

O significado em música

MARIO BARONI*

TRADUÇÃO: ANTENOR FERREIRA CORRÊA¹

Resumo

Neste artigo, o renomado musicólogo italiano Mario Baroni reflete sobre a natureza do significado musical. Partindo de comparações com o conceito de significado no campo da linguística, o autor discute possibilidades e impasses ao transportá-lo para a área da música em razão da condição não conceitual do significado musical. A seguir, descreve as relações entre significado e gramática musical, considerando até que ponto é possível fazer uso da linguagem verbal para descrever o significado de uma peça musical. Na segunda parte, o autor considera as interações entre regras estruturais e expressividade fundamentando-se em um projeto próprio que envolveu a criação de um software para compor peças musicais em um estilo específico. O experimento apontou para a possibilidade da obtenção de peças musicais consideradas expressivas por meio da aplicação de regras estruturais determinadas, engendrando, assim, um tipo particular de significado musical.

Palavras-chave: Significado musical, hermenêutica musical, gramática da música, regras estruturais.

Meaning in Music

Abstract

In this article, renowned Italian musicologist Mario Baroni reflects on the nature of musical meaning. Starting from comparisons with the concept of meaning in the field of linguistics, the author discusses possibilities and obstacles in transferring it to the area of music due to the non-conceptual character of musical meaning. He then describes the relationships between meaning and musical grammar, and considers the extent to which verbal language can describe the meaning of a musical piece. In the second part, the author considers the interactions between structural rules and expressiveness, based on his project creating software to compose musical pieces in a specific style. The experiment demonstrated that expressive musical pieces can be obtained through specific structural rules, generating a particular type of musical meaning.

Keywords: Music meaning, music grammar, music hermeneutics, structural rules.

* Mario Baroni (1934) é um musicólogo italiano reconhecido internacionalmente. Lecionou nas universidades da Calabria e de Bologna. Autor de diversos artigos e livros, foi fundador do Gruppo Analisi e Teoria Musicale (1989) e diretor da Rivista de Analisi e Teoria Musicale. Junto com Rosana Dalmonde e Jean-Jacques Nattiez editou a prestigiosa Enciclopedia Della Musica lançada pela Einaudi em 2001, para a qual escreveu vários verbetes, entre estes, Ricerche e tendenze; Nascita e decadenza delle avanguardie musicali; Gruppi sociali e gusti musicali; L'ermeneutica musicale; Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea.

¹ Pesquisador com bolsa produtividade (PQ2) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Universidade de Brasília - UnB - Brasília, DF.

<https://orcid.org/0000-0003-0257-3059>

Introdução²

Falar sobre significado é um dos problemas mais complexos e controversos no campo da filosofia da música. Para introduzir a questão, vale lembrar que a palavra “significado”, quando aplicada à música, pode se tornar extremamente ambígua. Assim como muitos outros termos derivados da área da linguística, corre o risco de se tornar uma metáfora pura e simples e perder suas propriedades como definição conceitual. De fato, o significado de uma palavra possui, certamente, escopos precisos, principalmente o de definir as categorias de objetos ou eventos que fazem parte da experiência humana comum e, em segundo lugar, para distinguir um conceito de outros semelhantes. Em outras palavras, os principais propósitos da linguagem são reduzir as possibilidades de ambiguidade, codificar as relações entre o significado e as formas fonéticas das palavras e limitar, se possível, as possibilidades de tais relações codificadas. Por essas razões, as palavras de uma determinada língua são estáveis, finitas em número e têm um significado lexical determinado pelo dicionário.

2

Na música nenhuma dessas condições existe: seus significados, mesmo que possam ser interpretados, não são numericamente finitos, pois mudam de composição para composição e, por essa razão, a música não pode ter um “dicionário”. Além disso, os significados não aspiram a categorizar eventos ou objetos, mas sim evocar experiências existenciais também ligadas a estados emocionais. Dito de outro modo, se usarmos os dois termos em seu sentido linguístico específico, a música não tem propriedades semânticas reais nem significados reais. Mas na linguagem cotidiana, e até mesmo em palestras científicas, persistimos em usar essas palavras aparentemente sem qualquer dificuldade. Em certos casos, e em outras línguas, pode-se observar uma busca por palavras alternativas, por exemplo ‘significação’ em francês ou mesmo ‘sentido’ em italiano. Em outros casos, similar problema aparece: ou seja, entender mais precisamente a que estamos nos referindo quando falamos de significado musical e, conseqüentemente, qual a diferença entre o significado musical e o linguístico.

Para discutir adequadamente esse problema, três condições são necessárias: primeiro, definir a natureza não conceitual do significado musical; segundo, descrever suas relações para com a estrutura musical e, por fim, indicar até que ponto é possível fazer uso da linguagem verbal para descrever o significado de uma peça musical. As três partes deste ensaio tratam de cada uma dessas três condições.

² Nota do Tradutor: Com o título de “Il significato in musica”, este artigo foi publicado originalmente na revista científica *Diastema Studi e Ricerche*, vol.13, II, 1999.

A natureza do significado musical

Cantar e dançar são funções comuns universalmente atribuídas à música. Um conhecido conjunto de pesquisas antropológicas (Molino, 1975) destacou que a ideia de música como um fenômeno autônomo, conectado unicamente à audição, pertence quase exclusivamente à cultura ocidental: a antiga *musikè* grega incluía uma multiplicidade de atividades e o mesmo pode ser dito de muitas expressões africanas análogas³. O ponto de virada dessa ideia ocidental de música foi alcançado no século XIX com o conceito filosófico alemão de Música Absoluta. De acordo com este conceito, a música era “absoluta” pelo menos sob dois pontos de vista: primeiramente, porque tinha de ser “contemplativa” de si mesma, como objeto estético silencioso e imóvel. Em segundo lugar, porque era exclusivamente instrumental, sem qualquer interferência de poesia, imagens ou movimentos coreográficos. Foi nesse contexto que, para justificar o surgimento de uma experiência emocional profunda e não ligada a qualquer elemento externo ao próprio som, surgiu o problema de atribuir significado à música. O engenhoso livro de Hanslick⁴ (1854) foi um dos primeiros a fornecer respostas a este problema.

A prática da música instrumental “absoluta”, no entanto, teve seu início dois séculos antes, na música barroca italiana. Neste contexto cultural distinto, talvez seja possível encontrar algumas explicações iniciais para alguns dos problemas futuros. O estilo da música instrumental barroca tem duas origens principais: música vocal e música de dança. Modelos polifônicos como o *Ricercare* e a Fuga decorrem da música vocal sacra, da qual derivam solenidade e austeridade como uma espécie de memória emocional e comportamental. Outros gêneros instrumentais, como a *Tocatta* para órgão (Darbellay, 1977) e a *Sonata a Três*⁵ (Piperno, 1990), têm seus principais modelos melódicos no “recitar cantado”: aspectos como cadências, clímax, suspensões, raliando, acelerando, acentuações, entre outros, foram todos originalmente concebidos como “imitação” da pronúncia das palavras

³ NT: Assim como a *mousikè* grega possuía um significado holístico, encampando poesia, dança, educação, filosofia, entre outros, diversos estudos etnomusicológicos demonstraram tradições africanas nas quais a música não está limitada à contemplação estética, mas integra dimensões espirituais e culturais ligadas à tradição e experiências históricas. Assim, a música é mais que som, pois está inscrita em uma experiência comunal compartilhada constituída de acordos intersubjetivos. Vide, por exemplo, o papel fundamental exercido pela *Mbira* como constitutiva da identidade cultural Shona ou as formas de transmissão de conhecimentos e construção de coesão social Zulu fundamentadas no *isigqi*.

⁴ NT: Em seu conhecido e influente livro (*Do Belo Musical*), Edward Hanslick rejeitou a compreensão romântica da música como um veículo para expressar sentimentos ou evocar emoções. Essa rejeição se fundamentava na premissa de que o julgamento estético não poderia estar fundamentado em percepções subjetivas. Em busca de uma abordagem objetiva, portanto, Hanslick propõe estabelecer critérios mais gerais e permanentes para a apreciação da música, pois baseavam-se nas relações estabelecidas entre os elementos estruturais e formais componentes da obra. Desse modo, Hanslick inaugura a denominada corrente formalista em música.

⁵ NT: Na forma sonata, o gênero chamado “*a Tre*” consistia em uma obra comumente composta para dois violinos e outro instrumento grave, como por exemplo, o *violone* (espécie de viola da gamba) ou mesmo o fagote.

(Galileu, 1581), mas seus significados convencionais foram preservados mesmo na ausência destas. A organização retórica de muitas composições do repertório vocal baseava-se nas necessidades intrínsecas de recitar um longo texto verbal, como no caso de muitas das letras de Monteverdi. As mesmas regras de organização das durações passaram diretamente para a música instrumental e, assim, tornaram-se convenções formais. Outra característica importante dos primeiros exemplos de música puramente instrumental é sua tendência à regularidade métrica. Neste caso, os modelos podem ser encontrados na música de dança e seus gêneros típicos são os da Sonata de Câmara.

Os principais problemas estruturais enfrentados pelos compositores desse período consistiam em como encaixar melodias expressivas em uma grade de pulsações regulares, de modo a encontrar esquemas rítmico-harmônico e de fraseado melódico eficazes e, ao mesmo tempo, dar à composição instrumental uma organização temporal coerente. A música instrumental era baseada em esquemas de gestos vocais e físicos, mas era tecnicamente elaborada em uma nova síntese particular e complexa. Nos modelos vocais e de dança originais, as maneiras para se interpretar os significados da linguagem musical eram obviamente sugeridas pelas próprias palavras ou pelos movimentos coreográficos. Na nova situação, eles foram convencionalmente atribuídos aos eventos estruturais correspondentes, e esse legado passou inconscientemente para a competência musical de muitas gerações subsequentes de ouvintes e compositores. As percepções de Roland Barthes (1953) sobre a passagem de padrões estilísticos de um texto para outro, ou as análises de Kofi Agawu⁶ (1991) no mais específico sistema musical do estilo clássico, ou seja, as chamadas teorias "intertextuais" também aplicáveis à música, podem ajudar a dar às transformações estilísticas acima mencionadas um contexto teórico mais amplo.

Visto deste ponto de vista, o problema adquire um sentido ainda mais amplo: os significados atribuídos aos aspectos estruturais da música instrumental foram capazes de ganhar importância porque passaram de compositor para compositor e de compositor para ouvinte. Em outras palavras, por esse motivo tornaram-se um fenômeno social e implicaram uma ampla difusão de experiências. Embora essas convenções sociais aceitas nem sempre eram explícitas ou conscientes, elas não tiveram dificuldade em passar de mente para mente e de época para época. Muitas sugestões, observáveis nos escritos de músicos

⁶ NT: Agawu, em seu livro, analisa o repertório clássico guiado pela escuta. Assim, ele propõe a formação de hábitos de escuta na medida que um ouvinte conhecedor do estilo é capaz de identificar os signos sonoros constituídos convencionalmente. Desse modo, a comunicação entre obra e fruidor é organizada fundamentada na interação entre expressão e estrutura da obra. As unidades expressivas são estabelecidas pelas interações com as unidades estruturais, estas, por sua vez, guiadas pelas convenções retóricas. Em vista disso, pode-se pensar na intertextualidade entre as obras dos compositores do período baseada, justamente, nas convenções estilísticas compartilhadas e intercambiáveis.

e musicólogos do século XIX (Bent, 1994), mostram que certas convenções gestuais ainda estavam presentes quando a ideia de música absoluta se impôs na estética europeia. A investigação científica dedicada ao problema da relação entre movimentos físicos e música (Trevarthen, 1999-2000; Krumhansl & Schenck, 1997) confirma a profundidade fisiológica e psicológica do fenômeno e, por esta razão, pode ajudar a explicar por que motivo certos eventos conseguiram permanecer como uma tradição ininterrupta durante tantos séculos.

Outra origem importante e particular do significado musical encontra-se nas conotações tradicionais atribuídas aos diferentes instrumentos da orquestra, principalmente, embora não exclusivamente, ligadas às suas origens históricas e antropológicas. Por exemplo, a herança pastoral do som do oboé, as associações militares do trompete ou de caça à trompa têm sido frequentemente usadas para comunicar significados particulares baseados em convenções sociais interpretativas já aceitas. Convenções como essas derivam de situações geográficas: um uso particular da guitarra evoca a Espanha e muitos timbres instrumentais estão relacionados a culturas específicas, tais como Sardenha, Sicília, Índia, Japão e assim por diante. Certas evocações “geográficas”, no entanto, não podem ser rastreadas até timbres orquestrais, mas sim a outros aspectos, como uma escala exótica ou uma forma particular de cadência (por exemplo, a quarta descendente na música russa). Gino Stefani (1987), adicionalmente, observou que muitas práticas sociais (marchar, dançar e outros comportamentos rituais ligados à música, bem como a gestuais ou simbolismos ideológicos) deixam os seus vestígios na música instrumental e nas convenções interpretativas então transmitidas à sociedade.

Os timbres orquestrais, no entanto, têm outras fontes de significado, não determinadas por suas origens, mas por suas qualidades intrínsecas. O famoso *Traité d'orchestration* (1843) de Hector Berlioz é uma verdadeira mina de ouro de informações a esse respeito. A maioria das pesquisas científicas sobre o assunto — por exemplo (Bismarck, 1974) e (Erickson, 1975) — mostra que na tradição musical ocidental a percepção do som está sinesteticamente ligada a sensações de natureza visual (escuridão, claridade) ou tátil (suavidade, aspereza, dureza), a envoltórios físicos (peso, leveza) ou dimensões (estreiteza, amplitão). Observações semelhantes foram feitas pela pesquisa linguística no campo do chamado “simbolismo fonético” (Dogana, 1983), mas no caso da música o tratamento da textura, bem conhecido na prática analítica, pode multiplicar esses efeitos sinestésicos, por exemplo com os significados de acumulação e rarefação, densidade e transparência, ascensão e descida. Sentimentos de força ou fraqueza são obviamente devidos a qualidades dinâmicas semelhantes.

A partir desta breve visão geral, pode-se perceber que a natureza do significado musical pode estar ligada a uma variedade de domínios da experiência. Parece também que o significado musical não tem a função de dividir os eventos do mundo em categorias conceituais, nem a possibilidade de aludir a todos os aspectos da experiência humana, muitos dos quais parecem estar fora de seu domínio. Mas é importante ressaltar que as relações entre os significados musicais e as estruturas musicais que têm a tarefa de transmiti-los não são deixadas às preferências individuais, mas são, na verdade, regidas por convenções sociais difundidas, mesmo que tenham sido adquiridas simplesmente através da audição. A última condição explica, entre outras coisas, por que as crianças pequenas são capazes de interpretar alguns aspectos elementares da música, uma oportunidade que é explorada na educação musical (Tafari, 1987).

6

De forma mais geral, é plausível deduzir dessa massa de dados e sugestões que a música pode ser pensada como um tipo de linguagem e, portanto, pode ter certas propriedades linguísticas, acima de tudo a de possuir “significantes” (Saussure, 1992) ou um “nível de expressão” (Hjelmslev, 1961) que deve ser capaz de evocar, ou deve estar relacionado ao “significado” ou um nível de “conteúdo”. Ainda não foi feito um estudo específico dedicado à natureza psicológica de tais conexões, mas podemos observar experimentalmente que elas são caracterizadas por aspectos de similaridade entre a estrutura dos sons e a da experiência humana à qual os sons aludem. Esta é uma das razões pelas quais os termos “aludindo a” ou “evocação de” parecem ser mais apropriados à música do que o termo “significado”. Na linguagem verbal, essa relação é geralmente definida como arbitrária porque não há semelhança entre o significante e o significado. Apenas certos tipos de palavras (por exemplo, onomatopeias) estão conectadas aos seus significados por meio de relações de similaridade, ou seja, de forma “motivada”.

O próximo parágrafo tentará explicar quais são os papéis estruturais dessa “linguagem” musical e como eles podem produzir formas de similaridade “motivada” por meio dos aspectos de sensações aos quais são capazes de aludir.

Gramática Musical

O autor deste ensaio, juntamente a dois colegas, publicou recentemente (Baroni, Dalmonte & Jacoboni, 1999) os resultados de uma pesquisa destinada ao estudo sistemático das regras de um estilo musical específico. O repertório escolhido para esse estudo é representado por árias retiradas de cantatas de câmara de Giovanni Legrenzi⁷. As análises

⁷ NT: nascido na província de Clusone, extremo norte da Itália, Giovanni Legrenzi (1626 – 1690) foi, além de

ses foram baseadas na observação de que vários eventos musicais sempre envolviam os mesmos aspectos estruturais, na mesma ordem e na mesma quantidade: um exemplo de tais eventos é o tamanho da frase, outros são as formas das cadências, a correspondência entre acentos verbais e métricos, a natureza das sucessões harmônicas, etc. Tudo parecia acontecer como se o compositor tivesse seguido regras específicas e as respeitado ao compor. Isso não é novidade: um dos propósitos da análise é encontrar regularidades e um compositor sempre segue regras ao compor. Mas qual é a natureza exata dessas regras? Elas podem ser descritas? Um problema específico surge neste ponto: embora regularidades estruturais sejam sempre concretamente observáveis em um texto, as regras não estão no texto, mas na mente do compositor. Do ponto de vista analítico, essas [regras] são meras hipóteses.

A situação musical é bastante semelhante à da gramática linguística. Na prática linguística, a única maneira de confirmar a hipótese da existência empírica e psicológica das regras gramaticais é demonstrar sua capacidade de produzir frases que podem ser julgadas gramaticalmente corretas pelos falantes de uma língua. No nosso caso, a gramática deveria produzir música que um ouvinte competente pudesse razoavelmente julgar corresponder às árias de Legrenzi. Então decidimos construir um sistema de regras hipotéticas capaz de “descrever” exaustivamente as estruturas utilizadas no repertório e fornecer essas regras a um software que produziria uma música *legrenziana*.

Inicialmente, esperávamos que as árias resultantes pudessem ser julgadas musicalmente “corretas”. Um julgamento de “correção gramatical”, no entanto, logo pareceu implausível: o que é correção na música? Apenas a proibição de quintas e oitavas paralelas, e outras prescrições semelhantes? Os resultados do computador nos ensinaram que na música não existe uma linguagem “comum” ou “cotidiana” distinta da artística, e que todas as regras têm propósitos exclusivamente estilísticos. Mais precisamente, isso significa que há outra diferença fundamental entre linguagem e música: a primeira possui um sistema fonético que visa produzir termos lexicais ligados a significados conceituais e tem regras sintáticas que regem as relações entre os termos lexicais de uma frase. A “correção gramatical” depen-

clérigo e organista, um prolífico compositor. Atuou como mestre de capela na *Accademia dello Spirito Santo* em Ferrara e, após outros cargos, tornou-se, em 1685, mestre de capela da prestigiosa Catedral de San Marco em Veneza. As árias de Legrenzi foram escolhidas como modelo para alimentar o programa de computador não somente pela relevância desse compositor, mas também pela acessibilidade ao conjunto de partituras. Isso se deu pelo fato de as cantatas de Legrenzi terem sido todas publicadas em uma época em que a impressão de obras não era usual (note-se que a maioria do repertório desse período hoje acessível encontra-se na forma manuscrita). A escolha de Legrenzi também respondeu a critérios determinados pelos autores no início do projeto, a saber: o repertório deveria ser simples (consistindo em duas partes, canto e baixo contínuo), homogêneo (restrito a um único gênero), manipulável (em número não muito pequeno que não permitisse a extrapolação de regras nem muito grande que demandasse um longo período de análises) e comum (repertório que não permitisse o reconhecimento do estilo do seu autor e pudesse, então, ser atribuído a outros compositores da mesma época).

de deste sistema específico de regras que são aplicadas na linguagem comum. Somente fora desse uso uma língua pode transmitir outros “significados” que visam a evocar experiências de vida e não produzir comunicação conceitual: significados evocados, por exemplo, pelo ritmo da fala, por suas propriedades fonéticas, pelo uso de conotações, por todos os recursos dos hábitos poéticos da linguagem. A correção gramatical se refere ao primeiro dos dois níveis, o da linguagem cotidiana, e não ao segundo nível “poético”. A música, no entanto, possui apenas esse segundo nível. Isso não significa, porém, que a música não tenha regras nem sintaxe, mas que suas regras e sintaxe têm funções diferentes da linguagem comum, e que o conceito de “gramática” é diferente nos dois sistemas: quando se refere à música, não tem o mesmo significado. Em alguns casos, decidimos aceitar essa transposição e usar o mesmo termo, para destacar que as regras musicais são amplamente baseadas em entidades distintas. Na verdade, apenas aspectos bem definidos são considerados na gramática musical: acentos métricos, durações, alturas, intervalos, acordes, escalas, graus de escala, etc. Isso torna suas regras exatamente definíveis, da mesma forma que as regras de uma gramática funcionalmente diferente são exatamente definíveis.

8

As coisas mais interessantes que aprendemos com os resultados do computador foram que os textos produzidos automaticamente pela máquina não apenas tinham estruturas semelhantes às do repertório de referência, mas também tendiam gradualmente a reproduzir suas características expressivas: as árias do computador não eram sucessões arbitrárias de notas, mas sim composições que podiam criar sentido para o ouvinte e que, em alguns casos, podiam ser interpretadas como árias “autênticas” do século XVII. Este fenômeno singular dá uma demonstração concreta da distinção proposta por Umberto Eco (1979) entre *intentio auctoris* (as intenções expressivas do autor “empírico” do texto) e *intentio operis* (os conteúdos que um texto pode comunicar, independentemente da intenção do autor). No nosso caso, era certo que o compositor das árias mecânicas, o computador (que fazia suas escolhas com base em uma série de números aleatórios), não tinha intenções expressivas. Qualquer expressão que o ouvinte pudesse ter percebido estava simplesmente incluída nas regras (*intentio operis*). O “significado” musical de nossas árias mecânicas (a interpretação que permitia ao ouvinte encontrar referências plausíveis à experiência humana) não derivava de uma gramática, mas de regras estruturais⁸, isto é, de um sistema de conexões entre certos aspectos característicos que eram conhecidos e comumente usados na época de

⁸ NT: Baroni refere-se à restrição aos procedimentos sintáticos imposta ao programa de computador. Entende, portanto, que uma gramática é mais ampla que um conjunto de regras. Envolvendo, portanto, não apenas a sintaxe, mas morfologia, fonologia, semântica, etc.

Legrenzi. É possível, portanto, imaginar que cada época e cada estilo tenham suas regras específicas, diferentes daquelas desta ou daquela época e estilo.

Mas outros aspectos mais específicos do significado musical emergiram da pesquisa *legrenziana*. O mais importante é a distinção entre as diferentes categorias de regras. Em nosso experimento, inserimos no computador apenas um conjunto de regras: aquelas que eram comuns a todas as árias do repertório. Os “significados expressivos” das composições do computador eram exclusivamente o resultado dessas regras “gerais”. Também identificamos, com algum detalhe, mas sem fornecê-los ao computador, regras “específicas” que se referiam a fragmentos individuais de uma ária e que modificam algum aspecto das regras “gerais”. Normalmente, certos fragmentos eram conectados às palavras do texto. Em um destes, por exemplo, o poeta falava de uma cobra no peito do amante (*Nutro il serpe nel mio seno*) e muitos aspectos da estrutura se tornaram inusitadamente tortuosos, para dar sentido às modificações particulares das regras ordinárias. Em outro caso, as palavras aludiam a uma situação heroica (*Mia ragione all'armi all'armi*) e, nesse momento, a música adotou os modelos tradicionais de ‘batalha’ comuns à época. Em certos exemplos, regras particulares substituíam temporariamente outras mais “comuns”. Chamamos a primeira categoria de “regras específicas de expressão” e a última de “regras genéricas de expressão”. A diferença entre as duas categorias de regras não depende de sua aplicação mais ou menos extensiva. Trata-se, antes de tudo, da sua natureza: forma habitual de expressão, o caráter expressivo comum a todas as árias de Legrenzi; embora indiscutivelmente presentes, são difíceis de descrever em termos verbais e, por isso, a sua natureza, longe de parecer imediatamente “semântica”, parece mais próxima do que R. Jakobson (1970) ou N. Ruwet (1972) chamaram de auto-significativa [*self-significant*]. Uma forma específica de expressão, ao contrário, é mais fácil de definir e tem aspectos mais semelhantes aos de um significado conceitual. A diferença corresponde ao que, na terminologia da teoria semiótica, tem sido chamado de semântica interna e externa (Nattiez, 1989) e significados congênico [*congeneric meaning*] e extragenérico [*extrageneric meaning*] (Coker, 1972)⁹. Outra categoria importante de regras diz respeito àquelas que são aplicadas não ao repertório inteiro, nem a pequenos fragmentos de árias, mas a composições individuais. Há árias, por exemplo, particularmente brilhantes e outras particularmente lúgubres, onde se aplicam as regras comuns, mas com uma porcentagem diferente de escolhas para certos traços rítmicos, melódicos e harmônicos. Neste

⁹ NT: Os significados congênicos decorrem das relações estabelecidas no interior do discurso musical sendo, portanto, inerentes às estruturas da obra. Os significados extragenéricos, por sua vez, envolvem os significados trazidos das pelos ouvintes de suas experiências externas àquela obra em particular, como por exemplo, experiências emocionais, culturais e associativas.

caso, estávamos lidando com “meta-regras” que regem outras regras sem alterá-las. Os resultados semânticos das meta-regras não são tão bem definíveis quanto os da “expressão específica”, mas não são tão vagos quanto os da “expressão difusa”. A sua presença mostra que a diferença entre expressão específica e difusa pode ser considerada como uma espécie de “continuum” sem uma distinção precisa entre os dois níveis.

É importante reiterar que as escolhas feitas pelo computador não foram direcionadas pela entrada semântica. Isso significa que as escolhas eram sempre feitas aleatoriamente entre as várias regras permitidas; em outras palavras, sua única tarefa era respeitar as possibilidades estruturais e gramaticais e não buscar resultados particularmente significativos. As árias compostas pelo software mostraram que certas regras garantem conexões interpretáveis entre diferentes aspectos estruturais e produzem efeitos expressivos em todos os ouvintes que têm competência nesse estilo. Obviamente, os resultados obtidos pelas escolhas aleatórias do computador não tinham qualquer significado original. Um ouvinte pode aceitar uma ou duas dessas árias. Mas, cem ou mil árias (que o computador pode facilmente compor e que efetivamente há composto) produzem uma sensação de cansaço devido à ausência de interesse criativo. O principal resultado do experimento, no entanto, foi que a simples aplicação de regras estruturais é capaz de produzir um tipo particular de significado musical: árias podem ser consideradas “expressivas”. As relações de “afinidade” entre as experiências humanas, neste caso particular, não são fáceis de descrever. Elas podem ser ouvidas como alusões a comportamentos gestuais de uma época, a uma vaga evocação dos lamentos de um amante infeliz ou ao hábito de usar o lamento como uma forma elegante de sedução. Mas suas interpretações verbais não são estritamente necessárias para entender que as árias “fazem sentido”.

Uma gramática musical pode ser definida como um complexo de possibilidades expressivas que compositores e ouvintes têm à disposição: os primeiros para compor, os últimos para interpretar música. Certas possibilidades implicam dois meios diferentes: um sistema de regras estruturais fixadas pela cultura de uma determinada época (por exemplo, as regras mais ou menos explícitas e conscientes de ritmo, estrutura melódica, contraponto, harmonia, forma, etc.) e, ao mesmo tempo, um sistema de convenções semanticamente aceitas (ainda menos explícitas e conscientes que as anteriores), que permitem ao ouvinte interpretar estruturas musicais como alusões semelhantes às experiências humanas. Regras estruturais e convenções semânticas se aplicam a aspectos específicos e particulares (ou a sistemas de aspectos) da estrutura (ritmo, contorno melódico, sucessões harmônicas e assim por diante) e não à sua organização geral, conforme percebida

concretamente durante uma execução. A organização destas é sempre deixada à livre invenção do compositor, que deve respeitar as regras estruturais e as convenções semânticas, mas não é obrigado a adotar soluções predefinidas. Ele deve usar regras e convenções consistentes em diferentes misturas e dosagens a fim de obter resultados interpretáveis que correspondam às suas intenções expressivas.

Por fim, pode-se acrescentar que as regras de uma gramática musical devem ser claramente distinguidas dos procedimentos psicológicos que devem ser aplicados nas atividades de composição e escuta. Uma gramática musical (assim como uma verbal) é uma estrutura atemporal, um sistema abstrato de regras que podemos aprender, listar e descrever. Mas, quando a usamos para fazer música (ou para falar), temos que resolver novos problemas: aqueles ligados à organização dos eventos no tempo (por exemplo, problemas de percepção e memória) que não coincidem com as regras da gramática. Nas atividades de escuta, o sistema de sugestões estudado por Irène Deliège (ver Deliège & Mélan, 1997) pressupõe o conhecimento das regras gramaticais e sua presença na memória de longo prazo, mas essa pesquisa lida com fenômenos completamente diferentes. O mesmo deve ser dito para os problemas menos estudados, mas não menos importantes, relativos às atividades composicionais (Baroni, 1999). Na minha opinião, a presença de dois domínios diferentes e suas relações específicas (gramática e sua aplicação) não foi ainda considerada com a devida atenção pelo mundo científico.

Hermenêutica Musical

O fato de o compositor ser livre para combinar e dosar eventos estruturais e convenções semânticas sem ser obrigado a usar soluções predefinidas tem consequências significativas para o conceito de significado: na música nunca temos que lidar com significados inequívocos, mas apenas com um complexo de sugestões diferentes que permitem a interpretação. Cada uma dessas sugestões é baseada em convenções semânticas não arbitrárias, mas seu efeito geral pode deixar espaço para interpretações parcialmente diferentes. No processo de interpretação, porém, surge outro problema: em muitos casos, é bastante evidente que as alusões às experiências humanas evocadas pela música podem ser de natureza muito diferente. Em outras palavras, as relações de similaridade “motivadas” entre forma musical e significado não são arbitrárias, mas também não são inequívocas. Duas frases musicais, por exemplo, organizadas como antecedente e consequente são consideradas (como se pode deduzir de seus nomes) como se fossem duas partes de um tipo de pensamento lógico e sua interpretação pode ser baseada em uma espécie de “significado”. Na

terminologia tradicional, são chamadas de “pergunta e resposta”, de acordo com a ideia do século XVIII de que a música era uma espécie de diálogo (Rosen, 1979). Considerando a mesma época, porém, Giuseppe Carpani (1823) falou de simetrias arquetônicas que a música poderia criar em exemplos semelhantes. A ideia de tensão e relaxamento é extremamente comum na literatura musicológica, já que a terminologia medieval, em situações parecidas, utiliza os termos “aberto” e “fechado”. O que significa, em suma, a justaposição desses termos? Como uma interpretação coerente pode ser alcançada? Esse par deve ser examinado em termos de um diálogo, uma arquitetura, gestos, pensamento filosófico ou talvez o uso de uma porta¹⁰? Como é possível encontrar alguma unidade neste conglomerado irracional?

Todos os ouvintes de música estão intuitivamente cientes da existência de uma coerência e várias explicações científicas foram propostas para demonstrar isso. Por exemplo, Michel Imberty (1976) diz que ouvir música sempre envolve o uso do que Piaget chamou de “esquemas afetivos”. Isso significa que um ouvinte é capaz de compreender imediatamente como uma relação afetiva está presente entre o que uma música pode evocar e como esses elementos são unificados através de uma referência simbólica a uma emoção comum e não sejam necessariamente definíveis em termos conceituais, mas perfeitamente compreensíveis de forma intuitiva. Neste caso, o ouvinte não utiliza o pensamento lógico (o que evidenciaria as inconsistências conceituais anteriormente mencionadas) mas sim o que Piaget (1945) designa por “pensamento simbólico”. E, no que se refere ao pensamento simbólico, tensão e relaxamento, pergunta e resposta, abertura e fechamento, etc., podem ter a mesma função afetiva.

Esta é uma forma de compreender a realidade que as crianças normalmente adotam quando se envolvem em seus jogos simbólicos, uma forma que o pensamento medieval adotou para interpretar os sinais da presença divina no mundo (Eco, 1981), que muitas culturas (incluindo aquelas de países industrializados) normalmente usam em uma ampla variedade de ocasiões rituais diferentes (Firth, 1973), que todos nós adotamos em nossa vida cotidiana quando usamos metáforas e, enfim, que todas as formas artísticas exigem de seus fruidores. De fato, diversas situações semelhantes são bem conhecidas no campo da psicologia. Existem teorias que descrevem a “semânticidade” das emoções que mostram como a relação entre diferentes afetos é mais fácil de descrever através de esquemas topológicos do que através de definições conceituais (Galati, 1993): isto significa que uma qualidade emocional semelhante pode dizer respeito a objetos diferentes e mes-

¹⁰ A metáfora da porta é usada neste ponto em relação com a nomenclatura medieval referida anteriormente: aberto e fechado. Esses termos indicam a completude de uma melodia ou frase musical que poderia chegar ao seu desfecho, estando, portanto, fechada, ou implicar (dar a sensação) em continuidade, estando, então, aberta.

mo aparentemente opostos (Imberty, 1979). Em outras palavras, o domínio da conceituação da realidade e o das respostas emocionais à realidade são mutuamente independentes. Assim, as diversas interpretações de uma peça musical não só têm margens de liberdade devido aos vários níveis de importância atribuídos à sua estrutura musical, mas, sobretudo, precisam estar elaboradas de uma forma que não seja exclusivamente conceitual.

Após esta visão panorâmica da natureza do significado musical e das regras musicais capazes de atribuir significado, podemos agora retornar ao problema inicial da chamada música absoluta com algumas notas conclusivas. Mais uma vez, a comparação com a linguagem verbal pode ser útil. Quando falamos, todos nós sabemos desde o início o que queremos dizer e então procuramos as palavras certas. Na música não é necessariamente a mesma coisa: os conteúdos nem sempre preexistem à música que os manifesta. A criatividade musical pode fazer com que um compositor encontre associações particulares de características musicais que têm o poder de aludir a novas situações emocionais significativas e, com base nisso, compor músicas novas e interessantes. Muitas vezes acontece que a qualidade estética de uma peça musical não está em encontrar a maneira correta de atribuir padrões afetivos já conhecidos, mas sim em criar novas situações afetivas. Certas situações, é claro, não têm palavras capazes de representá-las: elas podem ser expressas mesmo que ainda não tenham sido conceituadas e talvez até mesmo que nunca o sejam. Há muitos exemplos de situações e experiências de vida que conhecemos muito bem, mas não conseguimos dar um nome a elas. Não é necessário dar um nome a tudo o que vivenciamos. Segundo D. Raffmann (1993), há experiências que não têm nome, que são indizíveis.

Stephen Davies (1994) usa o termo “emoções musicais” para descrever a categoria particular de significados musicais que estão presentes única e exclusivamente na música. Quando Mendelssohn, em uma famosa carta a Marc-André Souchay¹¹ (15 de outubro de 1842), afirmou que seus pensamentos musicais eram muito mais específicos do que as palavras que poderiam descrevê-los; ele estava se referindo exatamente a esses mesmos tipos de significados musicais. Esta concepção particular de “emoção musical” é a única maneira de dar sentido às antigas teorias formalistas: quando Jakobson e Ruwet disseram que a música era significativa em si mesma, eles fizeram uma afirmação aparentemente absurda se interpretarmos “em si mesma” em termos estruturais (uma nota significa uma nota). Mas a frase não é totalmente absurda se “em si mesma” significa “um conteúdo que só a música pode dar”. Essa consideração também pode ser facilmente estendida a todas as outras linguagens artísticas: o significado de um

¹¹ NT: Sobre o epistolário de Mendelssohn ver: Henry Lunn (1864).

vulto em uma pintura de Picasso é representado por suas características específicas e não preexiste a essas características. Assim, falando de forma mais geral, o problema de explicar a natureza da música “absoluta” e as controvérsias relativas às tendências formalistas na estética da música não são problemas musicais, mas verbais.

Minha intenção, é claro, não é explicar a “música absoluta” e as tendências formalistas. O ponto de vista que pretendo adotar é mais geral e baseado principalmente na distinção entre regras de expressão genéricas e particulares. Esse continuum de possibilidades, essa mistura de alusões a esquemas afetivos nem sempre “evidentes” e a imagens “descritíveis” de outras situações de experiência mais bem conhecidas (como gestos, sensações físicas, referências a práticas sociais e culturais descritas na primeira parte do ensaio) é a condição comum da tradição musical ocidental. Muitas vezes, não é fácil fazer distinções claras dentro dessas misturas insidiosas de regras gramaticais e no interior dessa variedade imperceptível de convenções analógico-semânticas. Assim, em muitos casos, a interpretação pode se tornar problemática, especialmente quando se devem usar palavras para interpretar significados musicais.

14

Poderíamos definir esta abordagem do significado como hermenêutica. Há uma longa tradição filosófica no campo da hermenêutica como a arte de interpretar textos a partir do significado das palavras. Inicialmente o termo se referia à Bíblia, mas durante o século XIX foi estendido à história e a outros campos; um livro famoso e controverso de Hermann Kretschmar (1903) aplica-o à música. Pareceria mais apropriado adotar este termo no lugar do mais usual “interpretação”, uma vez que este último é normalmente atribuído à execução musical. Entretanto, pode-se observar que não há diferença na natureza dos dois tipos de interpretação: ambos se esforçam para identificar a natureza profunda dos significados musicais. A única diferença está na maneira como são expressas: a possibilidade de usar os sons em si é muito mais sutil e adaptável do que o uso de palavras. Essa situação particular, típica da música ocidental, não está presente em tradições musicais que não usam notação, como o jazz ou muitas culturas étnicas. Na nossa música, a performance é explicitamente considerada como tendo uma linguagem particular, diferente daquela da composição e tendo como objetivo “interpretar” a linguagem composicional. Isto é claramente demonstrado, por exemplo, nas regras de execução propostas por Johann Sundberg e seus colaboradores (1989), que são concebidas como totalmente dependentes da estrutura escrita (a composição) que pretendem tornar perceptível. Com as palavras, esse processo torna-se mais difícil: por terem nascido para propósitos diferentes, elas podem se tornar um obstáculo. Se aplicados à música, seu principal problema é escapar de sua natureza conceitual, transfor-

mar-se em metáforas e tornarem-se uma espécie de poesia que fala sobre música. Pessoalmente, estou convencido de que a musicologia deve ser e permanecer uma disciplina científica. Mas, também estou ciente de que um de seus ramos secundários, a hermenêutica musical, precisa usar a linguagem verbal de uma forma não científica. O importante é manter uma distinção teórica clara entre as duas funções (algo que nem sempre é feito hoje em dia). Isto é, evitar sobreposições arbitrárias entre domínios que exigem linguagem metafórica e até ambígua e aqueles que exigem o uso de clareza científica juntamente a rejeição sistemática de ambiguidades.

Referências

- AGAWU, K. (1991). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton University Press, Princeton.
- BARONI, M. (1999). Musical grammar and the study of cognitive processes of composition. *Musicae Scientiae*, 3/1, 3-22.
- BARONI, M-DALMONTE, R.; JACOBONI, C. (1999). *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*. EDT, Torino.
- BARTHES, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris.
- BENT, I. (org., 1994). *Music analysis in the 19th century (II: Hermeneutic approaches)*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BERLIOZ, H. (1843). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*. Lemoine (trad. it. Ricordi, Milano 1912).
- BISMARCK, G. VON (1974). Timbre of steady sound: A factorial investigation of its verbal attributes. *Acustica*, 30.
- CARPANI, G. (1823), *Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Tipografia della Minerva, Padova (riprod. anast. Forni, Bologna 1969).
- DAVIES S. (1994). *Musical meaning and expression*. Cornell University Press, Ithaca-London.
- DELIÈGE I.; MÉLEN, M. (1997). "Cue abstraction in the representation of musical form". In: Deliège & Sloboda (org.), *Perception and cognition of music*. Psychology press, Hove, 387-412.
- DOGANA, F. (1983). *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*. Angeli, Milano.
- ECO, Umberto. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, Milano.
- ECO, U. (1981). Voce "Simbolo". In: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12, Torino.
- ERICKSON, R. (1975). *Sound structure in music*. University of California Press, Berkeley.
- FIRTH, R. (1973). *Symbols public and private*. Allen and Unwin, London.
- GALATI D. (1993), "Conoscenza delle emozioni ed emozioni primarie". In: D. Galati (cur.) *Le emozioni primarie*. Bollati Boringhieri, Torino, 162-212.

- GALILEI, V. (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Marescotti, Firenze.
- HANSLICK, E. (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Weigel, Leipzig.
- HJELMSLEV, L. (1961). *Prolegomena to a theory of language*. University of Wisconsin.
- IMBERTY, M. (1976). "Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique". *Versus, Quaderni di studi semiotici*, 13, 35-48.
- IMBERTY, M. (1979). *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*. Dunod, Paris.
- JAKOBSON, R. (1970). "Language in relation to other communication systems". In: *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Edizioni di Comunità, Milano, 3-16.
- KRUMHANSL, C. & SCHENCK, D.L. (1997). "Can dance reflect the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's choreography of Mozart's Divertimento n° 15". *Musicae Scientiae*, 1/1, 63-86.
- LUNN, Henry. C. (1864). Mendelssohn's Letters. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 11(252), 217-219. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3351542>. Acessado em 13/03/2025.
- MOLINO, J. (1975). "Fait musical et sémiologie de la musique". In: *Musique en jeu*, 17, 37-62.
- NATTIEZ, J.J. (1989). *Musicologia generale e semiologia*. EDT, Torino (ed. orig. Bourgois, Paris 1987).
- PIAGET, J. (1945). *La formation du symbole chez l'enfant*. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.
- PIPERNO, F. (1990). Prefazione a B. Marini, *Affetti Musicali*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.
- RAFFMAN, D. (1993). *Language, music and mind*. M.I.T. Press, Cambridge Mass.
- ROSEN, C. (1979). *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Feltrinelli, Milano (ed. orig. Faber and Faber, London, 1971).
- RUWET, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Seuil, Paris.
- SAUSSURE, F. (1922). *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris.
- SLOBODA, J. (1985). *La mente musicale*. Il Mulino, Bologna (ed. orig., Oxford University Press, Oxford, 1985).
- STEFANI, G. (1987). "Una teoria della competenza musicale". In: *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*. Sellerio, Palermo, 15-35.
- SUNDBERG, J.; FRYDEN, L. & FRIBERG, A. (1989). Common secrets of musicians and listeners. An analysis-by-synthesis study of musical performance. In: Howell; West & Cross (org.). *Representing musical structure*. Academic Press, London.
- TAFURI, J. (1987). "L'ascolto musicale: problematiche e progetti". In: C. Delfrati (org.). *Esperienze d'ascolto nella scuola dell'obbligo*, 9-32.
- TREVARTHEN, C. (1999-2000). "Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication". In: *Musicae Scientiae, Special Issue*, 155-215.