

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia UFOP

ISSN: 2526-7892

TRADUÇÃO

A ORIGEM DA MELODIA^{1 2}

Jean-Jacques Rousseau

Traduzido por: Fabrício Fortes³

Parece-me então que a melodia ou o canto, pura obra da natureza, não deve sua origem, entre os sábios ou entre os ignorantes, à harmonia, obra e produção da arte, que serve de prova e não de fonte ao *bel canto*, e cuja mais nobre função é a de afirmá-lo.

Porém, procuremos, se há um meio para isso, a verdadeira origem da melodia, e vejamos se a ideia segundo a qual o Sr. Rameau a concebeu se ajusta àquela que a exata observação dos fatos nos fornece. Visto que para isso é preciso remontar às fontes, depois de ter advertido a se municiar de paciência os leitores que quiserem me seguir, serei, sem escrúpulos, tão prolixo quanto desejar.

Ignoramos tão perfeitamente o estado natural do homem que sequer sabemos se há um tipo de rugido que lhe seja próprio; mas, em contrapartida, o conhecemos como um animal imitador que não tarda a se apropriar de todas as faculdades que pode extrair do exemplo dos outros animais. Ele poderá, portanto, imitar em princípio os rugidos daqueles que o cercam, e segundo as diversas espécies que habitam cada região, os homens, antes de ter línguas, puderam ter rugidos diferentes de um país para outro. Além disso, sendo os órgãos

¹ Tradução recebida em: 25/06/2020 e aceita em: 04/08/2020.

² Ensaio redigido em 1755, sob o título original *Principe de la Mélodie ou réponse aux Erreurs sur la Musique*, como resposta às críticas de Jean-Philippe Rameau aos verbetes de Rousseau sobre a música, publicados na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1751-1772). Essas críticas vieram à luz alguns meses antes, em *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), de Rameau, texto cujo argumento central, rejeitado por Rousseau, parte da tese da antecedência causal da harmonia sobre a melodia. Neste ensaio Rousseau remonta às origens da música, por sua vez vinculadas às origens de todo discurso, para defender a tese de que a harmonia é apenas um acessório da melodia, entendendo essa última como a música por excelência. O texto não foi publicado pelo autor em sua integralidade, e além disso, trechos significativos foram posteriormente utilizados no *Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée de Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* (1755) e no *Essai sur l'Origine des Langues* (1759). O texto utilizado como fonte para esta tradução foi a edição de Marie-Élisabeth Duchez, publicada em *Revue de Musicologie*, v. 60, n. 1 (1974), p. 61-86.

³ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), realizou estágio pós-doutoral junto ao *Institut d'Histoire et de Philosophie des Sciences et des Techniques* (IHPST - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). E-mail: fortes.fp@gmail.com.

mais ou menos desprendidos e flexíveis segundo a temperatura dos climas, aqui já está a origem do sotaque nacional antes mesmo da formação da linguagem.

Não examinarei com Lucrécio se a invenção do canto é devida à imitação daquele dos pássaros, ou, segundo Diodoro, à imitação do vento nos canaviais do Nilo, nem se o eco, mesmo depois de ter assustado os homens por muito tempo, pôde enfim contribuir para entretê-los e instruí-los. Essas conjecturas incertas não poderiam contribuir para a perfeição da arte e, entre as pesquisas da antiguidade, não aprecio senão aquelas das quais os modernos podem tirar algum fruto. Ademais, é muito inútil recorrer a causas externas para os efeitos que podemos deduzir da própria natureza das coisas, e tal é esta modificação da voz a que chamamos canto; modificação que teve naturalmente de nascer e de se formar com a língua: pois está muito claro que cada língua, quando de seu nascimento, teve de compensar articulações menos numerosas por sons mais modificados, colocar primeiro as inflexões e os acentos⁴ no lugar das palavras e das sílabas e cantar tanto mais quanto menos falava. Esclareçamos isso com mais cuidado.

É uma observação muito judiciosa do Sr. Rameau que o som difere do ruído pelo fato de que o primeiro é apreciável e o segundo não. O que não impede que o ruído seja apenas o som modificado, como podemos nos convencer com um pouco de reflexão. Me é suficiente observar aqui que o som da voz cantante é o mesmo som da voz falante, porém permanente e sustentado, enquanto na palavra ele está em um estado de fluxo contínuo e jamais se sustenta. Com efeito, nada vemos na constituição da glote que possa dar a ideia de dois tipos de voz. Tão logo aquele que fala se detém sobre uma sílaba, sustenta e prolonga o som da voz no mesmo grau, em um instante a voz falante se converte em voz cantante e o som se torna apreciável. Além disso, a voz falante faz, como o som musical, ressoar e trepidar os corpos sonantes, e se ela faz ressoar ao mesmo tempo várias cordas, é porque as inflexões da voz falante a fazem passar quase no mesmo instante por um grande número de sons contínuos cujos diversos harmônicos respondem ao mesmo tempo. Enfim, que façamos deslizar o dedo por pequenos intervalos sobre as cordas de um instrumento, o arco extrairá daí sons aos quais nada falta para se assemelhar à palavra senão a articulação dos vocábulos e o timbre da voz humana; de modo que com a ajuda de certos pistons semelhantes àqueles das flautas com as quais as crianças imitam os pássaros, eu não consideraria uma tarefa impossível fazer um jogo palhetado falar, se eu vislumbrasse um meio de lhe dar as articulações. Mas retornemos à origem da melodia.

Se a voz falante e a voz cantante são absolutamente da mesma natureza, a passagem de uma a outra, mesmo ao falar, se torna a coisa mais concebível do mundo, e a comunicação será tanto mais fácil quanto mais acentuada for a língua: de modo que, sendo a língua grega, sem dúvidas, de todas as línguas conhecidas aquela que teve mais ressonância e acento, segue-se que ela é também, de todas, aquela em que o discurso é mais semelhante ao canto.

⁴ O termo “acento” não deve ser aqui entendido exatamente no sentido mais comum à teoria musical contemporânea, o qual se refere ao ataque com maior intensidade sobre uma ou mais notas. Rousseau apresenta, em seu *Dictionnaire de Musique* (1768), uma definição mais própria ao sentido no qual o termo é aqui empregado. “O acento se pratica apenas sobre uma sílaba longa, e serve de passagem de uma nota sustentada a outra nota não sustentada, posicionada sobre o mesmo grau; ele consiste em um golpe de garganta que eleva o som em um grau, para retomá-lo imediatamente na nota seguinte o mesmo som do qual se partiu. (...) Os poetas empregam seguidamente esta palavra no plural *accents* para significar o canto mesmo, e acompanham-na ordinariamente de um epíteto, como *suaves, tenros, tristes accents*”. (Rousseau, 2012, p. 147).

A partir deste instante, eis-nos fora do país das conjecturas, e podemos caminhar a passos mais firmes na busca da verdade.

A melodia, nascendo com a língua, se enriquece, por assim dizer, da pobreza dessa última. Quando tínhamos apenas poucas palavras para dar conta de muitas ideias, era preciso necessariamente dar diversos sentidos a essas palavras, compô-las de diversas maneiras, dar a elas diversas acepções que só a entonação distinguia, empregar giros figurados, e como a dificuldade de se fazer entender não permitia dizer senão coisas interessantes, diziam-nas com fervor, justamente porque as diziam com dificuldade; o ardor, o acento, o gesto, tudo animava discursos nos quais era preciso mais fazer sentir do que entender. Foi assim que a eloquência precedeu o raciocínio e que os homens foram oradores e poetas muito tempo antes de serem filósofos.

Houve um tempo, e todos os monumentos da antiguidade o atestam, em que as almas, aquecidas pela admiração aos primeiros conhecimentos e aos homens que os propagaram, fermentavam, por assim dizer, com a levedura da verdade. Os primeiros instantes em que o gênero humano voltou seus olhos para si mesmo foram momentos de arroubo e de entusiasmo que todas as descobertas da filosofia não fizeram mais que desgastar e enfraquecer no que se seguiu. Tão logo os grandes homens começaram a tomar essa ascendência que o verdadeiro gênio adquire sempre sobre o vulgo nos séculos de barbárie, suas instruções passaram de boca em boca tomando naturalmente o curso mais favorável ao fogo que os inspirava, à memória que os fazia conservar, e logo tiveram o número e a cadência. O sentimento natural que ditava o número não tardou a metamorfoseá-lo em ritmo pelos retornos iguais dos tempos e do compasso <measure>;⁵ o gosto pela onomatopeia e pela imitação, junto à força desigual que as vogais mais ou menos surdas e as articulações diversas davam aos sons das palavras, submetiam a regras constantes o acento gramatical; o acento patético⁶ animou tudo, pois não dizendo senão coisas importantes e necessárias, nada se dizia sem interesse e ardor, e enfim, do esforço para reter com os versos a entonação na qual eles eram pronunciados, surgiu então o primeiro germe da verdadeira música, que não é tanto o acento simples do vocábulo quanto esse mesmo acento imitado.

Tão logo as primeiras fagulhas desse gênio celeste envolveram os corações, as pessoas reunidas começaram a cantar em um tom sublime os deuses que engendravam sua imaginação aquecida, os heróis cuja perda eles lamentavam, e as virtudes que seus vícios nascentes tornavam necessárias; todos os seus sentimentos eram de arroubo, os sons rústicos de uma flauta de três furos eram suficientes para colocá-los fora de si mesmos; esse ardor efervescente sendo transmitido a toda pessoa animou os primeiros passos, o gesto dos assistentes respondia aos discursos do Corifeu e marcava o aplauso universal.

⁵ O termo francês “*mesure*” tem tanto a acepção mais geral de “medida” quanto aquela de caráter técnico da teoria da música, a qual traduzimos por “compasso”. Portanto, ainda que na maior parte dos casos, neste texto, tenhamos traduzido “*mesure*” por “compasso”, em alguns desses casos, a noção em questão não deve ser entendida no sentido estritamente técnico de “fórmula de compasso”, mas no sentido um pouco mais geral de “divisão do tempo musical”.

⁶ No canto, assim como no discurso, os *acentos* são ênfases de intensidade ou de expressão sobre determinadas notas (ou sílabas) de um compasso (ou de um verso). No *Dictionnaire de Musique*, Rousseau distingue entre três tipos de acentos no discurso: o *gramatical*, o *lógico* e o *patético*. Esse último, que pode ser entendido, de maneira muito geral, como uma ênfase *emotiva* e não “puramente racional”, seria “o objeto mais imediato da música imitativa do teatro”, pois “por diversas inflexões da voz, por um tom mais ou menos elevado, por uma fala mais vívida ou mais lenta, exprime os sentimentos pelos quais aquele que fala é movido, e os comunica àqueles que o escutam” (Rousseau, 2012, p. 143).

Jamais o ruído vão da harmonia perturbou esses divinos concertos. Tudo era heroico e grandioso nessas antigas festas. As leis e as canções tinham os mesmos nomes⁷ nesses tempos felizes; elas soavam em uníssono em todas as vozes, penetravam com o mesmo prazer em todos os corações, tudo reverenciava as primeiras imagens da virtude, e a própria inocência dava um acento mais suave à voz do prazer. Perdoem-me os leitores por esta digressão; quem poderia considerar a sangue frio o tempo da inocência e do júbilo dos homens?

Foi assim que tudo o que o que a arte de comunicar os pensamentos pode ter de mais emotivo e de mais tocante se desenvolveu desde o nascimento dessa grande arte, animou os primeiros acentos e deu força e graça ao discurso, mesmo antes que ele tivesse retidão e clareza.

Foi assim que ao mesmo tempo a língua se tornou melodiosa e cantante, que a música em vez de ser uma arte particular foi uma das partes da gramática e que, enfim, qualquer um que não soubesse suas regras não saberia a língua. Na verdade, Pitágoras e Filolau calcularam as relações das consonâncias e de todos os intervalos,⁸ e esses conhecimentos eram necessários para a construção e para a prática dos instrumentos, os quais não se podem afinar de maneira justa senão pelas consonâncias; mas a constituição dos diversos sistemas dos gregos prova evidentemente que seus autores não eram guiados por qualquer verdadeiro sentimento de harmonia, e qualquer um que ousasse sustentar o contrário seria logo coberto de provas e reduzido ao silêncio e à impugnação. Se temos disputado há tanto tempo sobre a ciência harmônica dos gregos, é porque essas disputas se deram entre literatos pouco versados na arte, que imaginavam que as noções pueris da nossa música deviam ser suficientes para julgar aquela dos gregos; em vez disso, com um pouco mais de conhecimento, eles teriam visto que essas duas artes não têm e não podem ter quaisquer partes comuns pelas quais pudessem ser exatamente comparadas.

Os gregos⁹ não reconheciam como consonâncias senão aquelas que chamamos de consonâncias perfeitas.¹⁰ Eles excluíram desse conjunto as terças e as sextas: por quê? Porque sendo o intervalo do tom menor ignorado por eles,¹¹ ou ao menos proscrito da

⁷ Dois aspectos devem ser levados em consideração para entender essa afirmação. O primeiro deles diz respeito ao fato de que termo grego “*nomos*” *Νόμος*, cuja tradução literal é “lei”, designava também, pelo menos a partir do século VII a. C., um conjunto de elementos normativos das melodias. O segundo aspecto remete à recorrente afirmação de Rousseau de que na Grécia antiga, as leis eram cantadas. No verbete “canção” *chanson* *Dictionnaire de Musique*, diz o autor: “os antigos não possuíam ainda a arte de escrever quando já tinham Canções. Suas leis e suas histórias, os louvores aos deuses e aos heróis, foram cantados antes de serem escritos” (Rousseau, 2012, p. 261).

⁸ Entre qualquer par de sons musicais de alturas diferentes, diz-se que há entre eles um intervalo de altura. A teoria pitagórica da música buscou determinar quais relações matemáticas havia entre os pares de sons consonantes, isto é, grosso modo, que se harmonizam bem entre si. Para isso, foram realizados experimentos com fragmentos de cordas tensionados, e concluiu-se que os intervalos consonantes eram compostos por pares de fragmentos de cordas que mantinham entre si relações expressas pelos números naturais mais simples. Por exemplo, o som produzido pela percussão de um fragmento de corda de comprimento 1 harmoniza-se perfeitamente com aquele resultante da percussão de um fragmento da mesma corda de comprimento 2 igualmente tensionado, gerando o intervalo de oitava. E assim também com as relações entre outros pares expressos pelos números mais simples, sendo que, para os pitagóricos, apenas os numerais 1, 2, 3 e 4 entravam nesse conjunto.

⁹ Este parágrafo aparece, em versões praticamente idênticas, no capítulo XVIII do *Essai sur l'Origine des Langues* (Rousseau, 1979, p. 213-214) e no *Examen de Deux Principes Avancés par M. Rameau* (*Ibid.*, p. 347-348).

¹⁰ A saber, os intervalos de oitava (2:1), quinta (3:2) e quarta (4:3).

¹¹ Com efeito, os pitagóricos não possuíam a distinção moderna entre o tom maior (9:8) e o tom menor

prática, e suas consonâncias não sendo temperadas,¹² todas as suas terças maiores eram demasiadamente fortes em um coma,¹³ e suas terças menores, do mesmo modo muito fracas,¹⁴ e, por conseguinte, suas sextas maiores e menores eram reciprocamente alteradas na mesma medida. Imagine-se agora quais noções de harmonia se pode ter, e quais modos harmônicos se pode estabelecer banindo as terças e as sextas do conjunto das consonâncias. Se as próprias consonâncias que eles admitiam lhes tivessem sido conhecidas por um verdadeiro sentimento de harmonia, eles deveriam tê-las sentido em outros lugares que não na melodia; eles teriam-nas, por assim dizer, subentendido sob seus cantos; a consonância tácita das progressões fundamentais lhes teria feito dar esse nome às progressões diatônicas¹⁵ que elas engendravam; longe de ter menos consonâncias que nós, eles as teriam em maior número, e preocupados com o exemplo do baixo *dó-sol*, eles teriam dado o nome de consonância ao intervalo entre o *dó* e o *ré*.¹⁶

Peço aos leitores que não se impacientem se tomo um tão longo desvio. Não é que eu perca de vista o objetivo, mas não vejo qualquer caminho mais curto para chegar a ele.

A melodia que resulta dos progressos dos quais acabo de falar era composta pelos tempos e pelos tons, isto é, pelo acento propriamente dito e pelo ritmo; o acento era a regra da elevação e da descensão da voz, o ritmo era aquela do compasso e dos pés.¹⁷ Tudo tinha por princípio a facilidade de entonação, a peculiaridade da língua e o prazer do ouvido; mas, sobretudo, esse outro prazer mais vívido que vai até o coração e para o qual aquele do ouvido serve apenas de veículo.

Como os pés e os versos adquiriram naturalmente uma certa medida, os tons e os intervalos também naturalmente a adquiriram; essa medida terminou de ser fixada pelos cálculos de Pitágoras, e da ordem mais comum desses intervalos resultou o gênero a que

(10:9), assim como aquela entre o semitom maior (16:15) e o semitom menor (25:24). Tal distinção também não se encontra no sistema musical que é predominantemente empregado na música ocidental desde o século XIX, o chamado *temperamento igual*, que divide a oitava em doze intervalos iguais denominados semitons, e para o qual o intervalo de um tom é a soma simples de dois semitons. Sobre a distinção moderna entre os tons maior e menor, tal como a entendia Rousseau, cf. Rousseau, 2012, p. 874-877.

¹² A noção de *temperamento* diz respeito a certos ajustes feitos nos intervalos a fim de torná-los compatíveis entre si em um sistema musical. Desde o Renascimento até o século XIX, quando o temperamento igual foi finalmente implementado quase que universalmente, a discussão sobre o melhor sistema de temperamento, ou sobre os critérios que uma tal escolha deveria observar, constituiu um tópico de grande importância na teoria da música, e envolveu diversos músicos, matemáticos, cientistas e filósofos. Rousseau faz uma descrição exaustiva da noção de temperamento no *Dictionnaire de Musique* (Rousseau, 2012, p. 843-857).

¹³ Mais precisamente, o chamado *coma pitagórico* (531441:524288).

¹⁴ Os termos *forte* e *faible* (forte e fraco) que aparecem no texto original, podem, no contexto da teoria musical, ser lidos como agudo e grave, respectivamente.

¹⁵ Esse termo diz respeito às sucessões dos graus da escala diatônica grega, isto é, de maneira geral, aquela cujos graus são dispostos em intervalos de tons e semitons.

¹⁶ O intervalo entre as notas *dó* e *sol* (assim como *ré* e *lá*, *mi* e *si*, etc.) é o intervalo de quinta, tratado historicamente como uma das principais consonâncias juntamente com a quarta (*dó-fá*, *ré-sol*, etc.) e a oitava (*dó-dó*, *ré-ré*, etc.). Como afirmado acima, os gregos reconheciam como consonantes apenas esses três intervalos. A ideia de Rousseau é que essa restrição se deve não aos intervalos em si mesmos, mas às características do sistema grego de afinação, no qual apenas das sucessões de quintas perfeitas os intervalos podem ser derivados. Segundo seu ponto de vista, se os gregos aceitassem, como os modernos, o temperamento como método de divisão da oitava, aceitariam também como consonâncias outros intervalos, como, no exemplo, aquele que conhecemos hoje como segunda maior (*dó-ré*, *ré-mi*, etc.).

¹⁷ Na música grega antiga, assim como na poesia, o pé é uma das unidades rítmicas básicas, formada pela combinação de tempos fortes e fracos. No *Dictionnaire de Musique*, diz Rousseau: “Havia na Música antiga esta diferença entre Tempos e Pés, que os Tempos eram como os pontos ou elementos indivisíveis, e os Pés eram os primeiros compostos desses elementos” (Rousseau, 2012, p. 662).

chamamos diatônico.¹⁸ Esse gênero subdividiu-se em várias espécies das quais nenhuma poderia ter fundamento harmônico, e se foi constatado que os tons que deles resultavam tinham relações aproximadas daquelas dos nossos, é um efeito da natureza da prosódia grega e da maior facilidade que se deveria encontrar ao entoar esses intervalos em comparação com outros. Pois¹⁹ entre a modificação demasiadamente intensa que é preciso dar à glote para entoar continuamente os grandes intervalos das consonâncias e a dificuldade de apreciar a entonação nas relações muito complexas, o órgão tomou um meio termo e caiu naturalmente sobre uma progressão diatônica que fatiga menos a glote que a entonação das consonâncias e se aprecia mais facilmente que os intervalos mais curtos, o que não impediu que os menores intervalos tivessem também seu emprego nos gêneros mais emotivos *pathétiques*.

Que o ritmo ou o compasso foi uma das partes constitutivas da melodia, é o que se deduz da simples noção dessa melodia que era apenas a expressão muito sustentada e apreciada do acento gramatical e oratório: pois esse acento não consistia menos na duração relativa dos sons que em seus graus, e o número não era menos essencial que a entonação. Que se os antigos autores distinguem algumas vezes em seus escritos a melodia do ritmo, o que é raro, isso é uma distinção puramente metafísica, como as duas qualidades do mesmo sujeito, e não como duas partes realmente diferentes; também Aristóteles declara expressamente ouvir ao mesmo tempo o *mélós* e a harmonia,²⁰ isto é, a entonação e o número, sob o nome de melodia.

Em²¹ que pensa então o Sr. Rameau ao nos dar como acessórios da melodia o *compasso*, a diferença do alto e do baixo, do suave e do forte, enquanto todas essas coisas não são senão a própria melodia, e se as separássemos dela, ela não seria mais nada? Os sons agudos ou graves representam os acentos similares no discurso, as [notas] breves e longas, as quantidades similares da prosódia, o compasso igual e constante, o ritmo e os pés dos versos, os suaves e os fortes, a voz branda ou veemente do orador. Há um homem no mundo de tal modo desprovido de sentimentos para dizer coisas passionais sem jamais suavizar nem reforçar a voz?

Parece que assim como a palavra é a arte de transmitir as ideias, a melodia é aquela de transmitir os sentimentos, e, no entanto, o Sr. Rameau quer esvaziá-la de tudo o que lhe serve de linguagem e que ele não pode atribuir à harmonia.

¹⁸ A noção de gênero, na música da antiguidade, diz respeito, de maneira geral, às diferentes maneiras de afinar os instrumentos ou, mais precisamente, o *tetracorde*, conjunto de quatro cordas de instrumentos como a lira, as quais formam entre si, sequencialmente, três intervalos. Sendo as alturas das cordas extremas fixas, os gêneros diferiam entre si pela afinação das duas cordas internas. No gênero *diatônico*, a que se refere Rousseau, os dois intervalos superiores do tetracorde eram tons (9:8) e o inferior, um *Limma* (256:243), ou algo próximo do *semitom maior* moderno (16:15). Os outros dois gêneros conhecidos são o cromático e o enarmônico. No primeiro, o intervalo superior era o de um *semiditono* (32:27), ou o equivalente à terça menor pitagórica, e os inferiores, *Limmas*. No último, o intervalo superior era de um *ditono* (81:64), ou o equivalente à terça menor pitagórica, e os inferiores, de um coma pitagórico (531441:524288) ou cerca de 1/4 de tom. Não se deve aqui confundir esse uso do termo “gênero” com aquele da música moderna (gênero sonata, gênero concerto, etc.). Sobre o gênero diatônico no *Dictionnaire de Musique*, ver Rousseau, op. cit., p. 351-353.

¹⁹ A parte final deste parágrafo, que se inicia nesta frase, aparece, em uma versão ligeiramente modificada, no capítulo XVIII do *Essai*.

²⁰ Rousseau se refere aqui a uma passagem da *Poética* (I, VI, 1449b): “Por ‘linguagem embelezada’ entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e por ‘formas diferentes’ haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto” (Aristóteles, 2008, p. 48).

²¹ Os três parágrafos que se iniciam aqui foram inseridos posteriormente, com algumas modificações, no *Examen* (Rousseau, 1979, p. 352).

Retornemos por um instante ao compasso. O que é uma sequência de notas indeterminadas quanto à duração? Sons isolados e desprovidos de todo efeito comum, que são ouvidos separadamente uns dos outros, e que, ainda que engendrados por uma sucessão harmônica, não oferecem qualquer conjunto ao ouvido e esperam, para formar uma frase e dizer alguma coisa, a ligação que o compasso lhes dá. Apresentemos ao músico uma sequência de notas de valor indeterminado, ele fará cinquenta melodias inteiramente diferentes com elas, somente pelas diferentes maneiras de cantá-las, de combiná-las e de variar os movimentos; prova invencível de que é ao compasso que cabe determinar toda melodia. Que se a diversidade harmônica que lhes podemos dar varia também seus efeitos, é porque o compasso faz da diversidade harmônica realmente tantas melodias diferentes dando aos mesmos intervalos diversos posicionamentos na escala do modo,²² o que muda inteiramente as relações dos sons e o sentido das frases. Mas retornemos ao histórico.

Embora²³ a língua se aperfeiçoasse, a melodia, impondo-se novas regras, perdia insensivelmente sua antiga energia, e o cálculo dos intervalos foi enfim substituído pela fineza das entonações. É assim, por exemplo, que a prática do gênero enarmônico é abolida pouco a pouco; quando os teatros tinham tomado uma forma regular, neles não se cantava mais senão os modos prescritos, e à medida que se aperfeiçoavam as regras da imitação, a língua imitativa se enfraquecia.

Mas esse progresso foi lento no início, e várias causas particulares acelerando-o em seguida, destruíram enfim todo o aprimoramento da melodia; pois nada tem tanto acento quanto a língua natural, que não é senão o rugido animal. Os desenvolvimentos da razão tornaram a língua artificial mais fria e menos acentuada: a lógica sucedeu gradativamente a eloquência, o raciocínio calmo [sucedeu] o fogo do entusiasmo, e de tanto aprender a pensar, aprendemos a não mais sentir.

O estudo da filosofia e os progressos da razão, que deram mais perfeição e um outro contorno à língua, tiraram-lhe assim o tom vívido e passional que lhe havia inicialmente tornado tão cantante; e é então que a melodia, começando a não ser mais tão aderente à linguagem na declamação, toma insensivelmente uma existência à parte, e que a música se torna mais independente das palavras. Foi então também que cessaram pouco a pouco esses prodígios que a música havia produzido quando era apenas o acento vívido e passional da poesia, e que dava a ela essa autoridade sobre as paixões que o discurso humano exerceu no que se seguiu somente sobre a razão. Também uma vez que a Grécia se encheu de seitas e de filósofos, não se viram mais naquele lugar poetas nem músicos célebres. Ao cultivar a arte de convencer, perdemos aquela de comover. O próprio Platão, do alto de sua sabedoria, teve inveja de Homero e de Eurípedes, denegriu um e não pôde imitar o outro.

Logo a servidão acrescentou sua influência àquela da filosofia. A Grécia dominada perdeu esse fogo celeste que aquece apenas as almas livres, e não encontrou mais, para louvar tiranos, esse tom tão sublime com o qual ela havia outrora cantado seus heróis. A mistura com os Romanos enfraqueceu ainda o que restava à linguagem de harmonia e de acento. O

²² A noção de modo provém da música grega antiga, na qual, em diferentes regiões do mundo helênico, diferentes sequências de intervalos eram empregadas na organização da melodia. Na música moderna, os diversos modos gregos foram reduzidos aos modos *maior* e *menor*.

²³ O trecho de dez parágrafos que se inicia aqui, com exceção do parágrafo seguinte, é repetido, com poucas alterações, no capítulo XIX do *Essai* (Rousseau, 1979, p. 243-248).

latim, língua mais surda e menos musical, fez mal à música ao ser adotado. O canto empregado na capital corrompeu insensivelmente aquele das províncias; os teatros de Roma prejudicaram os de Atenas; quando Nero obteve recompensas, a Grécia havia deixado de merecê-las, e a mesma melodia, partilhada por duas línguas, já não convinha a uma nem a outra.

Por fim, ocorreu a catástrofe fatal que deveria aniquilar todos os progressos do espírito humano. A Europa inundada de bárbaros e escravizada por ignorantes perdeu ao mesmo tempo suas ciências, suas artes e o instrumento universal de ambos, a saber, a língua harmoniosa aperfeiçoada. Esses homens grosseiros que o norte havia engendrado acostumaram insensivelmente todos os ouvidos à rudeza de seu órgão. No relato de Juliano, eles resmungavam, por assim dizer, em vez de falar, e sua voz dura e destituída de acentos era gritante sem ser harmoniosa. Sendo, ademais, todas as suas articulações rudes e surdas, e suas vogais pouco sonoras, eles não podiam dar senão um tipo de doçura a seu canto, que era reforçar o som das vogais para cobrir a abundância e a dureza das consoantes.

Esse canto ruidoso, unido à inflexibilidade do órgão, forçou esses recém-chegados e os povos subjugados que os imitaram a desacelerar os sons para dar-lhes mais brilho; a articulação penosa e os sons reforçados contribuíram igualmente para expulsar da melodia todo sentimento de compasso e de ritmo; visto que o que havia nela de duro era sempre a passagem de um som a outro, nada havia de melhor a fazer senão deter-se sobre cada um o máximo possível; o canto não era, portanto, mais que uma enfadonha e lenta sequência de sons arrastados e gritados desesperadamente sem doçura, sem compasso e sem graça; e se alguns sábios observavam de tempos em tempos que era preciso fazer [notas] longas e breves no canto latino, é certo ao menos que quase não estiveram mais em questão os pés e o ritmo nem qualquer espécie de canto compassado.

O canto assim destituído de toda melodia e consistindo unicamente na força e na duração dos sons precisou sugerir enfim os meios para torná-lo mais sonoro ainda com a ajuda das consonâncias. Pois o acaso fez naturalmente com que várias vozes, ao arrastar incessantemente em uníssono sons de duração indefinida, encontrassem alguns acordes cujas vibrações diversificadas realçavam o ruído enquanto as mesmas vibrações reunidas o tornavam agradável, e foi assim que começou a primeira prática do *canto separado* e do *contraponto*.²⁴

Não saberíamos dizer quantos séculos os músicos giraram em torno das questões frívolas que o efeito conhecido de uma causa ignorada os fez debater por tanto tempo. Nem o mais infatigável leitor poderia suportar em Johannes de Muris o palavrório de oito ou dez grandes capítulos para saber, no intervalo de oitava dividido em duas consonâncias, se é a quinta ou a quarta que deve ser o grave, e quatrocentos anos depois encontramos ainda em Bontempi enumerações não menos enfadonhas de todos os baixos que devem usar a sexta em lugar da quinta.²⁵ No entanto, a harmonia tomava insensivelmente as rotas que lhe

²⁴ O *canto separado*, ou *discantus*, é um conjunto de técnicas de canto contrapontístico desenvolvido na idade média. Consistia basicamente na sobreposição de vozes em movimentos contrários, geralmente em intervalos de quinta e oitava (mas também em uníssono), em relação a uma voz tenor principal.

²⁵ Rousseau se refere aqui ao cantor, historiador e teórico da música Giovanni Andrea Bontempi e seus estudos acerca das técnicas de composição do *baixo contínuo*. Essas técnicas, muito empregadas na música do período barroco, envolviam a escolha, por parte do intérprete, das notas que deveriam compor um acorde base a partir de uma notação cifrada que apresentava apenas uma nota fundamental.

prescreve a natureza até a invenção do modo menor e das dissonâncias, em poucas palavras, de toda a arbitrariedade da qual ela está repleta e que apenas o preconceito nos impede de perceber.

Foi assim que, sendo melodia sem importância, e tendo a atenção do músico se voltado inteiramente para a harmonia, tudo se dirigiu para esse novo objeto; os gêneros, os modos, a escala, tudo adquiriu insensivelmente uma nova face; foram as sucessões harmônicas que regularam o movimento das partes. Tendo esse movimento tomado o nome de melodia, não podemos ignorar com efeito nessa pretensa melodia os traços da mãe que a fez nascer. E tendo nosso sistema musical se tornado assim puramente harmônico, não é surpreendente que a melodia tenha padecido e que a música tenha perdido para nós uma grande parte da energia que tivera outrora.

Eis como o canto se tornou gradativamente uma arte inteiramente separada da língua da qual tira sua origem, como o sentimento do som e de seus harmônicos o fez perder aquele do acento oral, da quantidade numérica e, por conseguinte, do compasso e do ritmo, e como enfim, limitada ao efeito puramente físico do concurso das vibrações, a música se encontrou completamente desprovida dos efeitos morais que havia produzido quando era duplamente a voz da natureza.²⁶

Mas ao introduzir a música nos teatros pretendeu-se restabelecer seus antigos direitos e fazer dela uma linguagem imitativa e passional; foi então que se fez necessário aproximá-la da língua gramatical da qual ela tira seu primeiro ser, e que, regulando as modulações da voz cantante sobre as inflexões diversas que as paixões dão à voz falante, a melodia encontrou, por assim dizer, uma nova existência e novas forças em suas conformidades com o acento oratório e passional. Então, já submetido às progressões harmônicas das quais não se devia nem queria separá-lo, o canto, rigorosamente subjugado pela língua e duplamente constrangido pelo sistema harmônico e pela declamação, tomou em cada país o caráter da língua da qual ele tirava a forma, tornando-se tão melodioso e variado quanto mais essa língua tinha de ritmo e de acento. E naquelas que, tendo pouco de um e de outro, não são, por assim dizer, senão o porta-voz da razão, esse mesmo canto permaneceu lânguido e frio, como é o tom das pessoas que não fazem senão raciocinar. Nessas regiões feitas para a sapiência, onde o julgamento tem mais autoridade que as vivas paixões, tendo a melodia adquirido pouca ascendência, a harmonia conservou toda a sua, e foi então que, tendo o prazer físico superado o prazer moral, preferiram-se os acordes ao canto e os sons ruidosos de uma voz forte ou de um grande coro aos sons tocantes de uma voz tenra e passional.

Todo esse histórico se apoia sobre fatos e fornece, como vemos, conclusões diretamente contrárias ao sistema do Sr. Rameau. Tratemos agora de remontar à essência das coisas e, para evitar todo sofisma sobre suas qualidades, consideremo-las tanto quanto possível por sua natureza. Que se dê a um som qualquer e ao concurso de seus harmônicos o efeito mais agradável; imaginemos a sucessão de acordes a mais simples e a mais harmoniosa, ou a mais dura e a menos natural possível. Que pode resultar de tudo isso senão uma sensação puramente física e a impressão aprazível ou desagradável que causará ao órgão [sensível] o concurso ou a discordância das vibrações do corpo sonante? Que ligação a razão pode notar entre essas vibrações mais ou menos concordantes e essas emoções da alma que alternadamente a jogam, ao gosto do compositor, nos arroubos das paixões mais opostas?

²⁶ Aqui se encerra o trecho inserido no *Essai*.

Afora os casos que tocam imediatamente nossa conservação, jamais são causas puramente físicas que podem nos comover a esse ponto. Podeis matizar e combinar bem cores, nunca o mais hábil pintor as colocará de maneira a excitar a piedade ou a cólera; se ele quer despertar nossas paixões, que se sirva dessas mesmas cores para nos representar pelo desenho os efeitos morais. Que nos pinte o cauteloso Ulisses carregando a recompensa da bravura sobre o intrépido Ájax; que prosterne o desafortunado Príamo aos pés do assassino de seu filho; que nos exponha as despedidas de Andrômaca e Heitor, e as tenras carícias desse herói no pequeno Astíanax, e o pavor do menino ao ver pairar sobre a cabeça de Heitor o penacho terrível, e o sorriso misturado com lágrimas que o objeto presente e o pressentimento do porvir arrancam da mais casta das mulheres e da mais infeliz das mães. Eis os objetos tocantes com a ajuda dos quais as cores do pintor excitarão em nós o interesse, a piedade, o terror e todos os movimentos aos quais a alma é suscetível. Sem isso, não importa quantas doudas dissertações faça o mais sábio dos físicos sobre a potência das cores, depois sobre as modificações da retina e as alterações do nervo óptico; ele pode conduzir, por força dos ângulos e das refrações, seus raios visuais até o cérebro, mas jamais saberá levar a impressão até o coração; eis o ponto onde se interrompe o físico, cabe ao pintor fazer o resto, e ao filósofo, explicá-lo.

Enganamo-nos do mesmo modo em música tão logo tomamos por causa primeira a harmonia e os sons, os quais não são, com efeito, senão instrumentos da melodia. Não que a melodia, por sua vez, tenha essa causa nela mesma; mas ela a extrai dos efeitos morais dos quais ela é a imagem; a saber, o rugido da natureza, o acento, o número, o compasso e o tom emotivo e passional que a agitação da alma dá à voz humana.

Essa analogia tão clara e tão simples mostra evidentemente que o princípio da imitação e do sentimento está todo na melodia; a harmonia não pode contribuir com ela senão tornando as sensações mais aprazíveis e, por conseguinte, mais interessantes, seja pelo maior ou menor ruído, ou por reforçar a expressão do canto, e é sobretudo nisso que consiste a utilidade da harmonia na música imitativa; pois, embora ela não seja a sua fonte, seria um grande erro pensar que ela lhe seja, no entanto, inapropriada. Longe disso: ela serve para sustentar a melodia, para determinar a modulação com a precisão mais exata; para tornar seu sentimento sempre presente; para realçar ou atenuar os sons por intervalos mais ou menos sensíveis; para bem marcar o compasso e o ritmo; enfim, para tornar mais sensível este fortepiano²⁷ que é a alma da melodia, assim como do discurso que ela imita; e é dessa maneira que a harmonia restitui em parte à música o que ela retira de sua energia pela exclusão de uma multiplicidade de intervalos irregulares. Mas se o músico pensa apenas em sua harmonia, se ele negligencia a parte essencial que é o canto para correr atrás do preenchimento e dos acordes, ele fará muito ruído e pouco efeito, e sua música atordoante dará muito mais dor de cabeça que emoção ao coração.

Não pensemos, portanto, que com proporções e numerais explique-se o domínio que a música tem sobre as paixões. Todas essas explicações são apenas galimatias e jamais farão senão incrédulos, pois a experiência as contradiz constantemente, e não podemos descobrir

²⁷ No *Dictionnaire de Musique*, Rousseau dá a seguinte caracterização do termo fortepiano *piano-forte*: “o fortepiano é a arte de suavizar ou reforçar os sons na melodia imitativa, como fazemos na palavra que ela deve imitar. Não apenas quando falamos com fervor não nos exprimimos sempre no mesmo tom; mas não falamos sempre com o mesmo grau de força. A música, ao imitar a variedade dos acentos e dos tons, deve imitar também os graus intensos ou brandos da palavra, e falar às vezes suavemente, às vezes com força, às vezes a meia-voz; e eis o que indica em geral a palavra fortepiano” (Rousseau, 2012, p. 447).

qualquer espécie de ligação entre elas e a natureza do homem. O princípio e as regras são apenas o material da arte; é preciso uma metafísica mais fina para explicar seus grandes efeitos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAUD-BOVY, Samuel. Jean-Jacques Rousseau et la Musique Française. **Revue de Musicologie**, Paris, v. 60, n. 1, p. 212-216, 1974.
- CANDÉ, Roland de. **Histoire Universelle de la Musique**, 2 vols. Paris: Seuil, 1978.
- CANDÉ, Roland de. **Dictionnaire de Musique**. Gaillard: Microcosme, 1961.
- CHARRAK, André. Rousseau et la Musique: passivité et activité dans l'agrément. **Archives de Philosophie**, Vals près Le Puy v. 64, n. 2, p. 325-342, Avril-Juin 2001.
- DAUPHIN, Claude. **Rousseau Musicien des Lumières**. Montréal: Louise Courteau, 1992.
- DUCHEZ, Marie-Élisabeth. Principe de la Mélodie et Origine des Langues: un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine de la mélodie. **Revue de Musicologie**, Paris, v. 60, n. 1, p. 33-86, 1974.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de Musique: Oeuvres Complètes**, édition thématique du tricentenaire, vol XIII. Genève: Éditions Slatkine / Paris: Éditions Champion, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Écrits sur la Musique**. Paris: Stock, 1979.
- VERBA, C. Jean-Jacques Rousseau: radical and traditional views in his Dictionnaire de Musique. **The Journal of Musicology**, v. 7, n. 3, p. 308-326, Summer 1989.