Morhoff, Daniel Georg 119
Joyeuse, Anne 118	Muris, Jean de 123
Júlio César 134	Nicômaco de Gerasa 93, 124, 146
Kircher, Athanasius 109, 119, 120, 122, 125	Nonnius Marcellus 61
La Condamine, Charles-Marie de 152	Olivet, Pierre-Joseph Thoulhier, abade d' 58
La Garde, Pierre de 77	Parran, Antoine 125
Lambert, Michel 76	Pereira [ou Pereire], Jacob-Rodriguez 80
La Nauze, Louis Jouard de 72	Perez, Davide 83
Lasso, Orlando di ou Lassus, Roland de 76	Pergolesi, Giovanni Battista 84, 88, 90, 135
Lasus ou Lasos de Hermione 115, 116, 123, 146	Perrault, Claude 125
Lattaignant, Gabriel-Charles, abade de 77	Petter 119
Leo, Leonardo 84, 87, 90, 135	Pitágoras 112, 146

Platão 108, 112, 116, 117

Plutarco [pseudo-] 72, 73, 74, 114, 124

Políbio 117

Porfírio 111

Pradon, Jacques Nicolas 132

Ptolomeu 124

Quintiliano, Aristides 107, 108, 124

Racine, Jean 134

Rameau, Jean-Philippe 51, 64, 65, 67, 68, 87, 94,
96, 99, 101, 126, 149, 160

Rinaldo, di/da Capua 83

Salinas, Francisco 125

Sallier, Claude, abade 47

Saumaise, Claude 60

Sauveur, Joseph 94

Sermisy, Claudin de 76

Serre, Jean Adam 70

Servius, Maurus Honoratus 55

Sextus Rufus 61

Simicus ou Simmicus 115

Sotericus 114

Tales ou Taletas 115

Tartini, Giuseppe 51, 70, 94, 126, 149

Teodorico, o Grande 124

Terpandro 73, 114, 126

Terradeglias, Domenico 84

Theon de Smyrna 146

Thamiris 115

Thibault IV de Champagne 76

Timóteo de Mileto 115, 116, 117

Valgulio, Carlo 125

Vallotti, Francesco Antonio 125

Vinci, Leonardo 83, 135

Vossius, Isaacus 120

Wallis, John 119, 125

Zarlino, Gioseffo ou Giuseppe 125

Zeno, Apostolo 134

Bibliografia

I Edições do Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau

DAUPHIN, Claude (Ed.). *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: Fac-similé de l'édition de 1768*. Paris: Actes Sud, 2007.

_____. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995. t.V. p. 603-1191. (Bibliothèque de la Pléiade).

II Traduções do texto integral do Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau

FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (Ed.). *Diccionario de música – Jean-Jacques Rousseau*. Trad. José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

III Traduções parciais do Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau

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.

IV Outras obras de J.-J. Rousseau

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Correspondance Générale de J.-J. Rousseau* – collationnée sur les originaux annotée et commentée par Théophile Dufour. t. I. Paris: Armand Colin, 1925.

_____. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1959. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Les confessions*. Paris: Librairie Générale Française/Poche, 1963. t.I.

_____. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Les confessions*. Paris: Librairie Générale Française/Poche, 1965. t.II.

_____. *Lettres philosophiques*. Présentées par Henri Gouhier. Paris: Vrin, 1974.

_____. *Lettres philosophiques*. Paris: J. Vrin, 1974.

_____. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Lettre à d'Alembert*. Paris: Garnier-Flammarion, 1998.

_____. *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques* – suivis de Le Lévitte d'Éphraïm. Paris: Garnier-Flammarion, 1999.

_____. *Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française/Poche, 2001.

_____. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie Générale Française/Poche, 2002.

_____. *Émile ou De l'éducation*. Paris: Gallimard, 2005.

V Traduções de obras de J.-J. Rousseau

ROUSSEAU, J-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Apresentação de Bento Prado Jr. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.(Textos Didáticos, 58).

_____. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros

XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008.

_____. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Tradução e introdução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Unesp, 2009.

_____. *Sobre o gosto*. Tradução e apresentação de Fabio Stieltjes Yasoshima. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, n. 16, p. 235-240, 2010.

[<http://www.fflch.usp.br/df/cefp/efp16/traducao.pdf>]

VI Fontes

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: J.B.

Coignard, 1762. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504003>]

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio (1746)*. Trad. Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro; revisão de Victor Knoll; apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique* (ca.1708). Amsterdam, Estienne Roger. Fac-similé. Genève/Paris: Minkoff, 1992.

BURNEY, Charles. *Viaggio Musicale in Italia (1770)*. Trad. Virginia Attanasio. S/l: Remo Sandron Editore, 1921.

_____. *A General History of Music – From the Earliest Ages to the Present Period* (1789). New York: Dover, 1957.

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux:

contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre langue.

Paris: Compagnie des libraires associés, 1771.

[<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50980z>]

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

FURETIÈRE, A. *Dictionnaire Universel: Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye:

A. et R. Leers, 1690. [<http://gallica.bnf.fr/>]

LUCRÉCIO. *Da Natureza das coisas*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____. *De rerum natura*. Trad. W. H. D. Rouse. Cambridge: Harvard University Press, 1992. (Loeb Classical Library).

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.

RAMEAU, Jean-Philippe. *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, 1992.

VII Bibliografia crítica e dicionários consultados

- ABROMONT, Claude. MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Évreux: Fayard/Henry Lemoine, 2001.
- ANDERSON, W. D. *Music and musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais – desejo de glória (1735-1751)*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- _____. *As paixões intelectuais – exigência de dignidade (1751-1762)*. 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).
- BAUD-BOVY, Samuel. *Note sur la musique grecque antique dans le «Dictionnaire de musique»*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1995. t.V. p. 1658-1664.
- BEAUSSANT, Philippe. *Versailles, Opéra*. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard; IMDA, 1983.
- BENOIT, Marcelle. (Dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Arthème Fayard, 1992.
- BETHUNE, Christian. *Le Jazz et l'Occident – culture afro-américaine et philosophie*. Paris: Klincksieck, 2008.
- BOCCADORO, Brenno. *Tartini, Rousseau et les Lumières*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1694-1711.

- BOLLINO, Fernando. *Introduzione*. In: *J.-J. Rousseau, Scritti sulle arti* – a cura di Fernando Bollino. Bologna: Clueb, 1998, XIX-XXXII.
- BOUISSOU, Sylvie. *Vocabulaire de la musique baroque*. Montrouge: Minerve, 1996.
- BOUTILIÉ, Marie-Dominique; BOUTTIER-COUQUEBERG, Catherine. *Jean-Jacques Rousseau – analyse de l'œuvre*. Paris: Pocket, 2004.
- 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).
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Três momentos da retórica antiga*. In: *A Poética Clássica – Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BROMBERG, Carla. *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial : FAPESP, 2011.
- CANDÉ, Roland de. *O convite à música*. Trad. Mário Mendonça Torres. Lisboa: Edições 70.
- _____. *Dicionário de músicos*. Trad. Artur Lopes Cardoso. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la ilustración*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- 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.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista – aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHAUNU, Pierre. *La Civilisation de l’Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 2003.
- CERNUSCHI, Alain. *La question d’un découpage par matières : l’exemple du corpus musicographique de l’Encyclopédie*. In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n. 31-32, p. 161-167, 2002.
- 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, Lauro Machado. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COTTRET, Bernard; COTTRET, Monique. *Jean-Jacques Rousseau en son temps*. Paris: Perrin, 2005.
- CRESSON, André. *Jean-Jacques Rousseau – sa vie, son œuvre*. Paris: P.U.F., 1962.
- CUNHA, Antônio Geraldo da (Dir.). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio – história da publicação da “Enciclopédia” (1775-1800)*. Trad. Laura Teixeira Motta e Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *George Washington’s false teeth – an unconventional guide to the eighteenth century*. New York: W.W. Norton & Company, 2003.
- 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, IX-LXVIII.

- DELON, Michel. (Dir.). *Dictionnaire européen des lumières*. Paris: PUF, 1997.
- _____. (Ed.). *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1997.
- DIDIER, Béatrice. *Alphabet et raison: Le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 1996.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOUSSOT, Joëlle-Elmyre. *Vocabulaire de l'ornementation baroque*. Lassay-les-Châteaux: Minerve, 2007.
- DUBOIS, Jean. LAGANE, René. LEROND, Alain. *Dictionnaire du français classique*. Paris: Larousse-Bordas/HER, 2001.
- DUFOURCQ, Norbert. *Breve Historia de la Música*. Trad. Emma Susana Speratti. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Pour une esthétique de l'art lyrique*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. t.V. Paris: Gallimard, 1995, p. 1711-1733.
- 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. Disponível em: centre-bachelard.u-bourgogne.fr/z-ferrari-m.pdf
- FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Rousseau: o bom selvagem*. São Paulo: Humanitas/Discurso Editorial, 2007.
- FREITAS, Jacira de. *A lira de Orfeu: a arte do músico na origem da comunicação – filosofia e música em Rousseau*. São Paulo, 2002. 244 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. *Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade*. In:

- Discurso*. São Paulo (Dep. Filosofia – USP), n.37, p. 113-147, 2007.
- _____. *Considerações sobre o “Gosto” em Rousseau*. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007, p. 113-127.
- FUBINI, Enrico. *L’Estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Giulio Einaudi, 1987.
- _____. *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*.
[<http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista17.asp>]
- GILSON, Étienne. *Introduction*. In: DESCARTES, René. *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 2005.
- GOZZA, Paolo; SERRAVEZZA, Antonio. *Estetica e musica – l’origine di un incontro*. Bologna: Clueb, 2004.
- GROSRICHARD, Alain. *La voix de la vérité*. In: BERTHIER, Philippe. RINGGER, Kurt. (Orgs.). *Littérature et Opéra*. Grenoble: P.U.G., 1987, p. 9-17.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOWLETT, Marc-Vincent. *Jean-Jacques Rousseau – L’homme qui croyait en l’homme*. Paris: Gallimard, 2001.

- JAMBOU, Louis. (Ed.). *Dictionnaire chronologique de l'Opéra – de 1597 à nos jours*. Trad. Sophie Gherardi. Paris: Le Livre de Poche/Ramsay, 1994.
- JULLIEN, Adolphe. *La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*. Paris: J.Baur, 1873.
- KURY, Mário da Gama. *Prometeu acorrentado/Ésquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípides*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KINTZLER, Catherine. *Introduction*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993.
- _____. *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*. Clamecy: Minerve, 2006.
- LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. I. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952.
- _____. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. II. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952.
- _____. *Dictionnaire biographique des Auteurs – de tous les temps et de tous les pays*. t. III. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 1952.
- LALOY, Louis. *Aristoxène de Tarente disciple d'Aristote et la Musique de l'Antiquité*. Genève: Minkoff, 1973.
- LANDORMY, Paul. *Histoire de la Musique*. Paris: Librairie Delaplane, s/d.
- LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- LAVOIX, Henry. *La musique française*. Paris: Éditions Kimé, 1995.
- LE FUR, Dominique (Dir.). *Le Robert – Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires*. Paris: Le Robert-SEJER, 2005.

- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: H.U.P., 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- _____. *Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l'homme*. In: *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon, 1973, p. 45-56.
- LE VOT, Gérard. *Rousseau et les musiques antiques et médiévale – musicographie ou sémiologie musicale?* In: 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, p. 23-69.
- 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.
- _____. *Apresentação*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Trad. e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005.(Textos Didáticos, 58).
- _____. (Org.). *Reflexos de Rousseau*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la Musique occidentale*. Paris: Fayard/Messidor, 1985.
- MATTÉI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Paulus, 2000.
- MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MAY, Georges. *Rousseau*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- MERLET, Philippe (Dir.). *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2005.

- MOUREAU, François. *Le roman vrai de l'Encyclopédie*. Paris: Gallimard, 1990.
- 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.
- OLIVEIRA MARQUES, Henrique. *Dicionário de Termos Musicais* (Inglês, Francês, Italiano, Alemão e Português). Lisboa: Referência/Editorial Estampa, 1996.
- 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.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1981.
- PETITFRÈRE, Claude. *Le Scandale du 'Mariage de Figaro' : prélude à la Révolution française?* Bruxelles: Editions Complexes, 1989.
- PETIT LITTRÉ. *Dictionnaire de la langue française – abrégé du Dictionnaire de Littré* par A. Beaujean. Paris: Gallimard/Hachette, 1959.
- PHILIPPOT, Michel P. *Préface*. In: BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève-Paris: Slatkine, 1980.
- PINSART, Marie-Geneviève. *Musique-texte-passion dans les œuvres théoriques et musicales de J.-J. Rousseau*. In: Hottois, Gilbert (Ed.). *Arcanes de l'Art – entre esthétique et philosophie*. Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences morales. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, p.21-31, 1988.
- PONS, Alain (Ed.). *Encyclopédie I – ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986.

_____. *Encyclopédie II* – ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.

Paris: Garnier-Flammarion, 1986.

PONS, Amilda A. *Jean-Jacques Rousseau et le Théâtre*. Genève: A. Jullien, 1909.

PRADO JÚNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau e outros ensaios de Bento Prado Jr.*

Organização e apresentação de Franklin de Mattos; Tradução de Cristina Prado;

Revisão técnica de Thomaz Kawauche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RANDEL, Don Michael. (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge:

Harvard University Press, 1996.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Trad. Nathanael

C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REBATET, Lucien. *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.

REY, Alain. CHATREAU, Sophie. *Dictionnaire d'expressions et locutions*. Paris: Le Robert,

2007.

RIBEIRO JUNIOR, Wilson Alves (Ed./Org.). *Hinos Homéricos* – tradução, notas e estudo.

São Paulo: Unesp, 2010.

ROLAND-MANUEL. *Histoire de la musique*. I vol.2. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001.

ROLLAND, Romain. *Voyage musical au pays du passé*. 2. ed. Paris: Hachette, 1920.

ROSA, Jacira de Freitas. *A lira de Orfeu: a arte do músico na origem da comunicação* –

filosofia e música em Rousseau. São Paulo, 2002. 244 f. Tese (Doutorado em

Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de

São Paulo.

- SABY, Pierre. *Vocabulaire de l'Opéra*. Paris: Minerve, 1999.
- _____. (Dir.). *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'Opéra*. Actes du colloque sur *Le Devin du village* – 15 avril 2003 – et autres études. Lyon: Édition du Département de musicologie de l'Université Lumière Lyon 2, 2006.
- SADIE, Stanley. (Ed.). *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. 20 v.
- _____. *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.
- SOUZA, Maria das Graças de. *Ilustração e história: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização* - ensaios. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. Original francês.
- _____. *Présentation*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *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: Cia. das Letras, 2011.
- STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music* – a History. Boston: McGraw-Hill, 1998.
- 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.

- THOMAS, Downing A. *Music and the origins of language – Theories from the French Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- TIERSOT, Julien. *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1920.
- TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (Dir.) *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- _____. (Org.). *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- 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. 941-1090.
- WAEBER, Jacqueline. *Pygmalion et J.-J. Rousseau : “un grand poète, qui serait en même temps un peu musicien”*. In: *Fontes Artis Musicae*, v. 44/1, january-march, pp. 32-41, 1997.
- ZWILLING, Carin. *To the Muses: Nine Galliards by Vincenzo Galilei*. In: *Lute Society of America Quarterly* (LSA), v. 42, n. 2, p. 20-34, 2007.

VIII Partituras consultadas

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du village : Ouverture – Neu instrumentiert und bearbeitet von Heinrich Schwartz*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1932. 1 partitura. Orquestra.
- _____. *Le Devin du village*. A-R Editions, Inc.: Wisconsin, 1998. 1 partitura. Piano e voz (redução de partitura orquestral).
- _____. *Les Consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos* (1781). Paris: De Roullède de la Chevardièrre, Fac-similé. s/l, s/d.

ANEXO 1

ANEXO 2

DICTIONNAIRE

D E

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques,
au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi

P R É F A C E.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vite & mal, ne pouvant

a ij

bien faire en si peu de tems ; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres , cet essai , mieux digéré , eût pû rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact ; mais je me repens d'avoir été téméraire , & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient , je résolus de refondre le tout sur mon brouillon , & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois , en recommençant ce travail , à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des Artistes & des Gens-de-Lettres , je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fournissoit , de la Bibliothèque du Roi , les livres & manuscrits dont j'avois besoin , & souvent je tirois , de ses entretiens , des lumières plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pû servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources , au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que , dans ma façon de penser , l'espoir de faire un bon Livre sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amusemens de la Ville , je perdis bien-tôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet , j'en perdis aussi toutes les vues ; & soit que depuis ce tems l'Art ou sa théorie aient fait des progrès , n'étant pas même à portée d'en rien savoir , je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu , cependant , de l'utilité du travail que j'avois entrepris , je m'y remettois de tems à autre , mais toujours avec moins de succès , &

toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette espèce demandent , pour les vaincre , des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir , & une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin , désespérant d'être jamais à portée de mieux faire , & voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus , je me suis occupé , dans ces Montagnes , à rassembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci ; & , de cet amas indigeste , est sorti l'espèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livre que j'aurois pû mieux faire , avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au Public n'est pas de lui dire des fadeurs , mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile , ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien présenter sans y avoir donné tous les soins dont on est capable , & de croire qu'en faisant de son mieux , on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru , toutefois , que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage , dût m'empêcher de le publier ; parce qu'un Livre de cette espèce étant utile à l'Art , il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne , que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes , mais elles sont fort variées , & se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi , mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire ; & tel , marquant mes erreurs , peut faire un excellent Livre , qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des Livres bien faits , de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci ; bien-tôt ils en feroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien ; ceux qui ne sont pas tellement oc-

cupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, assez d'observations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le Vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la manière dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune sans me rappeler les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impossible, & que j'eusse eu même

bien de la peine à faire , au milieu de mes premiers guides , & plein de ma première ferveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à consulter ; forcé , par conséquent , de traiter chaque article en lui-même , & , sans égard à ceux qui s'y rapportoient , pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'espèce de celui-ci , c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes , que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché sur-tout à bien compléter le Vocabulaire , & non-seulement à n'omettre aucun terme technique , mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art , que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la nécessité de parler souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs ; les uns tellement consacrés par l'usage , qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres , adoptés de même par les Savans , & auxquels , vû la désuétude de ce qu'ils expriment , on n'a pas donné de synonymes en François. J'ai tâché , cependant , de me renfermer dans ma règle , & d'éviter l'excès de Brossard , qui , donnant un Dictionnaire François , en fait le Vocabulaire tout Italien , & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car , qui s'imaginera jamais que *la Vierge* , *les Apôtres* , *la Messe* , *les Morts* , soient des termes de Musique , parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment ; que ces autres mots , *Page* , *Feuillet* , *Quatre* , *Cinq* , *Gosier* , *Raison* , *Déjà* , soient aussi des termes techniques , parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles , & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste , j'ai évité , autant que j'ai pû , d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique , partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire , sur-tout par

rapport aux Instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le système de la Basse-fondamentale, quoique ce système, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un système, enfin; c'est le premier, & c'étoit le seul jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le système de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un Livre destiné principalement pour la Nation Française. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon Dictionnaire; & du reste, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été sacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artistes & les Amateurs de lire ce Livre sans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en fa-
veur

P R É F A C E.

jx

veur de la Musique Françoisse , où je puis tenir une place , contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincèrement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément , mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont longtems attaché à la Musique Françoisse , & j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne , & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté , c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton ; mais je n'ai pas , comme eux , donné des bons-mots pour toute preuve , & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire , je persiste , par le seul amour de la vérité , dans les jugemens que le seul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais , dans un Ouvrage comme celui-ci , consacré à la Musique en général , je n'en connois qu'une , qui n'étant d'aucun pays , est celle de tous ; & je n'y suis jamais entré dans la querelle des deux Musiques , que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes , sans doute ; mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs , qu'y puis-je faire ? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur soit bon.

Si l'on a vu , dans d'autres Ouvrages , quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci , ceux qui pourront faire cette remarque , voudront bien se rappeler que , dès l'année 1750 , le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles ; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.
b

DICTIONNAIRE D E M U S I Q U E.

A.

mi la, *A la mi re*, ou simplement *A*. sixieme son de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A battuta. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou *A l'ouverture du Livre*. (Voyez LIVRE.)

A Tempo. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le

A.

ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, savoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la règle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue: l'*Accent* logique ou rationnel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'*Accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales: car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole? D'où il suit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la Musique imitative du théâtre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions doivent en avoir également le langage: car autre chose est l'*Accent* universel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre chose l'*Accent* de la langue, qui engendre

la Mélodie particulière à une Nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton: l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manières. Le même fond de passion regne dans son ame: mais quelle variété d'expressions dans ses *Accens* & dans son langage! Or c'est à cette seule variété, quand le Musicien fait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déjà si gêné par les règles particulières de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *Accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de règles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement: autrement ceux qui s'en servent chantoient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les règles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi les airs de Danse exigent surtout un *Accent* rythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractère est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la résonnance harmonique: mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques; & tous deux y sont subordonnés, surtout dans la Symphonie, à une troisième sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeler musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier & principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la première

A ij

loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*Accent* rationnel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poëte; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*Accent* grammatical est nécessaire par la même raison; & cette règle, pour être ici la dernière en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots: mais le Musicien qui fait sa langue a rarement besoin de songer à cet *Accent*; il ne sauroit chanter son Air sans s'apercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue! Les Musiciens François ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & surtout le traité de la Prosodie Française de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'usage sur les règles & les règles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute espèce.

Quant aux deux autres sortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions, & c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens, & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*Accent* rationnel: l'Art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des fous. Il faut avouer aussi que cet *Accent* est moins que les autres du ressort de la Musique.

parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

A C C E N T. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même degré ; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, (*Planche B. Figure 13.*)

A C C E N S. Les Poètes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithète, comme *doux, tendres, tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere, cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

A C C I D E N T. A C C I D E N T E L. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez *DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.*)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajouté au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez *LIGNE, PORTÉE.*)

A C C O L A D E. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui est compris sous une *Accolade*, ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez *PARTITION.*)

A C C O M P A G N A T E U R. Celui qui dans un Concert accom-

AIGU. *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce sens, le mot *Aigu* est opposé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le Son est *Aigu*.

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire*. *adj. pris substantivement.* C'étoit dans la Musique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (Voyez ce mot.)

Sixte-ajoutée est une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainsi augmenté prend le nom. [Voyez ACCORD & SIXTE.]

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chançon, ou d'une petite Pièce de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la Chançon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c.

Saumaïse croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la Langue François.

Les Romains avoient leurs signes pour le Rhythme ainsi que les Grecs avoient les leurs; & ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *æra* se trouve employé dans ce Vers de Lucile :

Hæc est ratio ? Perversa æra ! Summa subducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or quoique ce mot ne se prit originairement que pour le nombre ou la Mesure du Chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on

avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *æra* pour désigner le Chant même; d'où est venu, selon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chançons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractère & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque Instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pièces* ou *Sonates*.

La Musique moderne a diverses espèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de Danse dont ces *Airs* portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.)

Les *Airs* de nos Opera sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessin, l'Harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté; sans pouvoir en rendre une seule Note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opera quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du Compositeur: elles ne font pas une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces ré-

pétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux espèces. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opera sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vite, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus guères d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures ; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'*Air*.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement*. Ce mot Italien écrit à la tête d'un *Air* indique, du vite au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie gai ; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais ; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'empyement, & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaité. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaité plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *f. f.* Sorte d'*Air* ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son

Hypaton, l'Hypate-Meson, la Mese, la Paramese, & la Nete-Dièzeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TETRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Basse. (Voyez CONCORDANT)

BAROQUE. Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & de Dissonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, *C barré*, sorte de Mesure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Mesure, sur les cinq lignes de la Portée, pour séparer la Mesure qui finit de celle qui recommence, Ainsi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une mesure complète, égale en valeur & en durée à chacune des autres Mesures comprises entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas : mais comme il y a plusieurs sortes de Mesures qui diffèrent considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces espèces de Mesures. Ainsi dans le grand Triple qui se marque par ce signe $\frac{3}{4}$ & qui se bat lentement, la somme des Notes comprises entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie ; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui se bat vite, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur : de sorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Mesure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal usage des *Barres* est de distinguer les Mesures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel se fait toujours sur la Note qui suit immédiatement la *Barre*. Elles servent aussi dans les Partitions à montrer les Mesures correspondantes dans chaque Portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *Barres* de Mesure en Mesure. Auparavant la Musique étoit simple ; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, presque jamais de Doubles-Croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne Musique d'Irlande

d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens d'Henri III & de Charles IX.

B A S, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *Basse*-voix. Il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
Qu'Ille ne vous entende pas.

La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Dessus est un Dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez **DESSUS**.)

B A S S E. Celle de quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez **PARTITION**.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Basse-continue: ainsi appelée, parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son principal usage, outre celui de régler l'Harmonie, est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un Traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voyez **HARMONIE FIGURÉE**.)

F.

Basse-contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *Basse* appartient originellement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scènes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne font, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manières & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & font eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espèce de Voix qui chante la Partie de la Basse. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Chœur*; des Concor dans ou *Basse-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites que l'usage fait encore appeller *Basse-railles*, & enfin des *Basse-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des Instrumens.

BASSE-FONDA MentALE, est celle qui n'est formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de sorte qu'au dessous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive par les règles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des Parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, ce-

lui qui a produit cet Accord & qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Basse* qui règne sous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compositeur peut porter à la *Basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Basse*, au beau Chant, & surtout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse*, se transporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renversé. Dans le fond un Accord renversé ne diffère point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce sont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a longtems pris toutes ces combinaisons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espèce.

M. Rameau a montré dans son *Traité de l'Harmonie*, & M. d'Alembert, dans ses *Éléments de Musique*, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse* ; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons ; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonnans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses règles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *Basse-fondamentale* sous les Accords, parlons maintenant de sa marche & de la manière dont elle lie ces Accords entr'eux. Les préceptes de l'Art sur ce point peuvent se réduire aux six règles suivantes.

I. La *Basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la première & la plus indispensable de toutes les règles.

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux loix de la Modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'est-à-dire que la *Basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel Ton l'on est.

III. Par la troisième, elle est assujettie à la liaison des Accords & à la préparation des Dissonnances: préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute Dissonnance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquième, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *Basse-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles consonnans; si ce n'est seulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixième, la *Basse-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la Mesure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les Dissonnances qui doivent être préparées le soient sur le Tems foible, mais sur-tout que tous les repos se trouvent sur le Tems fort. Cette sixième règle souffre une infinité d'exceptions: mais le Compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une Musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la Mesure tombe avec grace.

Partout où ces règles seront observées, l'Harmonie sera régulière

& sans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Musique n'en puisse être détestable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquième règle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Basse-fondamentale* ; si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses : ou des Accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces Accords n'auroient point de liaison, ou des Accords dissonnans dans des actes de Cadence ; en tout autre cas la Dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *Basse-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonnance qui forme la liaison, ou par licence sur un Accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *Basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Basse-fondamentale* sous des Accords de Septième ; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE.)

La *Basse-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'Harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la Basse-continue ; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t on ; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de règle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie régulière & à

donner à toutes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *Basse-fondamentale*. Elle sert , de plus , comme je l'ai déjà dit , à prouver si une Harmonie déjà faite est bonne & régulière ; car toute Harmonie qui ne peut être soumise à une *Basse-fondamentale* est régulièrement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une *Basse-continue* sous un Chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une *Basse-continue* ne fera guères mieux une *Basse-fondamentale* , & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne *Basse-continue*. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence , & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des règles pour cette recherche des Tons , mais si longues , si vagues , si incomplètes , que l'oreille est formée , à cet égard , long-tems avant que les règles soient apprises , & que le stupide qui voudra tenter de les employer , n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note , sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton , commençant par les plus analogues , & passant jusqu'aux plus éloignées , lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précède & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale , & quand cela ne se peut , revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *Basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son Accord , ou que quelque Note syncopant dans le Chant peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse , pour préparer des Dissonances sauvées ensuite régulièrement.

V. Etudier l'entrelacement des Phrases , les successions possibles de Cadences , soit pleines , soit évitées , & surtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mesures ou de deux en deux , afin de les faire tomber toujours sur les Cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin , observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *Basse-fondamentale*. Voilà les principales observa-

tions à faire pour en trouver une sous un Chant donné ; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais , quoi qu'on en puisse dire , si le Chant a de l'Accent & du Caractère , il n'y a qu'une bonne *Basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *Basse-fondamentale* , il resteroit à donner les moyens de la transformer en *Basse-continue* ; & cela seroit facile , s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette *Basse* : mais ne croyons pas que la *Basse* qui est le guide & le soutien de l'Harmonie , l'ame & , pour ainsi dire , l'interprète du Chant , se borne à des règles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical , principe fécond mais caché , qui a été senti par tous les Artistes de génie , sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Française. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Système ingénieux de M. Serre de Genève , ni de sa double *Basse-fondamentale* ; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges , ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÈME.)

B A T A R D. *Nothus.* C'est l'épithète donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien , qui a sa finale en *fi* , & conséquemment sa Quinte fausse ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Éolien , dont la finale est en *fa* , & la Quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée , & qui , selon le nombre des lignes qu'il embrasse , exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes , depuis la Ronde qui vaut une Mesure , jusqu'à la Maxime qui en valoit huit , & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui , partant d'une ligne , traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre Mesures : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisième. (*Planche A. figure 12.*) On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un silence de seize Mesures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Musique suggère toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *Bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espèce de la Mesure employée. Ainsi, dans la figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Tems* d'avec le nombre des Pausés à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pausés, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* est de deux Mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche, figure 12.*)

Les autres moindres silences, comme d'une Mesure, d'une demi-Mesure, d'un Tems, d'un demi-Tems, &c. s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des silences, d'autres *Bâtons* précisément de même figure, qui sous le nom de Pausés initiales servoient dans nos anciennes Musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire la Mesure, & dont nous parlerons au mot *MODE*.

B A T O N D E M E S U R E, est un *Bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le Tems. [Voyez *BATTRE LA MESURE*.]

A l'Opera de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un

d'un bon gros Bâton de bois bien dur , dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT. *f. m.* Agrément du Chant François , qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement* , que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée ; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable ; au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte ; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au dessus. Ainsi ces coups de gosier , *mi re mi re mi re ut ut* font une Cadence ; & ceux-ci , *re mi re mi re mi re ut re mi* , font un *Battement*.

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux Sons forts & soutenus , comme ceux de l'Orgue , font mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle consonnant , ils forment , par secousses plus ou moins fréquentes , des renflemens de son qui font , à-peu-près , à l'oreille , l'effet des battemens du pouls au toucher ; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *Battemens*. Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse , & lorsqu'il y parvient , ils se confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend , dans ses *Essais sur les Principes de l'Harmonie* , que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons , ne sont qu'une apparence acoustique , occasionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens* , selon lui , n'ont pas moins lieu lorsque l'Intervalle est consonnant ; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors , ne permettant point à l'oreille de les distinguer , il en doit résulter , non la cessation absolue de ces *Battemens* , mais une apparence de Son grave & continu , une espèce de foible Bourdon , tel précisément que celui qui résulte , dans les expériences citées par M. Serre , & depuis détaillées par M. Tartini , du concours de deux Sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *Système* , que des Dissonnances les donnent aussi.) » Ce qu'il y a de bien certain « , continue M. Serre , » c'est que ces *Battemens* , ces vibrations coincidentes qui se suivent avec plus ou moins de rapidité , sont exacte-

G

M^{ademoiselle} Fel , aucun Acteur François ne se hasarde plus au Théâtre à faire des *Doubles* ; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'est chez eux à qui en fera davantage ; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible , ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens , on fait ce qu'on veut dans un *Solo* , mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

B R U I T. *f. m.* C'est, en général, toute émotion de l'Air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son* , & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer , pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard , entre le *Bruit* & le *Son* , que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques , & que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir , si l'émotion de l'air , causée par le *Son* , fait vibrer , avec une corde , les aliquotes de cette corde , on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air , causée par le *Bruit* , ébranlant cette même corde , n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le *Son* , & celle qui produit le *Bruit* prolongé , ne soient pas de même nature , & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore , ou de l'air & du corps bruyant , se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le *Son* ; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers , qui se font entendre à la fois & contrarient , en quelque sorte , mutuellement leurs ondulations ? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène , que le degré de cohésion est plus égal par-tout , & que le corps n'est pas , pour ainsi dire , partagé en une multitude de petites masses qui ayant des solidités différentes , resonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du *Son* , puisqu'il en excite ? Car tout *Bruit* fait résonner les cordes d'un Clavecin , non quelques-unes ,

comme fait un Son , mais toutes ensemble , parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son , puisqu'avec des Sons on fait du *Bruit* ? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier , vous produirez une sensation totale qui ne fera que du *Bruit* , & qui ne prolongera son effet , par la résonnance des cordes , que comme tout autre *Bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son , puisqu'un Son trop fort n'est plus qu'un véritable *Bruit* , comme une Voix qui crie à pleine tête , & sur-tout comme le Son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même ? Car il est impossible de l'apprécier , si , sortant du clocher , on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais , me dira-t-on , d'où vient ce changement d'un Son excessif en *Bruit* ? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliqutes , que le mélange de tant de Sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *Bruit*. Ainsi les aliqutes qui résonnent ne font pas seulement la moitié , le tiers , le quart & toutes les consonnances ; mais la septième partie , la neuvième , la centième , & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois , & voilà comment le Son devient *Bruit*.

On donne aussi , par mépris , le nom de *Bruit* à une Musique étourdissante & confuse , où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie , & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'est que du Bruit. Cet Opera fait beaucoup de Bruit & peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chançon des Bergers. (Voyez CHANSON.)

C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C sol ut, C sol fa ut, ou simplement C. Caractère ou terme de Musique qui indique la première Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE. *f. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακός mauvais, & de φωνή Son. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE. *f. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonnant à un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonnant que par un Acte de *Cadence*. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, résulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Dissonnance sans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* sans Dissonnance exprimée ou sous-entendue: car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la Dissonnance, ou le sentiment implicite de la Dissonnance. Autrement les deux Accords

Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le suit ; assujettissement qui , dans un mouvement gai , doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà , afin que les Sons qui durent ensemble ne diffonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon* , & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches , quand même tous les Sons en seroient exactement justes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera , (*Planche* , A. *Fig.* 14 ,) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant , composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres , faite par M. Romilly , célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins , & le petit nombre des timbres , ne permet guères de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées , sur lesquelles on entaille les traits des Portées , pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant , & l'effacer ensuite avec une éponge ; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller , & s'efface de même , pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie , & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode , que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées , gratte & s'émousse facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO. *f. m.* Musicien qu'on a privé , dans son enfance ; des organes de la génération , pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appelée *Deffus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens , il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile , & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il se trouve , en Italie , des pères barbares qui , sacrifiant la Nature à la fortune , livrent leurs enfans à cette opération , pour le plaisir des gens voluptueux & cruels , qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes Femmes des grandes Villes les ris modestes , l'air dédaigneux , & les propos plaisans dont ils font l'éternel objet ; mais faisons entendre , s'il se peut , la

K ij

voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage, & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, font, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscriit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALÉSE. Chanson des Nourrices chez les Anciens.
(Voyez CHANSON.)

CATACoustIQUE. *f. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considère les propriétés des Échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la *Catoptrique* est à l'Optique.

CATAPHONIQUE. *f. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique*. (Voyez l'Article précédent.)

CAVATINE. *f. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme

Brossard , expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens , sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre Langue ; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots , qu'on emploie dans la Musique notée ; parce qu'en exécutant cette Musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

C E N T O N I S E R. *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des Symphonistes modernes ; puisque , selon l'Abbé le Beuf , Saint Grégoire lui-même a *Centonisé*.

C H A C O N N E *f. f.* Sorte de Pièce de Musique faite pour la Danse ; dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois ; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont , pour l'ordinaire , des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manières ; sur une Basse-contrainte, de quatre en quatre Mesures , commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse , & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement , & comme elle est souvent fort longue , à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble ; & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela , on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur , sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal , & du grave au gai , ou du tendre au vif , sans preser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie , & elle y étoit autrefois fort en usage , de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opera.

C H A N S O N. Espèce de petit Poème lyrique fort court , qui roule ordinairement sur des sujets agréables , auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières , comme à table , avec ses amis , avec sa maitresse , & même seul , pour éloigner , quelques instans , l'ennui si l'on est riche ; & pour supporter plus doucement la misère & le travail , si l'on est pauvre.

L'usage des *Chançons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déjà des *Chançons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chançons*.

Toute la Poésie lyrique n'étoit proprement que des *Chançons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chançons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les Convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de Myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les Auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnèrent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chançons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *Chançon*; ou comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles
 » mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure &
 » aimable! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie de mourir pour vous, & de souffrir avec constance les maux les plus affreux.
 » Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous
 » les cœurs. Les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des
 » parens, que le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule
 » & les fils de Leda supportèrent mille travaux, & le succès de leurs
 » exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille
 » & Ajax descendirent dans l'Empire de Pluton, & c'est en vue de
 » votre céleste beauté, que le Prince d'Atarne s'est aussi privé de la
 » lumière du Soleil. Prince à jamais célèbre par ses actions; les filles
 » de Mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront
 » le culte de Jupiter Hospitalier, & le prix d'une amitié durable &
 » sincère.

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là, En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens est la santé, le second la beauté, le
 » troisième les richesses amassées sans fraude, & le quatrième la jeunesse
 » qu'on passe avec ses amis.

Quant aux Scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous restent. Mais dans ces sortes de *Chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

» Du vin & de la santé«, dit une de ces *Chansons*, » pour ma-
 » Clitagora & pour moi, avec le secours des Theffaliens«. C'est qu'ou-
 » tre que Clitagora étoit Theffalienne, les Athéniens avoient autrefois
 » reçu du secours des Theffaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *Chansons* des Bergers, dont une espèce appelée *Bucoliafme*,

étoit le véritable Chant de ceux qui conduisoient le bétail ; & l'autre ; qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanſon* des Moissonneurs , appelée le *Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas , qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la *Chanſon* des Meüniers appelée *Hymée*, ou *Epiaulie* ; comme celle-ci tirée de Plutarque ; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui règne dans l'auguste Mitylène*, aime à moudre ; parceque Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanſon* des Tifſerands , qui s'appelloit *Eline* : la *Chanſon Yule* des Ouvriers en laine : celle des Nourrices , qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie* : la *Chanſon* des Amans , appelée *Nomion* : celle des femmes , appelée *Calyce* ; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le ſexe , étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *Chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *Chanſon* de *Datis*, pour des occasions joyeuſes : les lamentations, l'*Ialème* & le *Linos* pour des occasions funèbres & triftes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens , & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cerès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace, ſont des *Chanſons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerrière que ſenſuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre uſage de la Muſique & des *Chanſons*, & n'a jamais approché, ſur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chanſons*, & il n'eſt guère à préſumer que les *Chanſons* ſatyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, euſſent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont auſſi leurs *Chanſons* de différentes eſpèces, ſelon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent ſur toute l'Europe, dans l'art de les compoſer, ſinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le ſel, la grace & la fineſſe des paroles ;

roles ; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems , témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai , tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne , l'homme le plus galant de son siècle , mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent , & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert , du Bouffet, la Garde & autres, ont acquis un nom , & dont on trouve autant de Poètes , qu'il y a de gens de plaisir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus , quoique non pas tous aussi célèbres que le Comte de Coulanges & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace , dit-on , son ennemi d'une *Chanson* , comme un Italien menacerait le sien d'un coup de stilet ; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chançonnières ; en Angleterre c'est l'Ecosse , en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes ; mais en général elles roulent ou sur l'amour , ou sur le vin , ou sur la satire. Les *Chansons* d'amour sont ; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux ; les Romances dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique , les *Chansons* pastorales & rustiques , dont plusieurs sont faites pour danser ; comme les Musettes , les Gavottes , les Branles , &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table : c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques , elles sont comprises sous le nom

L

de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste commé on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT. *f. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, diffère de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne fais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez VOIX.) Il semble ne manquer aux Sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant* : il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne sont pas partie de nos systèmes de Musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne sont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point ; ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur ar-

rache. Je douterois que le sieur Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* musical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le *Chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre Musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des Sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des Compositeurs, parce qu'il ne faut que du sçavoir pour entasser des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *Chant* se dit seulement de la Musique vocale, & dans celle qui est mêlée de Symphonie on appelle Parties de *Chant*, celles qui sont destinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Ambroise, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été substitué ou préféré dans la plupart des Eglises, au *Chant* Ambrosien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainsi

L ij

un *Chant* ou une *Psalmodie* qui ne roule que sur deux Sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Eglises d'autre *Chant* que le *Chant en Ison*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule ; sçavoir, le Livre de Chœur qui est au Lutrin : en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *Chant sur le Livre* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Musique. Cependant il y a des Musiciens d'Eglise, si versés dans cette sorte de Chant, qu'ils y commencent & poursuivent même des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre & croiser les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER. *v. n.* C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez **CHANT.**) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Musique, & dans les règles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *Chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle ; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des règles pour faci-

liter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE. *f. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme font presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son tems.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE *f. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le Chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Prosodie ni Mesure dans notre manière de chanter les Pseaumes, & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il feroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise, & le Son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouve partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remède à cet inconvénient me paroît très-simple; car

une lettre ; le second se rapporte à la mécanique des doigts ; (voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement , ou deux , ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique ; les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans : ou bien , dans le Chromatique & l'Enharmonique , on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu , & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonnance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant , s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode , quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique , elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les Signes , s'il diminue le nombre des Accords , non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale ; mais il rend , de plus , ces Signes tellement dépendans les uns des autres , que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant , à prendre un doigt pour un autre , on est perdu sans ressource , les points ne signifient plus rien , plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejeter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

CHŒUR. *f. m.* Morceau d'Harmonie complete à quatre Parties ou plus , chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplit l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un

commençant , & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les Règles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Française, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, sçavoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre de meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit-Chœur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter,

CHORION. Nome de la Musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE. *f. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Eglise qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques Musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit Instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez **TON.**)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'est répéter en Chœur, à l'Unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou **CHRESIS.** Une des parties de l'ancienne Mélodie, qui

Plain-Chant, sont l'authentique & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier Ton est *Compair* avec le second ; le troisième avec le quatrième, & ainsi de suite : chaque Ton pair est *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave : ainsi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont *Compléments* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un Intervalle, *Complément* & *Renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *Complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois sens en Musique ; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Mesure.

I. Tout Intervalle qui passe l'étendue de l'Octave est un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on simplifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvième, la Dixième, la Douzième sont des Intervalles *Composés* ; le premier, de la Seconde & de l'Octave ; le deuxième, de la Tierce & de l'Octave ; le troisième, de la Quinte & de l'Octave, &c.

II. Tout Intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux Intervalles peut encore être considéré comme *Composé*. Ainsi la Quinte est *composée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes, la Seconde majeure de deux semi-Tons ; mais le semi-Ton n'est point *Composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le Clavier ni par Notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un Intervalle est dit *Composé*.

III. On appelle *Mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER. *v. a.* Inventer de la Musique nouvelle, selon les règles de l'Art.

COMPOSITEUR. *f. m.* Celui qui compose de la Musique ou qui fait les règles de la Composition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *Compositeur*. Toute la science

possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet Art ; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poète : si la Nature en naissant ne l'a formé tel ;

*S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrète ,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est retif.*

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui sème par-tout le baroque & le difficile , qui ne fait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonances de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables ; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur ; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie ; Leo, Pergolese, Haffé, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION. *f. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complète de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses règles est le fondement de la *Composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais avec les seules règles de l'Harmonie on n'est pas plus près de savoir la *Composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des Voix & des Instrumens, les Chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas ; sentir le caractère des différentes Mesures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos ; sçavoir, toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les

de *Corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité : mais en France on exige surtout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE. *f. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne s'agit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps Sonore* ; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps Sonore* ; mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est point le *Corps Sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps Sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE. *f. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Mesure dans leur Musique. (Voyez **BATTRE LA MESURE.**)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer ; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER. *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vite.

Le *Deffus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second *Deffus*, s'appelle *Bas-Deffus*, & l'on fait aussi des Récits à voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Deffus* plein & sonore, n'est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris, une M^{lle} Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deffus*.

D É T A C H É. *partic. pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les Notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & sec, se marque sur les Notes par des points alongés.

D É T O N N E R. *v. n.* C'est sortir de l'Intonation; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car pour sortir du Ton il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner*.

D I A C O M M A T I Q U E. *adj.* Nom donné par M Serre, à une espèce de quatrième Genre, qui consiste en certaines Transitions harmoniques, par lesquelles la même Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de Basse $\overset{32}{fa} \overset{27}{re}$ dans le Mode majeur d' $\overset{80}{ut}$, le $\overset{80}{la}$, Tierce majeure de la première Note, reste pour devenir Quinte de $\overset{80}{re}$: or la Quinte juste de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$ n'est pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainsi le Musicien qui entonne le $\overset{80}{la}$ doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives $\overset{80}{la} \overset{81}{la}$, lesquelles diffèrent d'un Comma.

De

de Monsieur Sauveur , inséré dans ceux de l'Académie des Sciences année 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette espèce ; l'une de M. Sauveur , & l'autre de M. Loulié. (Voyez aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *f. f.* Abaissement. C'étoit , dans les plus anciennes Musiques Grecques , une altération dans le Genre Enharmonique , lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois Dièses au dessous de son Accord ordinaire. Ainsi l'*Eclyse* étoit le contraire du *Spondéisme*.

ECMÉLE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient , chez les Grecs , ceux de la voix inappréciable ou parlante , qui ne peut fournir de Mélodie ; par opposition aux Sons *Emmèles* ou Musicaux.

EFFET. *f. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente Musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *Effet* signifie en Musique un grand & bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet* ; mais on y distinguera , sous le nom de *choses d'Effet* , toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*Effet* ; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais Compositeurs & de tous les Commençans , d'entasser Parties sur Parties , Instrumens sur Instrumens , pour trouver l'*Effet* qui les fuit , & d'ouvrir , comme disoit un Ancien , une grande bouche pour souffler dans une petite Flûte. Vous diriez , à voir leurs Partitions si chargées , si hérissées , qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux , & si vous êtes surpris en écoutant tout cela , c'est d'entendre une petite Musique maigre , chétive , confuse , sans *Effet* , & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* sublimes & ravissans que produit leur Musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie , qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles , mais qu'il vous émeut par de grands *Effets* , & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère.

B b

le premier Violon doit écouter & suivre la Voix ; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon : enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les périodes, les phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir ; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Musique Française n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'est dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guères se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles ; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique ; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum* ; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE. *f. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théâtres depuis le commencement de la Pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du Spectacle,

Cc

mettant la Note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonnance, de la *Quinte-Fausse*, réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *f. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *f. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du Diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fausset*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *Faucet*.

FAUX. *adj. & adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur justesse, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fausses*, des Cordes *fausses*, des Instrumens *Faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vû des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les Instrumens, quand les Tons en sont *Faux*, c'est que l'Instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les Cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des Dissonnances proprement dites, soit parce que les Consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *f. m.* Musique à plusieurs Parties, mais simple & sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales &
E e ij

dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la P^almodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos P^seaumes à quatre Parties, peut aussi passer pour une espèce de *Faux-Bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *f. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièse ou par un Bémol. C'est proprement le nom commun & générique du Dièse & du Bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : les plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au Ravalement.

FESTE. *f. f.* Divertissement de Chant & de Danse qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux. Dans un Drame intéressant & bien conduit il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens sollient le *fa* Dièse, comme ils sollient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par Supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

dessus celle-là , que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre; c'est-à-dire, pour un Dièse à la Clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *sol ut, ut, & C* ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, & *C* en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *f. f.* Sorte de Danse dont l'Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE. *f. m.* Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu : tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne fait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des treffaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le *Métastase* & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple : c'est-là ~~le~~ que fait ~~le~~ *Génie*, & d'autres yeux te rendront bien-tôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait

verfer. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne faurois le sentir: fais de la Musique François.

GENRE. *f. m.* Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juste ou du Diatessaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèse ne devoit jamais passer deux *Tons*, ni diminuer au de-là d'un *Ton*; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou seconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *Genres*; sçavoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisième Intervalle, s'appelloient à cause de cela *Genres épais* ou *ferrés*. (Voyez ÉPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un demi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *fi ut re mi*; & comme on y passoit par deux *Tons* consécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit successivement par deux demi-Tons & un hémiditon ou une Tierce mineure, *fi, ut, ut Dièse, mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances in-

mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Musique toute entière dans un seul *Genre*, seroit très-difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car dans le Diatonique il seroit impossible de changer de Ton, dans le Chromatique on seroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui assujettissent la succession des Accords à certaines règles incompatibles avec une continue succession Enharmonique ou Chromatique; & aussi de celles de la Mélodie, qui n'en fauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systèmes; si dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eû plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Musique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la distinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

G I G U E. *f. f.* Air d'une Danse de même nom, dont la Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célèbres: mais ces Airs sont entièrement passés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

G O U T. *f. m.* De tous les dons naturels le *Goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir: car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le

rendre, sans jamais sortir de son caractère : de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les *Airs* gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une Voix sensible & forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti; tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés, que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre

des beautés naturelles. Quant à ce *Goût* ; on en peut disputer , parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix , quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Musique Françoisë & l'Italienne.

Au reste , le Génie crée , mais le *Goût* choisit : & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses ; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poëte ; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur ; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet ; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide , & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions , & la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent , pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris plusieurs Maîtres de *Goût-du-Chant* , & ce *Goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot **AGRÉMENS.**

Le *Goût du Chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais , de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner , tantôt à canarder , tantôt à chevrotter , tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passagères qui changent sans cesse avec leurs Auteurs.

GRAVE ou **GRAVEMENT.** Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement , & de plus , une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE. *adj.* est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes , plus le Son est *Grave*. (Voyez **SON** , **GRAVITÉ.**)

GRAVITÉ. *f. f.* C'est cette modification du Son par laquelle on le

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *f. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appelées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Longtems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Merfenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait

majeur , M. Rameau est parti de cette expérience , & en a fait la base de son système Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres , & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve , plus délicate & non moins certaine , est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les Dessus par la Basse ; M. Tartini fait engendrer la Basse par les Dessus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie , & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages , il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre , du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Système* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau , que j'ai suivi dans tout cet ouvrage , comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Système , quelque ingénieux qu'il soit , n'est rien moins que fondé sur la Nature , comme il le répète sans cesse ; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles ; qu'enfin , des expériences dont il le déduit , l'une est reconnue fautive , & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet , quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie , tout le monde s'est moqué de lui ; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obrep-tice , & M. Estève , de la Société Royale de Montpellier , lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition , que , dans la loi de la Nature , les Octaves des Sons les représentent & peuvent se prendre pour eux , il n'y avoit rien du tout qui fût démontré , ni même solidement établi dans sa prétendue Démonstration. Je reviens à son Système.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires ; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue

harangue , ni un recueil de bons Accords une Pièce de Musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit , pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appelé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un Accord parfait , se résout dans la sensation absolue de chacun des Sons qui le composent , & dans la sensation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux : il n'y a rien au de-là de sensible dans cet Accord ; d'où il suit que ce n'est que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit , & c'est-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une succession d'Accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par Intervalles semblables à ceux qui composent un tel Accord ; car alors quelque Son de l'Accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant , tous les Accords se trouveroient suffisamment liés & l'*Harmonie* seroit une , au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'Art , puisque la Musique , étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fussent entremêlés , & l'on a senti la nécessité des Dissonnances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur ni la Dissonnance , ni aucune espèce de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son Système, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque

H h

fournissoit dans ses multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait assuré, qu'une Corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à sa Douzième majeure & l'autre à sa Dix-septième; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du Mode mineur & de la dissonnance dans l'*Harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAIMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience est fautive. Il est reconnu que les Cordes accordées au dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de se diviser, n'est point particulière à celles qui sont accordées à la Douzième & à la Dix-septième en-dessous du Son principal; mais qu'elle est commune à tous ses multiples. D'où il suit que, les Intervalles de Douzième & de Dix-septième en-dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le Son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait,

mais une infinité d'autres Sons , formés par toutes les aliquotes du corps sonore , lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans , & pourquoi les autres ne le sont-ils pas , puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait , puisqu'il est formé de tous les Harmoniques , & que c'est par eux qu'il est un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas , & l'on ne distingue qu'un Son simple , à moins qu'il ne soit extrêmement fort ; d'où il suit que la seule bonne *Harmonie* est l'Unisson , & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances , la proportion naturelle étant altérée , l'*Harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en faisant sonner certains Harmoniques , & non pas les autres , on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous , pour produire la sensation d'un Son unique , & l'unité de la Nature est détruite. On produit , en doublant ces Harmoniques , un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres ; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur , on n'entendit ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous , ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue , lorsqu'ôtant successivement les registres , on laisse avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce , qui restoient confondues , se distinguent séparément & désagréablement.

De plus , les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques , lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement ; & ces mêmes Harmoniques qui sont ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie*. Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre ; & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût , comme les autres , si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonnance ; puisque , non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent , mais ce Son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue , dans le plein-jeu , donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne distingue pas du Son fondamental , à moins qu'on ne soit d'une attention extrême & qu'on ne tire successivement les jeux ; mais ces Sons Harmoniques ne se confondent avec le principal , qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régistres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental , couvrent de leur force ceux qui donnent ses Harmoniques. Or , on n'observe point & l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un Concert , puisqu'attendu le renversement de l'*Harmonie* , il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une Partie à une autre ; ce qui n'est pas praticable , & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue , chaque touche de la Basse fait sonner l'Accord parfait majeur ; mais parce que cette Basse n'est pas toujours fondamentale , & qu'on module souvent en Accord parfait mineur , cet Accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite ; de sorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure , la Quinte avec le Triton , la Septième superflue avec l'Octave , & mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées , parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste , & qu'on mettroit , pour la première fois , à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leur Basse , & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée , entonnera naturellement cette Basse. C'est-là un préjugé de Musicien démenti par toute expérience. Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni Basse ni *Harmonie* , ne trouvera , de lui-même , ni cette *Harmonie* ni cette Basse ; mais elles lui déplairont

si on les lui fait entendre , & il aimera beaucoup mieux le simple Unisson.

Quand on songe que , de tous les peuples de la terre , qui tous ont une Musique & un Chant , les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie* , des Accords , & qui trouvent ce mélange agréable ; quand on songe que le monde a duré tant de siècles , sans que , de toutes les Nations qui ont cultivé les beaux Arts , aucune ait connu cette *Harmonie* ; qu'aucun animal , qu'aucun oiseau , qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Unisson , ni d'autre Musique que la Mélodie ; que les langues orientales , si sonores , si musicales ; que les oreilles Grecques , si délicates , si sensibles , exercées avec tant d'Art , n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & passionnés vers notre *Harmonie* ; que , sans elle , leur Musique avoit des effets si prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles ; qu'enfin il étoit réservé à des Peuples du Nord , dont les organes durs & grossiers sont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix , que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions , de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art ; quand , dis-je , on fait attention à tout cela , il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *Harmonie* n'est qu'une invention Gothique & barbare , dont nous ne nous fussions jamais avisés , si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art , & à la Musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant , que l'*Harmonie* est la source des plus grandes beautés de la Musique ; mais ce sentiment est contredit par les faits & par la raison. Par les faits , puisque tous les grands effets de la Musique ont cessé , & qu'elle a perdu son énergie & sa force depuis l'invention du Contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes , qui ne transportent que des gens versés dans l'Art ; au lieu que les véritables beautés de la Musique étant de la Nature , sont & doivent être également sensibles à tous les hommes savans & ignorans.

Par la raison , puisque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation

par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentimens se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, & la seule énergique; tout ce qui ne tient qu'au physique des Sons, étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Musique. Les Anciens ont souvent donné ce nom au Genre appelé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la Basse est fondamentale, & où les Parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles & avec cette Basse. **HARMONIE RENVERSÉE**, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des Parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un Accord. On *figure* l'Harmonie par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'Harmonie: ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Tems brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonnant. L'Harmonie se *figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

I.

IALÈME. Sorte de Chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs ; comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Égyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE. *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JE U. *f. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

IMITATION. *f. f.* La Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation* ainsi que la Poésie & la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On

fait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit ; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; & , comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte , la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie , celui qui la contemple ne dort pas , & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer , animera la flamme d'un incendie , fera couler les ruisseaux , tomber la pluie & grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux , rembrunira les murs d'une prison souterraine , calmera la tempête , rendra l'air tranquille & serein , & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses , mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* musicale , puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre , ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'*Harmonie* ne fournit pas , & quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets & ces passions.

IMITATION, dans son sens technique , est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce soit. L'*Imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs Notes ; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus sensible, on la fait précéder de silences ou de Notes longues qui semblent laisser éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut ; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté ; en un mot, les règles en sont aussi

relâchées , que celles de la Fugue sont sévères : c'est pourquoi les grands Maîtres la dédaignent , & toute *Imitation* trop affectée décelez presque toujours un Écolier en composition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est , par opposition à l'Accord parfait , celui qui porte une Sixte ou une Dissonnance ; & , par opposition à l'Accord plein , c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit , dans nos anciennes Musiques , celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure , comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle , dans le Plain-Chant , *Modes Imparfait*s ceux qui sont défectueux en haut ou en bas , & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'est faire & chanter impromptu des Chansons , Airs & paroles , qu'on accompagne communément d'une Guitare ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie , que de voir deux Masques se rencontrer , se défier , s'attaquer , se riposter ainsi par des couplets sur le même Air , avec une vivacité de Dialogue , de Chant , d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvvisar* est purement Italien : mais comme il se rapporte à la Musique , j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ. *adj.* Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits , & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel , par exemple , que le Dièse Enharmonique , le Comma ; même le semi-Ton.

Chez les Grecs , les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres , selon la manière d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le semi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la

LIAISON. *f. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie , lorsque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux , que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte , demeure & accompagne encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante , puisque le même Son fait la Quinte de la première , & l'Octave de la seconde : il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante , attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin , il y a *Liaison* dans les Accords dissonnans toutes les fois que la Dissonnance est préparée , puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. [Voyez PRÉPARER.]

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de gosier , & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe , parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. [Voyez SYNCOPÉ.]

LICENCE. *f. f.* Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux règles , quoiqu'elle soit dans le principe des règles ; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple , c'est une Règle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique , & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave , en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords , ou que la Dissonnance y soit préparée , on prend une *Licence* ; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation , l'on fait une faute. De même , c'est une règle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties , sur-tout par mouvement semblable ; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois , il y a *Licence* : mais il n'y a point de faute.

Cette explication étoit nécessaire , parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des règles de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût des Compositeurs , il arrive de-là que ces règles varient , sont sujettes à la Mode , & que ce qui est *Licence* en un Tens , ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de suite , surtout de la même espèce. Maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces ; nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons consécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons , sans scrupule & sans peine , autant que la Modulation le permet. Il en est de même des fausses Relations , de l'Harmonie syncopée , & de mille autres accidens de composition , qui d'abord furent des fautes , puis des *Licences* , & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *f. m.* C'est le nom que portoit , parmi les Grecs , la troisième Corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes , parce que cette troisième Corde se touchoit de l'index , qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troisième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates , s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton* , quelquefois *Hypaton-Diatonos* , *Enharmonios* , ou *Chromatiké* , selon le Genre. Celle du second Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes , s'appelloit *Lichanos-Mésos* , ou *Mésos-Diatonos* , &c.

LIÉS. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou plusieurs Notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le Violon & le Violoncelle , ou d'un seul coup de langue sur la Flûte & le Hautbois ; en un mot , toutes les Notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE. *f. f.* C'étoit , dans nos anciennes Musiques , l'union par un trait de deux ou plusieurs Notes passées , ou diatoniquement , ou par Degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces Notes , qui étoit quarrée , donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi ; ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau , à cause de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui composoient la *Ligature* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient , selon qu'elles étoient différem-

L i ij

M É D I A N T E. *f. f.* C'est la Corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *Mediante* & la Tonique, le Mode est majeur; quand la Tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez *MODE*, *TONIQUE*, *DOMINANTE*.)

M É D I A T I O N. *f. f.* Partage de chaque verset d'un Pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Églises Catholiques.

M E D I U M. *f. m.* Lieu de la Voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant; mais il est presque toujours forcé: le bas est grave & majestueux; mais il est plus fourd. Un beau *Medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez *SON*.)

M É L A N G E. *f. m.* Une des parties de l'ancienne Mélodie, appelée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. [Voyez *MÉLODÉE*.]

M É L O D I E. *f. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Melodies* différentes, qu'on peut la scander différemment; & le seul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *Mélodie* n'est rien par elle-même; c'est la Mesure qui la détermine, & il n'y a point de Chant sans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abstraction faite de la Mesure dans toutes les deux: car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des Sons & par les règles

du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie ; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter & calmer les passions ; opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe ? Il est dans la Nature ainsi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation ; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languissante & froide, sans caractère & sans expression. Voilà les vrais principes ; tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre ; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, laisse bien-tôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *Melodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compositeurs François ont introduit à leur Opera l'usage

de faire servir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui est comme si on s'avisait de réciter deux discours à la fois , pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, &c.

MÉLOPÉE. *f. f.* C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'art ou les règles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie*.

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois Parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *Mélange*, *Mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage*, *Chresis*, qui se subdivise en trois autres Parties : la première, appelée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu ; ou renversée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxième, appelée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appelée *Petteia*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*Hypatoide*, appelée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant

régnant seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espèce étoit la *Mésoïde*, de *Mèse*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la dernière Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Érotique ou amoureux, le Comique, l'Encômique destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *Mélopée* se partageoit encore en trois Genres; sçavoir: 1°. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec: 2°. Le *Diafaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens: 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espèce de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisième aux Hymnes, aux louanges, aux instructions.

M É L O S. *f. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Méodie*. Platon dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Méodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, miel.

M E N U E T. *f. m.* Air d'une Danse de même nom que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vite. Mais au contraire le caractère du *Menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le *Menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Musicale, dans les règles de la Musique. (Voyez **MUSIQUE.**)

MUSICIEN. *f. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *Compositeur*. Voyez ce mot.

Les anciens Musiciens étoient des Poètes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, &c. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministère servile des doigts & de la Voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE. *f. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *Musique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvements. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'Art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *Musique* vient de *Musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet Art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Égyptien; prétendant que c'est en Égypte que la *Musique* a commencé à se rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art est certainement plus près de l'homme, & si la parole n'a pas commencé par du Chant, il est sûr, au moins, qu'on chante partout où l'on parle.

La *Musique* se divise naturellement en *Musique théorique* ou *spéculative*, & en *Musique pratique*.

La *Musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale; c'est-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la *Musique* & des Sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *Musique* pratique est l'Art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire & disposer les Sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé: c'est cet Art qu'on appelle *Composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement mécanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entendre juste les Intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le Ton, & la valeur prescrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caractères de la *Musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la Mesure & du Tems.

La première est proprement celle que les Anciens ont appelée *Musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonnant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La seconde a été appelée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Mesures longues & courtes, vives & lentes,

des Tems & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *Musique pratique* se divise aussi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Musique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles consonnans & dissonnans d'une manière agréable & harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.)

La seconde, qui répond à la *Musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Tems, des Pieds, des Mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *Musique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou sonore, & sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouve les six Parties suivantes: la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danse; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Instrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poésie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous, & la Métrique est très-peu de chose, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent presque uniquement leur Mesure de la *Musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la *Mélodie*, on dirige la succession des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'*Harmonie* consiste à unir à chacun des Sons d'une succession régulière deux ou plusieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point les impressions jusqu'au

cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chançons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, & en général toute Musique qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette Musique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *Musique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens Écrivains diffèrent beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *Musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danse, le Geste, la Poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *Musique*, la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'École de Pythagore & de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'Univers étoit *Musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Musique*; & tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un Musicien moderne a trouvé dans la *Musique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les sciences.

De-là toutes ces *Musiques* sublimes dont nous parlent les Philosophes: *Musique* divine, *Musique* des hommes, *Musique* céleste, *Musique* terrestre, *Musique* active, *Musique* contemplative, *Musique* énonciative, intellectuelle, oratoire, &c.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des Anciens sur la *Musique*, qui seroient intelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Musique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *Musique* Vocale a été trouvée avant l'Instrumentale , si même il y a jamais eu parmi les Anciens une *Musique* vraiment Instrumentale ; c'est-à-dire , faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes , avant d'avoir trouvé aucun Instrument , ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux , à modifier leur Voix & leur gosier d'une manière agréable & mélodieuse. Après cela , les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce,

*At liquidas avium voces imitatio ore
Antè fuit multò , quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint , aureisque juvare ;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuere cava inflare cicutas.*

A l'égard des autres sortes d'Instrumens , les Cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons ; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son , comme les Tambours & les Tymbales , doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *Musique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge , plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure , aussi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus , qui , en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie , amena en Grèce la Musicienne Hermione ou Harmonie ;

Harmonie ; d'où il s'en suivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *Musique*, Lyfias dit que c'est Amphion qui l'a inventée ; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon ; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guères sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *Musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoûte Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plûpart avant Homère. D'autres plus modernes font Lafus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lyfandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *Musique*.

Lafus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'Instrument de quarante Cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un Instrument de trente-cinq Cordes, appelé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajoûta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoûtant une nouvelle Corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'État, & il prétend

R r

qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame , l'insolence , & les vertus contraires. Aristote , qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon , est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid ; que ceux de Cynete , qui négligèrent la *Musique* , surpassèrent en cruauté tous les Grecs , & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines , les exhortations à la vertu , la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros , les vies & les actions des hommes illustres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au son des Instrumens , & nous voyons , par nos Livres sacrés , que tels étoient , dès les premiers tems , les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu ; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité , mais de la grandeur des sentimens , & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *Musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables , & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philosophes , notre ame n'étoit , pour ainsi dire , formée que d'Harmonie , & ils croyoient rétablir , par le moyen de l'Harmonie sensuelle , l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame ; c'est-à-dire , celle qui , selon eux , existoit en elle avant qu'elle animât nos corps , & lorsqu'elle habitoit les Cieux.

La *Musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois , quoiqu'attestées par les plus judicieux Historiens & par les plus graves Philosophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien , une *Musique* plus moderne renchérissoit encore en

excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pû courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pû savoir exactement en quoi consistoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Musicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissait au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Merfenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pû faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a

R r ij

ouï parler du fameux pilier d'une Église de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, & dont la Physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *Musique*. Plusieurs Auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie sur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur seulement à la Poësie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pû faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers Musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vû l'obscurité de la matière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son *Traité de viribus cantûs & rhythmî*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la Planche C deux morceaux

de *Musique Grecque* , traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons ? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque : qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompetent d'un Air françois , qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne ; puis qu'il compare les tems & les lieux , & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples , j'ai transcrit aussi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde , un Air Persan tiré du Chevalier Chardin , & deux Chançons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merfenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique , qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles , & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajouté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches* , cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes , parce qu'il faisoit fondre en larmes , déserter ou mourir ceux qui l'entendoient , tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets , qui n'ont aucun lieu sur les étrangers , ne viennent que de l'habitude , des souvenirs , de mille circonstances qui , retracées par cet Air à ceux qui l'entendent , & leur rappelant leur pays , leurs anciens plaisirs , leur jeunesse , & toutes leurs façons de vivre , excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique* , mais comme signe mémoratif. Cet Air , quoique toujours le même , ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses ; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité , ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La manière dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple , qui étoit le rapport des chiffres ; c'est-à-dire , par les lettres de leur Alphabet : mais au lieu de se borner , sur cette

idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boèce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voyez PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élevation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez Pl. G. Fig. 2.) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appelés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Épinette, la Vielle, &c. (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou de *Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son *Traité de Musique*, intitulé: *Speculum Musicae*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lafus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide

d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite ; puis Gaudentius, Nicomache & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*. Ptolomée , célèbre Mathématicien , écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Longtems après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boèce a écrit du tems de Théodoric ; & non loin du même tems , Martianus , Cassiodore & Saint Augustin.

Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont , Zarlin, Salinas, Valgulio , Galilée , Mei , Doni , Kircher, Merfenne, Parran , Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti ; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité ; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le système de la Basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Musicien.

MUTATIONS ou **MUANCES**. *Μεταβολαι*. On appelloit ainsi, dans la *Musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *Mutation* une espèce de passion dans l'ordre de la Mélodie ; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable ; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé, & dans le caractère de la voix ; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions ; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient se réduire à cinq espèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réci-

ONZIÈME. *f. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzième* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte ; mais comme cette dénomination n'est pas suivie , & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11 , il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD , QUARTE , SUPPOSITION.)

OPÉRA. *f. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts , dans la représentation d'une action passionnée , pour exciter , à l'aide des sensations agréables , l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opera* sont , le Poëme , la Musique , & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit , par la Musique à l'oreille , par la Peinture aux yeux ; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties , mon sujet ne me permet de considérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde ; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut-être envisagé sous deux aspects très différens. Considérée comme une institution de la Nature , la Musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la Mélodie , de l'Harmonie , & du Rhythme : telle est ordinairement la Musique d'Eglise ; tels sont les Airs à danser , & ceux des Chançons. Mais comme partie essentielle de la Scène lyrique , dont l'objet principal est l'imitation , la Musique devient un des beaux Arts , capable de peindre tous les Tableaux , d'exciter tous les sentimens , de lutter avec la Poésie , de lui donner une force nouvelle , de l'embellir de nouveaux charmes , & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques sont inappréciables , & ne peuvent , par conséquent , s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens , au moins dans nos Langues , trop éloignées du caractère musical ; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter , qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions
du

du discours dans la déclamation soutenue , formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des espèces d'*Opera* ; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opera* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos langues , il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essentielle doit donner au Poème lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie , & en faire une troisième espèce de Drame , qui a ses règles particulières : mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée , des moyens de l'unir à la parole , & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe , & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts , pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles , & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc , sur ce sujet , à quelques observations plus historiques que raisonnées , je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous , & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs Concerts , toute leur Poésie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire : de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu , & qu'ils chantoient réellement leurs vers , comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poèmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins , puis à nous , le ridicule usage de dire *je chante* , quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier , c'étoit une Poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré , laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préféablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très semblable au Chant , qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opera* semblables aux nôtres , il faut donc imaginer des *Opera* sans Airs : car il me paroît prouvé que la Musique Grecque , sans en excepter même l'Instru-

X x

mentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons Musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie, que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la Musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Mesure; des syllabes muettes & fourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés se prêtent difficilement à la Mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poème lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croit en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette manière d'unir au Théâtre la Musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la nécessité d'amener

le plaisir physique au secours du moral , & de suppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on fait toucher le cœur , plus il faut savoir flatter l'oreille , & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des Airs , des Chœurs , de la Symphonie , & de cette Mélodie enchanteresse dont la Musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la Poésie , mais que l'homme de goût rebute au Théâtre , quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*Opera* , ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Musique au discours dans l'imitation de la vie humaine , s'avisèrent de transporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers , & faute de savoir faire parler les hommes , ils aimèrent mieux faire chanter les Dieux & les Diables , que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique , & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion , il fallut épuiser tout ce que l'Art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un Peuple où le goût du plaisir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célèbre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts , prodigua son goût , ses lumières pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois , & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa , pour les orner , l'Art de la Perspective & de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses , les vols les plus hardis , les tempêtes , la foudre , l'éclair , & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux , tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu , le Spectateur , qui connoissoit tout le pouvoir du Poète , se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil

Xx ij

étoit immense & produisoit peu d'effet , parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossière , que l'action prise hors de la Nature étoit sans intérêt pour nous , & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas ; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité , comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre , & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement , leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la Scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels , & que les Valets de Molière ne fussent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opera* n'eussent guères d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles , il étoit difficile que le Musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son Art l'expression des sentimens répandus dans le Poëme. Les Chançons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces Drames grossiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire , & que , par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord

séparée de la Poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Mesure , affranchie de la gêne du Rhythme poétique , acquit aussi une sorte de cadence à part , qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La Musique , étant ainsi devenue un troisième Art d'imitation , eut bien-tôt son langage , son expression , ses tableaux , tout-à-fait indépendans de la Poésie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles , & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs. C'est alors que , commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie , du puérile fracas des machines , & de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues , on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéressans & plus vrais. Jusques-là l'*Opera* avoit été constitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre , que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister , & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Artiste a bien su faire parler aux passions leur langage , & si les objets de la Nature sont bien imités. Aussi dès que la Musique eut appris à peindre & à parler , les charmes du sentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette , le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie , l'intérêt fut substitué au merveilleux , les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites , & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès , on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison , ou plutôt de folie , & les Dieux furent chassés de la Scène quand on y fut représenter des hommes. Cette forme plus sage & plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion ; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même , qu'en jettant le désordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres &

pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première. On sentit qu'il ne falloit à l'*Opera* rien de froid & de raisonné, rien que le Spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit ; & c'est en cela, sur-tout, que consiste la différence essentielle du Drame lyrique à la simple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses ; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui quadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet : car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chante, que lorsqu'il dit une Chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique ; & l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*Opera* moderne est établi. Apostolo-Zéno, le Corneille de l'Italie ; son tendre élève qui en est le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont osé mettre les Héros de l'Histoire sur un Théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la Scène avec succès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une Musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux Poèmes que le génie avoit créés, & que lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais Musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, & , privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faisoient des *Opera* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les

Chants qui n'étoient qu'un vain bruit , furent-ils bannis du Théâtre ; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère , de la douleur , des menaces , de la tendresse , des pleurs , des gémissemens , & tous les mouvemens d'une ame agitée , que , forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain , les Vinci , les Léo , les Pergolèse , dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs , & s'ouvrant une nouvelle carrière , la franchirent sur l'aile du Génie , & se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtems dans la route du bon goût sans monter ou descendre , & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces , la Musique en état de marcher seule , commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner , & croit en valoir mieux en tirant d'elle même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore , il est vrai , de rendre les idées & les sentimens du Poète ; mais elle prend , en quelque sorte , un autre langage , & , quoique l'objet soit le même , le Poète & le Musicien , trop séparés dans leur travail , en offrent à la fois deux images ressemblantes , mais distinctes , qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager , choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien , s'il a plus d'art que le Poète , l'efface & le fait oublier : l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique , sacrifie à son tour le geste & l'action théâtrale au Chant & au brillant de la voix ; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce , & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage , au contraire , se trouve du côté du Poète , la Musique , à son tour , deviendra presque indifférente , & le Spectateur , trompé par le bruit , pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poète , & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie , en admirant des Poèmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente , parce que la Musique se prêtant

seulement aux idées de la Poésie , celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la Mélodie ; & que , quand la Musique cesse d'observer le Rhythme , l'accent & l'Harmonie du vers , le vers se plie & s'affervit à la cadence de la Mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité , l'âpreté de la Poésie l'empêche de s'affervir au Chant , la douceur même de la Mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers , & l'on sent dans l'union forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remède , & vouloir à toute force appliquer la Musique à une Langue qui n'est pas musicale , c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici , l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration , & la Musique ou l'appareil des oreilles , qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opera* , constitué comme il est , n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que , voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique , on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols , & que jusqu'à ce qu'on fût nous émouvoir , on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la Musique , devenue passionnée & pathétique , ait renvoyé sur les Théâtres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opera* , purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit , devint un Spectacle également touchant & majestueux , digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action ; car plus on s'occupe des personnages , moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut , cependant , que le lieu de la Scène soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler ; & l'imitation de la Nature , souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires , n'en devint que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais , des Jardins délicieux , de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare , de l'Olympe , du Char
du

du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même , que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible , & de se faire des modèles au dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux , quoique déplacé dans la Tragédie , ne l'est pas dans le Poème épique où l'imagination toujours industrieuse & dépensière se charge de l'exécution , & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniste , & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture ; celle-ci , de la manière qu'on l'emploie au Théâtre , n'est pas aussi sujette que la Poésie à faire avec la Musique une double représentation du même objet ; parce que l'une rend les sentimens des hommes , & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent , image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles & des bornes : il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance , & , quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir , il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot , on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie , & à laquelle on ne peut guères s'affervir qu'aux dépens de l'action , de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scènes , lesquelles se font valoir mutuellement : ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scène qui reste toujours & les situations qui changent ; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Musique & celui de la décoration , comme de faire entendre des Symphonies voluptueuses parmi des rochers , ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'Acte en Acte les changemens de Scène , & pour qu'ils soient réguliers & admissibles , il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au

Y y

lieu où l'on passe , dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux Actes : de sorte que , comme l'unité de tems doit se renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures , l'unité de lieu doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scène pratiqués quelquefois dans un même Acte , ils me paroissent également contraires à l'illusion & à la raison , & devoir être absolument proscrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acoustique & de la Perspective peut perfectionner l'illusion , flatter les sens par des impressions diverses , mais analogues , & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Musique , si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'est à l'imagination des deux Artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laissé à leur disposition , & à s'accorder si bien en cela que le Spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide , parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui chauffe l'ame par degrés , & que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet Art , avec beaucoup d'objets apparens , se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre , tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir ; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvemens , est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil , le calme de la nuit , la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence , & le silence l'effet du bruit ; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone , & s'éveille à l'instant qu'on se tait ; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci ; il fait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre , & , comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne

soit forte , la peinture , dénuée de cette force , rend difficilement à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie , celui qui la contemple ne dort pas , & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet , celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : il ne représente pas directement la chose , mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi , bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Musicien , l'habile Musicien ne sortira point sans fruit de l'atelier du Peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré , excitera les flammes d'un incendie , fera couler les ruisseaux , tomber la pluie & grossir les torrens ; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux , rembrunira les murs d'une prison souterraine , calmera l'orage , rendra l'air tranquille , le Ciel serein , & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui constituent la Scène lyrique , forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième , dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps ordonnés selon certaines loix pour affecter les regards par quelque action , prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces , dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément. Le premier , naturel à tout homme qui parle , se modifie différemment , selon les hommes , les Langues & les caractères. Le second est l'Art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture , par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible , moins naturel pour nous que l'usage de la parole , & qu'elle le rend inutile , il l'exclut , & même en suppose la privation ; c'est ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés , vous aurez ce que nous appellons la Danse , qui ne mérite guères le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé , il s'agit de savoir si , la Danse étant un langage & par conséquent pouvant être un Art d'imitation , peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique , ou bien si elle peut in-

Y y ij

terrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opera* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opera* ces Intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pour quoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse: si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans

l'Opera, vous en devez bannir la Poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inféré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des sauts sans liaison, & des Danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après *l'Opera*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre Langue; c'est une autre Nation qui paroît sur la Scène. L'Art Pantomime ou la Danse devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la Musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la Danse dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poésie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conséquent, ne l'entendront point.

O P E R A. *f. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-

même sur les titres par des chiffres. (Voyez O E U V R E.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scènes, à l'imitation des Pièces de Théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en Musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Française est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théâtre, sans l'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE. *f. m.* On prononce *Orquestre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sièges tout autour. On l'appelloit *Orchestra*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danfes.

Chez eux l'*Orchestra* faisoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit séparé & rempli de sièges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestra* des Comédies Française & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Musique & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestra* de l'Opera, tantôt du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestra* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes: c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de Musique que l'*Orchestra* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opera, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestra*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opera d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*Orchestra*, c'est-à-dire de l'en-

S O N. *f. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez **BRUIT**.) Mais il y a un *Bruit* résonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; & c'est selon cette dernière idée, que nous l'envisageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *Son*; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* se conçoit comme modifiable: 1°. du grave à l'aigu: 2°. du fort au foible: 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *Son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même: premièrement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *Son*; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La résonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *Son*. Mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore: or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le sent frémir sous la main & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la Corde jusqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on

fait sonner en la frappant du batail ; on la sent , on la voit même frémir , & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la Corde se détend , ou que la Corde se fende , plus de frémissent , plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes , on ne sauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps sonore , ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé , examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lafus d'Hermione , de même que le Pythagoricien Hyppase de Métapont , pour calculer les rapports des Consonnances , s'étoient servis de deux vases semblables & résonnans à l'Unisson ; que laissant vide l'un des deux , & remplissant l'autre jusqu'au quart , la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Consonnance de la Quarte ; que , remplissant ensuite le second jusqu'au tiers , puis jusqu'à la moitié , la percussion des deux avoit produit la Consonnance de la Quinte , puis de l'Octave.

Pythagore , au rapport de Nicomaque & de Censorin , s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit , disent-ils , aux mêmes Cordes sonores différens poids , & détermina les rapports des divers *Sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière ; puisque chacun fait aujourd'hui , sur les expériences de Vincent Galilée , que les *Sons* sont entr'eux , non comme les poids tendans , mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde , appelé par les Anciens , *Canon harmonicus* , parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales , la plus courte donnera un *Son* plus aigu , & fera aussi plus de vibrations dans un tems donné ; d'où l'on conclut que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de tems par les Cordes ou corps sonores qui les font entendre ;
ainsi

Ainsi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On fait encore , par des expériences non moins certaines , que les vibrations des Cordes , toutes choses d'ailleurs égales , sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi , une Corde double d'une autre ne fera , dans le même tems , que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci , & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2 , les vibrations seront comme 2 & 3 , & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte* ; &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles , soit entr'eux , soit avec la Corde entière. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Unisson : car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre , elle fera moins de vibrations en tems égaux , & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes , tels que le Clavecin , le Tympanon , & le jeu des Violons & Basses , qui , par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts , ou chevalets mobiles , produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves , si le vent est égal. Les trous , comme dans les Flûtes & Hautbois , servent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier , & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore , & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon , &c. (Voyez SONS , HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle , en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire , on entendra distinctement , pour peu qu'on

ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entière, au moins celui de son Octave, celui de l'Octave de sa Quinte, & celui de la double-Octave de sa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à l'Unisson de ces *Sons*-là. Ces *Sons* accessoirs accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *Son* est appréciable, & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTEME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *Son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonnans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque *Son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correspondent : de sorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons*

possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différens Sons, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour ; sans trop songer à quoi il occuperait celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque Son.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs Sons peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des Harmoniques. En effet, supposons qu'un Son mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même Son, & les particules susceptibles de Sons plus aigus à l'infini ; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvelées par les siennes : ces particules seront celles qui donneront l'unisson. Vient ensuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du Son principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux ; par conséquent l'Octave sera sensible, mais moins que l'Unisson : vient ensuite la Douzième ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le Son fondamental en fait une ; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la Douzième sera moins sensible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations

plus tardif, les coups moins renouvelés, & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *Son*; passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *Son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Instrument, les vibrations restent toujours isochrones; &, par conséquent, le Ton demeure le même; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *Son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Française où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix se modere avec plus de douceur.

La vitesse du *Son* qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Merfenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, fait ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Tymbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne fais quoi de moëlleux & de doux; celui du Hautbois je ne fais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; sans parler de la diversité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'Orgue seul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux, pour expliquer cette troisième qualité du *Son* & ses différences; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Musique, qui est le *Son* en général.

En effet, le Compositeur ne considère pas seulement si les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatants; & il les distribue à différens Instrumens, à diverses Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique: de sorte que, comme le nombre des *Sons* est infini, l'on peut dire dans le même

sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'Intervalle qui est entre deux *Sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les Instrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur ; il y a des bornes passées lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible elle ne rend point de *Son* ; trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passée laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'acoustique, tous les *Sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'est à-dire que, selon ce grand Géomètre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems ; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons* ; qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *Sons* seulement dans l'étendue d'une Octave, desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens ; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le

plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systèmes de Musique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du système, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une seule manière d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduisoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *Sons* en deux classes générales; savoir, les *Sons* stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'espèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparaient.

Ils divisoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *Sons* appelés *Apycni* ou *non-ferrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proslambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *Sons Barypicni* ou *sous-ferrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *Sons Barypicni* étoient au nombre de cinq, savoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méfon, la Mèse, la Paramèse & la Nète-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *Sons Mésopycni* ou moyens dans le ferré, lesquels étoient aussi cinq en nombre, savoir le second en montant de chaque Tétracorde; & en cinq autres *Sons* appelés *Oxypycni* ou sur-aigus, qui étoient le troisième en montant de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du système moderne l'Accord n'en change jamais & ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles ; fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièse ou par Bémol : mais autre chose est de changer de Corde, & autre chose de changer l'Accord d'une Corde.

S O N F I X E. *f. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'assurer que ce *Son* seroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même ; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant. Par la même raison le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux causes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & presque l'impossibilité de s'assurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *Son* ; mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *Son* que par celle des Instrumens qui le donnent ; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, & l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermomètre, quant à la température, & par
le

Peut-être entend-il simplement , par *Sous-Dominante* , la Note qui est un Degré au-dessous de la Dominante ; & , par *Sous-Médiane* , la Note qui est un Degré au-dessous de la Médiane. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens , est que , dans l'un & dans l'autre , la sous-Dominante est la même Note *fa* pour le Ton d'*ut* : mais il n'en feroit pas ainsi de la *Sous-Médiane* ; elle feroit *la* dans le premier sens , & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M.^r Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

S O U T E N I R. *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin , comme font très-souvent les Musiciens , & sur-tout les Symphonistes.

S P I C C A T O. *adj.* Mot Italien , lequel , écrit sur la Musique , indique des Sons secs & bien détachés.

S P O N D A U L A. *f. m.* C'étoit , chez les Anciens , un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument , qui , pendant qu'on offroit le sacrifice , jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec *σπονδισ* , *Libation* , & *αυλός* , *Flûte*.

S P O N D É A S M E. *f. m.* C'étoit , dans les plus anciennes Musiques Grecques , une altération dans le Genre harmonique , lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au dessus de son Accord ordinaire ; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyse*.

S T A B L E S. *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient , outre la Corde Proflambanomène , les deux extrêmes de chaque Tétracorde , desquels extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte , l'Accord ne changeoit jamais , comme faisoit celui des Cordes du milieu , qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres , & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

S T Y L E *f. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays , le goût des Peuples , le génie des Auteurs : selon les matières , les lieux , les tems , les sujets , les expressions , &c.

On dit en France le *Style* de Lully , de Rameau , de Mondonville , &c. En Allemagne , on dit le *Style* de Haïle , de Gluck , de Graun. En Italie , on dit le *Style* de Léo , de Pergolese , de Jomelli , de Buranello. Le *Style* des Musiques d'Eglise n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le *Style* des Compositions Allemandes est sautillant , coupé , mais harmonieux. Le *Style* des compositions Françaises est fade , plat ou dur , mal cadencé , monotone ; celui des compositions Italiennes est fleuri , piquant , énergique.

Style dramatique ou imitatif , est un *Style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'Eglise , est un *Style* sérieux , majestueux , grave. *Style* de Mottet , où l'Artiste affecte de se montrer tel , est plutôt classique & savant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique , propre à la joie , au plaisir , à la danse , & plein de mouvemens vifs , gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque Instrument a sa touche , son doigter , son caractère particulier , il a aussi son *Style*. *Style* Mélismatique ou naturel , & qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaisie , peu lié , plein d'idées , libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou dansant , lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse , &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *Styles* différens. (Voyez *MODE* & *MELOPÉE*.)

S U J E T. *f. m.* Terme de composition : c'est la partie principale du Dessein , l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez *DESSEIN*.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail ; celle-ci seule dépend du génie , & c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux *Sujets* en Musique produisent des Rondaux , des Imitations , des Fugues , &c. Voyez ces mots. Un Compositeur stérile & froid , après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet* , ne fait que le retourner , & le promener de Modulation en Modulation ; mais l'Artiste qui a de la chaleur & de l'imagination fait , sans laisser oublier son *Sujet* , lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

Accord ne doit se placer que sur la quatrième Note du Ton , qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte , & se sauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

T Y M B R E. On appelle ainsi , par métaphore , cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux , sourd ou éclatant , sec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat , comme ceux de la Flûte & du Luth ; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur , comme ceux de la Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens , tels que le Clavecin , qui sont à la fois sourds & aigres ; & c'est le plus mauvais *Tymbre*. Le beau *Tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Tymbre* du Violon. (Voyez SON.)

ner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson* ; car un Son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes : mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une Corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSON I. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition sur la Portée vide du second Violon, marque qu'il doit jouer à l'*Unisson* sur la Partie du premier ; & ce même mot, écrit sur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'*Unisson* sur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit : car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuse ; & les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu ; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Musique moderne, quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse ; & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques
dont

dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie & du Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveler à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systèmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devrait étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos Modes qui caractérisent nos Chants, & nos Modes sont fondés sur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le sentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expression du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compositeur est donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'est pas assez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choisir & tourner ses Accords de manière que le Son le plus faillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux fortir soit à la Basse. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque passage par des Accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie.

Z z z

50. Enfin, de faire en sorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le soutienne, le seconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout différens, selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est point un Chant, il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le Mode; & la Basse, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de sorte que si, par ce qui précède l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation; je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse: ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'Unité de Mélodie exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées, où la Mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout. On en trouvera (Pl. M. Fig. 7.) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pièces de symphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-suit: premièrement, que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque Harmonie qu'elle puisse avoir; secondement, que toute Musique où

l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet [nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques: & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même; cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Française*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Musique *Vocale*.

VOCALÉ. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites; mais la Vocale est mauvaise.*

VOIX. *f. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle la *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez *SON*.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*; ou, si l'on veut, ils considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

Z z z ij

ANEXO 3

Cadences parfaites, évitées

Figure 1.

Cadences interrompues, évitées

Fig. 2.

Cadence rompue. La même évitée, pleine sans liaison avec l'union.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

POSITIONS de toutes les Clefs.

Fig. 6.

Fig. 7.

NOTES ascendantes de Tierce en Tierce.

Fig. 8.

NOTES à l'Unisson

Fig. 9.

GAUHE FRANÇOISE

E	fa	mi
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	fa
A	mi	la
G	re	sol
F	ut	fa

Fig. 11.

GAUHE ITALIENNE

	Bequarre - Naturel	Beimol
ce	la	mi
du	sol	re
re	fa	ut
bb	mi	fa
da	re	la
g	ut	sol
f	fa	ut
e	la	mi
d	sol	re
c	fa	ut
b	mi	fa
a	re	la
G	ut	sol
F	fa	ut
E	la	mi
D	sol	re
C	fa	ut
B	mi	fa
A	re	la
F	ut	fa

Fig. 10.

EXEMPLE de 16. différentes Mesures.

Fig. 1.
 1. Deux Tems. 2. Deux Quatre, à 2 Tems. 3. Six Quatre, à 2 Tems. 4. Trois Huit, à un Tems, ou à Trois.
 5. Six Huit, à 2 Tems. 6. Six Seize, à 2 Tems. 7. Trois Tems.
 8. Deux Trois, à Trois Tems. 9. Neuf Quatre, Trois Tems. 10. Neuf Huit, Trois Tems.
 11. Trois Quatre, Trois Tems. 12. Trois Seize, un Tems. 13. Quatre Tems.
 14. Douze Quatre, Quatre Tems. 15. Douze Huit, Quatre Tems. 16. Douze Seize, Quatre Tems.

MODE MAJEUR. MODE MINEUR
 Parfait. Imparfait. Parfait. Imparfait.

Fig. 2. *Fig. 3.* *Fig. 4.* *Fig. 5.*

L'Abbé Broffard a mêlé mal à propos des Cercles et demi-Cercles avec les Signes de ces Modes. Cela n'a voit jamais lieu dans les Modes Simples; Mais seulement quand les Mesures étoient mixtes ou conjointes.

TABLE de toutes les Modulations Immédiates.

En sortant du Mode Majeur. *En sortant du Mode Mineur.*

Fig. 6. *Fig. 7.*

TRANSITIONS de B-F. pour tous les Changemens de Ton.

Fig. 8. *En sortant du Mode Majeur.* *En sortant du Mode Mineur.*

A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.

MAJEUR		MINEUR.	
Ton de la Dominante	A	Ton de la Médiane	F
Sixième Note	B	Dominante	G
Médiane	C	Soudominante	H
Soudominante	D	Sixième Note	I
Seconde Note	E	Idem	K

PROLATION MAJEURE. PROLATION MINEURE.
 Parfaite. Imparfait. Parfaite. Imparfait.

Fig. 9. *Fig. 10.* *Fig. 11.* *Fig. 12.*

Fig. 13. *Majeure.* *Autres Signes plus modernes de la Prolation parfaite.* *Fig. 14.* *Mineure.*

Fig. 1. *EXEMPLE d'une Mesure Sesqui-altere à Deux Tems Inégaux* *Premier Morceau de Musique Ancienne*

Fig. 2.

ODE DE PINDARE

Χρύστε α φέρ μιγξ, Α πόλλωνος καὶ ἰοπλοκά μων σύν δι χον Μοι
 τὸν κτέανον τὰς ἀ κέειμεν, βά σπς, ἀ γλαῖ ας ἄρ χα
 Πείθον ται ὃ ἀ σιδοὶ σά μα σιν Ἀ γη σι χορὸν ὅ πο ταν τῶν φροϊ μων Ἀ μείω
 λαστέυ χη σέ λε λι ζομέ να. Καὶ τὸν αἶ χμα τῶν κέ ραυ νον σθεννύ εις.

Le chœur qui suit se chante au son de la Cithare.

Second Morceau de Musique Ancienne

Fig. 3.

HYMNE A NEMESIS

Νέ με σι πέρ εῖ εσ σα, βί ου ῥοπα Κυανῶπι θε ἀ θύ α τερ Δί κας Ἀ κοῦ ρα
 φε ν ἄ ρ μα τα θνα τῶν Ε πέ χεις ἀ δά μαν τι χα λὶ νῶ ἐ κ υς σα ὑ δριν ὅ λο αν
 ἔ ρο τῶν Μέλ α να φέ ο νον &c

Le reste est perdu.

Fig. 4.

AIR CHINOIS

MUSIQUE

Fig. 1.

AIR PERSAN

TRADUCTION

Votre teint est vermeil comme la fleur de grenade; Votre parler, un parfum dont je suis l'inséparable ami. Le monde n'a rien de Stable: Tout y passe.
Refrain. Apportez des fleurs de Senteur pour ranimer le cœur de mon Roy.

Fig. 2.

AIR DES SAUVAGES DE L'AMÉRIQUE.

Fig. 3

DANSE CANADIENNE

Fig. 4.

Nouveaux Caractères de Musique.

Idem

avec des Points

Fig. 5.

EXEMPLE de Valeurs Égales

Idem, avec des Virgules.

Fig. 6.

Valeurs Inégales, Points, Syncopes, Silences.

Fig. 7.

MENUET DE DARDANUS

Fig. 8

Etendue des quatre Parties Vocales de la Musique.

Etendue des quatre Parties Instrumentales

A. SYSTÈME des Grecs pour le Genre Diatonique, dans le Mode HypoDorien, avec ses Notes.

[illegible]

B. *Système Litteral employé chez les Latins.*

A B C D E F G H I K L M N O P

C. *Le même Système réformé par S. Grégoire.*

A B C D E F G a b c d e f g a

Notes des Latins.

D. G. F. g' g' g' g' a g' g' g' g' g' E F E D E
Glo ri a Pa tri et Fi li o et Spi ri tu i i San cto.

E.
*Autre
Système*

✓	Al	
✓	lc	c
✓	lu	u
✓		ia
✓		a

Idem

Idem

F.

Idem avec les Voyelles correspondantes.

G. { u g' o l i r e d a c Sano Jo an nes me ri to rum. u m o co pi as neque ne ' mere. ca.

H. Idem, avec les Points.

F
E
D
I
Tu Pa tris sem pi ternus es Fi

I. Idem, avec deux Lignes.

F *Superius*
E
D
C *Alto*
B
A *Tenor*
G *Bassus*
s Tu Pa tris sempi ternus es Fi li us

Chant original de l'Hymne de S^e. Jean

E
D
C
B
A
A
T

que la xis Belo re fibes Mi ra to rum So pl vo pol lu bi re a tum an
Ut que la xis Belo re fibes Mi ra to rum So pl vo pol lu bi re a tum an
Jo nes.

Idem, avec les Points sur les lignes.

Ut quemita a xisRe so nare fibisMi i i rage to orumFamu li tu u orumSoo ol vepol lu ti la bi i re a tumSannde Jo an na.

Système, Echelle ou Gamme de Guy d'Arezzo, avec ses Clefs et ses Muances.

[illegible]

REGLE DE L'OCTAVE

Fig. 1 *En Mode Majeur.*

Fig. 2 *En Mode Mineur.*

Reprise à l'Italienne, à la Française

Manière de reprendre

Fig. 3. 4. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 8. **ANCIENNES VALEURS DES NOTES**

Notes.	Silences de même valeur
La Maxime vaut deux Longues	La Pause qui remplit 3 espaces, vaut une Maxime.
La Longue, 2 Breves	Celle qui remplit seulement 2. espaces, vaut une Longue.
La Breve, 2 Semi Breves	Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une Breve.
La Semi Breve, 2 Minimes	Celle qui n'occupe que la moitié d'un espace par le haut, vaut une Semi breve.
	Celle qui occupe cette même moitié par le bas, vaut une Minime.

** Il faut remarquer que la perfection du Tenor, avait la vertu de tripler les valeurs doubles*

VALEURS MODERNES

Notes.	Silences
Fig. 9. Bâton valant 4 Mesures	
Bâton de 2 Mesures	
Une Ronde est égale à Deux Blanches	
ou à 4 Noires	
ou à 8 Croches	
ou à 16 Doubles croches	
ou à 32 Triplas Croches c ^à	
Pause valant une mesure	
Demi Pause valant une blanche	
Soupir valant une noire	
Demi Soupir valant une croche	
Quart de Soupir valant une double croche	
Demi Quart de Soupir valant une triple croche	

a. à la Française
b. à l'Italienne

Fig. 1.

Bâton de 2 Mesures. Bâtons de 4 Mesures. Trente une Mesures à compter.

Fig. 2.

Fusées.

Fig. 3.

Carillon consonant, à neuf Timbres.

Fig. 4.

Agréments du Chant françois.

Effet

Fig. 5.

Marche des Mousquetaires du Roi de France.

Hautbois.

Tambours.

Fig. 6.

Air Suisse, appelé le Ranz des Vaches.

Cornemuse.

Adagio

Allegro

Adagio.

Fig. 1. **TABLE**
De tous les Intervalles simples,
praticables en Musique.

Intervalle exprimé en Notes.	Nom de l'Intervalle.	Degrés qu'il contient.	Valeur en Tons et Semi-tons.	Rapport en Nombres.
Ut x re b	Seconde diminuée.	1	0	375 — 384
Si — ut	Seconde mineure.	1	1 Semi-Ton.	15 — 16
Ut — re	Seconde majeure.	1	1 Ton	8 — 9
Ut x re x	Seconde superflue.	1	1 ½ Ton	64 — 75
Si — re b	Tierce diminuée.	2	1	125 — 144
Mi — sol	Tierce mineure.	2	1 ½ Ton	5 — 6
Ut — mi	Tierce majeure.	2	2 Tons	4 — 5
Fa — la x	Tierce superflue.	2	2 ½ T.	96 — 125
Ut x fa	Quarte diminuée.	3	2	75 — 96
Ut — fa	Quarte juste.	3	2 ½ T.	3 — 4
Ut — fa x	Quarte superflue. dite Triton.	3	3 T.	32 — 45
Fa x — ut	Quinte diminuée. dite Fausse Quinte.	4	3 T.	45 — 64
Ut — sol x	Quinte juste.	4	3 ½ T.	2 — 3
Ut — sol	Quinte superflue.	4	4 T.	16 — 25
La x — fa	Sixte diminuée.	5	3 ½ T.	125 — 192
Mi — ut	Sixte mineure.	5	4 T.	5 — 8
Sol — mi	Sixte majeure.	5	4 ½ T.	3 — 5
Re b — si	Sixte superflue.	5	5 T.	72 — 125
Re x — ut	Septième diminuée.	6	4 ½ T.	75 — 128
Mi — re	Septième mineure.	6	5 T.	5 — 9
Ut — si	Septième majeure.	6	5 ½ T.	8 — 15
Sol b — fa x	Septième superflue.	6	6 T.	81 — 160
Ut — ut	Octave.	7	6 T.	1 — 2

Fig. 2.
A Crochet. B Double Crochet

Fig. 3.
Exemple
du Double-Emploi.

Fig. 4.
Gamme
toute dans le même ton à la faveur
du Double-Emploi.

Fig. 5.
Preuve
de la renversée de la Sixte ajoutée.

Fig. 6.
Double Canon renversé.

Autre Double Canon renversé.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les MODES de la Musique ancienne.

N.B. Comme les Auteurs ont donné divers Noms à la plupart de ces Modes, les noms moins usités ont été mis en plus petits caractères.

Aigus.	15.	Si	<i>Hyper-Lydien.</i>
	14.	Si ^b	<i>Hyper-Eolien.</i>
	13.	La	<i>Hyper-Phrygien.</i> <i>Hyper-mixo-Lydien.</i>
	12.	La ^b	<i>Hyper-Ionien.</i> <i>Hyper-Iastien.</i> <i>Hyper-Lydien aigu.</i>
	11.	Sol	<i>Hyper-Dorien.</i> <i>Mixo-Lydien.</i>
Moyens.	10.	Fa [×]	<i>Lydien.</i>
	9.	Fa	<i>Eolien.</i> <i>Lydien grave.</i>
	8.	Mi	<i>Phrygien.</i>
	7.	Mi ^b	<i>Ionien.</i> <i>Iastien.</i> <i>Phrygien grave.</i>
	6.	Re	<i>Dorien.</i> <i>Hypo-mixo-Lydien.</i>
Graves.	5.	Ut [×]	<i>Hypo-Lydien.</i>
	4.	Ut	<i>Hypo-Eolien.</i> <i>Hypo-Lydien grave.</i>
	3.	Si	<i>Hypo-Phrygien.</i>
	2.	Si ^b	<i>Hypo-Ionien.</i> <i>Hypo-Iastien.</i> <i>Hypo-Phrygien grave.</i>
	1.	La	<i>Hypo-Dorien.</i> <i>Commun.</i> <i>Locrien.</i>

MUSIQUE.

Fig. 1.

NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Genre Diatonique , Mode Lydien

N.B. La première note est pour la Musique vocale, la seconde pour l'instrumentale.

Noms Modernes.	Noms anciens.	Notes.	Explication.
La	<i>Proslambanomené</i>	Z H	<i>Zeta imparfait, et Tau couché.</i>
Si	<i>Hypaté hypaton</i>	T Γ	<i>Gamma à rebours, et Gamma droit.</i>
Ut	<i>Par hypaté hypaton</i>	B L	<i>Beta imparfait, et Gamma renversé.</i>
Re	<i>Hypaton Diatonos</i>	Φ F	<i>Phi, et Digamma.</i>
Mi	<i>Hypaté meson</i>	C C	<i>Sigma, et Sigma.</i>
Fa	<i>Par hypaté meson</i>	P Ϟ	<i>Rho, et Sigma couché.</i>
Sol	<i>Meson Diatonos</i>	M Π	<i>Mu, et Pi prolongé.</i>
La	<i>Mesé</i>	I λ	<i>Iota, et Lambda couché.</i>
Si b	<i>Trité Synnemenon</i>	Θ V	<i>Theta, et Lambda renversé.</i>
Si b	<i>Paramesé</i>	Z Ξ	<i>Zeta, et Pi couché.</i>
* Ut	<i>Synnemenon Diatonos</i>	Γ N	<i>Gamma, et Nu.</i>
+ Re	<i>Neté Synnemenon</i>	Ω Z	<i>Omega renversé, et Zéta.</i>
* Ut	<i>Trité Diezeugmenon</i>	E Ι	<i>Epsilon, et Pi renversé et prolongé.</i>
+ Re	<i>Diezeugmenon Diatonos</i>	comme la	<i>Neté Synnemenon, qui est la même corde.</i>
Mi	<i>Neté Diezeugmenon</i>	Ϟ η	<i>Phi couché, et Eta courant prolongé.</i>
Fa	<i>Trité hyperboleon</i>	J ϰ	<i>Upsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.</i>
Sol	<i>Hyperboleon Diatonos</i>	M Π	<i>Mu, et Pi prolongé, surmonté d'un accent.</i>
La	<i>Neté hyperboleon</i>	I λ	<i>Iota, et Lambda couché, surmonté d'un accent.</i>

Remarques.

Quoique la Corde Diatonos du Tétracorde Synnemenon et la Trité du Tétracorde Diezeugmenon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde ou deux cordes à l'unisson. Il en est de même des deux cordes Neté Synnemenon et Diezeugmenon Diatonos; aussi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la Mesé et la Neté hyperboleon portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre; apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les Genres et de tous les Modes pourront consulter dans Meibomius, les Tables d'Alypius et de Bacchius.

Fig. 2.

HYMNE DE S^T JEAN.*Telle qu'elle se chantoit anciennement. Tirée d'un M.S. de Sens.*

MUSIQUE.

Fig. 1.

*Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde,
Dirigé par le S^r Hasse.*

Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maître de Chapelle.	7. Hautbois, de même.
2. Clavecin d'accompagnement.	8. Flutes, de même.
3. Violoncelles.	a. Tullles, de même.
4. Contre-basses.	b. Bassons.
5. Premiers Violons.	c. Cors de Chasse.
6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Théâtre.	d. Une Tribune de chaque côté pour les Tympanes et Trompettes.

TABLE des Sons Harmoniques sensibles et appreciables sur le Violoncelle.

Fig. 2.	{	La Corde à vuide.....	}	Donne)	L'Unisson.
		La Tierce mineure.....			La Dix-neuvieme, ou la double Oc- tave de la Quinte.
		La Tierce majeure.....			La Dix-septieme, ou la double Oc- tave de la même Tierce majeure.
		La Quarte.....			La double Octave.
		La Quinte.....			La Douzieme, ou l'octave de la même quinte.
		La Sixte mineure.....			La Triple Octave.
		La Sixte majeure.....			La Dix-septieme majeure, ou la double Octave de la Tierce.
		L'Octave.....			L'Octave.

Fig. 3.

Génération des Dissonances.

Fig. 6.

Fig. 5.

Fig. 4. *Système général des Dissonances.*

Fig. 7.

Arrangement du Clavier selon le Système établi.

Fig. 1.

Fig. 2.

Arrangement du Clavier selon le Système de M. de Boisgelou.

Fig. 4.

Portée de Musique à 7 lignes, Contenant l'Echelle Chromatique de l'octave, sans dièses ni bémols.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Echelle Diatonique

Fig. 1.

Echelle des Aliquotés

Fig. 2.

Fig. 3. Fig. 4.

Basse Fondamentale et régulière de l'Echelle Diatonique ascendante par la Succession naturelle des trois Cadences.

Fig. 5.

Fig. 6. *B.F. des Harmonistes du 15^e siècle, corrigée* Fig. 7. *Genre Épaisi.*

Echelle Diatonique mesurée.

Fig. 8.

Fig. 9. *Tétracorde Chromatique.* Fig. 10. *Tétracorde Enharmonique.*

Basse F. qui retourne exactement sur elle-même au moyen de la Septième Aliquote ajoutée à l'Echelle Diatonique.

Fig. 11.

1^{re} Echelle Chromatique, Tirée de M.^r Malcom.

Fig. 1.

<i>Majeur</i>	<i>Moyen</i>	<i>Majeur</i>	<i>Mineur</i>	<i>Majeur</i>	<i>Moyen</i>	<i>Majeur</i>	<i>Moyen</i>	<i>Mineur</i>	<i>Majeur</i>	<i>Moyen</i>	<i>Majeur</i>
<i>Ut.</i>	<i>Ut[♯].</i>	<i>re</i>	<i>mi^b.</i>	<i>mi.</i>	<i>fa.</i>	<i>fa[♯].</i>	<i>sol.</i>	<i>sol[♯].</i>	<i>la.</i>	<i>si^b.</i>	<i>ut.</i>
$\frac{15}{10}$	$\frac{128}{135}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{128}{135}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{128}{135}$	$\frac{15}{16}$

2^e. Echelle Chromatique tirée du même.

Fig. 2. $\frac{16}{17}$ $\frac{17}{18}$ $\frac{18}{19}$ $\frac{19}{20}$ $\frac{15}{16}$ $\frac{16}{17}$ $\frac{17}{18}$ $\frac{18}{19}$ $\frac{19}{20}$ $\frac{16}{17}$ $\frac{17}{18}$ $\frac{15}{16}$
Ut, ut, re, mi♭, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, si♭, si, ut.*

Echelle Enharmonique 2.

ll.	ut ² .	re ^b .	re.	re ² .	mi ^b	nu.	mi ² .	fa.	fa ² .	sol ^b .
$\frac{24}{25}$	$\frac{576}{625}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{125}{128}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{125}{128}$	$\frac{24}{25}$	$\frac{576}{625}$	

Fig. 3.

Douze manieres de sortir d'un accord de Septieme diminuee, où sont

Fig. 4. *comprimes les Transitions b_6 Enharmoniques et leurs combinaisons.*

Emploi de la Quinte superflue.

Fig. 6.

Fig. 1. *Chiffres équivoques et Modulations détournées.*

I. II. III.

Fig. 2. *GENRES de la Musique Ancienne.*
Selon Aristoxène.

Le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Diatonique.

Chromatique.

Enharmonique.

$$N^o A. \left\{ \begin{array}{l} \text{Tendre ou mol.} \\ \text{Synonique ou dur.} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} 12 + 18 + 30 = 60 \\ 12 + 24 + 24 = 60 \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{Mol.} \\ \text{Hémolien.} \\ \text{Tonique.} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} 8 + 8 + 44 = 60 \\ 9 + 9 + 42 = 60 \\ 12 + 12 + 36 = 60 \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} 6 + 6 + 48 = 60 \end{array} \right.$$

Selon Ptolomée.

Diatonique.

Chromatique.

Enharmonique.

$$N^o B. \left\{ \begin{array}{l} \frac{256}{243} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{4}{3} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{Mol.} \\ \text{Enharmonique ou Synonique} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \frac{28}{27} \times \frac{15}{14} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3} \\ \frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \frac{46}{45} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} \times \frac{4}{3} \end{array} \right.$$

GAMME et Accompagnement du Mode Mixte de M. Blainville.

Fig. 3.

Notes de goût de la première espèce.

Notes de goût de la seconde espèce.

Fig. 4.

MUSIQUE

Fig. 1.

Corde sonore en vibration par ses Aliquotas au son de l'une d'entr'elles

- A. Nœuds ou l'on met des petits papiers d'une couleur,
B. Entre ou l'on met des petits papiers d'une autre couleur.

Fig. 3.

Trois diverses Figures de la Clef de Fa.

Fig. 2.

Chant tiré de l'Harmonie.

Fig. 4.

Table des Intervalles, Pour la formule des Clefs transposées.

Espece de l'Intervalle...	Notes qui le donnent	Nom de l'Intervalle.
Unisson	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Unisson
Prime	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Prime
Seconde	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Seconde
Troisième	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Troisième
Quatrième	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Quatrième
Quinte	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Quinte
Sixte	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Sixte
Septième	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Septième
Octave	ut, re, re, mi, fa, fa, sol, la, la, si, ut.	Octave

Fig. 5.

Sixte Italienne

Fig. 6.

PARTITION pour l'Accord de l'Orgue et du Clavecin.

Fig. 7.

Premier Couplet des Folies d'Espagne en Tablature pour la Guitarre.

Fig. 8.

Table des huit Tons de l'Eglise.

Premier	Re mineur.
Second	Sol mineur.
Troisième	La min. ou fol min.
Quatrième	La min. { mineur ou la Dominante, par l'altération régulière }
Cinquième	Ut min. ou re maj.
Sixième	Fa majeur.
Septième	Re maj.
Huitième	Sol maj. { c'est à présent peu sentir le ton d'ut. }

A. TABLE des Sons harmoniques graves produits par le concours de deux Sons aigus.

Son aigue. *Unison. 6^e. 5^e. 4^e. 3^e maj. 3^e min. 2^e maj. Ten. min. Demi 2^e maj. mineur relatif au principe de la résonance. 6^e min. 6^e maj.*

Sons graves selon M. Tartini. *Idem. 12^e. 15^e. 17^e. 22^e. 23^e. 24^e. 27^e. Idem. 17^e. 12^e.*

Sons graves dans leur vraie situation

B. TABLE Générale des Sons harmoniques graves régénérés par les sons aigus, dans tous les Intervalles praticables.

Secondes. *Quarties. Quintes. Sixtes. Septimes. Octaves.*

Sons aigus généraux des Sons graves.

Sons harmoniques intermédiaires Sons entendus.

Sons graves produits par les Sons aigus.

C. TABLE des Sons harmoniques graves qui résultent de la réunion des sons aigus dans tous les accords usités.

des Dors. *Idem.*

Combinaisons et rapprochement du même des sons de l'oreille pour les combinaisons suivantes.

Sons F.

D. Duo tiré d'ISSE.

Les doux Plaisirs ha bi - tent ce bo - ca - ge Des plus longs jours ils nous font des mo - ments. Les Ros - si - gnols par leurs

Les doux Plai - nirs ha bi - tent ce bo - ca - ge Des plus longs jours ils nous font des mo - ments. Les Ros - si - gnols par leur

avec l'organe.

Véritable Basse Fondamentale produite par les Dorsus.

con certs char - mans Le bruit des eaux le Zé - phire et l'ombra - ge Tout sert i - ci l'a - mour et les A - mans

con certs char - mans Le bruit des eaux le Zé - phire et l'ombra - ge Tout sert i - ci l'a - mour et les A - mans.