

Desafios da linguagem musical: a correspondência entre Nietzsche e Carl Fuchs

Challenges of musical language: the correspondence between Nietzsche and Carl Fuchs

Fernando R. de Moraes Barros*

Data de recebimento: 11/10/2010

Data de aprovação: 02/12/2010

A) Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlim, DTV/de Gruyter, 2003, Vol. 7, p. 176-179.

A Carl Fuchs, em Danzig

Nizza (France) rue St. François de Paule 26, II
[provavelmente, no meado de abril de 1886]

Caro e estimado Sr. Dr.,

Embora não preste testemunho disso por meio da escrita (ano após ano, meus olhos me permitem fazê-lo cada vez menos), podeis acreditar que dificilmente seria dado a alguém acompanhar suas investigações e sutilezas com maior interesse do que eu. *Se* apenas o “interesse” bastasse! Faltam-me, porém, o conhecimento e a capacidade em todas as esferas em que se estende seu talento admiravelmente variegado. E, antes de tudo: faz anos que ninguém me compõe música, incluindo eu mesmo. A última obra que assimilei a fundo foi *Carmen*, de Bizet – e não sem muitas segundas intenções, em parte proibidas, a propósito da inteira música alemã (a qual julgo de maneira análoga à que considero toda filosofia alemã); além disso, trata-se da música de um gênio ainda não descoberto, que ama o Sul tal como eu o amo, e que, além de necessitar da ingenuidade sulista, tem o dom da *melodia*. O declínio do sentido melódico, o qual creio farejar sempre que entro em contato com músicos alemães, a atenção cada vez maior ao gesto *particular* do afeto (acredito que a denominais, meu caro Sr. Dr., “frase”?), em todo caso, a habilidade cada vez maior na execução do individual, nos expedientes *retóricos* da música, na arte do ator¹, em configurar o *momento* da maneira mais convincente possível: a mim me parece que tais elementos não apenas co-existem entre

* Professor Adjunto de Filosofia na UFC, Fortaleza, Ceará, Brasil. Contato: frbarros@usp.br.

¹ No original, *in der Schauspieler-Kunst*.

si, senão que chegam a condicionar uns aos outros. Tanto pior! Tudo o que há de bom neste mundo tem de ser comprado a um preço *demasiadamente caro!* A expressão wagneriana “melodia infinita” manifesta, da maneira mais charmosa, o perigo, a ruína do instinto e da boa fé, da boa consciência. A ambigüidade rítmica, mediante a qual já não se sabe e nem se *deve* saber onde começa o rosto e termina o pescoço, consiste, sem dúvida alguma, num expediente artístico com o qual efeitos maravilhosos podem ser alcançados – o *Tristão*, por exemplo, é pródigo nisso –, mas, como sintoma de toda uma arte, ela é e continua a ser, apesar disso, o sinal de dissolução. A parte assenhora-se do todo, a frase da melodia, o instante do tempo (e também do *tempo* musical), o *pathos* do *ethos* (do caráter, do estilo, ou, então, como quer que se chame), de sorte que, por fim, também o *esprit* se apodera do “sentido”. Perdão! Mas, aquilo que acredito perceber é, antes do mais, uma mudança de perspectiva: o particular é visado de um modo excessivamente acurado, ao passo que o todo é visto de uma maneira demasiadamente obtusa – possui-se a *vontade* de tal ótica na música, tem-se, sobretudo, o *talento* para tanto! Mas, isso é *décadence*, um termo que, tal como nos parece ser evidente, não deve rechaçar, mas apenas descrever algo. O seu Riemann é um sinal disso, assim como seu Hans von Bülow e vós mesmos; vós, enquanto o mais perspicaz intérprete das necessidades e mudanças da *anima musica*, a qual, tudo somado, deve finalmente ser a melhor parte daquilo que constitui a *âme moderne*. Expresso-me terrivelmente mal, à diferença de vós; o que tenciono dizer é que, mesmo na *décadence*, há um sem-número de elementos muitíssimo atraentes, valiosos, novos e admiráveis – nossa música moderna, por exemplo, bem como qualquer um que seja seu fiel e corajoso apóstolo, à maneira das *três* pessoas recém-mencionadas. Perdão por acrescentar ainda: lá, onde o gosto decadente se acha mais distante, eis onde se pode encontrar o *grande estilo*; ao qual pertence, por exemplo, o Palazzo Pitti, mas *não* a “Nona sinfonia”. O grande estilo como a máxima intensificação da arte da melodia.

Por fim, algumas palavras sobre uma enorme diferença teórica que existe entre nós, a saber, naquilo que concerne à métrica antiga. Com efeito, hoje já não me é permitido opinar sobre tais coisas, mas, em 1871 decerto me seria facultado dizer algo a respeito, ano que despendi na impactante leitura das métricas gregas e latinas, chegando a um resultado assaz surpreendente. À época, sentia-me como o metricista mais marginalizado dentre todos os filólogos; pois, tratei de demonstrar aos meus alunos que

o inteiro desenvolvimento da métrica, de Bentley até Westphal², não passava da história de um erro básico. Naquele período, voltava-me com unhas e dentes contra o aceite de que o hexâmetro alemão, por exemplo, tivesse algum tipo de afinidade com o grego. Aquilo que então afirmava, para permanecer nesse caso, era que, quando da declamação de um verso homérico, um grego não empregava *quaisquer outros* acentos a não ser aqueles atinentes à própria palavra – que o estímulo rítmico se assentava exatamente nas *quantidades de tempo* e em suas respectivas relações, e *não*, tal como se dá no hexâmetro alemão, no saltaricar do ictô; isso sem levar em conta o fato de que, em termos de sua quantidade temporal, o dátilo alemão é fundamentalmente distinto do grego e do latino. Pois, dizemos “*Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen, es grünt und blüht*”³ com o sentimento de , ou, talvez, até mesmo como tercinas, mas decerto não como se tratasse de figuras divididas solenemente em duas partes, nas quais uma sílaba longa possui a duração de duas breves. O rigor aplicado à duração de uma sílaba era justamente aquilo que, no mundo antigo, diferenciava o verso do discurso cotidiano; o que não é, em absoluto, o nosso caso, nós, *do Norte*. É-nos quase impossível compreender um ritmo puramente quantitativo, tão habituados que estamos com o ritmo afetivo, com as partes fortes e fracas do tempo, com o *crescendo* e o *diminuendo*. Mas Bentley (*este* sim é o grande inovador, enquanto G. Hermann⁴ só vem depois, em segundo lugar), tal como os poetas alemães que acreditavam imitar os metros antigos, terminou por converter nosso sentido rítmico, de um modo bastante inocente, numa espécie única e “eterna”, como se tratasse da rítmica em si; mais ou menos da mesma maneira como estamos todos inclinados a tomar nossa moral humanitária e compassiva como *a* moral em si, interpretando, a partir de suas lentes, morais mais antigas e fundamentalmente diferentes. Não há dúvida que nossos poetas alemães, valendo-se de “metros antigos”, trouxeram à poesia uma diversidade de

² “Pai” do moderno criticismo métrico, Richard Bentley (1662-1742) foi helenista, teólogo, crítico e diretor do Trinity College, em Cambridge; tornou-se atuante, sobretudo, pela célebre interpretação do fonema *digamma* – letra obsoleta do alfabeto grego e cujo signo deu origem ao “f” latino –, o qual procurou deduzir sem expressões gráficas, fiando-se apenas em indicações métricas e lingüísticas. Professor em Breslau e em Moscou, Rudolf Westphal (1826-1892) traduziu os *Elementa rhythmica* de Aristoxenos (cf. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipzig: B. G. Teubner, 1861).

³ “Pentecostes, a festa adorável”; primeiro canto do ciclo *Reineke Fuchs*, de Goethe (Cf. Goethe, J. W. *Gedichte und Epen II*. In: *Werke*. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, p. 285).

⁴ Professor de eloquência e poesia em Leipzig, Johann Gottfried Jakob Hermann (1772-1848) escreveu os famosos *Elementa doctrinae metricae*; kantiano, encabeçou a escola crítico-gramática de interpretação dos textos gregos e latinos (“filólogos da palavra”), o que lhe rendeu, entre outras coisas, um acirrado debate com a vertente interpretativa afirmada por August Boeckh.

estímulos rítmicos que lhe faltavam (afinal, o mero tique-taque de nossos poetas de *rima* torna-se, a longo prazo, algo terrível). Mas, um homem antigo não teria escutado nenhum *desses* encantos e muito menos acreditado que, no caso, estava à escuta de *seus* metros. Entre franceses, pode-se compreender bem mais facilmente a possibilidade de uma métrica puramente quantitativa e temporal: ocorre que eles sentem o número de sílabas enquanto tempo. – *Ecco*, a carta mais longa que escrevi nos últimos anos; aceite-a como um sinal, mas também em qualquer outro sentido, de que não me esqueci, meu estimado Sr. Dr., da “gradidão” com a qual você me tratou por duas vezes, ofertando-me iguarias especialmente selecionadas. De onde tirastes seu talento para *causer en littérature*? Há algum sangue francês em suas veias?

Por fim, um protesto de indignação contra o seu editor e impressor. Como? “Encadernado”? Encadernar o que não se encaderna, o que não se deixa encadernar!⁵ *Lucus a non lucendo!* Não leve a mal essa brincadeira por parte de um velho filólogo e, apesar de tudo, procure continuar bem disposto.

Do seu fiel

Dr. Friedrich Nietzsche,
ex-professor de Línguas clássicas, e também de Métrica.

Peço-lhe que leia um livro pouco conhecido: *De musica*, de St. Agostinho; para ver como as pessoas, à época, compreendiam e fruíaam os metros horacianos, como se costumava “cadenciar”, quais pausas eram introduzidas e assim por diante (*arsis* e *thesis* são meros sinais de cadência).

Meu endereço definitivo para correspondência é: Naumburg an der Saale. Tudo me é encaminhado a partir de lá. Eu mesmo sou apenas um “fugitivo e errante” sobre a Terra.

⁵ Sobre a suposta edição completa dos textos de Fuchs.

B) Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlim, DTV/de Gruyter, 2003, Vol.8, p. 399-403.

A Carl Fuchs, em Danzig

Sils, *domingo* [26 de agosto de 1888]

“Caro amigo,

Alguns dias de sossego. Também tive alguns dias de enfermidade. Mas, tudo *há* de passar e ficar bem – e está tudo bem. Agora, é a minha vez de lhe contar algo. Em primeiro lugar, sobre o Dr. Brandes⁶. Este fez por mim a mesma coisa que vem fazendo há trinta anos em favor de todos os espíritos independentes da Europa: *apresentou-me* aos seus conterrâneos. No meu caso, o que devo honrar enormemente é o fato de ele ter superado a sua insatisfação ardente em relação a todos os alemães hodiernos. Recentemente, *após* a visita do imperador, expressou uma vez mais o seu desprezo pelos alemães com um “humor verdadeiramente demoníaco”, tal como se lê no *Kölnische Zeitung*. Então tratam de lhe dar um troco à altura. Goza de uma fama muito ruim nos círculos acadêmicos; estar associado a ele equivale a uma desonra (razão bastante para que *eu, tal como sou*, dê a mais ampla publicidade à história acerca das preleções de inverno). É um daqueles *judeus* internacionais que traz no corpo uma legítima *coragem diabólica* – também acumula diversos inimigos no Norte. É poliglota, tem na Rússia seu melhor público, conhece intimamente aquilo que há de bom no universo intelectual inglês e francês – e é um psicólogo (algo pelo qual os acadêmicos alemães não podem perdoá-lo...). Sua maior obra, que já obteve edições variadas, *As principais correntes da literatura do século dezanove*, ainda é, até hoje, o melhor “livro de cultura”⁷ escrito em alemão sobre esse portentoso tema. Tal como me escreveu no último inverno, lamenta muito o fato de não possuir nenhuma relação com a *música*.

O Sr. von Holten⁸ deixou-nos há quatro dias. Estamos todos tristonhos. Uma tal

⁶ Georg Brandes (1842-1927), crítico literário dinamarquês cujas conferências concorreram enormemente para divulgação e repercussão internacional do pensamento de Nietzsche.

⁷ No original: “*Cultur-Buch*”.

⁸ Karl v. Holten (1836-1912), jocoso e refinado pianista de Hamburgo cuja estada em Sils-Maria, no segundo semestre de 1888, deu grande ensejo à elaboração d'*O caso Wagner*.

combinação de amabilidade e malícia é algo muito raro. Trata-se de um velho abade⁹ com o humor de um grande ator. Incluindo uma notável inventividade em atos de gentileza, em trazer alegria – qualquer pessoa tem uma história para contar a esse respeito. Ele deve estar em excelentes condições, digo, não tanto do ponto de vista financeiro, senão que em coisas do coração, pois não passou um só dia em que não tivesse cometido alguma espécie de delicadeza. Para mim, havia planejado a seguinte amabilidade: ensaiara uma composição do único músico que atualmente ainda admito, a saber, de meu amigo Peter Gast, e tocou-a seis vezes para mim, *privatissime* e de memória, deslumbrado com “a amável e engenhosa obra”. Demos-nos muito bem *in rebus musicis et musicantibus*¹⁰, i. e., não tivemos qualquer tolerância e dissecamos o “caolho” no reino dos cegos... No que tange a *Riemann*, tratamos de discuti-lo de modo suficientemente sério, mas também no mesmo sentido, a saber, concluindo que uma edição de obras “fraseadas” é tão ruim quanto qualquer outra – ou seja, não passa de um pedantismo malicioso. Aquilo que é “incorreto” pode ser, de fato, determinado em diversos casos; mas *quase nunca* o que é “correto”. *Nesse ponto*, a ilusão dos “fraseadores”¹¹ pareceu-nos extraordinária. O pressuposto básico sobre o qual erigem suas frases, segundo o qual há, em geral, uma interpretação correta, isto é, só *uma* interpretação correta, parece-me *equivocado* tanto em termos psicológicos quanto do ponto de vista da experiência. Seja na situação de criação, seja no momento de reprodução, o compositor vê essas *finas sombras* num equilíbrio meramente instável – todo acidente, toda intensificação e todo afrouxamento do sentimento subjetivo da força são sintetizados como unidades, em círculos ora maiores, ora necessariamente mais *estreitos*. Em suma, a partir de toda sua experiência filológica, o *velho filólogo* diz: *não existe apenas uma interpretação verdadeira*, nem para poetas nem para músicos (um poeta *não* é, em absoluto, uma autoridade no que se refere ao sentido de seus versos; tem-se as provas mais incríveis de quão impalpável e vago é, para eles, o “sentido”).

Há ainda um *outro* ponto de vista sobre o qual discutimos (- e é bem possível que, há alguns anos, eu já tenha tocado uma vez nesse assunto num sentido oposto ao vosso, caro amigo). Trata-se dessa exaltação e animação das mais ínfimas *partes do discurso*¹² da música (gostaria que vós e Riemann empregassem as palavras da retórica conhecidas por todos: período [frase], dois pontos, vírgula, e, conforme o tamanho, igualmente

⁹ Em francês, no original: “Abbé”

¹⁰ “Em matéria de música e de músicos”.

¹¹ Em francês, no original: “phraseurs”.

¹² No original: “Redetheile”.

sentenças *interrogativas, condicionais e imperativas* – pois, a doutrina do fraseamento desempenha, definitivamente, a mesma função que o *sistema de pontuação* exerce em prosa e em poesia); ou seja, tratamos de considerar essa exaltação e animação das mais ínfimas articulações tal como surgem na prática musical de Wagner e como, a partir dela, terminaram por se converter num sistema de recitação¹³ praticamente dominante (até mesmo para atores e cantores), inclusive com manifestações semelhantes em *outras artes* – trata-se de um *típico sintoma de declínio*, uma prova de que a vida se *retirou* do todo e se tornou *luxuriante* no ínfimo. O “fraseamento” seria, portanto, o sintoma de um decaimento da força organizadora, ou, para dizer de outra forma, da incapacidade para transpor *grandes* relações em termos rítmicos – seria uma forma degenerada *do sentido rítmico...* Isso soa quase paradoxal. Os primeiros e mais apaixonados promotores da precisão e univocidade rítmicas seriam não apenas fenômenos *resultantes* da *décadence* rítmica, mas também seus mais *fortes e bem sucedidos instrumentos!* Na medida em que o olho se ajusta à forma *rítmica* individual (“frase”), tanto mais *míope* se torna face às formas amplas, longas e grandes; exatamente como se dá na arquitetura de Bernini¹⁴. Uma alteração na *ótica* do músico – isso se revela na obra como um todo; *não só* na exagerada vitalidade rítmica do ínfimo, sendo que a nossa *capacidade de fruição também termina por se restringir mais e mais às pequenas e delicadas coisas sublimes... e, conseqüentemente*, agora só se compõe semelhantes peças.

Moral: com Riemann, estais absolutamente no “caminho certo” – o mesmo é dizer, no único caminho *que restou...*

Também discutimos um ponto que lhe diz *particularmente* respeito. No entender de von Holten, concertos baseados no fraseamento, tais como os que você organiza, não chegam a lugar nenhum. Tratar-se-ia de uma completa ilusão do intérprete. Simplesmente não se pode *escutar* em que medida a execução fraseada difere daquela que se escutou anteriormente; mesmo para o pianista profissional, a interpretação costumeira e de praxe não lhe é algo tão *consciente*, efetuada com a almejada clareza (com exclusão, é claro, de alguns poucos casos), a ponto de facultá-lo captar uma diferenciação a cada instante. Tais concertos não convenceriam as pessoas de absolutamente nada, porque não operariam qualquer distinção na consciência. Algo bastante diferente seria, com efeito, a apresentação seqüencial de *diferentes* tipos de

¹³ No original: “Vortrags-System”.

¹⁴ Proeminente arquiteto, escultor e pintor do barroco italiano, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) primava pelo virtuosismo e intenção precisa, dando, não raro, um tratamento caricatural aos objetos a fim de ressaltar o que neles havia de “característico”.

execução, o que também só diria respeito, é claro, a músicos muito refinados; aquilo que ele [von Holten] denega é o aceite de que, com isso, poder-se-ia demonstrar a evidência do que é *correto*. Deveríeis simplesmente tomar partido a respeito...

Tudo o que me escreveis apenas fortalece meu desejo de que Danzig *delenda est*¹⁵; Bonn, eis algo que soa bem mais animado... Suponho, sem fazer muito alarde, que o benevolente Brambach¹⁶, seguidor de Schumann, ainda atua como mestre-de-capela por lá (sob sua regência, em Köln, cantei no grande festival de música de Gürzenich – por exemplo, o *Fausto* de Schumann). Além das mulheres estrangeiras¹⁷, as pessoas que lá vivem formam um universo excelente. A diferença climática é indescritivelmente *vantajosa*... A coloração do mundo inteiro modifica-se às margens do Reno, nesta “doce alma” – *crede experto*. Por fim, vale lembrar que efetivamente há uma *vida musical* em tal região. Certa vez, em Naumburg, vistes meu amigo Krug¹⁸; este, que agora é um peixe grande¹⁹, com oitenta funcionários sob o seu comando, conselheiro judiciário²⁰ e diretor das estradas de ferro do Reno ocidental, cuja sede, aliás, fica em Köln, fundou muito recentemente, nesta mesma cidade e em grande estilo, uma *Sociedade Wagner*; ele próprio é o presidente.

Rogando que me perdoe por tudo aquilo que esta carta contém de indesejável, deixo-lhe então inúmeras e afetuosas saudações.

Do seu fiel,
Nietzsche

PS: permaneço em Sils até o dia 14 de setembro. Partida prevista para o dia 15.

Espero que não tenhais levado a sério minha “prescrição literária”?? Só faço malvadezas quando o assunto²¹ é “fama” e “publicidade” – Algumas pessoas nascem póstumas.

¹⁵ “deve ser destruída”, famosa expressão latina atribuída a Catão, o Antigo.

¹⁶ Kaspar Joseph Brambach (1833-1902), diretor musical em Bonn e dirigente do coral masculino *Concordia*.

¹⁷ No original: “Ausländerinnen”.

¹⁸ Gustav Krug (1844-1902), amigo de infância e co-fundador da *Germania*, sociedade lítero-musical que remonta ao período ginásial de Nietzsche (1860).

¹⁹ No original: “ein grosses Thier”.

²⁰ No original: “Justizrath”; em verdade, Krug era um “Regierungsrath”, ou seja, uma espécie de conselheiro do governo.

²¹ Expressão latina, no original: “in puncto”.

C) Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Berlim, DTV/de Gruyter, 2003, Vol.8, p. 403-405.

A Carl Fuchs, em Danzig

[Sils-Maria, provavelmente no fim de agosto de 1888]

A propósito da diferença entre a rítmica antiga (“rítmica **temporal**”) e a rítmica bárbara (“rítmica **afetiva**”)

1. Que houvesse alguma outra espécie de acento além do acento das palavras, eis uma suposição em favor da qual os teóricos do ritmo (Aristoxenos, por exemplo) não oferecem nenhum testemunho, nenhuma definição, nem mesmo uma alusão nominal. Somente a partir de Bentley *arsis* e *thesis* passaram a ser compreendidas no sentido *equivocado* da rítmica moderna; as definições que os antigos dão a tais termos são completamente inequívocas.

2. Em Atenas, bem como em Roma, até mesmo os *oradores* mais famosos eram repreendidos quando, sem querer, falavam na forma de versos. São citados inúmeros exemplos de tais versos inadvertidos. Conforme a *nossa* habitual maneira de recitar versos em grego e em latim, a mencionada repreensão é simplesmente incompreensível (pois, para nós, apenas o icto *rítmico* transforma uma dada seqüência de sílabas num verso; mas, de acordo com o juízo antigo, era justamente o falar comum que continha, muito facilmente, *versos perfeitos*).

3. De acordo com testemunhos explícitos, não era possível escutar o ritmo de versos líricos declamados *a não ser* que marcações do pulso fizessem com que as *unidades de tempo maiores* fossem conscientemente percebidas pelo sentimento. Desde que a dança fizesse as vezes de acompanhamento (sendo que a rítmica antiga nasceu da dança, e não da música), podia-se *ver* as unidades rítmicas com os *olhos*.

4. Em Homero, há casos em que uma sílaba curta forma, de maneira incomum, o *início* de um dátilo. Supõe-se filologicamente que, em tais casos, o icto *rítmico* teria a força necessária para compensar o déficit temporal. Nos textos dos antigos filólogos, dos grandes alexandrinos, por exemplo, os quais investiguei especialmente com vistas a

esse ponto, não há o menor vestígio de uma tal justificativa para a sílaba *curta* (senão que outras cinco justificativas em sentido contrário).

5. Tanto em solo grego como em solo latino, chega um dado momento em que os ritmos nórdicos de canção²² terminam por se assenhorar dos antigos instintos rítmicos. Há um material inestimável a esse respeito na obra principal da *hinologia greco-cristã* (proveniente de um monastério erudito no Sul da França). A partir do instante em que *nosso* tipo de acento rítmico penetra no verso antigo, a *linguagem* está perdida de uma vez por todas; de imediato, perde-se de vista o acento das palavras, bem como a distinção entre as sílabas longas e curtas. Dá-se, então, um passo rumo à formação de idiomas barbarizados.

6. Por fim, o tema principal. As duas espécies de rítmica são *contrárias* em suas intenções e proveniências mais básicas. *Nossa* rítmica bárbara (germânica) compreende o ritmo como uma seqüência de *acentuações afetivas* igualmente fortes, separada por reduções na intensidade. Disso resulta nossa mais antiga forma de poesia: três sílabas, *cada* qual expressando um *conceito fundamental*; e três *batidas* pregnantes, por assim dizer, sobre o aparato sensorial do afeto²³ – isso constitui a nossa mais antiga métrica. (Em nossa linguagem, geralmente, é a sílaba que detém o acento, o significado mais importante e o *domínio afetivo*, algo totalmente distinto das línguas antigas). *Nosso* ritmo é um *meio de expressão do afeto*; o ritmo antigo, o ritmo temporal, possui, inversamente, a tarefa de dominar o afeto e eliminá-lo até um grau determinado. A recitação da rapsódia antiga era extremamente apaixonada (pode-se encontrar, no *Íon* de Platão, uma vigorosa descrição dos gestos, das lágrimas e assim por diante); a *proporção temporal* era sentida como uma espécie de *óleo* sobre a ondulação. De acordo com a compreensão dos antigos, o *ritmo* é, do ponto de vista *moral e estético*, a rédea que se coloca na paixão.

In summa: nosso tipo de rítmica pertence à patologia; a antiga, ao “*ethos*”...

Encaminhado ao Dr. Carl Fuchs por sua afável consideração.

F.N.

²² No original: *nordischen Lied-Rhythmen*.

²³ No original: *an das Sensorium des Affekts*.