

Jean-Jacques Rousseau i njegovi ratovi: O Glazbenom rječniku

Vukušić Zorica, Maja

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2020, 52, 21 - 31**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:500435>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-15**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Jean-Jacques Rousseau i njegovi ratovi: O Glazbenom rječniku

Glazbenici malo čitaju, pa ipak, znam za mali broj umjetnosti u kojima je čitanje i razmišljanje nužnije. Mislio sam da bi Djelo ovakve forme bilo upravo ono što im treba, i da bi ga se učinilo što korisnijim, u njemu je trebalo manje reći ono što znaju, a više ono što bi trebali naučiti.¹

Rousseauov glazbeni, kompozitorski i muzikološki opus omogućuje nam da pokažemo da je metafora, metafora rata, kod njega istodobno i djelatna i razorna, i plodna i kobna, i to u okvirima umjetnosti koja naizgled nema s njom nikakve veze.

Sablasi koja ga prati u stopu u svim njegovim glazbenim ratovima je reprezentacija. S njom se čak ni njegova nova muzikologija, antropologija glazbe, ne može nositi. Rousseauov primjer pokazuje i kolebljivost ove uporabe metafora u muzikološkom i teorijskom diskursu.

U mnoštvu radova o Rousseauu glazbeniku, kompozitoru, teoretičaru, izvođaču, njegov *Glazbeni rječnik*, izdan 1767,² najavljuje jedno eminentno tehničko, leksikografsko djelo, skup definicija pojmovi i njihov abecedni poredak, odnosno jedno otvoreno polje u kojem se može naći sve, rekao bi Valéry.

Većina književnika ili filozofa proučavali su glazbu u okvirima općih, poetoloških, anegdotalnih ili alegorijskih promišljanja. Rousseau je u ovom području jasno vidljiva iznimka. No, iako Rousseau govori kao stručnjak, i premda je njegov pothvat jedinstven u tom žanru jer, između ostalog, uključuje i antropologiju, filozofiju, izučavanje društvenih

običaja itd., žar njegovih riječi zorno pokazuje da rječnik “griješi” (naglasak je na navodnicima), kršeći naizglednu neutralnost ove vrste djela.

On sudjeluje u prijemima tipičnima za njegovo doba po pitanju estetike, kako na individualnoj razini, napose s Rameauom, po pitanju prvenstva melodije nad harmonijom, tako i na kolektivnoj razini, sudjelujući u onome što se nazvalo “la Querelle des Bouffons” (1752–1754). On uvodi specifičnosti kao što su preispitivanje univerzalija i isticanje kulturnih partikularnosti naroda (primjerice, radikalne razlike između francuske i talijanske glazbe), poput kakvog antropologa glazbe, koji naglašava pitanje glazbe ne samo kao jezika, nego i melodije kao neartikuliranog jezika, podrijetla govora³.

Metodološka subverzivnost *Rječnika*, njegovo inoviranje disciplina, kao početna točka jedne nove muzikološke tradicije na koju će vršiti utjecaj sve do danas, njegova transverzalnost poziva nas da pokušamo drugačije sagledati klasične diskurzivne tematike koje navodi Dauphin: “a) nadmoć melodije nad harmonijom; b) suparništvo Rousseau–Rameau; c) kritika francuske estetike; d) pohvala talijanske glazbe; e) antička grčka glazba; f) teorija imitacije” (2017: XII).

Nije, dakle, ovdje riječ o tome da se napiše tobožnji spis “O dobroj uporabi metafora”, nego da se pokaže da čitanje koje se služi metaforom kao štakom često postaje osiromašena, blijeda sjenka vlastitog modela.

1. ROUSSEAUOVA “NAČELA PRAVA NA RAT” (“PRINCIPES DU DROIT DE LA GUERRE”) I MONTESQUIEU, NJEGOV PROTUMODEL U POLITICI I GLAZBI?

Dok Montesquieu, u svojim *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), u poglavlju IX, ističe važnost har-

¹ Jean-Jacques Rousseau, “Predgovor”, u: *Dictionnaire de musique, fac-similé de l'édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'Encyclopédie de Diderot*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Pariz, Actes Sud, “Thesaurus”, 2007 : VII) Napomena : sve citate u tekstu prevela je autorica.

² Prema ustaljenoj praksi djela koja su izdana tijekom posljednjeg trimestra godine nosila su datum sljedeće godine, što je slučaj i prvog izdanja ovog *Glazbenog rječnika* (“in-4° millésimé 1768”, koji je bio dostupan u knjižarama od 26. studenog 1767). Izdanje citirano u ovom članku odgovara sljedećoj pošiljci (“in-8°, chez la veuve Duchesne, Paris, 1768”), koje se ne smije miješati s plagijatom u dva sveska (“in-12°”), koji je iste godine tiskao Marc-Michel Rey u Amsterdamu (Claude Dauphin, “Le *Dictionnaire de musique* de Rousseau et les planches de lutherie de l'Encyclopédie de Diderot: penser et montrer le musical au temps des Lumières”, u: Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Pariz, Actes Sud, 2017: XIII).

³ Kako bi dokazao da govor potječe od melodije kao neartikuliranog jezika, Rousseau uvodi njemu svojstvenu metodu analize situacije i okolnosti, dajući prednost prirodnom ponašanju pred onim stečenim. On europsku glazbu suočava s glazbom Kineza, autohtonog stanovništva Amerike i Perzijanaca, uvodeći brojne i značajne teorijske novine (*ibid.* XII).

monije u funkcioniranju kakvog naizgled kaotičnog “političkog tijela” i uspoređuje ih s disonancama u glazbi koje se nastoje u potpunosti uskladiti⁴ i, na neki način, preduhitruje tumače koji odnos između glazbe i filozofije svode na analogiju i metafore, čini se da autor *Ispovijesti i Društvenog ugovora* ne slijedi isti put. Montesquieuova analogija ni po čemu nije originalna: Ciceron, Plutarh i Aristotel prepoznali su je prije njega (Ehrard 2017: 717). No, dok autor *Duha zakona* spominje glazbu tek dva puta i u *Perzijskim pismima* tek jedanput (u pismu XXVI ili XXVIII, ovisno o izdanju), i osim toga, u obliku opere, koja mu služi samo kao izlika kako bi uveo očekivanu temu kritike nemoralnosti društvenih običaja pjevačice kojoj je dijete napravio opat (Ehrard 2017: 713), Rousseau je i muzikolog i kompozitor. Iako Montesquieu na svom putovanju u Italiji⁵ cijeni želju za novinom i inovacijom talijanske glazbe, za razliku od “krute” francuske glazbe, koja lako “uđe u uho” ali “ga ne može dirnuti” kao talijanska (*ibid.* 715), njegov se odnos prema glazbi⁶ rasvjetljuje usporedbom s jednim drugim kompozitorom, onim kojeg će naslijediti Rousseau, Rameauom.

Čitanje Rameauove *Rasprave o harmoniji svedenoj na svoja prirodna načela* (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*)⁷, s lajtmotivom disonance⁸ kojom se obilno služi kako bi stvorio ekspresivnu, neakademsku glazbu, umiruje Montesquieua, kao i bilješka u *Enciklopediji*, “Kadenca u glazbi” (1751, sv. II), koju je napisao D’Alembert, o pozitivnoj vrijednosti tog fenomena⁹.

⁴ “Ce qu’on appelle union dans un Corps Politique est une chose très équivoque; la vraie est une union d’harmonie qui fait que toutes les parties, quelque opposées qu’elles nous paroissent, concourent au bien général de la Société, comme des dissonances dans la Musique concourent à l’accord total” (Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*). Vidi Jean Ehrard, “Montesquieu et Rameau: musique et politique”, *Dix-huitième siècle, Société du spectacle*, br. 49, 2017: 713–727.

⁵ Montesquieu, *Voyages*, u: *Œuvres Complètes*, ur. A. Mason, t. II, 1950: 1110–1111, u: Ehrard, *ibid.* 714–715.

⁶ Kako naglašava Ehrard (2017: 716), Montesquieu će ipak pokušati fizički objasniti kako glasnice stvaraju duboke i visoke tonove (*Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, ur. Pierre Rézat i Guillaume Barrera, *OC*, t. 9, 2006: 229 i bilješke).

⁷ Montesquieu u svojim *Pensées* (“Rameau est Corneille; et Lulli, Racine”, br. 1204) kaže: “Lulli stvara glazbu kao andeo; Rameau stvara glazbu kao đavao” (br. 1209) (Ehrard 2017: 720).

⁸ “Knjiga I, poglavlje 5; knjiga II, poglavlja 13, 16, 17; knjiga III, poglavlja 7, 18, 19, 35; knjiga IV, poglavlje 15. U ovom potonjem Rameau objašnjava kako disonanca, da bi doprinijela harmoniji, treba biti ‘pripremana’, potom ‘spašena’ (riješena)” (Ehrard 2017: 716).

⁹ I Rousseau će se njime pozabaviti u VIII. svesku u natuknici “Harmonija (glazba)”. “Niz savršenih akorda, čak i dobro povezanih, nije dovoljan da bi se napravila harmonična fraza; jer, ako je povezanost dovoljna da bi se bez odbojnosti prihvatio jedan akord nakon drugog, ona ga ne najavljuje, ona ga ne priželjkuje, i ne obvezuje da uho bude u potpunosti zadovoljno svakim akordom, da produži njegovu pažnju na onoga koji ga slijedi. Nužno je nešto

Rousseau u *Glazbenom rječniku*, u natuknici “En harmonique”, prema D’Alembertu, evocira nužnost u kojoj se Rameau našao da “zasladi” ovaj prijelaz, kako bi iz orkestra izvukao dobru izvedbu. I pretvara se da žali što su “prirodnu strast” glazbenika toliko ugušile “predrasude teoretičara”, pa je stvorio “uzaludnu, nepovezanu i neprivlačnu buku”¹⁰. No, on ga ne smatra ludim, kao Voltaire kada komentira *Princezu od Navarre*, ipak sve mu opraštajući u ime talenta: “Permis d’être fou à celui qui a fait l’acte des Incas.”¹¹

Pažnja koju Montesquieu poklanja glazbi pridonosi

koherenciji njegovih promišljanja o moralnom svijetu, o jedinstvu vrijednosti koje nastoji promicati. Učinilo mu se da je pojam disonance most između njegove glazbene estetike i njegove političke misli. On mu pomaže da definira i formulira ideju pluralističkog grada čija harmonija ne podrazumijeva apriorno eliminiranje razlika, pa bile one i prijeporne, nego mirno rješavanje sukoba. Ova toliko moderna koncepcija političkog života u snažnoj je suprotnosti (...) s monolitizmom republike na rusooovski način. Sada možemo naglasiti i još malo rasvijetliti ovaj kontrast: jer je isti Jean-Jacques, kojemu je odbojna Rameauova “buka” i “graja”, prilično logično u *Društvenom ugovoru* iz grada izгнаo svaku mogućnost interne disidencije, i zaboravlja ono što je netom toliko jasno objasnio u *Enciklopediji* i čemu se vraća i što razvija u više natuknica svog *Glazbenog rječnika* (pratnja, kadenca, disonanca, harmonija) o nužnosti i pozitivnoj funkciji disonance u glazbi. Sve se kod njega zbiva kao da kakav zid dijeli glazbenika i političara: sistematičniji od Montesquieua, Rousseau, *čovjek prepun paradoksa*, čini se da nije bio jako koherentan. (Ehrard 2017: 723)

Rousseauova *Načela prava na rat* (*Principes du droit de la guerre*)¹², koja nastoje uništiti “strašan Hobbesov sustav” (2014: 24) “prirodnog rata” i teoriju prirodnih prava u društvu istodobno preispitujući teze iz *Društvenog ugovora*, dovode ga do zaključka da

što ujedinjuje sve te akorde, i što najavljuje svakoga od njih kao dio kakve veće cjeline koju uho može pojmiti i koju želi čuti u potpunosti. Potreban je smisao, potrebna je povezanost u glazbi, kao i u jeziku; to je efekt disonance; pomoću nje uho čuje harmonični diskurs, i razlikuje fraze, stanke, početak i kraj” (Rousseau, u: Ehrard 2017: 717).

¹⁰ *OC*, sv. V, 1995: 806–807. Vidi također natuknicu “buka”, *ibid.* 672, i *Pismo Grimmu* (1752), *ibid.* 272–273, u: Ehrard 2017: 721.

¹¹ Voltaire, *Correspondance*, Gallimard, sv. II, 1965: 809, u: Ehrard 2017: 721.

¹² Prema Bruni Bernardiju i Gabrielli Silvestrini, ovaj rukopis ne može biti ranije napisan, jer definira rat pozivajući se na koncepte društvenog ugovora i opće volje, a ovaj potonji se prvi put pojavljuje u rukopisu natuknice *Politička ekonomija*, koji je najranije mogao biti napisan u proljeće 1755. Njegovi sugovornici, Hobbes i Grotius (*O pravu rata i mira*), i potpuna odsutnost pitanja federacija, trajnog mira i Saint-Pierrea (*abbé de, Charles Irénéé Castel*) pokazuju da je rukopis vjerojatno napisan između ljeta 1755. i proljeća 1756. (2014: 13). Jedini dovršeni Rousseauovi

rat nije ono što uspijevamo izbjeći zahvaljujući društvenim institucijama, a još manje sekundaran, slučajan povijesni događaj koji bi se mogao nadići uspostavom kakvog novog društvenog poretka koji bi bio utemeljen na istinskom društvenom ugovoru: on je, naprotiv, najzlokobnije zlo nametnuto ljudima putem formiranja političkih tijela i događa se i u dobro uređenim republikama. (Bernardi i Silvestrini 2014: 14–15).

Prema istim autorima, Rousseau ovdje nije ni prethodnik revolucionarnih ili reformatorskih univerzalizama, ni prethodnik Robespierrea ili Kanta.

Ratno stanje među državama je permanentno¹³, i razlika između čovjeka i građanina, spomenuta na samome početku teksta svodi se na zaključak: “tješim se što sam čovjek budući da uviđam da sam građanin” (2014: 21) koji postaje vojnik.

Što omogućuje uspostavu analogije između Rousseauovih riječi o glazbi i o politici?

Rousseau izvrće odnos rata i političke moći i pretvara rat u čisto politički fenomen, za razliku od Hobbesa i Lockeja, koji pretpostavljaju prvotnu prirodnost rata i političke moći.

Kod Rousseaua (2014: 26) rat je definiran kao “promišljena i očitovana konstantna volja da se uništi vlastitog neprijatelja”.

Razlikujući ratno stanje i rat, kao “trenutni izraz ili, bolje rečeno, aktualizaciju onoga što bi se trebalo nazivati ratnim stanjem, *état de guerre*” (Bernardi 2014: 102), Rousseau, u biti, tvrdi da ratno stanje među osobama ili osobni rat ne postoji. Upravo je ova temeljna teza *Načela prava na rat* koju će preuzeti *Društveni ugovor* (*ibid.* 103), da rat “čovjeka s čovjekom” (Rousseau 2014: 33) ne postoji, nego je on isključivo odnos “države s državom” (*ibid.* 41), odnosno, da “postajemo vojnici tek nakon što smo bili građani” (*ibid.* 32), neka vrst poticaja ovome radu, jer je naizgled opovrgavaju napose kasnije književno-povijesne, biografske i muzikološke interpretacije Rousseauovog djela.

Rousseau nije pacifist: budući da rat ne postoji u prirodi, nego u društvu, jedina alternativa je ili svjet-

tekstovi koji se tiču međunarodnih odnosa su njegovi spisi o projektu trajnog mira opata de Saint-Pierrea iz kojih je proizišao *L'Extrait du projet de paix perpétuelle de l'Abbé de Saint-Pierre*, tiskan za Rousseauova života 1761. *Jugement*, koji je njegov datak, izdan je posthumno 1782. (izdanje *Œuvres complètes* koje su priredili Moulou i DuPeyrou) (Bernardi, Silvestrini 2014: 9).

¹³ “J’appelle donc guerre de puissance à puissance l’effet d’une disposition mutuelle constante et manifestée de détruire l’État ennemi, ou de l’affaiblir au moins par tous les moyens possibles. Cette disposition réduite en actes est la guerre proprement dite; tant qu’elle reste sans effet elle n’est que l’état de guerre. Je prévois ici une objection: puisque selon moi l’état de guerre est naturel entre les puissances, pourquoi la disposition dont elle résulte a-t-elle besoin d’être manifestée? A cela je répons que j’ai parlé ci-devant de l’état naturel, que je parle ici de l’état légitime, et que je ferai voir ce après comment pour le rendre tel la guerre a besoin d’une déclaration” (Rousseau, 2014: 45).

sko carstvo, ili sukob sila (Bernardi 2014: 103–104).¹⁴ Rousseauova hipoteza odnosi se “na prirodu svakog političkog društva i na samo načelo suvereniteta, koje je tada shvaćeno kao moć da se obveže vlastite članove. *Načela prava na rat* to pretvaraju u opću tezu: politička tijela su međusobno, konstitutivno, u ratnom stanju” (Bernardi 2014: 109). Budući da su predstavljena kroz dvije paradigme koje se tiču dvaju koncepata suvereniteta, kao moći i autoriteta (*ibid.* 115), *Načela* naglašavaju da je Rousseau realističan mislilac, on zna da se povijest nikada ne može vratiti, da se ona uvijek već dogodila. Kao i u poglavlju I knjige *I Društvenog ugovora*, kada ne zna odgovoriti na pitanje kako se dogodila ova promjena, no misli da zna kako je učiniti legitimnom, i ovdje se ne vraća na civilizacijske promjene, nego ih želi “učiniti legitimnima”.

Tako sam Rousseau iznutra podriva mogućnost uporabe otrcane metafore rata koja je trebala rasvijetliti njegov stav prema mnogobrojnim neprijateljima, među kojima su i oni nabrojani u *Glazbenom rječniku*.

2. ROUSSEAU – GLAZBA KAO METAFORA?

Leksikografski rad Jean-Jacquesa Rousseaua, flautista, pjevača, prepisivača¹⁵, kompozitora od 1740, teoretičara glazbe od 1742. (i njegovog prijedloga za novo bilježenje nota, *Projet de nouveaux signes pour la musique* [*OC*, V, 1995: 127–154], izloženog pred Pariškom akademijom znanosti¹⁶), predstavlja početak njegove intelektualne djelatnosti. U siječnju 1749, Rousseau počinje pisati natuknice za *Enciklopediju* (1751–1778): napisao je 389 natuknica u tri mjeseca,

¹⁴ “Nous entrons maintenant dans un nouvel ordre de choses (...). De la première société formée s’ensuit nécessairement la formation de toutes les autres. Il faut en faire partie ou s’unir pour lui résister. Il faut l’imiter ou se laisser engoutir par elle” (Rousseau, 2014: 35–36). Jer, prema njemu, usprkos pojedincima koji su napustili prirodnu slobodu za građansku, društva ostaju u onome što on naziva “l’état de nature”, “prirodno stanje”: “L’indépendance qu’on ôte aux hommes se réfugie dans les sociétés, et ces grands corps livrés à leurs propres impulsions produisent des chocs plus terribles à proportion que leurs masses l’emportent sur celles des individus” (Rousseau 2014: 36).

¹⁵ Pred kraj života zarađivao je isključivo prepisivanjem nota, bilježeći učinjeno, tako da znamo da je od 1. travnja 1772. do 22. kolovoza 1777. napravio 360 kopija partitura, odnosno prepisao 8343 stranice.

¹⁶ Akademija odbija njegov projekt sumnjajući u njegovu originalnost i svrhu. Rousseau sam izdaje svoju prvu knjigu 1743. *Dissertation sur la musique moderne* (*OC*, V, 1995: 155–245), čiji je strogo pedagoški cilj bila uspostava bilježenja nota utemeljenog na brojkama, koji bi početnicima omogućio brže shvaćanje i razvijanje intuicije oko durova i molova proizašlih iz spektra starih crkvenih napjeva. Ova je fuzija, prema njemu, ne samo obećavajuća stilistička revolucija u povijesti europske glazbe, nego i istinska modernost glazbe (Dauphin, 2017: XX).

koje će potaknuti pisanje *Rječnika*¹⁷ koji se sastoji od 903 natuknice.¹⁸

Rječnik je posljednje djelo koje je izdao za života, dok njegov prvi uspjeh u filozofiji datira iz listopada 1749, kada je napisao svoju *Raspravu o znanostima i umjetnostima* (*Discours sur les sciences et les arts*), koja je ovjenčana nagradom Akademije iz Dijona. Već mu taj prvi filozofski spis osigurava slavu, no leksikologija na području glazbe je njegova strast, na njoj radi i u trenutku smrti u Ermenonvilleu u srpnju 1778. (Dauphin 2017: XIV).

Iako je, po kvantiteti, Rousseau kompozitor skromnog opusa, napisao je *Seoskog vrača* (*Le Devin du village*, 1752), svoju prvu uspješnicu i najpoznatije djelo, koje je utjecalo na glazbu u Francuskoj i germanskim zemljama.¹⁹ Napisao je i dvije mladenačke opere (glazbu i libreta), od kojih su preživjeli samo fragmenti koji su pripisani njegovim dramskim djelima (Dauphin 2017: XV): *Iphis* (1740), *La Découverte du Nouveau Monde* (1741)²⁰, *Muses galantes* (1743–1745), *Fêtes de Ramire* (1745) i *Daphnis et Chloé* (1774–1776), od kojih je sačuvano dovoljno glazbe da bi se Rousseau mogao predstaviti kao kompozitor i budućim naraštajima.²¹

Iako je napisao više malih moteta (među kojima i jedan *Quam dilecta* za sopran i mezzosopran s pratnjom i jedan *Salve Regina* za sopran i orkestar), dva najpoznatija Rousseauova djela su *Le Devin du village* (1753)²² i *Pygmalion* (1762).

¹⁷ Dauphin (2017: XIV) naglašava utjecaj njegovog promišljanja o glazbi na ostale spise: *Contrat social* (1762), *Émile* (1762) i *Nouvelle Héloïse* (1761). Vidi Michael O’Dea, *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, London – New York, MacMillan Press – St. Martin’s Press, 1995.

¹⁸ On u njemu navodi otprilike 360 teoretičara, kompozitora, pisaca i likova, i više od 80 glazbenih i drugih djela (Dauphin 2017: LXII).

¹⁹ Izravne reference na Rousseaua nalazimo kod Mozarta (natuknica “récitatif obligé”, u kojoj se Rousseauova modernost očituje u imperativu ekspresivnosti) i Beethovena (koji aranžira Colinovu ariju, “Non, Colette n’est point trompeuse” iz *Seoskog vrača*), koji su obojica oduševljeni idejom opere bez pjevača u formi melodrame koju je inaugurirao Rousseauov *Pygmalion*. Neki Rousseauovi elementi mogu se pronaći i kod Berliozu, Lisztu, Wagnera, Honeggera, Milhauda i napose kod romantičara čija “simfonijska pjesma i orkestralna parafraza proizlaze iz instrumentalnog komentara koji je zamislio Rousseau u *Pygmalionu*” (Dauphin 2017: XV). Vidi Claude Dauphin, u: *La Musique au temps des encyclopédistes* (Fernel-Voltaire, CIEDS, 2001) i Jacqueline Weber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Pariz, Van Dieren, 2005.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Iphis, tragédie pour l’Académie de musique*, u: *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, II, 1964: 797–809. Jean-Jacques Rousseau, *La Découverte du Nouveau Monde*, u: *ibid.* 811–841.

²¹ “... uistinu nadahnut melodičar koji elegantno strukturira arije, snažno kontrastira recitative i svoje krhko harmonijsko umijeće nadomješta potragom za transparentijom u orkestralnom dijelu. Kasno djelo čija uvertira u tri naizmjenična dijela (*vivo*, *lento*, *vivo*), najavljuje talijanski utjecaj, *Daphnis et Chloé* također upomo pokazuje kompozitorovu želju da se referira na folklorističke tradicije” (Dauphin, *ibid.* XVI).

²² Rousseau je navodno prva tri komada *Seoskog vrača* (Coletteinu ariju “J’ai perdu mon Serviteur”, vračevu ariju

U njima uvodi sve ono što će mu osigurati uspjeh: pretpremijera *Seoskog vrača* održat će se pred dvorom u Fontainebleauu 18. listopada 1752, a predstavljanje javnosti na Kraljevskoj akademiji 1. ožujka 1753. Zvijezde (sopran Marie Fel kao Colette i tenor Pierre Jélyotte kao Colin, bariton Louis Antoine Cuvillier kao Vrač) i napose novina tona osigurat će mu da se zadrži na repertoaru pariške opere tijekom sedamdeset šest uzastopnih sezona:

Prirodnost arija, njihov kontrast s recitativima, bliskost dramskih situacija sa svakodnevnim životom, dominacija zgodnih melodija i kod zbora i na instrumentalnim stranicama pantomima i baleta, težnja za naivnošću u evokaciji seoskih scena, sve to potiče rađanje nekog drugog načina stvaranja francuske opere. (Dauphin, 2017: XVII)

Pygmalion, nečuvano glazbeno djelo, melodrama, nastaje u razdoblju nakon osude *Emila* (1762), 1770, i predstavljen je u Comédie Française bez Rousseauovog pristanka 31. listopada 1775, promičući formulu koja postaje iznimno popularna u germanskim zemljama, i koju će prihvatiti romantičari, od Beethovena do Schumanna i Lisztu.²³ On još jednom pokazuje Rousseauova nastojanja da “riješi problem nepjevnosti francuskog zbog slabosti naglašavanja koje mu ograničava muzikalnost i značenje isključivo na francuski narod. Tako on zamišlja ‘jednu vrst drame’, u kojoj se riječi i glazba, umjesto da idu zajedno, čuju uzastopce, i u kojoj je izgovorena rečenica, na neki način, najavljena muzičkom frazom.”²⁴

Rousseau je majstor vokalne glazbe; podređivanje instrumentalne glazbe²⁵ kao “avatare vokalne” (Dauphin 2017: XVIII) sveprisutno je u *Rječniku* u kojem suvereno vladaju koncepti daha i glasa.

“L’amour croît s’il s’inquiète” i posljednji duo “A jamais Colin”) skladao u manje od jedan dan, i to do pauze za čaj, a čitavu “dramu” i glazbu je skicirao u narednih šest dana, o čemu govori u osmoj knjizi *Ispovijesti* (*Confessions*, u: *OC*, I, 1959: 375), prilikom posjeta rođaku Mussardu, čelistu u Passyju. Vidi Claude Dauphin, “L’idée de génie de Rousseau: entre l’inspiration et l’ouvrage du *Devin*”, u: Pierre Saby (ur.) *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l’opéra*, Lyon, Université Lumière Lyon-II-Société lyonnaise de musicologie, 2006: 71–96.

²³ Mozart ga je čuo ili u Mannheimu ili u Münchenu (gdje su 1778. obojica, ili ranije, 1772, u Beču i Weimaru) i uveo u vlastitu glazbu (*Semiramis* i *Thamos, kralj Egipta*), kao i Beethoven (*Egmont* i u jedinoj operi *Fidelio*) (Dauphin 2017: XVIII).

²⁴ Dauphin 2017: XVIII. Rousseauov citat izvučen iz *Fragments d’observations sur l’Alceste italien de M. le chevalier Gluck*, u: *OC*, V, 1995: 448 (*ibid.*).

²⁵ Dauphin (2017: XVIII–XIX) navodi jedan mali marš s dionicom za frulu (Rousseau je bio virtuoz na fruli), jedan duo za klarinete i njegove *Consolations des misères de ma vie ou Recueil d’air, romances et duos* (Pariz, Roullède de la Chevardière, 1781), koje su sakupili njegovi prijatelji i tiskali posthumno i koji se sastoje od stotinjak arija i arijeta uz harfu, čembalo ili orkestar. Dauphin spominje broj 54, “Chanson nègre: Lisetto quitté la plaine”, kao prvo poznato uglazbljivanje jedne pjesme na kreolskom izvjesnog Duviviera de la Mahautière.

3. RAT PRVI: RAMEAU I NJEGOVA TEORIJA, OMILJENA META ROUSSEAUOVE KRITIKE

Jean-Philippe Rameau (1683–1764), “Descartes glazbe”, kako ga je nazivao d’Alembert, autor je *Rasprave o harmoniji svedenoj na svoja prirodna načela* (*Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*) iz 1722, koja je objasnila ljestvice i akorde polazeći od vibracije jedne jedine žice, inovirajući načelo rezonancije zvučnih tijela prvi put nakon Pitagore (Dauphin 2017: XXI). Neosporni autoritet, teoretičar koji je napisao četrnaest djela o harmoniji²⁶ i sjajan kompozitor (*Hippolyte et Aricie* [1733], *Les Indes galantes* [1735], *Castor et Pollux* [1737], *Dardanus* [1739], *Pièces de clavecin en concert*, *Platée* [1745]), kao sedamdesetogodišnjak je, radeći na *Naïs*, Zoroastre i *Démonstration du principe de l’harmonie*, odbio ponudu za sudjelovanje u *Enciklopediji*. Rameau je tako otvorio put Rousseauu.

Sukob između Rameaua i Rousseaua planuo je 1745. kod la Pouplinière, jednog od slavni “fermiers généraux” Luja XV. (zaduženih za prikupljanje poreza), koji je imao najugledniji glazbeni salon u Parizu i koji se sprijateljio s Rousseauom. Njegov plan bio je da izvede Rousseauovu operu *Les Muses galantes* na privatnom koncertu i na Kraljevskoj glazbenoj akademiji (Dauphin 2017: XXII–XXIII). Kada ga je njegov negdašnji idol optužio da je napisao nekoherentno djelo, plagijat talijanske glazbe, Rousseau je započeo svoj pohod, sustavnu kritiku, i to ne samo Rameauovog teorijskog djela i njegove teorije o univerzalnosti temelja harmonije, nego i preispitivanja francuske lirске tragedije, u kojoj je Rameau naslijedio mitskog Lullyja²⁷. Ideja o “antropologiji glazbe” omogućuje Rousseauu da se udalji od harmonijske spekulacije Rameauovog, ili prije njega Descartesovog (*Compendium musicae, Abrégé de musique*, 1618) i Mersenneovog tipa (*Harmonie universelle*, 1636). Nakon Rousseaua, muzikologija će se otvoriti prema kulturnim, povijesnim, ali i funkcionalnim pitanjima (Dauphin 2017: XXXVIII).²⁸

²⁶ Vidi Dauphin, 2017: XL.

²⁷ Ni Rameau se nije prepustio bez borbe. Gospoda de la Pouplinière uspjela je odgoditi postavljanje *Muses galantes* u Operi, ali nije uspjela spriječiti ni supruga, ni ljubavnika, Richelieua, organizatora kraljevskih predstava, da djelo postave o kraljevom trošku kod de Bonevala (*Les Confessions*, u: *OC*, I, 1959: 334) 1745, 1747. u Operi i 1761. pred Contijem (*Les Muses galantes*, *OC*, II, 1964: 1051) (Dauphin 2017: XXIII).

²⁸ Rousseauova teza je da napredak nije utemeljen na širenju znanja, nego na njegovom smanjivanju, njegovoj atrofiji. Za njega je zlatno doba čovječanstva bila grčka antika, jedino doba u kojem je pojam *harmonije* imao prirodno značenje (Dauphin 2017: XXXVIII–XXXIX).

4. RAT DRUGI: PROTIV FRANCUSKE GLAZBE

Dauphin tvrdi da opetovano uspoređivanje francuske glazbe, koju se uvijek omalovažava, i talijanske glazbe, kojoj se uvijek divi, *Rječnik* pretvara u “ratno polje” (2017: XXIV). Naime, Rousseau će sudjelovati u “Querelle des Bouffons”, sukobu koji se rodio zbog antagonizama u pariškom glazbenom ukusu između nove talijanske glazbe, rođene u Napulju oko 1730, i francuske opere, odnosno lirske tragedije i opere-baletu, u razdoblju gostovanja jedne talijanske trupe *opere buffe* u Parizu, od kolovoza 1752. do veljače 1754, i produkcije jedne međuigre Napuljca Pergolesija, *La Serva padrona*, iz 1733.

Rousseau će razviti Grimmove ideje (1752) u svom *Pismu Grimmu* (*Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*)²⁹, tezu o najboljoj “pjevnosti” naglašenih jezika kao što je talijanski i stalnu zbrku između francuske arije i recitativa (Dauphin 2017: XXIV). No, za razliku od Grimma³⁰, Rousseau će zaniijekati originalnost i modernost Rameauove opere *Platée* i inaugurirati ovaj prijem, koji će sveukupno potaknuti nastanak šezdeset i jednog pamfleta, odnosno više od dvije tisuće stranica.

Rousseau, polazeći od imperativa prirodnosti, radikalizira svoje tvrdnje i pretvara ih u izravan sukob talijanske i francuske glazbe, koji proizlazi iz usporedbe glazbe i jezika. Jezik kod njega, u usporedbi s glazbom, nema nikakve šanse.³¹

Divljenje talijanskoj glazbi, koje Saint-Preux dočarava Julie i Claire³² kao strast, ljubav, preferenciju, u *Pismu o francuskoj glazbi* (*La Lettre sur la musique française*) i *Glazbenom rječniku* postaje nepokolebljivo, nasilno, ironično, militantno; ono prokazuje manjak prirodnosti francuske glazbe koju dokazuje nečim što je nalik modernom etnomuzikološkom istraživanju u kojem jedan Armenac sluša talijanske (Galuppi) i francuske (Rameau) komade³³ i također odabire talijansku glazbu. Tako, prema Rousseauu, talijanska glazba premašuje granice jezika

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, u: *OC*, V, 1995: 259–274.

³⁰ Grimm intervenira još jednom pišući pamflet *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*, nadahnut posjetom mladog češkog dirigenta Johanna Stamitzu Parizu. Sukob estetika, talijanske i francuske (“Querelle des Bouffons”), podijelio je čitavu zemlju: u Operi su u okrilju kraljeve pristaše talijanskog stila: Rousseau, Grimm, Holbach, malo omdjereniji Diderot, brojni stranci u Parizu i Francuzi koji su podupirali “europsku glazbu” nauštrb francuske, pod okriljem kralja i njegove miljenice Pompadour (Dauphin 2017: XXV).

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, u: *OC*, V, 1995: 287–328.

³² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1, pismo XLVIII, u: *OC*, II, 1964: 131–132.

³³ Vidi Jean-Jacques Rousseau, *OC*, V, 1995: 301–302.

i kultura i može se smatrati prirodnim jezikom čovječanstva (Dauphin 2017: XXXIII), jer riječ je o čitavom čovječanstvu, što dokazuju “egzotični” primjeri iz *Rječnika* (“Kineska arija”, “Perzijska pjesma”, “Pjesma Divljaka iz Amerike”) koji naglašavaju da Rousseau, u području glazbe, postavlja pitanja prirode, kulture i drugoga. Iz toga se izrodio doista originalan i specifičan rječnik koji, za razliku od rječnika Sébastiena de Brossarda, njegovog prethodnika³⁴, promiče estetiku koja se otvara drugim disciplinama: etici, povijesti, antropologiji, filozofiji, multidisciplinarnosti, komparatistici, egalitarizmu, tzv. emičkom (“émique”³⁵), koje se tiče antike i “egzotičnog”, osuđujući, primjerice u natuknici “Castrato”, predstave s kastratima zbog jasne štete po njihovo zdravlje.

5. RAT TREĆI: NATUKNICA “OPERA“

Iako je natuknica “Glazba” jedna vrsta rekapitulacije, kratka sadržaja (Dauphin 2017: XXXIII), nešto kao *mise en abyme* čitavog *Rječnika*, i premda se brojne natuknice tiču harmonije³⁶, ono što bi ovdje moglo iznenaditi kakvog pristašu melodije jest natuknica “Opera”³⁷.

Rousseauova odanost melodiji objašnjava se činjenicom da u njoj prepoznaje “ljudsko iskustvo pjevanja koje je dostupno svima”, univerzalno iskustvo, koje nije “apstraktna i spekulativna koncepcija”, specifična za samo jedan kontinent (Dauphin 2017: XLIII). Melodija omogućuje uspostavu ove antropologije glazbe koja promiče proučavanje glazbe i jezika, jedne od omiljenih Rousseauovih tema od *Ogleda o podrijetlu jezika* (*Essai sur l'origine des*

langues). Već taj spis potvrđuje univerzalnost melodije, kao prostora podrijetla jezika, od zvuka do smisla, od krika do jezika: “Govoriti i pjevati značilo je isto”³⁸; i glazbu “kao prvu društvenu činjenicu: prvu predodžbu želje za Drugim” (Dauphin, 2017: XLV). Ono što je Bach učinio za kompoziciju, Rousseau je učinio za povijest muzikologije promičući “hermeneutički pristup koji isključuje biografiju kompozitora”, odvajajući biografiju od pojnova (*ibid.* LIX, LXII).

Stoga žar Rousseauovih riječi, kao i sam pojam “rata”, pretvara *Glazbeni rječnik* u jedinstven pothvat, rječnik koji istovremeno i jest i nije rječnik, na razmeđi disciplina, koji najavljuje modernu muzikologiju, ali istovremeno ipak pokazuje i svoje mane, napukline u sustavu utemeljenom na sentimentu, emociji, osjetima i svim dobrim republikanskim željama. Rousseauova žučljivost prema Rameauu, od kojeg više voli, kako kaže, Tartinija, primjerice u natuknici “melodijsko jedinstvo” (“Rameau nije uvidio da je dokazao posve suprotno od onoga što je želio dokazati”, 2007: 1145), pretvara *Rječnik* u “ratni stroj protiv monumentalnog zdanja Rameauove teorije”³⁹ (Legrand 2016: 23), koji je naposljetku toliko uronjen u Rameauovu teoriju, barem u svojoj normativnoj dimenziji, da možda predstavlja jedan od njegovih najboljih načina promicanja (*ibid.* 24). Naprotiv, kraj natuknice “Glazba” ne čini se nepravednim (*ibid.* 30): Rameauovi spisi

su specifični po tome da su bili veoma uspješni, a da ih nitko nije pročitao. Uostalom, ovo je čitanje postalo apsolutno suvišno otkako se d’Alembert potrudio publici objasniti sustav osnovnog tona (“la Basse-fondamentale”), jedine korisne i razumljive stvari koju nalazimo u spisima ovog Glazbenika. (2007: 926)

Kako se Rousseau nije uspio riješiti svog modela, on je naposljetku najbolje sintetizirao Rameauove tvrdnje, primjerice u natuknicama “Kadenca” i “Disonanca” (*ibid.* 31), što ovaj potonji nije učinio. Iako nije uspio poboljšati Rameauovu teoriju polazeći od “interne logike ovog sustava”, sintakse, Rousseau je uspio inaugurirati vlastiti sistem, premda ne i primijeniti svoje načelo prvenstva melodije u praksi, u kompoziciji.⁴⁰

Natuknica “Opera” ne pokazuje samo osnovno pitanje o načinu ujedinjavanja pjevanja i riječi u jeziku, nego napose imperativ da se stvori prava umjetnost glasa, umjetnost imitacije.

³⁴ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, ponovno izdanje 3. izdanja iz Amsterdama, Estienne Roger, 1708. Ženeva – Pariz, Minkoff, 1992.

³⁵ U natuknici “Battre la mesure” mogu se razaznati dva pristupa: prema Dauphinu (2017: XXXVII, LXV), tzv. “etički” pristup (“étique”), etskim koji nema nikakve veze s *ethosom*, “éthique”), izvanjski, je zapadnjački, jedinstven i centralistički i on je sušta suprotnost tzv. “emičkom” (“émique”, emskom) pristupu, unutarnjem, paradigmatom, koji podrazumijeva nastojanje da se rekonstruiraju koncepti, sustavi mišljenja i kognitivne kategorije svojstveni autohtonom stanovništvu.

³⁶ “Accompagnement, Accord, Arpeggio, Basse-fondamentale, Consonance, Dissonance, Dominante, Enharmonique, Fondamentale, Harmonie directe, Harmonie figurée, Modulation, Supposition, Système” (Dauphin, 2017: XXXIX).

³⁷ Što se tiče natuknice o operi u *Enciklopediji*, ovaj bi se odabir mogao dovesti u pitanje zbog dvojice ljudi: d’Alemberta, odgovornog za *Matematiku*, u koju je spadala i glazba, koji je primao i komentirao Rousseauove natuknice, ali i zbog Louisa de Jaucourta (inicijali: D. J.), koji je napisao *Lexicon medicum universalis* i koji je imao nesreću tijekom putovanja u Amsterdam. Jaucourt, iako nije bio službeni autor, napisao je 14087 definicija u svim područjima *Enciklopedije*, među ostalima i u glazbi. Od V. sveska (natuknica “Epithalame”), Jaucourt ublažava Rousseauove stavove i intervenira u dvadesetak natuknica, među kojima su “Symphonie”, “Orchestre” i “Opéra” (Dauphin 2017: XLIX).

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, u: OC, V, 1995: 411.

³⁹ Raphaëlle Legrand, “Rousseau ramiste: le système de Rameau dans le *Dictionnaire de musique*”, u: Emmanuel Reibel (ur.) *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au Romantisme*, Pariz, Librairie philosophique J. Vrin, “MusicologieS”, 2016: 23–33.

⁴⁰ Michael O’Dea, “‘Une langue plus éloquente que le discours même’: poésie et musique dans l’article ‘opéra’”, 2016: 81–90.

Stvaranje nove lirske umjetnosti ključno je određeno upravo ovom problematičnom nužnošću da se stvori iluzija kod slušatelja-gledatelja. Tako pitanje reprezentacije, “naizgled slučajno središnje pitanje metafizike” (Lacoue-Labarthe 2015: 248), postaje jedini put da “ono moguće znači”, jer pjev izobličuje riječi.

Lacoue-Labarthe utvrđuje, da parafraziramo, da bismo vezano uz operu mogli pretpostaviti da je ona uvijek kao objekt, kao *subjekt*, kako kaže, barem u svojim najboljim trenucima, imala isključivo, više ili manje nejasnu i odgonetljivu, reprezentaciju svoje vlastite biti, onoga što je čini “metafizičkom umjetnošću *par excellence*”: borbu glazbe protiv teksta, i to barem do izvjesnog razdoblja koje uistinu određuje stanovitu povijest od Firenze do Berga. Ako je bit opere borba glazbe protiv teksta, vrtoglavica “progutanog” teksta, borba protiv reprezentacije i protiv same sebe, prema Lacoue-Labartheu, jedina zadaća dodavanja glazbe kakvom tekstu jest da progna “prokletstvo” reprezentacije. Time

predmet opere postaje metafora, alegorija njezine biti, autofiguracija, odnosno dodani prostor (figura) kako bi se dokinuo prvi prostor, udaljenost reprezentacije, odvojenost i podjela. Riječ je o snu o dokidanju i utopiji prisutnosti. (*Ibid.* 250–251)

6. RAT, METAFORA I ALEGORIJA: KRATKI SPOJ

U *Ispovijestima* Rousseau sebe opisuje kao profesionalnog glazbenika, a ne amatera, usprkos mišljenju maestra Rameaua koji je u njemu, zbog *Muza*, vidio tek malog bandita bez talenta i ukusa. Rameau je osudio i Rousseauove natuknice u *Enciklopediji* u *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* i izazvao polemiku među njima, iz kojih je nastalo najprije slavno “Pismo”, *Lettre sur la musique française*, a potom i *Glazbeni rječnik*.

Ako je Rameau, koji u tom trenutku ima više od dvadeset pet godina iskustva, predstavnik francuskog duha koji u glazbi promiče univerzalan i racionalan sustav utemeljen na znanstvenim zakonima rezonancije zvučnih tijela, Rousseau, zagovornik talijanske glazbe, do *Enciklopedije* je svoja stajališta obznanio tek fragmentarno. Osim toga, dok je Rameau profesionalac, znalac, Rousseau je prema njemu filozof i glazbenik “početnik” koji odbija tehničku aroganciju specijalista.

Rousseau Rameauovom pojmu harmonije osporava mogućnost da izrazi sve bogatstvo zvuka i glazbenog jezika koje artificijelno reducirava zanemarujući njegove retoričke i ekspresivne sposobnosti. U spisu *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau dans sa brochure intitulée “Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie”*, Rousseau jasno kaže da je harmonija čisto fizička impresija koju stvaraju

akordi, “prolazna i sterilna”, “ugodna i ništa više od toga”, dok “akcenti glasa” dolaze do duše, jer su “prirodni izraz strasti” koje pobuđuju dok ih opisuju. “Akcenti glasa”, prema Rousseauu, čine glazbu elokventnom, nalik govorništvu, njen jezik mašti dočarava predmete, srcu udiše osjećaje.

Za Rousseaua prvenstvo melodije nad harmonijom istodobno je i primat glazbe nad jezikom, osjećaja nad razumom, etike nad fizikom i značenja nad znakom. Tako glazbeni prijekor retroaktivno postaje simbol čitave njegove misli, kao nastojanje da se proturječja postojanja riješe svojevolumnom rekonstrukcijom ideala onog prvotnog i izgubljenog. Rousseauov koncept “jedinstva melodije” jedna je vrst glazbenog “ugovora”, kako je definira i u *Glazbenom rječniku* (536–539)⁴¹ i primjenjuje u *Seoskom vraču*, kao načelo koje čini glavnu razliku između Talijana, koji su ga “osjetili i slijedili, a da ga nisu poznavali”, i Francuza, koji ga “nisu ni poznavali ni slijedili” (2007: 539).

Rousseaua su ismijavali zbog sklonosti naivnim, pastoralnim arijama, zaboravljajući da je on jedan od promicatelja recitativa⁴²; dapače, on u *Glazbenom rječniku* promiče “obavezni recitativ”⁴³ koji sučeljava riječ s melodijom i recitatora s orkestrom. Rousseauovi *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de*

⁴¹ “L’Harmonie, qui devoit étouffer la Mélodie, l’anime, la renforce, la détermine: les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d’elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces Parties réunies on n’entend sortir qu’un seul & même Chant. C’est là ce que j’appelle *Unité de Mélodie*” (2007: 537). “L’Unité de Mélodie exige bien qu’on n’entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d’une Partie à l’autre; au contraire, il y a souvent de l’élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l’Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l’effet du tout” (*ibid.* 538).

⁴² U natuknici “Recitativ” Rousseau proglašava recitativ nužnim jer u njegovo doba, za razliku od Grka, treba odabrati: ili govoriti ili pjevati. On, tobožnji zagovornik “lakh nota” jasno kaže: “Glazba odveć dominira u našim arijama. Poezija je u njima gotovo zaboravljena” (2007: 400). Prema Rousseauu, opera kao skup arija ili opera u jednoj jedinosti ariji bila bi dosadna, zato je treba odvojiti riječima koje će biti promijenjene glazbom. Recitativ je, prema njemu, način ujedinjenja pjevanja i riječi, jer odvaja i razlikuje arije, omogućuje uhu odmor od onoga što je prethodilo i priprema ga za ono što slijedi. Zbog recitativa se ono što je dijalog, pripovijedanje, naracija, u drami može izraziti a da ne ugrozi elokvenciju arija.

⁴³ “RÉCITATIF OBLIGÉ. C’est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant & l’Orchestre l’un envers l’autre, en forte qu’ils doivent être attentifs & s’attendre mutuellement. Ses passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l’éclat de l’Orchestre, font ce qu’il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L’Acteur agité, transporté d’une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s’interrompt, s’arrête, fait des réticences, durant lesquelles l’Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l’Auditeur que si l’Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre” (Rousseau 2007: 404–405).

M. le Chevalier Gluck, još jednom potvrđuju među-ovisnost riječi, melodije, kadence i ritma i temeljni su poticaj Gluckove kontroverzne reforme opere.⁴⁴

Koju je ulogu glazba imala u njegovom životu možda najbolje pokazuje naslov kataloga njegovih glazbenih djela, *Consolations des misères de ma vie*, izdanog 1781., koji je sam napravio pred kraj života i povjerio ga markizu de Girardinu koji ga je primio u Ermenonvilleu.⁴⁵

Neupitna popularnost *Seoskog vrača*, koji će suvereno vladati scenom od 1752. do 1829, i Berliozovog bacanja napudrane perike usred predstave na scenu, Rousseaua je, pak, stavila u žižu još jednog okršaja. Prisljen brani i dokazivati autorstvo svog djela, doveden ponovno u situaciju da brani autentičnost svojih glazbenih sposobnosti, on piše i *Rousseau juge de Jean-Jacques*, svoje posljednje autobiografske stranice, u kojima "Rousseau" brani "Jean-Jacquesa", optuženog za prevaru i krađu partiture *Seoskog vrača*. "Francuz", treći lik, koji podsjeća na čestu Rousseauovu uporabu upravo ove trojne strukture, vidi potvrdu ove tvrdnje kod d'Alemberta, koji spominje plagijat ili krađu jednog Pergolesijevog moteta. No, Rousseau nije čete teze tog "čudotvornog sveca": Jean-Jacques tvrdi da je *Salve Regina* napisao dvadeset godina nakon Pergolesijeve smrti, za francusku pjevačicu Marie Fel, kao i *Seoskog vrača*, *Emila* ili *Društveni ugovor*.

Rousseau, meloman, sam pretvara glazbu u alegoriju, metaforu sjećanja, i to od, za njega ključnih, ranih napjeva njegove tete Suzon (*Ispovijesti*), Švicarcima omiljene "Ranz-des-vaches" iz *Glazbenog rječnika* (2007: 398), do pastoralne idile berbi oko Zenevskog jezera u *Novoj Heloizi*.

Međutim, promičući glazbu kao svoju vječnu utjehu, *consolations des misères de la vie*, Rousseau otvara vrata psihologizaciji.

Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues, izdan u cjelovitom izdanju 1782. u Ženevi, uključuje na kraju i "Povijest prethodnog spisa" (1776), u kojoj prepričava epizodu kada ga je 24. veljače 1776. zatvorena ograda spriječila da na oltaru Notre-Dame ostavi rukopis dijaloga.

Suočen s mogućnošću potencijalne defiguracije, Rousseau želi neprestano govoriti ne bojeći se ponavljanja. Rousseau želi zajamčiti mogućnost rađanja smisla, iako je svjestan da je zatočenik samoga sebe, no pretvarati ovaj tekst u patetično svjedočanstvo o pokušaju zadržavanja smisla, nerazumnu debatu sa sobom ili potvrdu kakve dijagnoze (primjerice, često spominjane manije proganjanja), svakako je simplifikacija i upadanje u zamku psihologizacije.

⁴⁴ Ovi su fragmenti posljednji obznanjeni Rousseauovi tekstovi o glazbi, tiskani upravo na Gluckov poticaj.

⁴⁵ U rukopisima, koji su okupljeni u zbornik povjeren Kraljevske biblioteke, bio je 1. čin i arije za 2. čin još jedne opere, *Daphnis et Chloé*, nove arije za *Le Devin du village*, koje su uključene u ponovno postavljanje opere 1779. u Operi, 83 pjesme, 10 arijeta, tri dua i moteti.

Jer, Rousseauova objašnjava (više nego komunikacija), njegovo pozivanje na izuzetnost (ne megalomanija, nego želja da prokaže društvo) podrazumijevaju da se književnosti da izuzetno mjesto, izuzetan utjecaj i povjerenje. *Dijalozi* su tako više od knjige, čin, preklinjanje koje će Rousseau namijeniti oltaru Notre-Damea. No, prema Foucaultu, *Dijalozi* dokazuju nešto važnije, mogućnost stvaranja prostora tzv. "laganog glasa" (1994/2001: 201), "melodičnog jezika", ali i jednostavnu činjenicu da samo jezik može podleći "deliriju": "Samo jezik može biti ludujući. Ludujući je ovdje particip prezenta", a ne pridjev ("lud").⁴⁶

Odnosno, ako, slijedeći Foucaulta, pretpostavimo da Rousseau nije luđak, nego čovjek okršaja, rata i borbe, njegovo djelo ne može biti delirij, iako se može otvoriti empirijskom prostoru ludila ("folie"). Ono pokazuje da jezik nije i ne može biti ogledalo normalnosti ili patologije, ludila ili delirija.⁴⁷

Ako Rousseau objavljuje rat Rameauu dajući prednost glasu, melodiji i pjevanju, on promiče i uporabu metafore: od *Seoskog vrača* do *Pygmaliona*, od opere do melodrame, u kojoj, kako kaže, "orkestar govori za glumca", Rousseau naglašava paradoksalno brisanje teksta u pjevanju.

Ovo nestajanje teksta u pjevanju nameće pitanje melodije u kojoj tekst nestaje, koja briše fikciju, legendu i reprezentaciju. Time nameće i pitanje granice.⁴⁸

Razlika između pjeva i teksta je velika, nasilna, i reprezentacija se rastače. Je li nestajanje teksta u pjevanju i otpor melodije prema harmoniji istrošeno kao metafora ili borba?

Ovo brisanje, "dokidanje", sveprisutno je u odnosu riječi i pjesme, glasa i tijela, pjevača i likova, orkestra i solista, te umjetnika i gledatelja, i nameće se kao temeljno pitanje opere, samo potpirujući nove prijepore koje Rousseau i varira i umnožava.

⁴⁶ "Seul le langage peut être délirant. Délirant est ici un participe présent" (*ibid.* 2016).

⁴⁷ Pitanje ludila (jarosti, mahnitosti) trebalo bi se postaviti ne samo kod Rousseaua, nego i kod Rameaua.

⁴⁸ "L'horizon du texte, dans l'Époque de la métaphysique, c'est l'opéra, c'est-à-dire la disparition, l'effacement du texte dans le chant. Disparition de la trace, de la marque, de l'inscription... dans la pure *phonè*. Le souffle expiration et soulèvement du sensible. (Cf. le conflit de la force et de la forme). Rousseau. Nietzsche en 70-71. (...) [Reste à s'interroger sur l'usage *métaphorique* du mot: opéra – devenant, ainsi, une sorte de *catégorie* esthétique. Partout où cela chante, émeut, bouleverse / métaphore du chant – partout où il y a ostentation, spectacle et grand spectacle, etc. / métaphore de la représentation: on dit qu'il y a opéra. La *Logique* de Hegel comme Grand Opéra.] Mais aussi: l'opéra comme lieu de la *différence*. Texte/voix. Voix/corps. Représentation/spectacle, etc." (Lacoue-Labarthe 2015: 258-259).

7. RAT? METAFORA METAFORE METAFORIČKI

Ako rat postoji, on počinje oko metafora. Metafora je ubojita. Kod Rousseaua, ovaj put od doslovnog koncepta rata do rata kao metafore u glazbi, pokazuje da spekulacije o metafori nužno, svjesno ili nesvjesno, nastoje “demetaforizirati” diskurs kako bi došle do “istine”, no koliko one djeluju na nju, toliko i ona, zbog “dérive”, pomaka, odmaka, klizanja (“metaphorikos”), djeluje na njih.⁴⁹ Metafora je u tekstu⁵⁰, u Rousseauovom tekstu, koji kao da je nastoji uspostaviti samostalno (Aristotelov heliotrop?), na više polja: u pravu, filozofiji i glazbi.

No, pokušaj govora o metafori treba nastojati nadići traženje metafore u drugoga i dovesti u pitanje i nužnu vlastitu neusklađenost s metaforom.

Metafora je jedna vrst filozofske “utvare” (“fantôme”, “spectre”, “revenant”): Derridin rječnik označava strukturu izvornog povratka (*re-venue, re-trait*) kao *suplement* u definiciji onoga što označava. Nova metafora stvara se svaki put u diskursu o pitanju metafore, ona u njega krišom klizne. U ovom suplementu metafore ima nešto neuhvatljivo, klizanje suplementa, i to zato što je istodobno i dio diskursa i nekako spektralno prikriven. Ova “ne-prava metafora”⁵¹ svaki put i jest i nije, kao i suplement, jer ga pomak čuva od jednostavne alternative prisutnosti i odsutnosti.⁵² Ona je “l’indécidable”, ono neodredivo, kao tek jedan u nizu naziva u polju mogućnosti koje nikada ne broji svoje preobrazbe.

Kako zaustaviti klizanje? Govoriti o metafori uvijek nas prisiljava da govorimo “metaforički”. Ne možemo se baviti *njome* a da se ne bavimo *njome* “uz nju” (“*en traiter sans traiter avec elle*”), što ju pretvara u neizrecivo⁵³.

Klizanje i pomak ne samo da odgađaju pozitivno određivanje metafore, oni *jesu* to određivanje. I zato

⁴⁹ Vidi Jacques Derrida, “Le retrait de la métaphore”, u: *Psyché. Invention de l’autre*, Pariz, Galilée, 1978/1998, u kojem se Derrida “vraća” metafori, od etimologije riječi “metaphorikos” koja se tiče prijevoznih sredstava do metafore kao automobila i broda, prelazeći s jedne na drugu bez konačnog prijelaza, koji je ipak uvijek čitljiv, pokazujući ono što je najsvojstvenije metafori, njen pomak, klizanje.

⁵⁰ “La métaphore est moins dans le texte philosophique (...) que celui-ci n’est dans la métaphore” (Derrida 1972: 308).

⁵¹ “... le fantôme philosophique de la métaphore: comme ‘non-vraie métaphore’” (Derrida 1972: 308).

⁵² “son glissement le dérobe à l’alternative simple de la présence et de l’absence” (Derrida 1972: 124).

⁵³ “Je devrais donc interrompre décisivement la dérive ou le dérapage. Je le ferais si c’était possible. Mais qu’est-ce que je fais depuis un moment? Je dérape et je dérive irrésistiblement. J’essaie de parler de la métaphore, de dire qqch de propre ou de littéral à son sujet, de la *traiter* comme mon sujet mais je suis, par elle, si on peut dire, obligé à parler *more metaphorico*, à sa manière à elle. Je ne peux *en traiter* sans *traiter avec elle*, sans négocier avec elle l’emprunt que je lui fais pour parler d’elle. Je n’arrive pas à produire un *traité* de la métaphore qui ne soit *traité avec* la métaphore qui du coup paraît intraitable” (Derrida 1987/1998, 2003: 64).

o metaforičnosti možemo govoriti kao o kakvoj *kvazi*-metaforičnosti⁵⁴. “Uvijek govorimo *kvazi*-metaforički, prema metafori metafore.”⁵⁵

Derrida dekonstruira tradiciju jer metaforu tumači kao “suplement”, kao ono što se *vraća* usprkos svemu i kao element koji uspostavlja aporiju ili “dvostrukost”. Govor o metafori tako istodobno uključuje i kombiniranje i odmak (“détour” / “retour”), “invaginaciju” (1987/1998: 72) koja se odbija podvesti na jednostavnu bezdanost (*mise en abyme*).

Tako nam Rousseauov koncept rata, u svjetlu Derridinih komentara, pokazuje da se o metafori može govoriti samo metaforama koje su katakreze.⁵⁶

Rat je rat je rat, metafora je metafora metafore o kojoj se govori metaforički.

Metafora jest klasični filozofem, metafizički koncept, kako tvrdi Derrida (1972: 261, 272) o kojem govorimo jezikom koncepta i njena shema, utemeljena na suprotnostima kao što je osjetno/smisao (*ibid.* 269), to dokazuje.

Jedan od tipova diskursa o metafori u Derridinoj “Bijeloj mitologiji” podrazumijeva zbujujuću logiku koja potvrđuje izvornu figuraciju i govori o njenom brisanju ili zaboravu. Teorija o brisanju figure kao podrijetlu svakog metafizičkog koncepta pretpostavlja da je apstrakcija osjetilno utemeljena. Tako ona potvrđuje figuraciju i onemogućuje konceptualizaciju. Takav je stil duboko rusooovski, kako podsjeća Derrida citirajući ga u *Marges – de la philosophie* (1972: 322)⁵⁷: ako su prvi motivi zbog kojih je čovjek progovorio bile strasti, prvi izrazi bili su tropi, odnosno

⁵⁴ Središnja hipoteza Derridine “Bijele mitologije” (Jacques Derrida, “La mythologie blanche” in: Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972), izvorna “kvazi-metaforičnost”, metaforička “kvazi-priroda” jezika, nije, strogo govoreći, teza u klasičnom smislu jer uključuje dovođenje u pitanje vlastite mogućnosti postojanja. “Bijela mitologija” izdvaja pitanje želje za potpunom “demetaforizacijom” filozofskog jezika ne predlažući preokret koji bi završio tek ponovnim upisivanjem diskursa u logiku opozicije (što mu imputira Ricoeur, da ponovno uspostavlja opozicije), “ubijanje” diskursa metaforom, jer je njegov projekt spomenuti “indécidable”. Preispitivanje *trošenja* metafore, onaj “plus metafore”, iscrpljivanje i obogaćivanje, ne pretpostavlja dokidanje bilo kakvog logičkog učinka: u njoj postoji višak *uporabe* (“métaphore ‘éteinte’/‘morte’”, Derrida 1972: 269). Ono što odvaja je i ono što održava lanac ili sintaksa, i obrnuto, što se vidi i u crtici prisutnoj u nazivima poglavlja i u samom naslovu (*Marges – de la philosophie*). Djelovanje metafore je istodobno i lom i artikulacija, riječ je o dvostrukom ograničenju.

⁵⁵ “On parle toujours *quasi* métaphoriquement, selon une métaphore de la métaphore, avec la surcharge d’un trait supplémentaire, d’un *re-trait*” (Derrida 1987/1998: 80).

⁵⁶ “Les notions abstraites cachent toujours une figure sensible. Le mot n’est pas prononcé, mais on peut déchiffrer la double portée de l’*usure*: l’effacement par frottement, l’épuisement, l’effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d’un capital, l’échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d’intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables” (Derrida 1972: 250).

⁵⁷ Vidi i Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Editions de Minuit, 1967: 155.

prvo je rođen figurativni, konotativni, a tek naknadno denotativni jezik.

Tako kod Rousseaua rat i jest i nije rat, no on se možda upravo zbog toga najbolje može razaznati na polju glazbe, i to ne bilo kakve glazbe, nego upravo opere, koja je uvijek nužno hibridna struktura.

Opera, koja je postala estetska kategorija koja naglašava svoju spektakularnu stranu (*spectre, spectacle*), postaje područje preispitivanja reprezentacije koja bi se mogla iscrpiti, izgubiti tlo pod nogama i na trenutak, kako je govorio Proustov Swann za frazu (ne melodiju!) iz Vinteuilove sonate, takoreći biti *sine materia*, kao ideja onkraj zvuka, koja se ne uspijeva prevesti, doseći, a kamoli posjedovati, no na kraju omogućuje utjehu zazivajući umjetnost.

Put od Rameauovih *Indes galantes* (1735) do Rousseauovih *Muses galantes* (opere-balet iz 1743), o kojima piše u *Ispovijestima*⁵⁸, kao i o svojim sjećanjima na suparnika, dokazuje još jednom da je Jean-Jacques Rousseau, i kao Jean-Jacques, i kao Rousseau, postao simbol koji znači i individualizam, i pobunu, i apsolutni etatizam, i prirodu, i iskrenost, i proturječje, i skrivanje, i talent, i ludilo. Kažu da najavljuje i ekološke, i romantizam, i iskrenost na rubu ekshibicionizma *à la Gide*, i Freuda, zbog poznate scene s gđom de Warens, i Robespierrea. No, ako ostavimo po strani psihologiju, Rousseau prokazuje koncept literature koja bi bila ludilo, jer je i njegov rat, i glazbeni i svaki drugi, ostavio za sobom djelo.

Djelo koje nastoji pokazati da glazba “zna” bolje, iako ona uvijek uporno odbija odrediti prirodu ovog znanja. Ako glazbu shvatimo kao jezik, pokušavamo dati značenje onom osjetilnom. To je moguće isključivo i samo kroz reprezentaciju, kako kaže Lacoue-Labarthe.⁵⁹ Zbog toga se silna Rousseauova borba, da je i nadjačala sve protivnike, od Rameaua do samoga sebe, nužno uvijek svodi na neuspjeh.

No, Rousseau je jedan od onih koji je uspio fantastično “ne uspjjeti” odnosno “uspjeti”.

Rousseau je uspio u smislu da je mobilizirao znanje iz drugih područja, ugled koji je stekao drugim spisima, kako bi se nametnuo u glazbi i ostvario status koji komponiranjem nikada ne bi stvorio. On sebi

⁵⁸ Opera-balet, s prologom i tri različite teme obradene u tri odvojena čina i tri različite vrste glazbe (Tasso kao simbol snažne glazbe, Ovidije nježne glazbe, a Anakreont veselje ditiramba, 1782: 18). Navodno mu je Rameau sugerirao da bi Tasso bio loše primljen kao lik opere, na što je on, u tri tjedna, napisao drugi čin o Hesiodu kojeg je nadahnula muza. Postavljena prvi put 1743. kod La Pouplinièrea, zatim ponovno u Operi 1747. bez uspjeha i posljednji put za Rousseauova života, 1751. kod princa de Contija (Fétis 1867: 336), vjerojatno zbog podrške slavnog Jélyottea, i samom autoru, kako kaže, nije se činila kao potencijalna uspješnica (*ibid.* 64).

⁵⁹ “... la musique comme langage – la syntaxe, le leitmotiv, etc. Faire signifier le sensible. Ce n’est possible que par la représentation” (Philippe Lacoue-Labarthe, “Théâtre [ou: Opéra – ou: le simulacre – ou: le subterfuge]”, u: Philippe Lacoue-Labarthe, *Pour n’en pas finir, écrits sur la musique*, Pariz, Christian Bourgois [ur.], “Détroits”, 2015: 248).

stvara prostor time što “piše kao neprijatelj”, gorljivo, srditom retorikom izazivača.

Rameau muzički ostaje nenadmašan; usporedba dva *Pygmaliona*, Rameauovog i Rousseauovog (Coignetovog) dovoljno govori o tome. Rameau glazbom radi ono što Rousseau uspijeva samo riječju.

Rameau teoretičar u Rousseauu živi više nego što bi ovaj potonji to ikada želio priznati. Što se tiče Rameaua kompozitora, Rousseauovo zazivanje spontanosti, jednostavnosti, melodije i Italije jednostavno se doima nedostatnim u srazu s glazbom njegovog zakletog suparnika.

I napokon, Rousseau je uspio napose zato što je glazbi nametnuo jednu novu interpretaciju, u glazbu uveo antropologiju i najavio novo doba u povijesti kulture.

Jer za njega tajna ostaje netaknuta, glazba sveta: “(...) un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus.”⁶⁰ Za razliku od Mallarméa, Rousseau žali za glazbom za sve, za melodijom koja je za njega unaprijed izgubljena. Postoji tek trag pokušaja, njegovog uspjeha-neuspjeha. Njegov obavezni recitativ najavljuje problematično pitanje odnosa glasa i zvuka. Dobro je da kod Rousseaua metafora, i metafora rata i metafora jezika, pjeva.

ODABRANA LITERATURA

Bernardi, Bruno 2014. “Puissance et souveraineté : sur la double nature du corps politique” u : Rousseau, J.-J., *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 97-117.

Bernardi, Bruno, Silvestrini, Gabriella 2014. “Introduction”, u : Rousseau, J.-J., *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

Dauphin, Claude 2017. “Le Dictionnaire de musique de Rousseau et les planches de lutherie de l’*Encyclopédie* de Diderot: penser et montrer le musical au temps des Lumières”, u: Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Pariz, Actes Sud, IX-LXVIII.

Derrida, Jacques 1967. *De la Grammatologie*, Pariz, Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques 1972/1993. *La Dissémination*, Pariz, Le Seuil, “Points essais”.

Derrida, Jacques 1972, *Marges – de la philosophie*, Pariz, Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques 1987/1998, 2003, *Psyché. Invention de l’autre*, Pariz, Éditions Galilée

Ehrard, Jean 2017, “Montesquieu et Rameau: musique et politique”, *Dix-huitième siècle, Société du spectacle*, br. 49, 713–727.

Fétis, François-Joseph 1867, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, sv. VII, Pariz, Firmin-Didot.

⁶⁰ Stéphane Mallarmé, “L’art pour tous”, u: “Hérésies artistiques”, u: *Œuvres complètes*, 15. rujna 1862, sv. 2, 127–128.

Foucault, Michel 1962. (1994/2001) "Introduction", u: Rousseau, J.-J. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Paris, Armand Colin, coll. "Bibliothèque de Cluny": VII–XXIV, u: *Dits et Écrits I. (1954–1975)*, Paris, Gallimard, Quarto, 200–216.

Kintzler, Catherine 2006, "Montesquieu et la musique", *Dictionnaire électronique Montesquieu*.

Lacoue-Labarthe, Philippe 2015, *Pour n'en pas finir, écrits sur la musique*, Christian Bourgois éditeur, "Détoits".

Berchtold, Jacques, Martin, Christophe, Séité, Yannick (ur.) 2014, *Rousseau et le spectacle*, Pariz, Armand Colin, "Recherches".

Rancière, Jacques, avec Adnen Jdey 2018, *La Méthode de la scène*, Éditions Lignes.

Reibel, Emmanuel 2016, *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au Romantisme*, Pariz, Librairie philosophique J. Vrin, "MusicologieS".

Rousseau, Jean-Jacques 2009, *Confessions*, Pariz, Gallimard, folio classique.

Rousseau, Jean-Jacques 1889, *Confessions*, sv. VII, Pariz, Launette.

Rousseau, Jean-Jacques 2007, *Dictionnaire de musique*, fac-similé de l'édition de 1768, augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'*Encyclopédie* de Diderot, Édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Actes Sud, "Thesaurus".

Rousseau, Jean-Jacques 2014, *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Pariz, Librairie philosophique J. Vrin.

Rousseau, Jean-Jacques 1999, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques suivis de Le Léviite d' Ephraïm*, Pariz, Flammarion, "Garnier Flammarion".

Rousseau, Jean-Jacques 1780-1789, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, u: *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, sv. 11, 4-201 / Collection complète des œuvres, Genève, 1780-1789, vol. 11, in-4°, édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 7 octobre 2012. (<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0078.pdf>)

Silvestrini, Gabriella 2014, "Rousseau, la guerre et la paix" u : Rousseau, J.-J., *Principes du droit de la guerre*, texte établi, annoté et commenté par Bruno Bernardi et Gabriella Silvestrini, Pariz, Librairie philosophique J. Vrin, 75-96.

SUMMARY

JEAN-JACQUES ROUSSEAU AND HIS WARS: ON MUSIC DICTIONARY

Rousseau's musical and musicological *œuvre* is a great platform to show that the metaphor, especially the metaphor of war is, for him, at the same time both active and destructive, both fruitful and fatal, that, even though used in the context of art, has nothing to do with it. During all his "wars", the ghost that trails him is representation. Even his new musicology, the anthropology of music, cannot handle the problem. Rousseau's example also demonstrates the uncertainty of this use of the metaphor in musicological and theoretical discourse. His *Music Dictionary*, published in 1767, announces one eminently technical, lexicographic work, a set of definitions of terms in alphabetical order that is an open field in which everything can be found, as Valéry would put it. Meanwhile, music shows that it "knows" better, though it persistently refuses to determine the nature of this knowledge. If we understand music as language, we try to give meaning to the sensory, which is possible only through representation (Lacoue-Labarthe). That is why Rousseau's great struggle, even if he overpowered all his opponents, from Rameau to himself, always necessarily fails. But Rousseau is one of those who have managed to fail fabulously. For him, the secret remains intact, the music of the world, mourned after, a tune that has been lost in advance. There is only a trace of his attempt, his fantastic failure, his work in and on music. His obligatory recitative, singing, a voice whose cry clearly condemns both psychology and biography. Fortunately, with Rousseau, the metaphor, both the one of war and the one of language, is sung.

Key words: Rousseau, *Music dictionary*, war, Rameau, metaphor