

Harmonia e Melodia como "Imitação da Natureza" em Rameau e Rousseau

José Oscar de Almeida Marques

Departamento de Filosofia da UNICAMP

Palestra apresentada no IV Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII, promovido pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, realizado em São Paulo de 29 a 31 de agosto de 2012

RESUMO: Jean-Jacques Rousseau e Jean-Philippe Rameau, as duas figuras emblemáticas da "Querela dos Bufões", estiveram de acordo quanto à música ser uma arte imitativa, mas aquilo que ela imitava, a natureza, era entendida por eles de maneiras bem diferentes. Enquanto Rameau identificava a natureza com o domínio galileo-cartesiano da natureza física descritível por meio de relações matemáticas, para Rousseau, natureza significava o mundo interior das paixões e sentimentos humanos. Em consequência dessas diferentes concepções de natureza, a harmonia, enquanto ciência da combinação consonante de sons musicais baseada na ressonância dos corpos físicos e a melodia, enquanto arte de expressar as paixões por meio dos acentos da linguagem falada, foram as dimensões musicais que um e outro autor respectivamente tomaram como o meio privilegiado em que a imitação da natureza deveria ter lugar.

Notas para a apresentação

Estrutura:

I Rameau e Rousseau

II Natureza e música em Rameau

III Natureza e Música em Rousseau

IV Conclusão

I Rameau e Rousseau

Relações entre os dois homens:

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – 30 anos mais velho

- 1) **1º contato (não pessoal)** – estudo do *Tratado de Harmonia* por volta de 1735, quando ainda morava com Mme de Warens em Chambéry. Lê também com admiração as tragédias de Voltaire.

- 2) **Projeto de reforma da notação musical**

Chegada a Paris em 1742, com Narcisse e o projeto de uma nova notação musical. Cartas de recomendação o conduziram a M. Boze, secretário da Academia de Arqueologia que se interessou pelo projeto e pôs Rousseau em contato com Réaumur, famoso cientista, que arrumou as coisas para que o projeto fosse apresentado à Academia de Ciências. Houve uma entrevista preliminar, com a presença de d'Alembert, em que Rousseau parece ter se saído bem, mas uma comissão designada para examinar o projeto recomendou sua rejeição. Rousseau ficou muito descontente e acusou mais tarde, muito injustamente, os membros da comissão de não terem conhecimento musical.

O que era o sistema de Rousseau? Substituição das notas por números, e associação aos graus da escala e não a notas fixas. Na verdade pode ser útil para pessoas sem muita formação musical aprenderem a cantar uma linha melódica (caso do próprio Rousseau) mas seria muito difícil para um instrumentista que tivesse que tocar muitas notas (acordes) simultaneamente. Essa foi uma objeção que um pouco mais tarde o próprio Rameau levantou, e Rousseau julgou que ela era pertinente, mas na verdade essa objeção já havia sido feita também pela própria comissão, e Rousseau não menciona isso.

O que importa aqui é notar que até essa época Rousseau parece ter mantido uma grande admiração por Rameau

- 3) **Les Muses galantes**

Começa a compor essa ópera-balé (nos moldes de *L'Europe Galante*, de Campra (1698) e *Les Indes Galantes* do próprio Rameau (1735)) em 1743 antes da viagem a Veneza, e a completa em 1745. R. havia sido apresentado a Alexandre de La Poplinière,

um rico patrono das artes, que era também patrono de Rameau, e aqui começam os problemas. A idéia era que Rameau examinasse a partitura, mas ele se recusou dizendo que ler a música cansaria muito. Foi feita então uma apresentação de algumas passagens que Rousseau extraiu e copiou as partes, com alguns músicos e cantores. Rameau mostrou-se extremamente desconfortável e rude durante a execução (o que R. atribuiu a ciúmes diante de um recém chegado concorrente), alegando todo o tempo que a música de uma autodidata da província não poderia ser nada boa, e seu julgamento foi que a obra tinha partes excelentes e partes péssimas, com a implicação de que R. havia plagiado as boas passagens. A partir de então, Rameau vai se apresentar como um inimigo. Uma outra apresentação da obra na casa de M. de Bonneval foi bem recebida, mas R. não conseguiu uma apresentação em Versalhes ou na Opéra.

4) Outro contato com Rameau – a revisão em 1745 de uma ópera de Rameau com texto de Voltaire (*La Princesse de Navarre*), com um novo título e adaptação do texto original (*Les Fêtes de Ramire*). Nem Voltaire nem Rameau quiseram fazer essa revisão e o serviço foi oferecido a Rousseau (rever tanto texto quanto música). Essa ocasião marca o primeiro contato de Rousseau com Voltaire, que iria também tornar-se seu grande inimigo, mas nessa ocasião o contato foi muito amigável. Várias mudanças foram feitas à revelia de Rousseau, e não é claro, hoje, qual foi a real contribuição de Rousseau. O nome de Rousseau não apareceu nos créditos e ele não ganhou nenhuma remuneração pelo trabalho. Voltaire e Rameau, seus heróis de épocas passadas, revelam-se figura decepcionantes.

5) A redação dos artigos da *Encyclopédie*: Rousseau encarregado por d’Alembert em 1748 para redigir os verbetes de música da Enciclopédia. Aparentemente Rameau havia sido inicialmente convidado por Diderot, mas recusou. Nova ocasião de confronto com Rameau, pois Rousseau aproveitou a oportunidade para opor-se a várias doutrinas musicais de Rameau (mas d’Alembert suavizou muitas passagens), embora ainda demonstre grande concordância com ele em pontos teóricos fundamentais e ainda não tenha desenvolvido sua teoria da relação da música com a linguagem que lhe permitiu afirmar a superioridade da melodia sobre a harmonia.

6) A querela dos Bufões (1752-53): longo episódio, já relativamente bem conhecido e discutido, não vou me estender sobre ele. Houve muita panfletagem, e o único texto com alcance teórico e analítico é a *Carta sobre a Música Francesa* (1753), que mudou a polêmica de uma disputa sobre o gosto em um sério argumento sobre

estética. Os *philosophes* haviam atacado a música francesa, mas pouparam Rameau, a quem respeitavam (livro de d'Alembert sobre o sistema de Rameau escrito nesse mesmo ano). Rousseau foi mais consistente que eles e, ao trazer a discussão para o nível filosófico, encontrou um terreno em que podia enfrentar Rameau com superioridade, diferentemente do terreno puramente musical (Rameau era um adversário formidável para um músico inexperiente como Rousseau). Na *Carta*, Rousseau destruiu as bases do sistema de Rameau (exposto na *Démonstration* de 1750) sem precisar mencionar seu nome nenhuma vez.

7) Resposta de Rameau à Carta em 1754 – *Observations sur notre instinct pour la musique*, em que defende a prioridade da harmonia e responde à análise crítica que Rousseau fizera do monólogo de *Armide*.

8) Rameau prossegue criticando fortemente os verbetes da Enciclopédia: *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopedie*. Resposta de Rousseau: *Exame des deux principes avancés par M. Rameau* – não publicado, além de textos como o *Princípio da melodia* e o próprio *Ensaio sobre a origem das línguas*; Rousseau já seguro de sua reputação, não queria dar a Rameau o gosto de uma resposta pública, embora o vol. VI da Enciclopédia, no Avertissement, contenha uma resposta a Rameau (provavelmente escrita por d'Alembert)

Quadro Cronológico das relações Rousseau-Rameau:

| RAMEAU | ROUSSEAU |
|--|--|
| 1722: Publica o <i>Traité d'Harmonie</i> | |
| 1726: Publica o <i>Nouveau Système de Musique théorique</i> , após ter conhecimento das descobertas de Sauvet (1701) sobre o <i>corps sonore</i> | |
| 1733: Começa compor suas óperas e balés | 1730: Primeiros ensaios de composição |
| | 1735: Estuda o <i>Traité</i> de Rameau em Chambéry. |
| 1737: Publica <i>La Génération Harmonique</i> | 1742: Apresenta o projeto de reforma da notação musical à Academia de Ciências |
| | 1743: Publica a <i>Dissertação sobre a música moderna</i> |

| | |
|--|---|
| <p>1745: <i>La princesse de Navarre</i> (Rameau/Voltaire)</p> <p>1750: Publica a <i>Démonstration du principe de l'harmonie</i></p> <p>1752: d'Alembert publica <i>Elements de musique</i></p> <p>1753 : <i>Réponse à Euler</i></p> <p>1754: Publica <i>Observations sur notre instinct pour la musique</i> (resposta à <i>Carta sobre a música francesa</i>, defesa de Lully)</p> <p>1755: Publica <i>Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i></p> <p>1756: Publica <i>Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i></p> <p>1756: Vol. VI da Enciclopédia contém uma resposta a Rameau.</p> <p>1757: Publica uma <i>Resposta aos Editores</i> da Enciclopédia</p> <p>1760: Publica uma carta a d'Alembert sobre suas opiniões em música</p> <p>1762: <i>Origem das ciências</i></p> <p>1762: d'Alembert publica nova edição dos <i>Elements</i>, com uma crítica a Rameau.</p> | <p>1743-1745: Ópera-balé <i>Les Muses galantes</i></p> <p>1745: Adapta a ópera <i>Les Fêtes de Ramire</i></p> <p>1748-50: Redige os verbetes de música para a <i>Enciclopédia</i> de Diderot e d'Alembert</p> <p>1750: Publica o <i>Discurso sobre as ciências e as artes</i></p> <p>1752: Participa da “Querela dos Bufões”</p> <p>1752: Compõe <i>Le Devin du Village</i></p> <p>1753: Publica a <i>Carta sobre a música francesa</i> (visa a <i>Démonstration</i>, de Rameau)</p> <p>1753-54: Redige o <i>Segundo Discurso</i>.</p> <p>1755: Publica o <i>Segundo Discurso</i>.</p> <p>1755: Redige o manuscrito <i>Principe de la melodie et origine des langues</i></p> <p>1755 Redige <i>Examen des deux principes avancés par M. Rameau</i></p> <p>1756-61 Redige o <i>Ensaio sobre a origem das línguas</i></p> <p>1763: Projeto de Prefácio para uma coletânea (<i>Imitação teatral, Ensaio e Levita</i>)</p> <p>1765: Carta a Peyrou, propondo um grupo de textos para o vol. 6 de suas obras (<i>Carta sobre a música francesa, Exame dos dois princípios, Ensaio</i>)</p> |
|--|---|

II Natureza e música em Rameau

Em que consiste afinal a teoria de Rameau sobre os princípios fundamentais da música?

Dois princípios: 1) a harmonia é a base da melodia e 2) a harmonia tem uma base natural.

No *Traité d'Harmonie* Rameau já afirma que a melodia é derivada da harmonia:

Divide-se ordinariamente a música em harmonia e melodia, embora esta não seja senão uma parte da primeira, e baste conhecer harmonia para estar perfeitamente instruído sobre todas as propriedades da música, como se mostrará à frente (p. 1)

No entanto, embora o *Tratado de Harmonia* já contenha as mais importantes contribuições práticas de Rameau à harmonia (como a noção de baixo fundamental e das inversões dos acordes), faltava ainda uma base que justificasse teoricamente essas inovações.

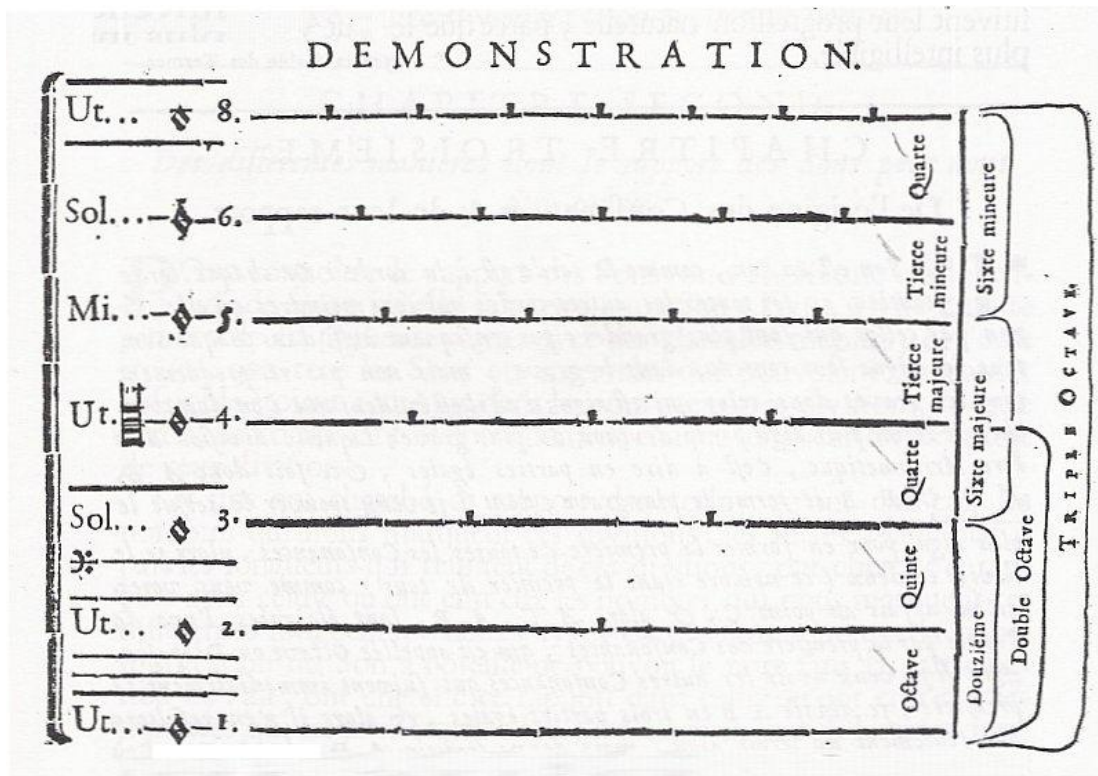
Foi só em obras posteriores que Rameau estabeleceu esses princípios teóricos, cuja base principal é o fenômeno físico da ressonância dos corpos. Especialmente na *Demonstração do Princípio da Harmonia* (1751). Considera essa descoberta um ponto de ruptura com a teoria dos antigos.

Rameau afirma que os antigos não conheciam o fundamento da harmonia e, conseqüentemente, embora tenham feito prodígios na composição de melodias, fizeram isso às cegas, guiados secretamente pela natureza. Observa também que consideravam apenas a oitava, a quarta e a quinta como consonâncias. Terças e sextas eram consideradas dissonâncias.

Vejamos um pouco de história da teoria musical .

Atribui-se a Pitágoras e sua escola a descoberta de que os intervalos musicais consonantes correspondem a proporções numéricas simples.

Pitágoras dividiu o monocórdio em 2, 3 e 4 partes –



obtenção da oitava: relação 2:1

da quinta : relação 3:2

da quarta: relação 4:3

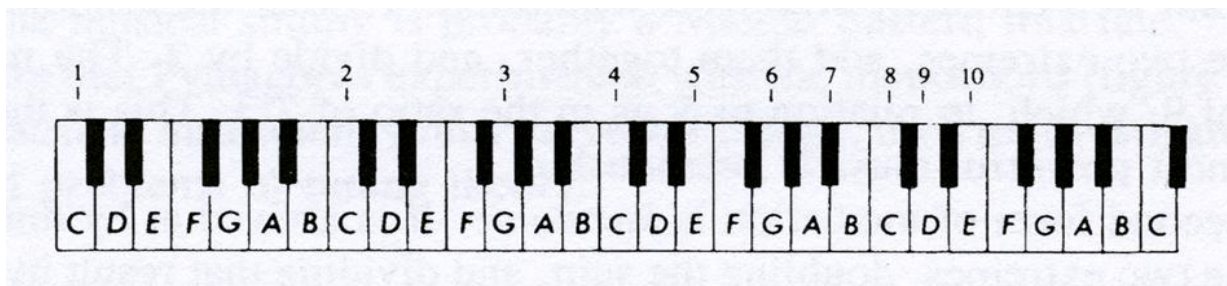
A diferença entre 4^a e 5^a fornece o tom, que serve de base para a montagem da escala diatônica pitagórica. $3/2 : 4/3 = 3/2 \times 3/4 = 9/8$

Notar que nessa escala embora a oitava, a quinta e a quarta sejam expressas em relações numéricas simples, a terça maior (correspondente à sucessão de dois tons) corresponde a 81/64, uma relação que não é simples, de fato a terça pitagórica (e as sextas) não soam “afinadas”, não são puras. A música ocidental até 1300 usa apenas harmonias de 4as e 5as.

No século XIV a prática musical passa a adotar as terças e sextas na harmonização (tão comuns hoje). Correspondentemente a teoria musical precisa dar-lhes um lugar.

Gioseffo Zarlino (1517-1590) inaugurou a moderna primazia da harmonia em tríades (tônica, terça e quinta) e, para obter uma terça consonante, divide o monocórdio em 5 e 6 partes.

Isto gera a relação 5:4 (terça maior) e 6:5 (terça menor), 5:3 sexta maior – notar que são relações numéricas simples. Mas a sexta menor, também consonante é 8:5, para atingi-la é necessário dividir a corda em 8 partes. Mas isso gera um problema, pois se posso dividir a corda em 8 partes, por que não poderia também dividi-la em sete partes? Mas as proporções que envolvem o número 7 não produzem consonâncias e nem sequer notas da escala.

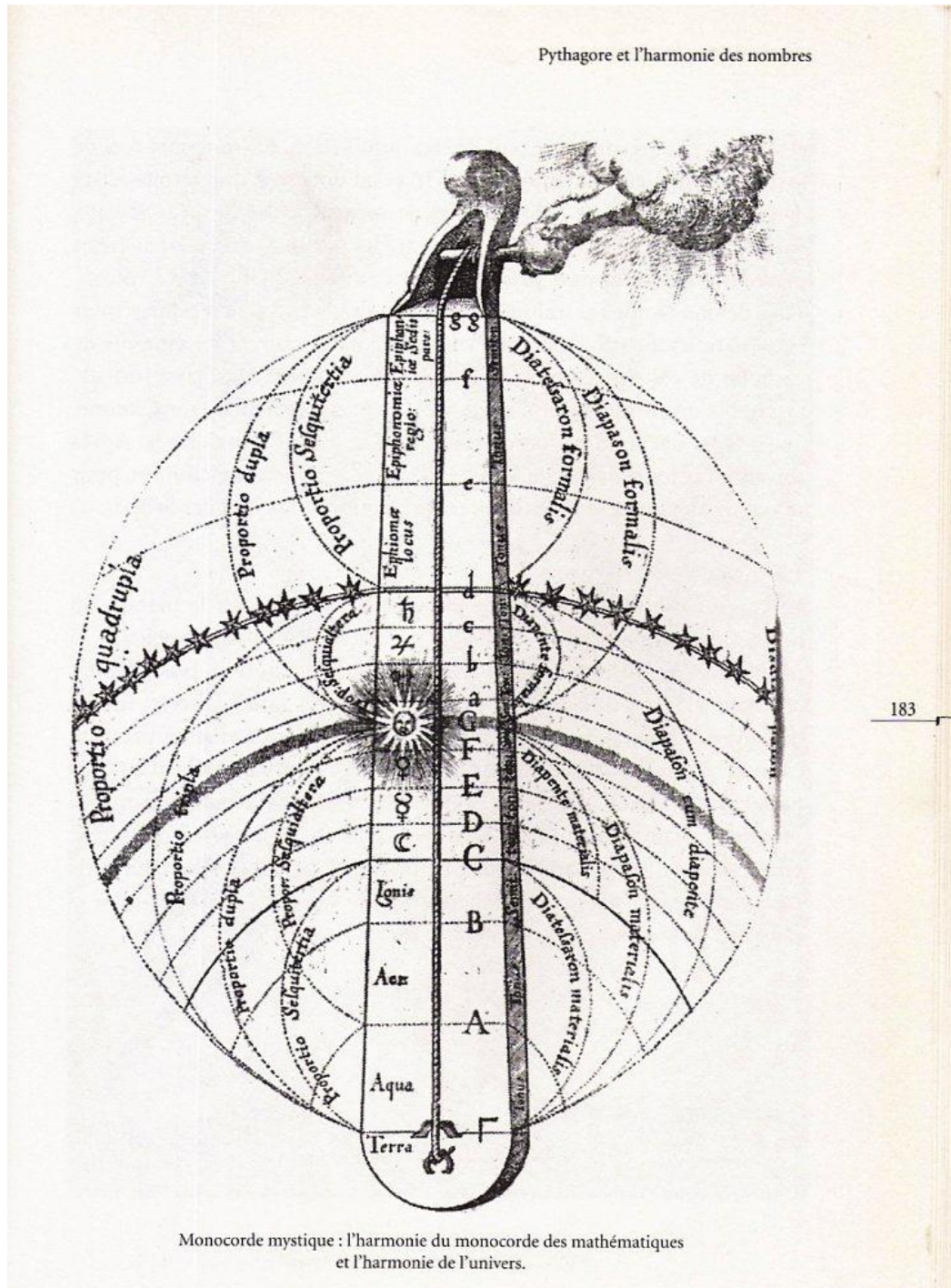


Por que, então, relações numéricas simples como 6:5 e 8:5 produzem consonâncias e uma relação como 7:6, que parece igualmente simples, não produz?

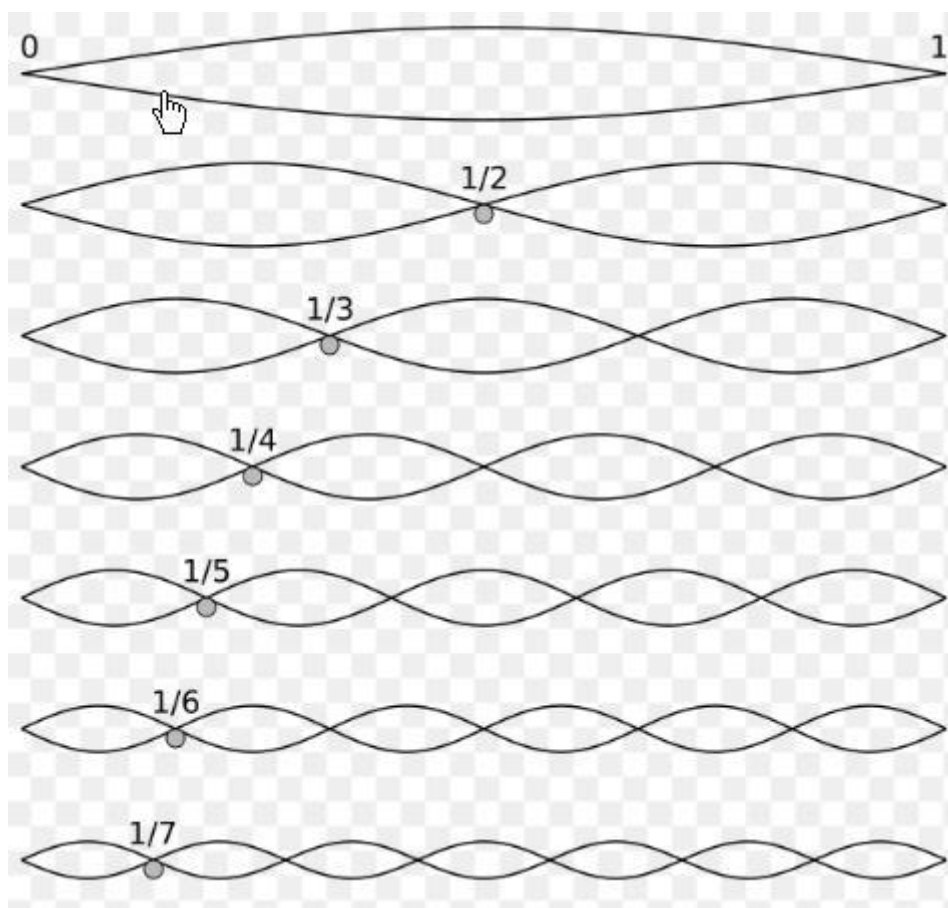
Zarlino: A teoria do senário: a divisão vai só até 6 porque 6 é o primeiro número perfeito, porque há seis planetas, porque Deus criou o mundo em seis dias, porque há duas vezes seis apóstolos, etc etc. Todas as consonâncias estão contidas no senário, e as relações baseadas no número sete estão excluídas. Mas e a sexta menor? (8:5) Ela vai além do senário. Zarlino aplica uma distinção aristotélica dizendo que 8:5 está contido potencialmente no senário dado que $8 = 2 \times 4$. Não é muito convincente

Kepler: Propõe que as consonâncias só são obtidas para os números que podem dividir o círculo segundo um procedimento realizável com régua e compasso. Pode-se dividir o círculo em 5, 6, 8, 9 partes, mas não em 7 partes. Também não é convincente (Gauss mostrou no séc. XVIII que se pode dividir o círculo em 17 partes e 17 não gera tampouco consonâncias)

Todas essas explicações são pouco convincentes porque não explicam porque as relações aritméticas produziram consonâncias, e tem antes um caráter místico. Cf a imagem do monocórdio místico abaixo.



Rameau, por sua vez, é um homem da modernidade, e segue o método científico de Descartes. O ponto fundamental no qual se apóia é a descoberta das vibrações harmônicas por Joseph Sauveur (1653-1716):



Um objeto físico, como uma corda de instrumento ou uma coluna de ar, vibra de diversas maneiras simultaneamente, produzindo os sons correspondentes a esses diversos comprimentos de suas partes. Como resultado, a audição de um som sempre envolve esses outros componentes (sons harmônicos). Esses primeiros harmônicos serão a oitava, a dupla quinta, a dupla oitava e a tripla terça. (Rameau para aqui, dizendo que os demais são inaudíveis). Por isso há agora uma resposta para a pergunta de por que certos sons soam consonantes – isso é parte da própria natureza física e nossa percepção de uma consonância resulta de apreendermos uma relação que não é puramente numérica, mas diz respeito à própria natureza das coisas (modelo físico-materialista)

A ciência da música, portanto, consiste em reproduzir essas relações entre sons que correspondem a relações que se encontram na própria natureza física. Ao elaborar uma harmonia agradável, ou uma melodia coerente estamos reproduzindo as regras que a própria natureza estabeleceu para a ressonância dos corpos físicos.

Assim, em que sentido a música é “imitação da natureza”? Primeiramente, uma melodia irá soar bem e ser esteticamente agradável quando ela se basear nas proporções derivadas da harmonia. E a harmonia, por sua vez, reproduz as relações que estão

fundadas na própria constituição dos corpos materiais. A música imita a natureza não porque reproduz sua concretude e particularidade, mas porque reflete leis necessárias e universais. Rameau está perfeitamente dentro do quadro da estética clássica, no sentido de que o teatro e a pintura, p. ex., não reproduzem a concretude dos acontecimentos e a contingência do mundo, mas vão atrás do que deve necessariamente ocorrer.

Cf. Aristóteles (Poética IX) “Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, mas sim representar o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade ... Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério que a história, pois refere-se principalmente ao universal, e esta, ao particular.”

Para Rameau, assim, a arte musical consiste em combinar os sons segundo os princípios universais que a própria natureza determina para essas combinações, e com isso obtém o agrado do ouvinte, assim como o teatro clássico apresenta os caracteres e as ações segundo os princípios gerais que regem a conduta e as paixões humanas. Em ambos os casos intervêm a convenção e o artifício, mas longe de afastar-se da natureza, são esses instrumentos que permitem depurar os fatos e alcançar a natureza mais profunda daquilo que se pretende representar (imitar)

III Natureza e Música em Rousseau

Com esta preparação, estamos em condições de compreender melhor a contribuição de Rousseau, ou antes a subversão que ele trouxe ao campo da estética clássica. Podemos assim ir ao fundo da questão, ultrapassando aquele nível mais superficial em que se desenrolou a querela entre os defensores da música italiana e francesa. Esse debate, e mesmo o debate sobre a primazia da melodia ou harmonia, aparecem como meras consequências de uma mudança mais profunda de referencial: a própria concepção de qual é essa natureza que deve ser imitada.

Pois para Rousseau a natureza não é mais a natureza física, material, com suas leis imutáveis, e que precisa de um esforço de abstração para ser atingida por trás do véu das aparências. Ao contrário, a natureza é o que é dado imediatamente à nossa experiência e, principalmente, a carga emotiva e passional que acompanha essa experiência.

Plein de l’enthousiasme qu’il éprouve, le maître veut le communiquer à l’enfant : il croit l’émouvoir en le rendant attentif aux sensations dont Il est ému lui-même.

Pure bêtise ! c'est dans le coeur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature; pour le voir, il faut le sentir. L'enfant aperçoit les objets, mais il ne peut apercevoir les rapports qui les lient, Il ne peut entendre la douce harmonie de leur concert. Il faut une expérience qu'il n'a point acquise, il faut des sentiments qu'il n'a point éprouvés, pour sentir l'impression composée qui résulte à la fois de toutes ces sensations. S'il n'a longtemps parcouru des plaines arides, si des sables ardents n'ont brûlé ses pieds, si la réverbération suffocante des rochers frappés du soleil ne l'oppressa jamais, comment goûtera-t-il l'air frais d'une belle matinée ? comment le parfum des fleurs, le charme de la verdure, l'humide vapeur de la rosée, le marcher mol et doux sur la pelouse, enchanteront-ils ses sens ? Comment le chant des oiseaux lui causera-t-il une émotion voluptueuse, si les accents de l'amour et du plaisir lui sont encore inconnus ? Avec quels transports verra-t-il naître une si belle journée, si son imagination ne sait pas lui peindre ceux dont on peut la remplir ? Enfin comment s'attendrira-t-il sur la beauté du spectacle de la nature, s'il ignore quelle main prit soin de l'orneer ? (*Émile*, Livre III)

Assim, a noção de imitação da natureza adquire uma nova significação no domínio da música. Não se trata de imitar os sons da floresta, essa pura onomatopéia não tem valor artístico, mas sim produzir pelos acentos musicais uma réplica dos estados emotivos experimentados diante desse espetáculo. A música imita não a floresta, ou mar, etc., mas o sentimento produzido pela contemplação desses objetos. E a possibilidade dessa representação deriva da concepção de Rousseau sobre a música, como a mais próxima forma da linguagem original voltada para a comunicação das paixões.

Se a música tem sua origem nos acentos expressivos da voz humana que servem para comunicar as paixões, segue-se imediatamente a prioridade da melodia sobre a harmonia, que adquire um papel meramente auxiliar no reforço da linha melódica expressiva, e não deve intrometer-se em seu caminho nem ser notada por si mesma. Outra consequência é que, se a música está diretamente conectada ao campo ético-passional, ou espiritual, então as considerações que Rameau extrai da base física da harmonia não podem fornecer as bases da compreensão musical e, aos olhos de Rousseau, constituem um equívoco por tentar explicar a música em termos físicos

IV Conclusão

Nesta apresentação falei mais de Rameau que de Rousseau, de um lado porque rousseauianos estão normalmente mais familiarizados com as teses estéticas de Rousseau, e, de outro, porque é necessário mostrar a profundidade e o alcance das

doutrinas de Rameau exatamente para exibir a magnitude do desafio que Rousseau propôs a si mesmo ao enfrentar um adversário tão formidável. De resto, é preciso evitar as simplificações: não se pode falar de uma vitória de Rousseau sobre Rameau, mas apenas da substituição de uma maneira de pensar a música por outra. E se Rousseau foi mais filósofo que Rameau, isto não significa que sua música possa enfrentar uma comparação com a do músico francês, que foi um dos maiores compositores de seu século. Se Rameau privilegiou teoricamente a harmonia, isso não quer dizer que não tenha dado importância à melodia, que, em suas óperas, é altamente expressiva. Ele apenas julgou que essa expressividade melódica, e sua capacidade de afetar as paixões, decorria do fato de reproduzir as proporções e relações estabelecidas pela base harmônica. Reciprocamente, não se deve pensar em Rousseau como um sentimental desprovido de conhecimentos técnicos de harmonia – suas respostas a Rameau (particularmente no *Exame des deux principes avancés par M. Rameau*) revelam uma excelente apreciação dos pontos fracos do sistema do grande teórico. No embate desses dois homens que representavam cada qual uma época e suas convicções, apreciar a grandeza de um só pode nos tornar mais conscientes do mérito do outro.