

## A POLÊMICA FORKEL-ROUSSEAU<sup>1</sup>

Caio Benevolo

[...] mais sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous; ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme, et s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. (ROUSSEAU, J.-J., *Essai sur l'Origine des Langues*)

**RESUMO:** A retórica musical da era clássica vista pelo contraste de opiniões de seus dois maiores representantes: J. N. Forkel e J.-J. Rousseau. O germanismo taxonômico critica o arrebatamento intempestivo francês, ainda que compo-nham um campo de polêmica sob a mesma ideologia da música como a linguagem das paixões. Aqui temos a primeira disputa historicamente documentada em que o nome de J. S. Bach ressurgiu postumamente dentro dos quadros de uma comparação de valores envolvidos com sua polifonia e com a monofonia que se aproxima da soberana linha melódica galante.

**ABSTRACT:** The classical musical Rhetorics seen through the opinion differences of its greatest authors: J. N. Forkel and J.-J. Rousseau. The German taxonomy attacks the French irreverence, though this polemic has been set under the same ideology of music as the language of passions. That's the first historically documented querelle where the name of J. S. Bach reappears postumously in a comparison among the worths linked to his polyphony and to the monophony which grounds the majesty of the galant melodic line.

### Introdução

O debate retórico-musical da segunda metade do século XVIII deixou pistas, até o momento insuspeitas para o meio acadêmico especializado, as quais nos levam bem perto de decifrar sua essência: são as menções e citações de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) feitas por Johann Nikolaus Forkel (1741-1818) em sua obra *Allgemeine Geschichte der Musik* (*História*

<sup>1</sup> Ensaio realizado sob a orientação da Dra. Carole Gubernikoff e da Dra. Gertrud Mersiovsky, à qual se reconhecem os créditos pela tradução dos textos alemães. Esse ensaio conta ainda com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

*Geral da Música*), publicada em Leipzig: 1788 (vol. I) e 1801 (vol. II). Este importante conjunto de comentários de Forkel feitos a posteriori da publicação dos enunciados de Rousseau<sup>2</sup> nos apresentam uma teia de intertextos de valor inestimável para a apreciação do ocaso da oratória na música, entre, possivelmente, os dois mais importantes representantes da retórica musical na era clássica.

Os intertextos são um conjunto de vinte e sete menções explícitas ao nome de Rousseau, entre paráfrases e citações tomadas do *Dictionnaire de Musique* (*Dicionário de Música*, Paris: 1768), do *Essai sur l'Origine de Langues* (*Ensaio sobre a Origem das Línguas*, Genebra: 1781, póstumo), da *Lettre sur la Musique Française* (*Carta sobre a Música Francesa*, Paris: 1753), da *Lettre à Mr. D'Alembert* (*Carta ao Senhor D'Alembert*, Amsterdã: 1758), e de *Émile* (Paris/Haia: 1762).

Ainda que contemporâneos por um lapso de trinta e sete anos, Rousseau e Forkel não se conheceram pessoalmente. O cidadão de Genebra não faz menção ao nome do teórico alemão e provavelmente nunca tenha ouvido falar dele. O mesmo não se pode dizer de Forkel, que, ao longo de sua obra sobre música, mostra profundo conhecimento dos posicionamentos de Rousseau e de suas obras. Esta correspondência desigual entre ambos os autores aqui mencionados se justifica, em parte, pelo descompasso de 29 anos transcorridos entre o nascimento do genebrês e do alemão; quando este nascia, esse já se alçava à fama como filósofo e orador no mundo francófono de então, para depois se alçar à fama por toda a Europa, devido à extrema originalidade de seus posicionamentos filosóficos e a seu excepcional talento para a eloquência. Não podemos deixar de nos lembrar que, nesta época, a influência da cultura francesa já era de fato muito forte em todo o Ocidente, por ser o idioma de um dos Estados nacionais mais coesos e dinâmicos, terra de um potente centro difusor de cânones (Paris), enquanto o alemão era o idioma de um povo fragmentado numa infinidade de pequenos reinos e cidades-estado que ora se perfilavam à influência católica, ora à protestante. O alcance da obra de Forkel, ainda que nela ele demonstrasse conhecimentos monumentais no diálogo de fontes sobre música, no que tange à sua divulgação, sem dúvida sofreu as conseqüências restritivas da fragmentação po-

---

<sup>2</sup> Na época de edição do primeiro volume de Forkel, o filósofo genebrês já estava morto havia dez anos.

lítica e cultural; estes fatos concorreram para que sua obra fosse lida apenas por uma parcela muito seleta de estudiosos.

Neste ensaio, levantaremos todas as menções feitas por Forkel a Rousseau do *Allgemeine Geschichte der Musik*. A partir delas, penetraremos longe na alma do debate retórico-musical deste período pelo exacerbado contraste de posicionamentos assumidos por Forkel em relação a Rousseau, além de podermos provar uma amostra das atitudes filosóficas igualmente contrastantes de cada um dos teóricos em seu trabalho de crítica e estética aplicadas à música.

### Os perfis

Os pólos culturais que abrigam os idiomas de cada autor já configuraram alguma oposição; trata-se de um comentador germânico a posteriori (Forkel) de um autor de cultura francesa e latina (Rousseau). A oposição, neste caso, não se alastra por desdobramentos religiosos, como seria de se esperar, uma vez que ambos vinham de terras protestantes; Forkel era luterano, nascido em Meeder (Coburgo), enquanto Rousseau vinha de Genebra, Suíça Francesa; a cidade, a esta altura, já havia aproximadamente dois séculos, professava a fé protestante (calvinista). Ao nível concreto dos comentários, veremos que Forkel não dirige qualquer observação de índole ideológica à tênue religiosidade de Rousseau, embora dedique explicitamente o segundo volume de sua obra sobre história da música ao exercício dela em espaço eclesiástico.

Rousseau em sua época fora reconhecido como um pensador heterodoxo e como um orador de raro talento. A fama o favoreceu a partir de sua premiação como autor do *Essai sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* (*Ensaio sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*), apresentada em ocasião de um concurso de trabalhos aberto pela Academia Francesa para responder à questão sobre se o progresso tecnológico do homem o aperfeiçoava moralmente na mesma proporção; a Academia publicou seu trabalho, uma resposta *negativa* à questão proposta, em 1755. Rousseau manteve-se ligado à crítica do *status quo*, pregando o retorno à natureza, notando que o desvirtuamento da boa índole humana se dá pela cultura; esta afasta essa de seu cerne, criando como uma das conseqüências principais a desigualdade social e econômica entre seres que a natureza faz nascerem iguais. Estas idéias, além da

fama, agenciaram-lhe uma perseguição política feroz que o levou a emprender viagens e a permanência no exílio para sobreviver. Na parte que interessa ao nosso debate, a retórica musical, o genebrês deixou uma das mais importantes contribuições fora do eixo germânico, que já se caracterizava a esta altura por uma produção notável nesta esfera de saber, mostrando já uma longa lista de obras e teóricos que a sistematizavam e que franquearam a base de seu conhecimento aos estudiosos de hoje. Dentre todas as artes, a música foi eleita por Rousseau como alvo de sua maior atividade empreendida para discutir o belo em seu sistema filosófico. O *Dicionário de Música*, a *Carta sobre a Música Francesa*, a *Carta ao Senhor D'Alembert*, os verbetes escritos para a enciclopédia, sua polêmica com o J. P. Rameau, entre outros escritos, bem o demonstram; escreveu ainda o apaixonante *Ensaio sobre a Origem das Línguas onde se fala da Melodia e da Imitação Musical*. Nesta obra, sistematiza uma visão, em parte nutrida de informações sobre a cultura antiga e em parte vivificada por uma intuição genial, de que a cultura despoja o homem de sua verdadeira natureza, fazendo aqui com que a linguagem cantante e metaforicamente imprecisa dos primórdios da humanidade perdesse a musicalidade dos acentos e a riqueza simbólica, para que, num processo de *decadência*, ganhasse a precisão de significados referenciais e descritivos das línguas modernas. O estudo da persuasão e sua sistematização, empreendidas nos quadros da retórica, bem como o estudo da música e sua prática agenciadas pela cultura ocidental, eram vistos por ele como sobras remanescentes da mutilação antinatural a que a cultura submeteu a expressão una e imanente das emoções na melodia da fala<sup>3</sup>. A música compreendida em conjunto com a linguagem caracteriza-o como uma das últimas expressões a se levantarem pela congeminação poética na idade moderna. Rousseau, ao apontar a fala como modelo de imitação para a música, foi talvez o fundador de uma das posturas mais marcantes do classicismo e romantismo: *a identificação da música com a melodia*<sup>4</sup>. Essa postura nega o valor da harmo-

<sup>3</sup> In: Rousseau, J.-J. (1993, p. 122).

<sup>4</sup> Da leitura de importantes tratados de composição musical, como o de Francesco Galleazzi (*Elementi Teorico-Prattici di Musica*, Roma: 1796) ou o de Anton von Reicha (*Traité d'Haute Composition Musicale*, Paris: 1826), vemos que os termos música ou movimento de sonata são intercambiados indiscriminadamente com o termo melodia; música passa a ser sinônimo de melodia. Em ambos os tratados, os exemplos que ilustram a segmentação da forma sonata, por exemplo, apresentam melodias *não-acompanhadas*, sem harmonia.

nia, que ele reconhecia como uma invenção *bárbara e gótica*, de povos do norte cujas línguas tinham perdido totalmente a musicalidade da emoção natural na melodia, fazendo soarem principalmente as consoantes em sucessões cacofônicas (...). O filósofo genebrês propunha como ideal de música o *uníssono*, ou seja, a melodia não-acompanhada, para o resgate coerente da expressão natural e total da emoção nos acentos da fala, com vistas a atingir uma nova, e inédita, expressão poética em que música e linguagem se fundissem numa única entidade. Seu ideal de música não obteve seguidores entre os compositores da época, ao que se sabe, mas sem dúvida serviu de base ideológica à música galante de seu tempo, ao refletir da realidade desta a ascendência da melodia na textura homofônica dominante no estilo corrente de então. Rousseau teve, em geral, suas idéias acolhidas pelos revolucionários franceses de 1789 como as de um importante antecedente; eles vieram a reconhecê-lo mesmo como a um deles.

Forkel, assim como o autor genebrês, entusiasmou-se pelo espírito enciclopédista de seu tempo, publicando a *História Geral da Música*. Ao contrário de seu antecedente genebrês, manifestava uma índole marcadamente conservadora de feições germânicas; o segundo tomo de seu trabalho (1801) é explicitamente dedicado a investigar a história da música em espaço eclesiástico, fazendo jus a seu caráter extremamente conservador. Teórico e historiador, doutor em filosofia (*Doctor der Philosophie*), Forkel ocupava o cargo de diretor de música (*Musikdirector*<sup>5</sup>) em Göttingen, cidade em que morava. A musicologia reconhece-lhe o justo mérito em ser o primeiro historiador a escrever uma biografia (publicada em 1802) de Johann Sebastian Bach e o primeiro a lutar pelo reconhecimento de sua genialidade postumamente. Era amigo de seu filho, Carl Philipp Emanuel, e possuidor de uma das maiores coleções de manuscritos e obras do *Kantor* de Leipzig. Na introdução (*Einleitung*) ao primeiro volume, sistematiza uma ampla concepção de retórica musical como a ciência de conexão entre todos os pensamentos musicais<sup>6</sup> e como a mais alta e própria teoria da música já concebida<sup>7</sup>. No prefácio à biogra-

---

<sup>5</sup> *Musikdirektor*, *Director Musices*, ou ainda *Kantor*, era o designativo de um posto da administração municipal alemã exercido por músicos consagrados para gerenciar o repertório (com obras próprias ou não) e o recrutamento de *capelas* para o ofício de cerimônias em espaço público e eclesiástico.

<sup>6</sup> In: Forkel, J. N. (1788, p. 37, par. 68)

<sup>7</sup> In: Forkel, J. N. (1788, p. 37, par. 69)

fia de Bach, declara seu credo poético no que tange ao ideal de música: com base nas investigações feitas sobre o talento genial que J. S. Bach demonstrou com o contraponto, propunha um *retorno* à polifonia nos moldes deste compositor (“príncipe dos clássicos passados e futuros”<sup>8</sup>). É certo que Forkel já se insere num processo histórico mais amplo, ao dar voz a um sentimento de nacionalismo alemão que já vicejava por esta época, dedicando a biografia aos “*admiradores patrióticos da verdadeira arte musical*”<sup>9</sup>, assim como ao declarar a poética de Bach como um tesouro inigualável exclusivamente alemão<sup>10</sup> (...). No entanto, da mesma forma que com Rousseau, seu ideal não estava em sintonia com os compositores de sua época galante e homofônica; os ideais de música de ambos os autores estavam em larga medida alienados da realidade artística de seu tempo, quando os clássicos vienenses representavam o modelo para a música ocidental. W. A. Mozart travara conhecimento com obras da maturidade polifônica de J. S. Bach e fora decisivamente influenciado por ela nos últimos dez anos de criação, L. van Beethoven conhecia profundamente o *Cravo Bem-Temperado* e era ele mesmo um polifonista, como atesta o conjunto de sua obra. Assim, da mesma forma que com o filósofo genebrês, o ideal de Forkel refletia, em parte, alguma influência poética que subsistira à morte de Bach, no entanto permaneceu também alienado do contexto mais amplo da época. Temos assim composta a essência do antagonismo no debate que descrevemos neste trabalho: o germânico conservador que aprecia o passado polifônico como ideal a ser restaurado *versus* o revolucionário que busca o resgate da natureza meridional na monofonia da música congeminaada à linguagem. O desatino desmesurado que reflete do confronto entre esses ideais e a realidade poético-musical em curso daquela época põe a descoberto o único elemento unificador de ambos os contendores: a *paixão* pela restauração de uma harmonia perdida que os aliena e distancia da realidade que lhes era contemporânea.

Forkel, no texto de sua *História Geral*, ainda que discorde profundamente de Rousseau em certos pontos, reconhece-lhe a criatividade e a autoridade no que toca à retórica musical; muitas menções a este autor

---

<sup>8</sup> In: Forkel, J. N. (1978, p. 28)

<sup>9</sup> In: Forkel, J. N. (1968, página de rosto; itálico nosso)

<sup>10</sup> In: Forkel, J. N. (1978, p. 25)

foram feitas para recorrer a suas idéias como prova de autoridade para seus próprios pontos de vista. Num duelo de titãs, Forkel reconhece nas idéias do genebrês a grandeza de um talento, ainda que se veja incluído pejorativamente dentro do que ele denomina como bárbaro e gótico, aludindo diretamente à sua condição germânica teutófona. O autor alemão revidou-lhe em parte, ao classificá-lo como *amador* em termos de música, mas o reconhecimento do talento de Rousseau ainda assim emana das páginas a que passaremos em revista, o que só torna o debate mais apaixonante.

## A Discussão

Os intertextos aqui citados que nos servirão para uma avaliação deste filão do debate retórico-musical da era clássica são os subitens 4.2.1, 4.2.2, 4.2.3, 4.2.4, 4.2.5, 4.2.9, 4.2.11, 4.2.12, 4.2.14, 4.2.16, 4.2.18, 4.2.21, 4.2.22, 4.2.23, 4.2.24, 4.2.25 e 4.2.26 do item 4.2. *Tradução e citação* (penúltima seção deste artigo). Não nos interessarão 4.2.6, 4.2.7, 4.2.8, 4.2.13, 4.2.15, 4.2.17, 4.2.19 e 4.2.20, ainda que muito ilustrativos e instrutivos sobre outros tipos de debate. Nessa discussão sobre a rede de idéias em que se inserem os intertextos pertinentes, agrupamo-os segundo os seguintes tópicos:

- o insulto: 1, 2, 4 e 5;
- sistema *versus* utopia: 3, 14, 16, 24, 25 e 26;
- polifonia *versus* uníssono: 1, 2, 9, 10, 11, 12 e 21.

### O Insulto

O pano de fundo que ambienta toda esta polêmica travada por Forkel contra Rousseau é, sem dúvida, o *insulto* em que resulta a leitura do enunciado sobre góticos<sup>11</sup> e bárbaros. Forkel era alemão; o termo *gótico*, assim como *bárbaro*, é uma metonímia de germânico, que abarca, além dos alemães, os atuais ingleses, holandeses e escandinavos, representantes do

---

<sup>11</sup> *Gótico*: relativo ou pertencente a godo; (*caligrafia/gráfica*) relativo à escrita na língua alemã; (*lingüística*) diz-se da língua do ramo germânico da família lingüística indo-européia, sub-ramo oriental, que foi falada pelos godos; (*estilística*) o termo gótico foi aplicado pejorativamente no sentido de 'bárbaro' pelos humanistas italianos da Renascença, para qualificar as diversas formas de arte e também de estilos de caligrafia que se haviam desenvolvido na Europa do século XIII ao XVI. In: França, F. M. M. et alii (2001, p. 1469).

tronco etnolingüístico a que também pertenceram as hordas nômades que contribuíram para o fim do Império Romano do Ocidente, em fins do século V de nossa era. Gótico era ainda o alfabeto em uso pelos alemães até a segunda guerra mundial. O autor genebrês enuncia os termos acima a propósito do comentário sobre a invenção da harmonia, ao que atribui um sentido pesadamente pejorativo por várias razões, entre outras, por restringir as possibilidades de imitação da língua cantante a apenas dois complexos simbólicos sonoros (maior e menor)<sup>12</sup>, fazendo assim as palavras entrarem em conflito com o movimento melódico. Esta refutação sobre o valor da harmonia se dá em ocasião do comentário sobre a classificação de J. P. Rameau (de seu *Tratado de Harmonia*), segundo a qual cada acorde imita uma paixão específica. É certo que Forkel se viu elencado, assim como toda a herança musical alemã de seu tempo, sob a epígrafe de bárbaro e gótico; o grau pejorativo destes termos é tanto pior, quando verificamos extensivamente ao longo de sua obra que Rousseau não se atém a qualquer escrúpulo de exatidão: como *homens grosseiros do Norte* (“*Ces hommes grossiers du Nord*”<sup>13</sup>), é como ele se refere aos gauleses durante a dominação romana da Gália (hoje França), para dizer que o Imperador Juliano (a quem reconhece implicitamente a razão neste julgamento) comparava seu falar ao cochar de sapos (sic!). Presumivelmente encaixar-se-iam também, nesta generalização pejorativa, os poloneses, uma vez que afirma ser a sua língua a mais fria dentre todas<sup>14</sup>. Forkel lhe revida, avaliando sua opinião sobre esta matéria como a de alguém não suficientemente abalizado para este parecer, como a de um *amador* (“*Liebhaver*”) em termos de música; os intertextos de número 1, 2 e 4 bem o demonstram.

Forkel não se absteve de reproduzir o comentário de Burney, que comparou o caráter da biografia do poeta grego antigo Arquíloco ao do genebrês. Isto soa mesmo como uma ingerência, um ataque crítico enfático (porque *reproduzido* da obra de Burney no texto da sua própria) ao modo de vida de Rousseau. Aqui podemos ver como o autor alemão se viu pessoalmente afetado pelos comentários do genebrês. Este filão é ilustrado pelo intertexto de número 5.

---

<sup>12</sup> In: Rousseau, J.-J. (1993, p. 110)

<sup>13</sup> In: Rousseau, J.-J. (1993, p. 122)

<sup>14</sup> In: Rousseau, J.-J. (1993, p. 80)

O tom de insulto que emana da disputa entre os dois teóricos não impede que Forkel se remeta a Rousseau na maioria das vezes para recorrer à autoridade de seus enunciados, como vemos pelo quadro sinóptico (4.1.2). A maioria dos intertextos está lá à guisa de *confirmações*. No texto do segundo (4.2.2), temos a ressalva de que “[...] fez alguma boa observação sobre a melodia e coisas a ela pertinentes [...]”]; aqui o alemão fala da teoria melódica do genebrês, reconhecendo-lhe um valor, para em seguida criticar a sua concepção harmônica. A melodia de Rousseau é, como já vimos, o paraíso perdido da natureza que trazia congeminadas e imanescentes as emoções na fala cantante e metafórica; Forkel terá sido seduzido por esta utopia? (...) Ela, ao nosso ver, ainda guarda hoje em dia um apelo arrebatador. Mesmo sabendo-se incluído no que, aos olhos do genebrês, representava o mais decadente (porque mais avançado no processo cultural da linguagem denotativa e cacofônica), o autor alemão parece-nos apresentar, aqui, um sinal de persuasão efetivado pela eloquência de seu contendor, traindo um conflito entre a sedução pelo caráter utópico e luminoso desta idéia e o repúdio à sua própria inclusão no que ela define como decadente.

### **Sistema versus Utopia**

A retórica clássica pauta-se como disciplina para tornar *eficaz e persuasivo* o discurso, ou qualquer outro ato de comunicação, ou de exercício da linguagem. Ela se subdivide em três ramos, a saber, a *invenção*, a *disposição*, e a *elocução*, para responder à necessidade de exercício em *o que dizer*, *em que ordem*, e *como*, respectivamente. Todas estas questões devem ser avaliadas e respondidas em termos da percepção e adequação à pessoa do orador, ao tipo da platéia e à ocasião da pronúncia; esta preocupação de ajustamento a estas variáveis é outro alicerce da disciplina, que o chama de *conveniência*<sup>15</sup> (*decorum*). Desde os antigos gregos, a música foi concebida dentro deste sistema, com vistas à interferência emocional eficaz (persuasão). O apogeu desta concepção, no entanto, só veio a ocorrer durante os séculos XVI, XVII e XVIII, principalmente durante a vigência da arte barroca. Aqui logrou-se uma detalhada e precisa equivalência entre as categorias retóricas e as musicais, dentro de um sistema compacto e coerente.

---

<sup>15</sup> O que os tratados de música dos séculos XVI, XVII, XVIII definem como *estilo* é uma codificação de caracteres que a conveniência retórica impõe para a adequação da música ao *espaço* e ao *tipo* de uso que a sociedade fazia dela.

Forkel, ao longo da introdução (*Einleitung*) ao primeiro volume de sua obra sobre história da música, apresenta um sistema expositivo sobre a retórica musical de seu tempo; esse sistema foi o último grande empreendimento desta natureza na história da arte dos sons. O teórico alemão coroou assim toda uma longa tradição de tratadistas alemães anteriores sobre a mesma disciplina; é mesmo um dos textos mais importantes para os estudiosos modernos dela. A sua retórica musical se alicerça sobre o conceito de *gramática musical*, fundamentando assim plenamente a identidade entre música e língua. Cabe aqui lembrar que Roger North, em 1728, publicava na Inglaterra o seu *Musicall Grammarian* (*O Gramático Musical*); vê-se assim que Forkel certamente não estava só neste empreendimento. O alemão subdivide sua gramática musical nas seguintes partes principais: 1) tonalidades musicais, 2) harmonia, e 3) prosódia musical (ritmopéia), com as seguintes partes auxiliares: a) acústica, b) canônica (*Kanonik*, diastemática, afinação e lutheria), e c) semiografia musical. Sua retórica se distancia da gramática, por esta ensinar as conexões no plano dos detalhes (“[...] *lehrt im Kleinen*[...]”), enquanto essa, no plano geral (“[...] *lehrt im Grossen*[...]”<sup>16</sup>). Assim, a retórica musical do autor alemão se segmenta, por sua vez, em: 1) periodologia, 2) estilos, 3) gêneros, 4) ordenação dos pensamentos e figuras, 5) declamação, e 6) crítica; segundo ele, ela responde assim a três questões dentro de sua abrangência: a) criação e ordenação das principais idéias musicais, b) o melhor uso dos diferentes gêneros de escrita musical, e c) a melhor forma de interpretação das peças musicais. Em relação à retórica clássica, a primeira questão corresponde à invenção e à disposição, ou a que dizer e em que ordem, a terceira se reporta à elocução, ou a como dizer, enquanto a segunda corresponde à conveniência da matéria do discurso ao orador e à assistência de ouvintes, além de à ocasião de sua pronúncia.

Rousseau foi um visionário que, em sua discussão sobre o belo, emprestou seu talento excepcional de eloquência à propagação de uma utopia poética em que música e fala eram uma e a mesma linguagem de afetos. Tomado em vida por paixão a esta idéia, bateu-se com Rameau e os enciclopedistas, entre outros, vindo a produzir um relevante *corpus* crítico de refutações sumamente inspiradas. No entanto, no que tange à retórica musical, não se pode dizer que tenha constituído propriamente um

---

<sup>16</sup> In: Forkel, J. N. (1788, p. 39, par. 73)

sistema, como Forkel o fez; sua contribuição foi fragmentária e assistemática, se comparada à do teórico alemão. Diante do genebrês, neste filão específico, temos que nos render ao seu ímpeto em expor um valor *ideológico*, bastante conciso e sintético com o espírito de sua época galante, rica de melodias acompanhadas. Este valor foi passado ao imaginário da era clássica, vindo a ser conhecido por toda a intelectualidade ocidental de então, ávida que era pelo conhecimento de suas famosas e criativas idéias. As tentativas de sistematização de Rousseau foram bastante imperfeitas; o *Dicionário de Música* não traz os verbetes *retórica*, *oratória*, *dispositio*, ou mesmo *afetos*, entre muitos outros; traz alguns mais ligados à elocução, ou à pronúncia, tais como declamação (*déclamation*), *dessein/dessiner* (bastante próximo ao conceito de disposição das partes da obra), *accent* (qualidade cantante das línguas), *pathétique* (complexo de afetos que exprimem dor e tristeza) sem o correspondente *éthique* (para exprimir prazer e alegria), *récitatif/récitation* (recitativo/récita), *débit/débiter* (precipitação do texto cantado para se assemelhar à fala), *tirade* e *transition*, correspondentes às figuras retórico-musicais italianas *tirata* (sucessão diatônica entre duas notas de um intervalo) e *transitus* (notas de passagem). Traz ainda o verbete *diminution*<sup>17</sup> (diminuição) para designar o processo de substituição de figuras com valores contínuos e longos por outras com valores mais breves; a diminuição é o expediente poético básico para a ornamentação da época. O genebrês lista uma profusão de termos greco-latinos da música dos antigos, mostrando uma completude que impressionou o próprio Forkel (item 4.2.12).

Os intertextos nos auxiliam aqui a caracterizar as feições da polêmica. No terceiro, o alemão fala da ligação das partes constituintes da peça musical (disposição), cuja citação de Rousseau oportunamente expõe seu precoce relativismo cultural, ao afirmar que é indispensável a comunidade de cultura para poder se inserir no eixo simbólico da linguagem dos afetos (“ [...]é preciso ter o dicionário.”). Aqui, o filósofo genebrês calca sua ênfase sobre a atenção com o compromisso da conveniência retórica; orador e ouvintes devem poder se entender por um mesmo meio. São da mesma natureza os intertextos 4.2.14, 4.2.16 e 4.2.18; neste, Rousseau comenta a adequação do canto gregoriano ao ambiente eclesiástico, com o que Forkel também concorda, aludindo à índole pia do filósofo. No

---

<sup>17</sup> In: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/a-cmusdict.htm>)

entanto parece-nos oportuno advertir que o genebrês, como um orador atento, estivesse apenas considerando o compromisso com a conveniência da música ao espaço e à atitude daqueles que investem a igreja da seriedade adequada ao ritual religioso. No intertexto 4.2.16, os dois autores chamam a atenção para que a estratégia de imitação dos afetos na música e no teatro seja pensada eticamente, com fins a não tornar os artistas escravos do gosto mundano e a também passar um sentido edificante às platéias por meio destas manifestações poéticas. A conveniência, neste caso, parece recomendar ao artista um certo afastamento da facilidade em sucumbir à tentação de se tornar famoso rapidamente pelo aplauso fácil e imediato, garantindo a precaução contra o abuso. Em 4.2.14, temos este mesmo pensamento apenas aludido. Os intertextos 4.2.26 e 4.2.27 também tocam um aspecto da conveniência; os cantores castrados da época pareciam não mover mais as paixões dos ouvintes, apesar de musicalmente serem bastante precisos. Rousseau chega mesmo a sugerir que eles não o façam, por causa de sua condição ‘falsa’ (“[...] *plus mal que les vrais hommes* [...]”), que, neste caso, os desqualifica para a tarefa final da persuasão.

De natureza diferente é o intertexto 4.2.24; trata-se do comentário sobre a habilidade de alguns cantores eclesiásticos em improvisar linhas contrapontísticas. Basicamente os dois autores confluem em notar o treino de então dado aos músicos para que exercitassem assim a *invenção*, entoando linhas improvisadas sobre outras dadas; isto seria mesmo hoje em dia muito notável.

A retórica musical de Forkel é sistemática, a de Rousseau, ideológica. Aqui, os intertextos nos mostram a atenção calcada principalmente sobre o compromisso com a conveniência, sem prejuízo de a disposição e a invenção também virem mencionadas.

### **Polifonia versus Uníssono**

Como rétores, ambos os autores comentados estão de pleno acordo que a música seja a *linguagem dos afetos*, e que, para tanto, os *imite*. A perspectiva sobre os afetos em relação à textura musical é o que mais uma vez os opõe; conforme já visto, Forkel quer ver ressuscitada a polifonia barroca, Rousseau, a melodia pura. Vários intertextos aqui o ilustram. Passamos agora às razões do posicionamento do teórico alemão.

“Não se deve considerar a fuga como um fruto de um mero pedantismo artístico; ela é um fruto da natureza.”<sup>18</sup>: eis o tópico com que Forkel nos brinda em favor da polifonia, ao longo da exposição de seu sistema retórico-musical na introdução ao primeiro volume da *História Geral da Música (III. Von den Musikgattungen, III. Dos Gêneros Musicais)*. Para ele, a fuga se consubstancia em fruto da natureza pelo fato de imitá-la, como o faz também toda a arte. E a arte de que nos fala Forkel imita da natureza os afetos humanos. A perfeição da fuga provém do fato de ela representá-los sob a perspectiva plural de todo um povo, enquanto a melodia de uma ária representa os afetos de apenas um indivíduo:

Assim como esta [natureza] criou no coração dos homens diversos sentimentos, assim como ela permite a manifestação dos sentimentos não apenas de um único, senão de muitos homens ao mesmo tempo, da mesma forma ela proporcionou também à arte diversos meios para a expressão dos mesmos [sentimentos]. Esses meios estão totalmente contidos na fuga; ela é até agora, entre todos os restantes gêneros de música, assim como entre as diferentes manifestações do nosso sentimento, a maior, a mais suntuosa e perfeita concordância de todo um povo, [e] na expressão de um afeto, o maior, o mais magnífico e comovente espetáculo. O que quer um único homem contra todo um povo? Tão pouco quanto uma única ária contra uma fuga. A ária é apenas uma parte da fuga, como um único homem [o é] de um povo. O povo contém muitos homens, e a fuga, muitas árias.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “Man hat also die Fuge nicht für die Frucht einer blossen Künstlerpedanterie zu halten; sie ist eine Frucht der Natur.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 94, par. 48).

<sup>19</sup> “So wie diese in dem Herzen der Menschen vielartige Empfindungen erschaffen hat, so wie sie nicht bloß einzelnen, sondern auch mehreren Menschen zugleich die Aeusserungen ihrer Empfindungen verstatet, so hat sie auch der Kunst vielartige Mittel zum Ausdruck derselben gegeben. Diese Mittel sind sämtlich in der Fuge enthalten; sie ist daher unter den übrigen Musikgattungen die prächtigste, vollkommenste und grösste, so wie unter den verschiedenen Aeusserungen unserer Empfindung, die allgemeine Uebereinstimmung, eines ganzen Volkes, in dem Ausdruck eines Gefühls, das prachtvollste, rührendste und grösste Schauspiel ist. Was will ein einzelner Mensch gegen ein ganzes Volk? Eben so wenig als eine einzelne Arie gegen eine Fuge. Die Arie ist von der Fuge nur ein Theil, wie der einzelne Mensch vom Volke. Das Volk enthält viele Menschen, und die Fuge viele Arien.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 94, par. 48).

Por meio das indicações sobre sua intenção nacionalista contidas na biografia de Bach e já comentadas aqui, onde Forkel enaltece este compositor como mestre inigualável na arte da fuga, podemos ler nas entrelinhas deste trecho a elipse de *alemão*, quando ele escreve “povo”. Mesmo aqui, não podemos deixar de notar mais um desdobramento do enunciado sobre góticos e bárbaros de Rousseau. E temos já elementos para nos apercebermos da monumental antanaclase<sup>20</sup> do nome de Johann Sebastian Bach em todo este panegírico da fuga como a forma musical mais sublime. Ao enunciado do genebrês sobre a decadência dos povos do Norte, Forkel refuta com a soberana cartada: o mais sublime rétor da música foi também o seu mais perfeito polifonista, germânico e teutófono (...). E se nos lembrarmos do comentário sobre Arquíloco e Rousseau (intertexto n. 5), as frases finais do trecho acima, sobre o indivíduo *contra* o povo, mascaram uma irônica analogia.

“[...] querendo fazer melhor que a natureza, vós fazeis pior.”<sup>21</sup>: eis o valor que alicerça a rejeição que o genebrês nutre pela harmonia. Superpor a terça e a quinta sobre um som simples, ou seja, construir um acorde sobre ele, é reforçar-lhe os harmônicos da terça e da quinta que já se escutam fundidos à simplicidade do som fundamental. Alteram-se assim as forças naturais da escuta; por isso não há outra harmonia melhor que o uníssono<sup>22</sup>. Este, exercitado na melodia não-acompanhada, é o ideal de música para Rousseau.

A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime os prantos, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos; todos os signos vocais das paixões são de sua competência. Ela imita os acentos das línguas, e as ondulações afetadas por certos movimentos da alma em cada idioma; ela não imita somente, ela fala, e sua linguagem inarticulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia que a própria palavra.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Figura retórica que faz o orador calar a causa principal de seu discurso.

<sup>21</sup> “[...] en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal.”, in: Rousseau, J.-J., (1993, p. 109).

<sup>22</sup> In: Rousseau, J.-J., (1993, p. 109)

<sup>23</sup> “La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements; tous les signes vocaux sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvements de l’âme: elle n’imite pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d’énergie que la parole même.”, in: Rousseau, J.-J., (1993, p. 109).

No *Dicionário de Música*, temos ainda como o contendor genebrês fundamenta seu valor por esta escolha:

Uma questão mais importante é a de saber qual é o mais agradável ao ouvido, a união [unísson] ou um intervalo consonante tal como a oitava ou a quinta, por exemplo. Todos os que têm o ouvido exercitado com a harmonia preferem o acorde das consonâncias à identidade do unísson; mas todos os que, sem o hábito da harmonia, não têm, se ousou dizer assim, nenhum preconceito na audição, são de opinião contrária: o unísson sozinho agrada, ou no máximo a oitava; qualquer outro intervalo parece-lhes discordante: donde se seguirá, parece-me, que a harmonia mais natural e, por consequência melhor, é o unísson. (Vide HARMONIA)<sup>24</sup>

A simplicidade da melodia não-acompanhada a deixa verdadeiramente livre para imitar os acentos da voz falante, pois não a prende à dualidade artificial (para Rousseau) entre modo maior e menor; uma tal melodia livre sem dúvida aproximaria sua utopia poética da concretização (...). Sobre a fuga, o genebrês manifesta-se lacônico e esquemático em seu verbete do *Dicionário*, além de irônico: “[...as fugas] que servem mais à ostentação da arte dos compositores que a agradar o ouvido dos ouvintes.”<sup>25</sup>

Os intertextos 4.2.1, 4.2.2, 4.2.9, 4.2.10, 4.2.11, 4.2.12 e 4.2.22 estão elencados sob a epígrafe do atrito de concepções retóricas de cada autor. Para Rousseau, o contraponto e a harmonia são *defeitos* da invenção, uma vez que não imitam a natureza; temos portanto um problema de *inconveniência* dos meios à persuasão. Para Forkel, no entanto, o contraponto e a

<sup>24</sup> “Une question plus importante, est de savoir quel est le plus agréable à l’oreille de l’Union ou d’un Intervalle consonnant, tel, par exemple, que l’Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l’oreille exercée à l’Harmonie, préfèrent l’Accord [754] des Consonnances à l’identité de l’Unisson; mais tous ceux qui, sans habitude de l’Harmonie, n’ont, si j’ose parler ainsi, nul préjugé dans l’oreille, portent un jugement contraire: l’Unisson seul plaît, ou tout au plus l’Octave; tout autre Intervalle leur paroît discordant: d’où il s’ensuivroit, ce me semble, que l’Harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l’Unisson. (Voyez HARMONIE.)”, in: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/a-cmusdict.htm>, Unisson).

<sup>25</sup> “[...] qui servent plus à étaler l’art des Compositeurs qu’à flatter l’oreille des Ecoutans.”, in: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/a-cmusdict.htm>, Fugue).

harmonia imitam, sim, a natureza dos afetos humanos simultanea e socialmente, portanto se tornam uma ferramenta importante da invenção, contribuindo assim para a conveniência do discurso dos sons à persuasão. O atrito se dá na esfera de debate sobre a conveniência da matéria do discurso, ou seja, da invenção.

O autor alemão aponta uma contradição de juízos sobre a harmonia em Rousseau, confrontando a definição do *Dicionário* com um comentário da *Carta sobre a Música Francesa*. A primeira é o mesmo conceito desenvolvido coerentemente no *Ensaio*; lembramo-nos que estas duas obras estão próximas na cronologia da obra do genebrês: esta obra é póstuma, enquanto o *Dicionário* foi publicado em 1768. A *Carta* data de 15 anos antes: 1753. A partir do confronto dos comentários desta sobre harmonia e contraponto e sobre a posição do autor em relação à obra teórica de Rameau com o que já foi comentado aqui do *Dicionário* e do *Ensaio*, apercebemo-nos de que o conceito de Rousseau sobre o tratadista e estes dois assuntos passou por uma *evolução*. Na *Carta*, sobre ele, comenta:

Lembro-me então de haver lido, em alguma obra do Sr. Rameau, que cada consonância tem seu caráter particular, ou seja, uma maneira de afetar a alma que lhe é própria; que o efeito da terça não é o mesmo do da quinta, nem o efeito da quarta o mesmo do da sexta. Da mesma forma, as terças e as sextas menores devem produzir afecções diferentes daquelas que produzem as terças e as sextas maiores; uma vez de acordo com estes fatos, segue-se muito evidentemente que as dissonâncias e todos os intervalos possíveis estarão assim no mesmo caso. *Experiência que a razão confirma*, pois sempre que as relações sejam diferentes, a impressão não será a mesma. <sup>26</sup>

Este enunciado entra em franca contradição com o questionamento

---

<sup>26</sup> “Je me souvins alors d’avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau, que chaque consonnance a son caractere particulier, c’est-à-dire , une maniere d’affecter l’ame qui lui est propre ; que l’effet de la tierce n’est point le même que celui de la quinte , ni l’effet de la quarte le même que celui de la sixte. De même les tierces & les sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces & les sixtes majeures; & ces faits une fois accordés , il s’ensuit assez évidemment que les dissonances & tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas. Expérience que la raison confirme, puisque toutes les fois que les rapports sont differens , l’impression ne sauroit être la même.”, in: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/lettremusique.htm>, itálico nosso)

expresso no capítulo que trata da harmonia no *Ensaio*: “[...] e o que há de comum entre acordes e nossas paixões?”<sup>27</sup> Na altura da composição da *Carta*, o autor ainda nutria por Rameau alguma complacência já impaciente pela ruptura que vimos ocorrer de fato depois, como vemos neste outro trecho sobre harmonia e contraponto: “[...] para substituir o canto, eles [os compositores] multiplicarão os acompanhamentos; custar-lhes-á menos amontoar muitas partes ruins umas sobre as outras do que compor uma que fosse boa.”<sup>28</sup> A tolerância com a harmonia a limita a ser mínima e simples: “É com o auxílio destas sábias modulações, *desta harmonia simples e pura*, destes acompanhamentos vivos e brilhantes, que estes cantos divinos estilham ou plenificam a alma; [...]”<sup>29</sup>. Vemos assim, que a evolução de Rousseau quanto à harmonia se desenrolou de uma incômoda complacência, por volta de 1753 (ano de publicação da *Carta*), a uma rejeição total expressa no *Dicionário* (1768) e no *Ensaio*. Diante deste quadro, somos levados a avaliar que a rejeição que a maturidade de sua carreira de pensador heterodoxo configurou contra a harmonia é, sem dúvida, mais eloqüente e representativa do que a mal-ensaiada tolerância na *Carta*.

Os intertextos 4.2.9, 4.2.10, 4.2.11 e 4.2.12 situam esse debate em outro desdobramento, a saber, sobre a música antiga greco-romana; havia, em tempo de Rousseau, quem se pronunciasse contra a tese deste. Ele abre o verbete sobre harmonia no *Dicionário*, expondo que, em grego, a mesma palavra era usada para designar apenas a sucessão conveniente de intervalos na melodia, em termos de alternância entre grave e agudo, jamais simultaneidades sonoras como modernamente<sup>30</sup>. O intertexto 4.2.22 reedita o insulto, desta vez perpetrado por Forkel contra Rousseau e Sulzer, por eles pretenderem simplificar a escuta e a fruição da música, reduzindo-a a sons nus sem harmonia; outro desdobramento do atrito sobre a

---

<sup>27</sup> “[...] et qu’y a-t-il de commun entre des accords et nos passions?” , in: Rousseau, J.-J., (1993, p. 109).

<sup>28</sup> “[...] pour suppléer au chant, ils multiplieroient les accompagnemens; il leur en couteroit moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres , que d’en faire une qui fut bonne.”, in: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/lettremusique.htm>).

<sup>29</sup> “C’est a l’aide de ces modulations savantes, de cette harmonie simple & pure, de ces accompagnemens vifs & brillans , que ces chants divins déchirent ou ravissent l’ame; [...]”, in: Idem (itálico nosso).

<sup>30</sup> In: Rousseau, J.-J. (<http://gallanar.net/rousseau/musique/acmusdict.htm>, *Harmonie*).

invenção e a conveniência. O intertexto 4.2.25 traz a correção de Forkel à observação de Rousseau, que considera o descanto uma arte rara, enquanto esse pondera que isto é um sintoma de decadência restrita aos seus tempos, vindo no passado uma plenitude de fruição e prática deste exercício poético. A dificuldade apontada pelo genebrês se soma a seus próprios esforços para demonstrar a harmonia como antinatural, enquanto a correção de Forkel aponta no sentido contrário. Os intertextos 4.2.21, 4.2.23 e 4.2.24 são apenas remissões e citações de dados históricos sobre harmonia, sem caráter polêmico.

O último item desta polêmica ilustra bem o verdadeiro atrito entre posições antagônicas sobre a conveniência da invenção na música: Forkel que eleva Bach ao trono dos rétores musicais da história por sua sublime polifonia, e Rousseau por rejeitar radicalmente o valor do contraponto e da harmonia, elegendo o uníssono como ideal poético musical. Os intertextos aqui elencados oscilam entre ilustrar o atrito de concepções sobre a conveniência e a citação pacífica sobre a história da harmonia.

## Conclusão

A visão que Forkel nutre sobre a perfeição da fuga barroca dentro da polifonia é a renitência de um valor que luta por se conservar puro. Os gêneros musicais polifônicos são espaços poéticos que os músicos barrocos investiram do sentido de exercício conceptualista<sup>31</sup>, montando encaixes de opostos que interagem simultaneamente. Essa luta pela manutenção de um valor descortina a sua *decadência*; Forkel encarava tudo que a música tinha produzido após a morte de J. S. Bach como avatares fragmentados e corrompidos do belo musical, perfeitamente atingido apenas pela polifonia do *Kantor* de Leipzig, esta, sim, a verdadeira e total idéia de beleza sonora. Assim como o teórico alemão, Rousseau estava igualmente possuído de um espírito crepuscular; a corrupção para ele tinha se iniciado muito antes, com a perda dos acentos cantantes da fala metafórica, ou seja, alguns milênios antes de seu nascimento. Assim, ambos eram perseguidos pelo fantasma da harmonia perdida. E esta inquietação infla-

<sup>31</sup> *Conceptualismo* é um termo de teoria literária, derivado do espanhol concepto (it. concetto, etc.). Concepto denomina a figura retórica barroca por excelência, que descreve os opostos de um mesmo objeto em mútua e simultânea interação, por exemplo: *ut liliam inter spinos* (como o lírio entre os espinhos). Conceptualismo também designa um estilo elevado e erudito de escrita.

mou-lhes o peito como uma paixão restauradora, que os alienou em larga margem da realidade artística da época, fazendo com que a rejeitassem.

Apesar dos pontos de atrito, ousamos ver um espírito de profunda complementaridade entre as posições antagônicas de Forkel e Rousseau sobre a retórica musical na segunda metade do século XVIII. Este foi seu ideólogo, esse, seu sistematizador; comentamos oportunamente em quanto os dois contendores confluíram, no que toca aos princípios da retórica musical. O genebrês anuncia uma utopia que ata a gênese da música à da linguagem; o alemão se debruça sobre a taxonomia da disciplina. Os intertextos aqui citados mostram-nos uma grande crise no que toca ao conceito de *conveniência* retórica; alguma dissensão também tocou a invenção e a disposição. Seria mesmo lícito supor que a música passasse nesta época por uma fase de crescente e acentuada perda de compreensão no eixo entre ouvintes e artistas?

A crítica histórica costuma comentar que a retórica musical percorreu caminhos diferentes, se no mundo latino, se no mundo germânico<sup>32</sup>; este exhibe um acervo vasto de códices e tratados em que a analisou e onde demonstrou sua taxonomia, esse a exercitou de forma fluida dentro da relação entre mestre e pupilo. Os dois contendores aqui arrolados confirmam plenamente esta opinião; Rousseau foi um filósofo que submeteu a música ao crivo de seus critérios discursivos, mas assistemáticos, enquanto Forkel selou o caráter germânico da disciplina, taxonômico e rigoroso. Ambos foram os dois últimos grandes representantes puros de uma época cuja retórica, logo após, teve que se alçar a uma transcendência de seu repertório formal de regras, para sobreviver à rejeição nominal que o romantismo veio a nutrir por ela.

O debate aqui descrito entre Forkel e Rousseau, visto em perspectiva, encena três personagens em meio a lapsos temporais e ausências; Rousseau não pôde responder a Forkel, por já estar morto (1778) há dez anos quando o texto alemão foi impresso (1788). Uma vez que já conhecemos a argumentação de Forkel contra Rousseau, podemos encená-la como um arrazoado de um promotor que defende uma vítima ausente de um réu igualmente ausente; em verdade, a contenda é entre Johann Sebastian Bach e Rousseau, ambos já mortos ao tempo de Forkel, que é o procurador que apresenta denúncia contra o genebrês e é a voz do testemunho

---

<sup>32</sup> In: Civra, F. (1991, p. 43)

que se indigna, levanta e acusa. Essa voz é o cenário da mediação, onde os adversários se encontram e se desvelam mutuamente do olvido pela luz do conhecimento: sob o mesmo cenário da música como imitação dos afetos, o demiurgo da mais perfeita síntese entre razão e emoção em sons é defendido por investidas contra a sinceridade do louco visionário que perscruta os afetos na fala como caminho para a verdadeira natureza de sua vida.

## Intertextos de Rousseau em Forkel

### *Quadro Sinóptico dos Intertextos*

#### 4.1.1. Legenda

Das obras citadas de Rousseau, as abreviaturas correspondem da seguinte forma aos títulos:

|            |  |
|------------|--|
| <b>DM</b>  | <b>Dictionnaire de Musique</b>         |
| <b>EOL</b> | <b>Essai sur l'Origine des Langues</b> |
| <b>LMF</b> | <b>Lettre sur la Musique Française</b> |
| <b>LMD</b> | <b>Lettre à Mr. D'Alembert</b>         |

A obra de Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vem abreviada como *AGM* no topo da tabela. A tipologia dos intertextos de Rousseau em Forkel obedece ao seguinte critério:

*Menção*: paráfrase livre breve ou longa, de caráter refutante ou reiterativo, sem remissão de fonte (a alguma obra de Rousseau);

*Refutação*: paráfrase crítica de algum ponto de vista de Rousseau, com remissão de fonte ou citação;

*Confirmação*: paráfrase reiterativa de algum posicionamento de Rousseau, com remissão de fonte ou citação.

#### 4.1.2. Quadro

| N. | EMENTA  | OBRA CITADA  | LUGAR NA AGM  | TIPO                    |
|----|---|--------------|---|-------------------------|
| 1  | Harmonia  | -            | Índice do vol. I                                      | Menção                  |
| 2  | Harmonia como invenção bárbara e gótica               | DC, EOL, LMF | Introdução ao vol. I, p. 17, par. 24 c/ pé de página. | Refutação com citação   |
| 3  | Clareza na construção de períodos                     | EOL          | Introdução ao vol. I, p. 17, par. 77 c/ pé de página. | Confirmação com citação |
| 4  | Fuga e afetos   | DM           | Introdução ao vol. I, p. 47, par. 92 c/ pé de página. | Refutação com citação   |
| 5  | Burney sobre Rousseau e Arquíloco                     | -            | Vol. I, capítulo IV, p. 287                           | Menção                  |
| 6  | Tetracorde cromático                                  | -            | Vol. I, capítulo IV, IV, par. 109, p. 329             | Menção                  |
| 7  | Tetracorde enarmônico                                 | DM           | Vol. I, capítulo IV, par. 113, p. 335                 | Menção                  |
| 8  | Grafia musical grega antiga                           | DM           | Vol. I, par. 130, p. 366 c/ pé de página              | Confirmação com fonte   |
| 9  | Contraponto entre os gregos?                          | -            | Vol. I, par. 147, III, p. 389                         | Menção                  |
| 10 | Contraponto entre os gregos?                          | -            | Vol. I, capítulo IV, par. 149, pp. 392/393            | Menção                  |
| 11 | Contendora de Rousseau sobre harmonia entre os gregos | -            | Vol. I, capítulo IV, par. 189, p. 467                 | Menção                  |
| 12 | Comentário de fontes sobre o DC e sobre os gregos     | DM           | Vol. I, capítulo IV, par. 194, p. 477                 | Menção                  |

|    |  |       |   |                       |
|----|--|-------|---|-----------------------|
| 13 | O verbete Notes do DC e o sistema romano de grafia musical | DM    | Vol. I, capítulo IV, par. 13 c/ pé de página, pp. 491/492 | Refutação com fonte   |
| 14 | Composição musical e a facilidade para o público           | LMD   | Prefácio ao vol. II, p. IV c/ pé de página                | Confirmação com fonte |
| 15 | Pedagogia de canto coral                                   | Émile | Introdução ao vol. II, par. 35, pp. 34/35 c/ pé de página | Confirmação com fonte |
| 16 | Canto coral e ética de afetos                              | LMD   | Introdução ao vol. II, par. 38, p. 39 c/ pé de página     | Confirmação com fonte |
| 17 | Canto gregoriano e ritmo                                   | DM    | Cap. I, par. 79, pp. 166/167, com 2 notas de pé de página | Refutação com fonte   |
| 18 | Escrita musical neumática; Plica                           | DM    | Cap. III, par. 9, p. 404, c/ pé de página                 | Confirmação com fonte |
| 19 | Biografia de Johann de Muris                               | DM    | Cap. III, par. 14, pp. 425/426                            | Confirmação com fonte |
| 20 | Speculum Musicae; discant                                  | DM    | Cap. III, par. 15, p.433                                  | Confirmação com fonte |
| 21 | Sulzer e harmonia  | -     | Capítulo III, par. 23, p. 449                             | Menção                |
| 22 | Organum e harmonia em 4as. e 5as.                          | DM    | Capítulo III, par. 24, pp. 450/451                        | Confirmação com fonte |
| 23 | Discant; Speculum Musicae de J. de Muris                   | DM    | Capítulo III, par. 25, p. 452                             | Confirmação com fonte |
| 24 | Contrappunto alla mente; improviso                         | DM    | Capítulo III, par. 26, pp. 456/457                        | Confirmação com fonte |
| 25 | Castrati   | DM    | Capítulo III, par. 55, p. 711                             | Confirmação com fonte |
| 26 | Castrati   | DM    | Capítulo III, par. 55, p. 711                             | Confirmação com fonte |

## 4.2. Tradução e citação

4.2.1. A primeira menção se mostra no índice (*Inhalt*) ao primeiro volume, parágrafo n. 24: “Diferentes sentidos sobre a necessidade e a utilidade da harmonia. **Rousseau** a chama uma invenção bárbara e nociva. **Sulzer** tem conceitos incertos sobre ela.”<sup>33</sup>. Vemos aqui uma paráfrase breve do que o genebrês escreveu sobre harmonia em algumas obras, sem citações.

4.2.2. A segunda se localiza na introdução (*Einleitung*) ao primeiro volume, um longo período bem ao estilo retórico da época, em meio ao parágrafo n. 24. O período é uma ampliação da menção já sintetizada no Índice:

**Rousseau**, que tanto em seu Dicionário, quanto em seu Ensaio sobre a Origem das Línguas, fez alguma boa observação sobre a melodia e sobre coisas a ela pertinentes, descuidou-se tão completamente no artigo harmonia, que ele a insulta como uma invenção bárbara e gótica, que [é] para a música mais nociva que útil\*, e prova assim, como também por opiniões estranhas encontradas em ambas as obras citadas, que ele não dominava ainda perfeitamente um tal objeto, como é a harmonia.<sup>34</sup>

Este comentário crítico, a propósito da definição de harmonia nas obras do genebrês, traz, no original alemão, uma indicação, onde acima está o asterisco, com o número 10, uma remissão à nota de pé de página, que é uma longa citação de Rousseau, de seu *Dicionário* e da *Carta*:

10) Quando se imagina que, de todos os povos da terra, que todos têm uma música e um canto, os europeus são os únicos que têm uma harmonia de acordes e que acham esta mistura agradável;

<sup>33</sup> “Verschiedene Meynungen über die Nothwendigkeit und den Nutzen der Harmonie. **Rousseau** nennt sie eine barbarische und schädliche Erfindung. **Sulzer** hat schwankende Begriffe von ihr.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. XX).

<sup>34</sup> “**Rousseau**, der sowol in seinem Wörterbuche, als in seinem Essai sur l’origine des langues, über Melodie und dazu gehörige Gegenstände manche gute Bemerkung gemacht hat, vergisst sich doch im Artikel Harmonie so gänzlich, dass er sie eine barbarische und gothische Erfindung schilt, die der Musik mehr schade, als nütze\*), und beweist dadurch, so wie durch mehrere hierher gehörige, in beyden angeführten Werken enthaltene, sonderbare Meynungen, dass er seinem solchen Gegenstände, wie die Harmonie ist, noch nicht vollkommen gewachsen war.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 17).

quando se imagina que o mundo durou tantos séculos sem que de todas as nações, que cultivaram as belas artes, nenhuma tenha conhecido essa harmonia, que nenhum ser na natureza produza outro acorde que o uníssono, nem outra música que a melodia; que as línguas orientais, tão sonoras, tão musicais, que os ouvidos gregos, tão delicados, tão sensíveis, exercidos com tanta arte, jamais tenham guiado estes povos voluptuosos e apaixonados na direção de nossa harmonia; que, sem ela, nossa música tenha uns efeitos tão prodigiosos; que, com ela, a nossa [música] os tenha tão mediócras, que, enfim, reserve-se aos povos do norte, cujos órgãos duros e grosseiros são mais tocados pelo grito e pelo barulho das vozes, do que pela doçura dos acentos e pela melodia das inflexões, de fazer esta grande descoberta e de dá-la por princípio a todas as regras da arte, quando, digo, presta-se atenção a tudo isto, torna-se bem difícil não conjecturar que toda a nossa harmonia não é mais que uma invenção gótica e bárbara, da qual jamais ter-nos-íamos dado conta, se tivéssemos sido mais sensíveis às verdadeiras belezas da arte, e à música verdadeiramente natural. *Dicc. de Musique, Art. Harmonie.* Confrontar o Capítulo n. 14 do *Essai sur l'origine des langues*, onde, entre outros, dir-se-á que a harmonia teria apenas belezas convencionais, que não agradaria de forma alguma a tais ouvidos que já não estivessem a ela acostumados, um ouvido camponês não encontra em nossas consonâncias nada além de ruído e assim por diante. Ambas as fontes se contradizem pelo seguinte: A harmonia tendo seu princípio na natureza, é a mesma para todas as nações, ou se ela tem diferenças, elas são introduzidas por aquela da melodia. Vide *Lettre sur la Musique Française*.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> “10) Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique et un Chant, les Européens sont les seuls, qui aient une Harmonie des Accords et qui trouvent ce Melange agreable; quand on songe, que le monde a duré tant de siecles sans que de toutes les Nations, qui ont cultivé les Beaux-Arts aucune aie connuc cette Harmonie, qu’aucun être dans la Nature ne produit d’autre Accord que l’Unisson ni d’autre Musique que la Melodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales, que les oreilles grecques si delicates, si sensibles, exercé avec tant d’art, n’ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre Harmonie; que, sans elle, leur Musique avoit des effets si prodigieux; qu’avec elle la notre en a des si foibles, qu’enfin il etoit reservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touché de l’eclat et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la melodie des inflexions, de faire cette grande decouverte et de la donner pour principe à toutes les regles 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 et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux veritables beautés de l’Art, et à la Musique vraiment naturelle. *Dicc. de Musique, Art. Harmonie.* Vergl. das 14. Cap. aus

Aqui temos uma grande paráfrase crítica dos posicionamentos de Rousseau sobre harmonia, com duas citações; na segunda, Forkel aponta-lhe ainda duas opiniões contraditórias sobre a harmonia, cada uma de uma obra distinta..

4.2.3. A terceira menção vem ao meio do parágrafo n. 77 da introdução, mais um longo período com uma remissão à nota de pé de página que traz uma citação do *Ensaio*:

Esta visão geral do todo com suas partes isoladas deve ser o mais prontamente facilitada, tanto mais por ser a música uma tal língua, da qual muito poucos ouvintes possuem um dicionário\* completo, e daí, mesmo assim, pela mais ampla apreensão e pela mais leve conexão dos pensamentos, também por si mesmos [os ouvintes] ainda focalizem toda a atenção possível, para entenderem o significado delas [partes isoladas].<sup>36</sup>

Onde figura o asterisco, há uma remissão à nota de pé de página número 22, onde está uma citação do genebrês tirada do *Ensaio*:

22) Os mais belos cantos, em nossa opinião, sempre tocarão mediocrementemente um ouvido que não esteja acostumado com eles; *trata-se de uma língua da qual é preciso ter o dicionário*. J. J. Rousseau *Ensaio sobre a origem das línguas*, Cap. XIV da Harmonia.<sup>37</sup>

---

dem *Essai sur l'origine des langues*, wo unter andern auch gesagt wird, die Harmonie habe blos conventionelle Schönheiten, gefalle auf keine Weise solchen Ohren, die nicht erst daran gewöhnt sind, ein bäuerisches Ohr finde in unsern Consonanzen nichts als Geräusch u. s. f. Beyden Stellen widerspricht geradezu folgende: L'Harmonie ayant son principe dans la Nature, est la même pour toutes les nations, ou si elle a quelques differences, elles sont introduites par celle de la Melodie. S. *Lettre sur la Musique française*", in: Forkel, J. N. (1788, p. 17).

<sup>36</sup> "Diese allgemeine Uebersicht des Ganzen mit seinen einzelnen Theilen, muss soviel möglich erleichtert werden, um so mehr, da die Musik eine solche Sprache ist, zu welcher nur wenige Zuhörer ein vollständiges Wörterbuch\* besitzen, und daher ohnehin, auch selbst bey der grössten Fasslichkeit und leichtesten Verbindung der Gedanken, doch noch immer alle mögliche Aufmerksamkeit anwenden müssen, die Bedeutung derselben zu verstehen.", in: Forkel, J. N. (1788, p. 41).

<sup>37</sup> "22) Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée; *c'est une langue dont il faut avoir le Dictionnaire*. J. J. Rousseau *Essai sur l'origine des langues*, Chap. XIV de l'Harmonie.", in: Forkel, J. N. (1788, p. 41).

Temos aqui uma paráfrase reiterativa de um pensamento do genebrês, a quem Forkel recorre como prova de autoridade. Neste ponto, Rousseau assume um posicionamento que contempla o relativismo cultural para a apreciação do belo na música.

4.2.4. Ainda na introdução, em meio ao parágrafo 92, o alemão se detém sobre a questão da manifestação do sentimento do indivíduo contraposto ao do grupo, para falar da fuga e de seus gêneros. Em meio a outro longo período, refere-se a uma idéia do genebrês:

Esta apreensão mais facilitada, que de forma alguma pode ser o único objetivo da arte, porquanto não haja apenas sentimentos simples, seduziu preferencialmente tais amadores da arte, os quais tinham conceitos restritos de toda a sua amplitude, [e] de sua aplicação comum na descrição de todas as possíveis modificações de sentimentos de um ou mais homens ao mesmo tempo, sob as formas polifônicas de composição, principalmente a fuga com seus gêneros, para considerar [esta] como um artefato inútil, ou como uma brincadeira vazia\*.<sup>38</sup>

Onde está o asterisco, figura uma remissão à nota de pé de página número 24, que contém um comentário com citação tirada do *Dicionário*:

24) Assim como Rousseau em toda a parte, onde concerne a algum conhecimento artístico interno, chega a seus julgamentos sobre o desvio, da mesma forma também se lhe passa com a fuga, pois não sabe dizer nada mais sobre ela do que: o prazer que dá este gênero de música sendo sempre medíocre, pode-se dizer que uma bela *fuga* é a obra prima ingrata de um bom harmonista. Dic. de Mús. Art. Fuga.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> “Diese leichtere Fasslichkeit, die auf keine Weise der einzige Zweck der Kunst seyn kann, weil es nicht blos einfache Empfindungen giebt, hat aber vorzüglich solche Liebhaber der Kunst, die von ihrem Ganzen Umfange, von ihrer allgemeinen Anwendung zur Schilderung aller möglichen Modificationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich, zu eingeschränkte Begriffe hatten, verleitet, unter der mehrstimmigen Compositionsarten hauptsächlich die Fuge mit ihren Gattungen, für eine unnütze Künsteley, für ein leeres Spielwerk zu halten\*.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 47).

<sup>39</sup> “(24) So wie Rousseau überall, wo es auf innere Kunstkenntniss ankommt, in seinen Urtheilen auf Abwege geräth, so ist es ihm auch bey der Fuge ergangen; denn er weiss nichts von ihr sagen, als: le plaisir que donne ce genre de Musique etant toujours mediocre, on peut dire qu’une belle *Fugue* est l’ingrat chef-d’oeuvre d’un bon Harmoniste. Dict. De Mus. Art. Fugue.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 47).

Aqui temos uma paráfrase crítica do posicionamento do genebrês sobre a fuga, comparada à incapacidade de um *amador* em compreender formas mais elaboradas de expressão artística.

4.2.5. Em meio ao comentário sobre Arquíloco, no capítulo IV sobre a história da música entre os gregos, parágrafo 84, Forkel arremata o texto com uma paráfrase da comparação feita entre o autor grego e o genebrês pelo autor inglês setecentista Burney do primeiro volume de sua *História da Música (History of Music)*:

Burney monta uma analogia entre ele [Arquíloco] e J. J. Rousseau e encontra uma grande semelhança no caráter e no destino de ambos. Os dois foram (diz ele) infelizes no amor, na amizade e na morte; ambos estavam em permanente luta com o mundo, e o mundo com eles; e nenhum tornou-se admirado antes que cessasse de ser temido. Sua tendência para a sátira, sua essência mal-humorada e propensa a querelas tornaram o mundo contrário a eles, amargando-lhes a própria vida\*.<sup>40</sup>

Onde figura o asterisco, há uma remissão à nota de pé de página com o número 338, onde está a fonte tomada de Burney. Este intertexto é um comentário crítico dirigido à vida pessoal de Rousseau.

4.2.6. Ainda no capítulo IV sobre a história da música entre os gregos, no subcapítulo número IV sobre os gêneros sonoros (*Von den Klanggeschlechtern*), parágrafo 109, temos uma menção ao genebrês numa disputa de fontes:

Ocorria no entanto a progressão por dois semitons contíguos e uma terça menor, por exemplo, Si-Dó-Dó#-Mi ou Mi-Fá-Fá#-Lá, assim chamava-se este gênero  **cromático**, uma denominação que a progressão segundo o sentido dado por **Martianus Capella**

---

<sup>40</sup> “Burney stellt zwischen ihm und dem J. J. Rousseau eine Vergleichung an, und findet eine grosse Ähnlichkeit im Charakter und Schicksal beyder Personen. Sie waren beyde (sagte er) in der Liebe, Freundschaft und im Tode unglücklich; beyde waren in stetem Kriege mit der Welt, und die Welt mit ihnen; und keiner wurde eher bewundert, bis er aufhörte, gefürchtet zu werden. Ihre Neigung zur Satyre, ihr zänkisches und mürrisches Wesen brachte die Welt gegen sie auf, und verbitterte ihr eigenes Leben\*.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 287).

e por **Bryennius** da palavra *chroma*, cor [fora tomada], segundo **Rousseau**, no entanto, [a denominação] veio a ser usada, devido a ter sido grafada com notas coloridas.<sup>41</sup>

Aqui vemos uma discussão de fontes diversas sobre a origem do termo *cromático* aplicado a um tipo de tetracorde da música dos antigos gregos. O genebrês é tomado por fonte com autoridade reconhecida.

4.2.7. Ainda no mesmo capítulo IV, no início do parágrafo 113, temos:

Desta premissa, tira B. [Burney] as seguintes conclusões:

1) Que o tetracorde na antiga enarmonia possuiu apenas três cordas. Também **Rousseau** \* já tinha notado que as quatro cordas, que deram a propósito o nome ao tetracorde, não eram indispensáveis nem essenciais, pois acham-se na música antiga tetracordes com três cordas.<sup>42</sup>

Onde figura o asterisco, há uma remissão à nota de pé de página número 414: “414) *Dic. de Mús.* no artigo **Tetracorde e Enarmonia**.”<sup>43</sup>. Trata-se aqui de uma remissão à fonte do filósofo genebrês, como prova de autoridade.

4.8.8. O parágrafo 130 do mesmo capítulo IV mostra-nos:

Os gregos serviam-se das letras de seu alfabeto para grafar sua música. Como tinham vinte e quatro letras, e seu maior sistema, ou sua escala mais perfeita, não se desdobrasse por mais de duas oitavas, então devia-se crer, [como] diz **Rousseau** em seu dicionário

---

<sup>41</sup> “Geschah aber die Fortschreitung in zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einer kleinen Terz, z. B. H c cis e oder e f fis a, so biess das Klanggeschlecht **chromatisch**, eine Benennung, welche diese Fortschreitung nach der Meynung des **Martianus Capella** und **Bryennius** von dem Wort *chroma* die Farbe, nach **Rousseau** aber daher erhalten hat, weil sie mit gefärbten Noten geschrieben wurde.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 329).

<sup>42</sup> “Aus dieser Stelle macht B. folgende Schlüsse: 1) Dass die Tetrachorde in der alten Enharmonik nur drey Saiten gehabt haben. Auch **Rousseau**\* hat schon die Bemerkung gemacht, dass die vier Saiten, wovon übrigens das Tetrachord seinen Namen hat, nicht nothwendig und wesentlich waren, weil man in der alten Musik Tetrachorde von drey Saiten finde.”, in: FORKEL, J. N. (1788, p. 335).

<sup>43</sup> “414) *Diction. de Mus.* im Art. **Tetrachord** und **Enharmonik**.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 335).

musical\*, que com isto eles teriam tido perfeitamente o bastante, tanto mais, pelo fato de sua música não ser nada além de uma poesia escrita, cujo ritmo era determinado apenas pela metrificação, sem que se necessitasse de um sinal específico também para isto.<sup>44</sup>

Onde está o asterisco, figura a remissão à nota de pé de página número 462: “462) No artigo **Notas**.”<sup>45</sup>. Subentende-se que do *Dicionário de Música*. Mais uma vez, uma paráfrase com remissão de fonte ao genebrês, como prova de autoridade.

4.2.9. No mesmo capítulo IV, subcapítulo III intitulado *Se os Gregos Tiveram uma Harmonia ou uma Música Polifônica?*, ao meio do parágrafo 147, temos: “Além de **Rousseau**, cuja opinião na introdução já foi mencionada, explica-se Mersenne sobre isto o mais nitidamente possível.”<sup>46</sup> Aqui temos uma breve menção recapitulativa do posicionamento do genebrês sobre harmonia.

4.2.10. Ainda no mesmo capítulo, ao fim do parágrafo 149, temos: “**Bougeant** e **Cerceau** concordavam com ele; assim como **Rousseau** não totalmente, mas, a propósito da harmonia dos antigos, é da sua [mesma] opinião.”<sup>47</sup> Forkel comenta o debate sobre a questão de os gregos terem conhecido o contraponto, listando os partidários contra e a favor da idéia. O genebrês é obviamente contra. Mais uma menção recapitulativa sobre sua concepção de harmonia.

4.2.11. No mesmo capítulo, no parágrafo número 189, temos uma lista de obras que falam de harmonia na música grega antiga. A primeira é a de uma contendora (De La Borde) de Rousseau sobre esta idéia:

---

<sup>44</sup> “Die Griechen bedienten sich zur Bezeichnung ihrer Musik der Buchstaben ihres Alphabets. Da sie nun vier und zwanzig Buchstaben hatten, und ihr grösstes System, oder ihre vollkommenste Tonleiter sich nicht über zwey Octaven erstreckte, so hätte man glauben sollen, sagt **Rousseau** in seinem musikalischen Wörterbuch\*), dass sie vollkommen damit hätten auskommen müssen, um so mehr, da ihre Musik nichts als eine notierte Poesie war, deren Rhythmus durch das Metrum hinlänglich bestimmt wurde, ohne dass man auch **dafür** besondere Zeichen bedurfte.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 366).

<sup>45</sup> In: Forkel, J. N. (1788, p. 366).

<sup>46</sup> “Ausser **Rousseau**, dessen Meynung in der Einleitung schon angeführt ist, erklärt sich Mersenne hierüber am deutlichsten.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 389).

<sup>47</sup> “**Bougeant** und **Cerceau** traten ihm bey; so wie auch Rousseau zwar nicht im Ganzen, aber doch in Absicht der Harmonie der Alten seiner Meynung ist.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 393).

*Memórias sobre as proporções musicais, o Gênero Enarmônico dos Gregos e o dos modernos, pelo Autor do Ensaio sobre a Música, (de la Borde) com as observações do Sr. Vandermonde, e as notas do Abade Roussier. Suplemento ao Ensaio sobre a Música.* Paris, [editado] por Lamy, 1781. 4. 70 páginas. [Este] foi gerado por um libelo de 65 páginas, sob o título: *Errata do Ensaio sobre a Música*, etc., que deve ter sido redigido por uma Dama [sic], para que Rousseau fosse vingado contra as agressões do autor. Vide Revista Enciclopédica de julho de 1781. Pp. 282-299.<sup>48</sup>

Trata-se aqui de uma menção ao debate de que o genebrês também tomou parte.

4.2.12. No parágrafo n. 194, temos uma outra lista composta de autores escolhidos por Forkel como fonte para explicação dos termos musicais em seu volume sobre história da música. A cada fonte citada, o autor alemão apõe um pequeno comentário:

*Rousseau* (Jean Jaques) nasceu em 1708; *Dicionário de Música*. Há edições dele em 4. 8. e 12. [polegadas]. Uma edição confortável é a de 1768 em 8. publicada em Amsterdam. Tudo que pertence à música grega está lá explicado.<sup>49</sup>

Trata-se aqui de uma citação de fonte do genebrês, reconhecendo-lhe a perícia no assunto tratado.

4.2.13. No capítulo V sobre a história da música entre os romanos, no parágrafo n. 13, temos uma pergunta que introduz uma controvérsia sobre a notação musical romana, que envolve uma fonte de Rousseau:

<sup>48</sup> “*Memoires sur les proportions musicales, le Genre Enarmonique des Grecs et celui des modernes, par l’Auteur de l’Essai sur la Musique, (de la Borde) avec les observations de Mr. Vandermonde, et des remarques de l’Abbé Roussier. Supplement à l’Essai sur la Musique.* Paris, bey Lamy, 1781. 4. 70 Seiten. Ist durch eine kleine Schrift von 65 Seiten, unter dem Titel: *Errata de l’Essai sur la Musique* etc. veranlasst, die von einer Dame geschrieben seyn soll, um den vom Verf. getadelten J. J. Rousseau zu rächen. S. Journ. Encyclop. Juillet 1781. p. 282-299.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 467).

<sup>49</sup> “Rousseau (Jean Jaques) geb. 1708; *Dictionnaire de Musique*. Man hat Ausgaben davon in 4. 8. 12. Eine bequeme Herausgabe ist 1768. in 8. zu Amsterdam herausgekommen. Alles, was zur Musik der Griechen gehört, ist darin erläutert.”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 477).

Quando não apenas até a época de [Sto.] **Agostinho**, que vivia no século quarto depois de Cristo, a escrita grega [musical] ainda estava em uso, mas até mesmo aos tempos de **Boécio e Marciano Capella**, que escreveram um século inteiro depois de **Agostinho** e ainda ensinaram\* música totalmente segundo os princípios gregos, como devem ter chegado\* então os romanos ao estabelecimento de um sistema de notação mais simples e corrigido? <sup>50</sup>

Onde figuram os asteriscos, estão duas remissões a notas de pé de página de número 19 e 20 respectivamente. Só nos interessa a segunda de número 20, que parafraseia o genebrês e o cita:

20) **Rousseau** atribui o próprio estabelecimento das quinze letras do alfabeto romano a **Boécio**, sem considerar que, sob tais circunstâncias, uma tal invenção deveria ter sido mencionada na obra desses escritores: ‘Os latinos (diz ele em seu dicionário musical no artigo *Notas*), que, ao imitarem os gregos, grafaram a música com letras de seu alfabeto, defenderam-se muito desta quantidade de notas, o gênero enarmônico tendo cessado completamente de ser praticado, e muitos modos estando já fora de uso. *Parece que Boécio estabeleceram o uso de quinze letras apenas*, e Gregório, Bispo de Roma, ao considerar que as relações sonoras são as mesmas dentro de cada oitava, reduziu ainda mais as quinze notas às sete primeiras letras do alfabeto, que se repetiam de uma oitava a outra de diversas formas.’ A invenção de **Boécio** é muito pouco demonstrável, assim como a redução posterior a sete letras, a qual deve ter sido feita pelo bispo **Gregório**; o príncipe **Gerbert** culpa até agora **Rousseau**, que ele o tenha copiado de **Kircher**, sem apresentar nenhum raciocínio (negligentemente) a propósito disto. (Vide de Musica sacra, T. II pág. 53) <sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> “Wenn nun nicht nur zur Zeit des **Augustinus**, welcher im 4ten Jahrhundert nach Christo lebte, die griechischen Tonzeichen noch gebräulich waren, sondern sogar noch zu den Zeiten des **Boethius** und **Martianus Capella**, welche beyde ein volles Jahrhundert nachdem **Augustinus** schrieben, und die Musik noch ganz nach griechischen Grundsätzen lehrten\*), wie sollten denn die Römer zur Einführung einer einfachern und verbesserten Notenschrift gekommen seyn\*)?”, in: Forkel, J. N. (1788, p. 491).

<sup>51</sup> “**Rousseau** schreibt sogar die Einführung der fünfzehnen Buchstaben des römischen Alphabets dem **Boethius** zu, ohne zu bedenken, dass unter solchen Umständen eine solche Erfindung im Werk dieses Schriftstellers angeführt seyn müsste. Les Latins (sagt er in seinem mus. Wörterbuch im Artikel Notes), qui, à l’imitation des Grecs, noterent aussi

Aqui temos uma refutação a uma afirmação do genebrês, apontando-lhe o descuido em apresentar o mesmo discurso de uma fonte alemã (Kircher) sobre o mesmo assunto sem a precaução crítica necessária.

4.2.14. O décimo quarto intertexto abre a série daqueles que se encontram no segundo volume (1801). O primeiro vem no prefácio (*Vorrede*), a propósito do sentimento religioso e da música sacra: “Aqui o artista deve fazer então como o povo ouve preferencialmente, e quem quiser trabalhar contra o gosto deste logo comporá apenas para si mesmo\*.”<sup>52</sup> Onde figura o asterisco, há uma remissão à nota de pé de página com a letra *b*: “)Um autor que quiser contrariar o gosto geral logo comporá para si mesmo. – Trata-se de estimular a curiosidade do povo. *I. I. Rousseau Carta ao Sr. D’Alembert.*”<sup>53</sup> Temos aqui uma paráfrase reiterativa, quase uma citação literal do mesmo pensamento de Rousseau.

4.2.15. Na introdução (*Einleitung*), a propósito do canto coral na educação dos jovens, o parágrafo n. 35 traz no desfecho: “A perda de uma parte do tempo ensina as restantes [partes] a ainda melhor avaliar e a utilizar, e a luta com as dificuldades de um tipo fomenta as forças para o combate das dificuldades de outros tipos\*.”<sup>54</sup> Onde está o asterisco, há uma remissão à nota de pé de página, uma citação do genebrês: “(\*)Uma

---

la Musique avec les lettres de leurs Alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité des notes, le genre enharmonique ayant tout-à-fait cessé d’être practiqué, et plusieurs modes n’étant plus en usage. Il paroît que Boëce établit l’usage de quinze lettres seulement, et Gregoire Eveque de Rome, considerant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, reduisit encore ces quinze Notes aux sept premieres lettres de l’Alphabet, que l’on répétoit en diverses formes d’une Octave à l’autre.’ So wenig die Erfindung des **Boethius** als die nachherige Reduction zu sieben Buchstaben, welche der h. **Gregorius** gemacht haben soll, ist zu erweisen; der Fürst **Gerbert** beschuldigt daher den Rousseau, dass er dem **Kircher**, ohne etwas dabey zu denken (oscitanter) nachgeschrieben habe. (S. de Musica sacra, T. II pag. 53.)”, in: Forkel, J. N. (1788, pp. 491/492).

<sup>52</sup> “Hier muss es also der Künstler machen, wie es das Volk am liebsten hört, und wer dem Geschmack desselben entgegen arbeiten wollte, würde bald für sich allein componieren\*)”, in: Forkel, J. N. (1801, p. IV).

<sup>53</sup> “)Un Auteur qui voudroit heurteur le gout general, composerait bientôt pour lui seul. – Il ne s’agit que de piquer la curiosité du peuple. *I. I. Rousseau Lettre à Mr. D’Alembert.*”, in: Forkel, J. N. (1801, p. IV).

<sup>54</sup> “Der Verlust des einen Theiles der Zeit lehrt den übrigen desto besser schätzen und nützen, und der Kampf mit Schwierigkeiten einer Art, stärkt die Kräfte zur Bekämpfung der Schwierigkeiten anderer Art \*).”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 35).

das melhores receitas da boa cultura é retardar tudo o mais possível. Tornar o progresso lento e seguro. *Emile* de Rousseau Livro IV.”<sup>55</sup>. Vemos aqui uma paráfrase reiterativa com remissão à autoridade filosófica do genebrês.

4.2.16. Ainda na introdução, no parágrafo n. 38, letra C, segue-se com a discussão de aspectos do canto coral na educação: “É uma falsa complacência para com as multidões, quando se lhes excitam os sentimentos que querem ter, em lugar dos que elas devem ter\*.”<sup>56</sup>. O asterisco corresponde à nota de pé de página n. 46:

46) Essa complacência é mesmo responsável pelo fato de o teatro não poder produzir o uso que ele deveria produzir segundo sua natureza. **Rousseau**, que o toma como ele é, e não como ele poderia ou deveria ser, diz em sua *Carta ao Sr. D’Alembert*: ‘A vontade entrega aquele que a manifesta. Necessita-se, para que se lhes agrade (aos ouvintes), de espetáculos que favoreçam as suas inclinações, em lugar daqueles que as moderem. Assim não se atribui ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, os quais ele não pode mais do que seguir e ornamentar. Um autor que queira contrariar o gosto geral comporá apenas para si mesmo. – Trata-se de estimular a curiosidade do povo.’ Tudo isto é verdade, mas apenas porque a arte teatral torna-se vítima do mesmo abuso que a música. **Rousseau** teria feito melhor até agora, se, em lugar de [apenas] condenar o teatro por causa do abuso, estimulasse os autores dramáticos e os atores a renunciarem por um momento aos aplausos da turba preferencialmente a se adaptarem ao mesmo gosto incorreto. Logo o que, por sua natureza, é útil, deve poder também tornar-se necessário e útil.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> “(\*)Un des meilleurs receptes de la bonne culture est, de tout retarder tant qu’il est possible. Rendez les progrès lents e surs. *Emile* par Rousseau Livr. IV.”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 35).

<sup>56</sup> “Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben **wollen**, und nicht die sie haben **sollen**\*.”, in: Forkel, J. N. (1801, pp. 38/39).

<sup>57</sup> “46) Eben diese Nachgiebigkeit ist Schuld, dass das Theater den Nutzen nicht leisten kann, den es seiner Natur nach leisten sollte. **Rousseau**, der es nimmt wie es ist, nicht wie es seyn sollte und könnte, sagt daher in seinem Brief an D’Alembert: ‘Tradit sua quemque voluptas. Il faut pour leur (den Zuschauern) plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchans, au lieu qu’il faudroit qui les moderassent. Qu’on n’attribue donc pas au Théâtre le pouvoir de changer des Sentiments ni des moeurs qu’il ne peut que suivre et rembellir.

Temos aqui uma reflexão de caráter ético, no que tange ao valor dos afetos exercitados na música e no teatro. Forkel apesar de aparentemente censurar o genebrês, na realidade, apenas o complementa; além de concordar com sua crítica ao estímulo fácil do gosto cômodo da massa de espectadores, recomenda mesmo aos artistas a postura ética de uma certa abnegação e distanciamento desse gosto. O que, num primeiro momento, parece ser um reproche, vemos ser na realidade uma enfática reiteração.

4.2.17. No capítulo I, parágrafo n. 79, a propósito do canto gregoriano e da música cristã, temos:

É impossível poder concordar-se até agora, sob tais circunstâncias, com a opinião do famoso **Rousseau**, segundo a qual sustenta que Gregório, ou quem quer que tenha feito antes dele algo semelhante, tenha tomado da música grega então existente juntamente com o ritmo a sua maior força\*.<sup>58</sup>

O asterisco remete à nota de pé de página n. 151, um trecho de Rousseau:

151) Os cristãos, tendo sido tomados pela música no estado em que a encontraram, retiraram-lhe ainda a maior força que lhe restava; a saber, a [força] do ritmo e do metro, pois, dos versos aos quais ela sempre tinha sido aplicada, eles a transportaram para a prosa dos livros sacros, para compor não sei que tipo de poesia bárbara, pior para a música do que para a prosa mesma. Então uma das duas partes constitutivas se evaneceu, e o canto em exercício uniforme e sem qualquer espécie de compasso, de notas em notas quase iguais, perde com sua marcha rítmica e cadenciada toda a energia que recebe de lá [da música]. *Dic. de Mús. Artigo Cantochoão*.<sup>59</sup>

---

Un Auteur qui vaudroit heurter le gout général, composerait bientôt pour lui seul. – Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple.' Alles diess ist wahr, oder bloss deswegen, weil die Schauspielkunst eben so gemissbraucht wird als die Musik. **Rousseau** hätte daher, anstatt das Theater dieses Missbrauchs wegen zu verwerfen, besser gethan, Schauspieldichter und Schauspieler zu ermuntern, dem Beyfall der Menge lieber eine Weile zu entsagen, als sich nach dem unrichtigen Geschmack derselben zu richten[.] Denn was seiner Natur nach nützlich ist, muss auch nützlich gebraucht werden können.", in: Forkel, J. N. (1801, p. 39).

<sup>58</sup> “Man kann daher unter solchen Umständen der Meynung des berühmten Rousseau unmöglich beypflichten, nach welcher er behauptet, dass Gregor, oder wer sonst ein

Forkel contrapõe ao ponto de vista rousseauniano o aspecto unificador (facilitado e didático) que as notas iguais sem compasso cumprem no canto litúrgico para ser entoado por assembleias de fiéis ou de monges. Os pontos de vista de cada contendor são bem distintos, no entanto aqui temos mais uma paráfrase crítica de Rousseau, que toma como valor de julgamento a perda da musicalidade dos acentos da fala cantante.

4.2.18. O próximo intertexto vem em seguida ao anterior e toca ao mesmo assunto em outro desdobramento:

Rousseau é ainda tão razoável para admitir que, não obstante isto, o canto gregoriano, ainda que tenha sido tão deformado pela perda do ritmo, permanece sempre um vestígio muito valioso da antiga música grega, o qual deve ser enfaticamente o objeto de predileção às novas formas de cantar desprovidas de gosto e de solenidade, as quais já se buscou introduzir em algumas igrejas\*.<sup>60</sup>

O asterisco remete à nota de pé de página n. 152, outro trecho do genebrês tirado da mesma obra anterior:

152) Este canto, tal como subsiste hoje em dia, é um vestígio bastante desfigurado, mas muito precioso, da antiga música grega, a qual, depois de ter passado pelas mãos dos bárbaros, não pôde [no entanto] perder todas as suas primeiras belezas. Resta dela bastante

---

ähnliches vor ihm gethan haben mag, der damals vorhandenen Griechischen Musik mit dem Rhythmus zugleich ihre grösste Kraft genommen habe\*.”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 166, par. 79).

<sup>59</sup>151) Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée; sçavoir, celle du Rhythme et du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la prose des Livres Sacrés, où à je ne sais quelle barbare Poësie, pire pour la Musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, et le Chant se traînant, uniformément et sans aucune espece de mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. *Dict. de Mus. Art. Plaint Chant.*”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 166).

<sup>60</sup>“Doch ist Rousseau noch so billig, zuzugeben, dass dessen ungeachtet der Gregorianische Gesang, so entstellt er auch durch den Verlust des Rhythmus geworden sey, immer noch ein sehr schätzbare Ueberbleibsel der alten griechischen Musik bleibe, welches man den neuern unfeyerlichen und geschmacklosen Singarten, die man in einige Kirchen einzuführen versucht habe, weit vorziehen müsse\*””, in: Forkel, J. N. (1801, p. 167)

para ser muito preferível, mesmo no estado em que se encontra hoje em dia, e pelo uso ao qual foi destinada, a essas músicas efeminadas e teatrais, ou desagradáveis e deselegantes, que a substituem em algumas igrejas, sem gravidade, sem gosto, sem conveniência, e sem respeito pelo lugar que se ousa assim profanar.<sup>61</sup>

Muito ilustrativo, este intertexto deixa a descoberto o tênue caráter pio de Rousseau. E aqui o germe de polêmica que se insinuou no fragmento anterior (item 2.1.17) se dilui, uma vez que o genebrês conflui ideologicamente com Forkel no tocante ao reconhecimento da conveniência do caráter sagrado aos templos religiosos. Temos portanto uma párrafa reiterativa.

4.2.19. No capítulo III *Von Guido bis auf Franchinus Gafor (Desde Guido até Franquino Gafor)*, parágrafo n. 9, sobre a questão de escrita neumática, especificamente sobre o neuma chamado *plica*, há também uma referência ao genebrês:

Rousseau a define como uma forma de ligadura na música antiga e [como] um sinal de retardo ou prolongamento. Ela deve ser realizada quando se progride de um tom a outro, desde um semitom até uma quinta, tanto descendente quanto ascendente, e houve quatro formas dela\*.<sup>62</sup>

O asterisco remete à nota de pé de página n. 30, uma citação do genebrês:

30) *Plica*, forma de ligadura nas nossas músicas antigas. A *Plica* era um sinal de retardo ou de lentidão (*Sinal de morosidade* como diz

---

<sup>61</sup>"152) Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, la quelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ces premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théatrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques Eglises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner. Ibid.", in: Forkel, J. N. (1801, p. 167).

<sup>62</sup> "Rousseau nennt sie eine Art von Ligatur in der alten Musik und ein Zeichen der Verzögerung oder Verlängerung. Sie soll gemacht worden seyn, indem man von einem Ton zum andern fortschritt, vom halben Ton an, bis zur Quinte, sowohl auf= als absteigend, und man habe vierley Arten derselben gehabt\*.", in: Forkel, J. N. (1801, p. 404).

Muris.) Ela era feita passando de um [tom a ] outro, desde o semitom até a quinta, seja subindo, seja descendo; e havia dela quatro espécies. *Dic. de Mús.*<sup>63</sup>

Aqui temos uma remissão à autoridade do dicionário musical rousseauiano, portanto uma paráfrase reiterativa.

4.2.20. O próximo intertexto, no mesmo capítulo, como inciso do parágrafo de n. 14, é uma menção ao dicionário como fonte biográfica sobre Johann [Jean] de Muris:

**Johann de Muris** é o próximo em ordem cronológica, que se tornou famoso não apenas como escritor sobre a música mensural, senão como o próprio inventor dela mesma. **Brossard** (*Dic. de Mús.* p. 73) o chama *Docteur de Paris* e Inventor (do ano 1330 a 1333) das figuras de notas da música, e **Rousseau** (*Dic. de Mús.*) afirma que ele foi também *Canonicus* em Paris.<sup>64</sup>

Aqui temos uma remissão ao genebrês como prova de autoridade, portanto uma paráfrase reiterativa.

4.2.21. No parágrafo n. 15, subcapítulo II (*Von dem Mensural Gesang, Do Canto Mensural*), capítulo III, a propósito da definição de descanto (*discant*), temos:

Deste *Speculum Musicae* [*Espelbo de Música*], nos deu **Rousseau** (*Dic. de Mús.* Artigo Descanto) um resumo que é digno de nota aqui. A definição, que De Muris dá nesta obra sobre descanto, reza: “Descanta quem canta suavemente ao mesmo tempo com um ou com mais, para que se faça um único som a partir de sons distintos,

<sup>63</sup> “30) *Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* etoit un signe de retardement ou de lenteur (*Signum morositatis dit Muris*.) Elle se faisoit en passant d’un autre, depuis le Semi-Ton jusqu’à la Quinte, soit en montant, soit et [en] descendant; et il y en avoit de quatre sortes. *Dict. de Mus.*“, in: Forkel, J. N. (1801, p. 404).

<sup>64</sup> “**Johann de Muris** ist nun der Zeitfolge nach der nächste, welcher nicht nur als Schriftsteller über die Mensural=Musik, sondern sogar als Erfinder derselben berühmt worden ist. **Brossard** (*Diction. de Mus.* p. 73) nennt ihn Docteur de Paris und Inventeur (vers l’an 1330 au 1333) des Figures des Nottes de la Musique, und Rousseau (*Diction. de Mus.*) setzt hinzu, dass er auch Canonicus zu Paris gewesen sey.”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 426).

não com a simplicidade da unidade, mas com a união da mistura suave e concorde.”<sup>65</sup>

Aqui, temos, mais uma vez, uma paráfrase reiterativa, uma vez que a menção ao *gençbrês* é tomada como prova de autoridade.

4.2.22. Ao fim do parágrafo n. 23 do subcapítulo II (*Von der Harmonie, Da Harmonia*) do mesmo capítulo anterior, temos:

Nós podemos supor isto como determinado, que um tal sentimento desagradável, desde tempos imemoriais, tenha sido o primeiro objeto principal de todas as impugnações que a harmonia, ou a polifonia musical, teve que tolerar até **Jean Jacques Rousseau e Sulzer**, [ou seja] até que cada um dos assim chamados amadores [referindo-se a estes autores], ainda em vida, exigisse ouvir apenas tons [separados], e não música.<sup>66</sup>

Esta menção ao nome do *gençbrês* é uma refutação irônica ao seu já comentado conceito sobre harmonia.

4.2.23. No mesmo capítulo, parágrafo n. 24, a propósito da harmonia do *organum* medieval, em quartas e quintas, temos:

**Rousseau** (Dic. de Mús.) diz *por quintas* e dá a seguinte explicação disto: “Isto era, entre nossos antigos músicos, uma maneira de proceder no descanto ou contraponto preferencialmente por quintas que por quartas. É o que chamavam em seu latim de *diapentissare* [diapente=quinta justa]. *Muris* (afirma ele) comenta extensivamente a propósito das regras para cantar em quintas ou quartas convenientemente.”<sup>67</sup>

<sup>65</sup> “Aus diesem *Speculo Musicae* hat uns **Rousseau** (*Dict. de Mus.* Artik. Discant) einige Auszüge gegeben, die hier bemerkt zu werden verdienen. Die Definition, welche de *Muris* in diesem Werke vom Diskant giebt, lautet also; ‘Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.’”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 433).

<sup>66</sup> “Wir können es als ausgemacht annehmen, dass ein solches unbehagliches Gefühl von jeher die Hauptursache aller Anfechtungen gewesen ist, welche die Harmonie oder die musikalische Vollstimmigkeit bis auf **Jean Jacques Rousseau** und Sulzer, bis auf jeden noch lebenden so gennanten Liebhaber, der nur Töne, aber nicht Musik zu hören verlangt, hat erdulden müssen.”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 449).

<sup>67</sup> “**Rousseau** (*Dict. de Mus.*) sagt *Quinter* und giebt folgende Erklärung davon: ‘C’toit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de proceder dans le Déchant ou Contrepoint plutot par Quintes que par Quartes. C’est ce qu’ils appelloient aussi dans leur Latin, *Diapentissare*. *Muris* (setzt er hinzu) s’etend fort au long sur les regles convenables pour *Quinter* ou *Quarter* à propos.’”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 451).

Temos aqui mais uma paráfrase reiterativa, uma vez que a remissão ao genebrês é para reconhecer-lhe a fonte como autoridade.

4.2.24. Ainda a propósito do descanto, mesmos capítulo e subcapítulo, parágrafo n. 25, temos:

O significado geral da palavra *Discantus* para cada forma de polifonia ou de união de mais vozes deriva o mais claramente de uma passagem de **De Muris**, a qual **Rousseau** menciona, no *Dic. de Mús.*, sobre a obra não-impressa deste antigo escritor musical, que se encontra na Biblioteca de Paris sob o título *Speculum mus.* [*Espelho de Música*].<sup>68</sup>

Trata-se de uma repetição à menção já feita no item 2.1.21.

4.2.25. Sobre o contraponto improvisado, no parágrafo n. 26 dos mesmos capítulo e subcapítulo, temos:

O que até agora **Rousseau** diz sobre as dificuldades deste contraponto livre pode ainda não ser aplicado à condição mais antiga dele, mas ele vale apenas na forma em que foi utilizado em tempos mais recentes.\*<sup>69</sup>

Onde figura o asterisco há uma remissão à nota de pé de página de n. 86, uma citação do *Dicionário*:

O canto de improviso exige muito conhecimento, hábito e ouvido naqueles que o praticam, tanto mais que ele nem sempre faz corresponderem com facilidade os tons do cantochão aos de nossa música. No entanto existem músicos de igreja tão versados nesta forma de canto, que começam e seguem até mesmo com fugas,

<sup>68</sup> “Die allgemeine Bedeutung des Worts *Discantus* für jede Art von Vielstimmigkeit oder Vereinigung mehrerer Stimmen ergibt sich am deutlichsten aus einer Stelle des **de Muris**, welche **Rousseau** im *Dict. de Mus.* aus dem ungedruckten Werke dieses alten musikalischen Schriftstellers anführt, das unter dem Namen *Speculum mus.* auf der Pariser Bibliothek befindlich ist.”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 452).

<sup>69</sup> “Was daher **Rousseau** von der Schwierigkeiten dieses freyen Contrapunkts sagt, kann noch nicht auf die ältere Beschaffenheit desselben bezogen werden, sondern gilt denselben bloss in der Art, wie er in der neuern Zeit gebraucht worden ist.\*”, in: Forkel, J. N. (1801, pp. 456/457).

quando o sujeito se presta a isto, sem confundir, nem cruzar as partes, nem cometer erros harmônicos. *Dic. de Mús.* Artigo Canto de Improviso.<sup>70</sup>

Aqui temos uma paráfrase reiterativa com uma correção ao genebrês no que tange à extensão de seu comentário a respeito do canto de improviso.

4.2.26. Ainda no capítulo III, parágrafo n. 55, o penúltimo intertexto de Rousseau com Forkel vem a propósito do desempenho afetivo dos *castrati*: “Até agora também a repreensão mais fundamentada, que J. J. Rousseau faz aos *castrati*, foi a de que a eles, mesmo quando cantam\* lindamente, faltam [ainda] o fogo e a paixão.”<sup>71</sup> O asterisco remete à nota de pé de página n. 157, outra citação do filósofo: “(157) Estes homens que cantam tão bem, mas sem calor e sem paixões, etc. *Dic. de Mús. art. Castrato.*”<sup>72</sup>

4.2.27. O último intertexto conclui o mesmo parágrafo em que vem o anterior, a propósito do mesmo assunto:

Mas o fogo lhes foi [realmente] tomado. Não menos verdadeiro poderia ser, que eles tivessem uma pronúncia pior, como homens não-mutilados, pois os órgãos da fala com os do canto alteram-se\* simultaneamente por causa da operação e de suas próprias consequências.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> “(86) Le Chant sur le livre demande beaucoup de Science, d’habitude et 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 et poursuivent même des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les Parties, ni faire des fautes dans l’Harmonie. *Dict. de Mus. Art. Chant sur le livre.*”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 457).

<sup>71</sup> “Daher ist auch wohl der Vorwurf gegründet, welchen **J. J. Rousseau** den Castraten macht, dass sie nehmlich zwar schön, aber ohne Feuer und Leidenschaft singen \*)”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 711).

<sup>72</sup> “(157) Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions etc. “*Dict. de Musique, art. Castrato.*”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 711).

<sup>73</sup> “Denn das Feuer ist ihnen genommen. Nicht minder könnte es wahr seyn, dass sie eine schlechtere Aussprache haben, als unverstümmelte Menschen, weil die Sprachorgane mit den Singorganen durch die Operation und Folgen derselben zugleich verändert werden\*)”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 711).

O asterisco remete à nota de pé de página de n. 158, outra citação do dicionário: “158) Eles falam e pronunciam pior que os homens verdadeiros, e há mesmo letras, tais como o r, que eles não podem pronunciar de forma alguma. *Ibid.*”<sup>74</sup> Estes dois últimos intertextos com teor afim são paráfrases reiterativas dos posicionamentos do filósofo genebrês.

**CAIO BENEVOLO** (1962, RJ), violoncelista e regente, é doutorando em Musicologia pelo PPGM. Presentemente, como bolsista do CNPq, conclui a pesquisa para sua tese na Universidade de Música e Arte Dramática de Viena (Universitât für Musik und darstellende Kunst Wien), sob a orientação do Prof. Hartmut Krones. Sua especialidade é retórica musical e deverá discutir em sua tese, as fontes e o debate estético envolvido com a produção musical brasileira do século XVIII até o primeiro reinado.

---

<sup>74</sup> “158) Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a meme des lettres que r, qu’ils ne peuvent point prononcer du tout. *Ibid.*”, in: Forkel, J. N. (1801, p. 711).