
Provided for non-commercial research and education use.

Not for reproduction, distribution or commercial use.

Música e Singularização. Uma Reflexão Prodromal sobre o Problema da Escuta em Música

Carvalho, Mário Santiago de

Pages 935-956

ARTICLE DOI [10.17990/RPF/2018_74_4_0935](https://doi.org/10.17990/RPF/2018_74_4_0935)

Filosofia da Música

Philosophy of Music

Yolanda Espiña (Ed.)

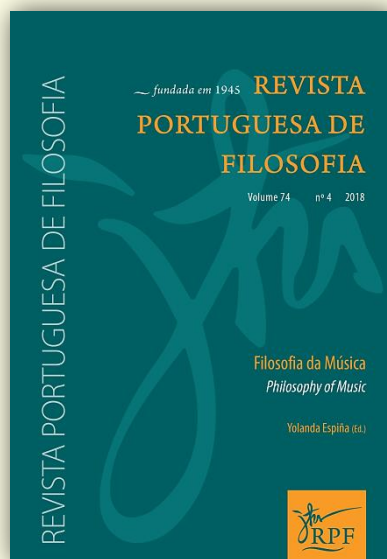
74, Issue 4, 2018

ISSUE DOI [10.17990/RPF/2018_74_4_0000](https://doi.org/10.17990/RPF/2018_74_4_0000)

Your article is protected by copyright © and all rights are held exclusively by *Aletheia – Associação Científica e Cultural*. This e-offprint is furnished for personal use only (for non-commercial research and education use) and shall not be self-archived in electronic repositories. Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

If you wish to self-archive your article, contact us to require the written permission of the RPF's editor. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigour are applicable.

Authors requiring further information regarding Revista Portuguesa de Filosofia archiving and manuscript policies are encouraged to visit: <http://www.rpf.pt>



Música e Singularização. Uma Reflexão Prodromal sobre o Problema da Escuta em Música

MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO *

Abstract

Is it possible for a philosophy of music to offer a point of departure to pure philosophy? Defending the exclusively human character of the music, the paper aims at giving a positive answer to this question. Since it is not the same to propose a philosophy (of music) taking the “evidence” or the “audience” (being this neologism a correlate for “evidence”) as its basis, it is claimed that one must equate listening, interpretation, uniqueness and creation. Mostly in a critical dialogue with recent practitioners of a secondary philosophy of music (R. Scruton, G. Graham, A. Hamilton), the paper puts forward a new key to the equation proposed.

Keywords: audience, interpretation, listening, uniqueness.

1. Definição e caracterização de um projeto: toda a música é e não é senão humana

Em 2013 reivindicávamos, programática, mas lancinantemente, a possibilidade e a necessidade de se vir a constituir uma filosofia da música enquanto filosofia pura¹. Mais do que estabelecer “um pensamento básico sobre a natureza da música”², tratava-se antes de conferir à música, e a uma das suas exigências nucleares, a audição, a sua oportunidade filosófica mais radical. Queríamos então ter concluído que uma filosofia que assente na “audiência” (como então escrevemos) só pode distinguir-se daquela que toma a evidência como seu ponto de partida. Propomo-nos retomar e aprofundar esta senda.

* Universidade de Coimbra.
✉ mscarvalho@fl.uc.pt

1. Cf. Mário Santiago de Carvalho, ‘O que significa ouvir? A ‘audiência’ como constituinte da Filosofia da Música enquanto Filosofia Pura’, *Biblos* 11, 2^a s. (2013): 341-356.
2. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, trad. Miguel Wald (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005), 236.

A história da música ocidental tem-nos ensinado que o século XV começou a assistir ao rompimento com a aproximação teórica e contemplativa à música, que o motivo de uma filosofia “pura” pareceria, à primeira vista, mas erradamente, revitalizar. Ensinou-nos, assim, que, concomitante ao empirismo aristotélico, “a crise da tradição teórica”, se produziu, simultaneamente, em duas áreas: a recusa do motivo boeciano da música mundana (Dante) e a atenção ao “complexo dos efeitos da música” (Tinctoris) produzidos pela música instrumental³. Defenderemos aqui que, não obstante qualquer similitude superficial com o projeto pitagórico epitomizado por Bóécio, uma filosofia da música enquanto filosofia pura só sobrevive tendo como seu ponto de partida a defesa axiomática da exclusividade da “música humana” e que, por conseguinte, tal nos deve levar a uma modificação da ideia de “música instrumental”. Evidentemente que, para o fazermos, não estamos já a tomar estas duas noções musicais na sua estrita aceção boeciana e o leitor deverá ficar imediatamente alerta para essa mudança semântica e paradigmática⁴.

Parecendo banal, a afirmação, à guisa de axioma, que encabeça este parágrafo inicial, é para levar a sério. Por isso teríamos de ser cautelosos na alusão ao século XV, tanto mais que a história da música tem sido sujeita a permanente reinterpretação. Basicamente, a leitura histórica de Enrico Fubini, acabada de reproduzir, alimenta-se da ideia de uma mudança paradigmática no acesso à música: de um *topos* matemático ou aritmético (Pitágoras/Boécio/João de Murs) passou-se a um *topos* circunscrito pela filosofia natural (Aristóteles/Engelberto/Tinctoris). A partir daqui bastava dar um passo e reconhecer-se que o ser humano é, no fim de contas, natural. Sobejamente conhecida, esta leitura está disseminada e é comumente aceita. Não obstante o consenso, esta leitura ou interpretação deve ser qualificada.

Acompanhando um autor que tão bem estudou e editou, Pedro de Abano e a sua *Expositio Problematum XIX* (1293/1310), Christian Meyer encontrou, primeiro, neste médico italiano “a ideia implícita de construir (...) uma espécie de teoria da música nos confins da filosofia da natureza...”⁵, e depois, no *De Musica* de Engelberto de Admont (1250-

3. Enrico Fubini, *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. C.G. Pérez de Aranda (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 128-133.

4. Para a aceção boeciana dos termos usados acima, vd. Henry Chadwick, *Boezio. La consolazione della musica, della logica, della teologia e della filosofia*, trad. di Francesca Lechi (Bologna: Il Mulino, 1986), 113-17.

5. Christian Meyer, ‘Entre musique et philosophie de la nature: le défi de la section XIX

1331), a ideia segundo a qual, a natureza humana, na sua compleição ou constituição natural, teria naturalmente prazer naquilo que é constituído como ela mesma, i.e., nas proporções harmónicas⁶. No original de Engelberto, editado por P. Ernsbrunner, encontravam-se de facto os motivos da congruência própria entre vozes e sons ordenados e proporcionados para o fim de atrair o ouvido e mover o espírito e o afeto de quem ouve. Escondendo-se sob o manto da autoridade boeciana, Engelberto rematava, apelando para o prólogo de *De institutione musica* do grande mestre romano, ser da natureza da harmonia musical, na sua diversidade musical, causar as paixões e os afetos da alegria e da tristeza, da audácia e do desespero (*De Musica* IV 3)⁷.

Embora sem querer demorarmo-nos na história, sempre diríamos ser inevitável que um leitor de Aristóteles ficasse insensível à psicologia da música e ao hedonismo como sua marca física e corporal. Para não invocarmos as páginas inacabadas da *Política* do Estagirita, podem reequacionar-se outras explicações mais avançadas no tempo. Como, por exemplo, quando Peter Kivy julga ver nas *Paixões da Alma* de Descartes e na doutrina dos *Affektenlehre* a imposição do motivo humano da música⁸. O problema está em que a penetração do corpo pela música era um *topos* aristotélico, como o fora já (pelo lado da alma), platónico. Os dois exemplos a seguir desvalorizam a proposta de Kivy. Marsilio Ficino, no séc. XV, no seu *Comentário ao Timeu* escrevia:

des ‘Problemata Physica’ aristotéliens’, in Pieter De Leemans & Maarten J.F.M. Hoenen, eds., *Between Text and Tradition. Pietro d’Abano and the Reception of Aristotle’s ‘Problemata Physica’ in the Middle Ages* (Leuven: Leuven University Press, 2016), 152.

6. Meyer, *Entre musique*, 157.
7. Pia Ernstbrunner, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331)*, (Tutzing : Schneider, 1998), 286-7: “[...] ergo voces et soni debent de congruitate ordinis sui ad illum finem taliter in se et ad se invicem proporcionarari et ordinari, quod demulceant auditum et moveant animum et affectum audiencium. Unde multa et mira refert Boecius in prologo Musice, de natura armonie musicalis, qualiter diversitates tonorum musicorum diversas passiones et affectiones gaudii et tristicie et audacie, et desesperacionis causaverint in quibusdam.”
8. Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Music Experience* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1990), 35; P. Kivy, *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 35, sustentando-se, precisamente, que o *Compendium Musicae* (1618) contribuiu para a psicologia emotiva, e contando-se como o mais influente aderente e sistematizador desse motivo, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), de Johann Mattheson.

[O som musical] transporta, como se estivesse animado, as emoções e os pensamentos da alma do cantor ou intérprete às almas dos ouvintes; (...) pelo movimento do ar move o corpo: pelo ar purificado excita o espírito aéreo que é o vínculo do corpo à alma; pelo significado opera na mente. Por fim, pelo próprio movimento do ar subtil penetra com força: pelo seu temperamento flui suavemente; pela conformidade da sua qualidade inunda-nos com um maravilhoso prazer; pela sua natureza, tanto espiritual como material, ora apanha como reivindica como próprio do homem na sua integridade.⁹

No século seguinte, aludindo ao poder da música (*musica regia*), o jesuíta conimbricense Manuel de Góis, apoiando-se em Júlio Escalígero, evoca o modo frígido e a penetração do som no ser humano, transportando, mediante os “espíritos que agitam o coração”, “as emoções e os pensamentos”.¹⁰

Não obstante, e a despeito desta necessária passagem pela história da música, a *possibilidade* da rutura com toda e qualquer ligação à música mundana é um acontecimento recente. Sem podermos, por ora, extrair todos os corolários que daqui advêm, bastará lembrar que tal rutura seria impossível sem uma mudança paradigmática, designadamente no campo da estética. Quando *O Mundo como Vontade e Representação* se propôs pensar a música como “cópia de um modelo que não pode ser representado diretamente” ou “cópia imediata da vontade” (III § 52)¹¹, ao mesmo tempo que E. Hanslick nos forçou ao confronto estético com o especificamente musical, algo de decisivo aconteceu¹². Não é possível, evidentemente, acompanhar A. Schopenhauer no tocante ao papel da harmonia, da melodia, ou dos modos exprimirem o segredo da Vontade, tal como não é possível partilhar do formalismo de Hanslick. Contudo,

-
9. Marsilio Ficino, ‘Compendium in Timaeum’, in *Platonis Opera Omnia* (Lugduni: N. Vicentium, 1588), cap. XXVIII, 465. Cf. também Jacomien Prins, ‘Muziektherapie in Marsilio Ficino’s ‘Compendium in Timaeum’, *Gewina* 29 (2006): 41-52, e Rowell, *Introducción*, 77-78, e 86 para uma versão shakesperiana deste motivo (*Mercador de Veneza*, Ato V, cena 1) ou ainda uma sua eventual repercussão na canção de Duke Ellington, *A Drum is a Woman* (Columbia Records 1956).
 10. Cf. *Comentários do Colégio Conimbricense da Companhia de Jesus sobre os três Livros do Tratado ‘Da Alma’ de Aristóteles Estagirita*, trad. de M^a da C. Camps (Lisboa: Edições Sílabo, 2010), 362.
 11. Cf. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantschen Philosophie enthält (Leipzig: F. Brockhaus, 1819; ed. utilizada: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980-82, 2 vols.).
 12. Cf. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Rudolf Weigel, 1854).

estamos em crer que a retirada a música do mundo (*Welt*), tal como a acabámos de fazer com os dois casos evocados no início, para alfm a situar na vontade (*Wille*), não implica a imposição de qualquer metafísica da música. Dito de outra maneira: negar à vontade (*Wille*), no domínio da filosofia da música, qualquer estatuto metafísico significa a abertura à possibilidade da experiência do sublime enquanto sublime, ou seja, não como uma representação (*Vorstellung*) negativa, mas como uma representação sem objeto. Na explicação feliz de Nuno Nabais: retirar o sublime do campo da representação teve como efeito o “afundamento da visibilidade [que] produz[iu] em retorno uma (...) conversão do conhecimento em contemplação pura, conversão do olhar em escuta, numa palavra, conversão da *representação negativa* que define a experiência do sublime em *representação sem objeto* que define a obra de arte musical.”¹³

No nosso projeto e modo de dizer, uma representação sem objeto equivale a encontrar a primeira condição de possibilidade da música enquanto filosofia pura. Referimo-nos ao *excesso* constitutivo da música, e por “excesso” queremos significar duas coisas: aquela forma de silêncio onde se mostra/ouve o que não pode ser dito – o constitutivo eficiente, sem objeto, portanto – e, por isso, para onde tudo tende; o correspondente rompimento desse silêncio (*ergon*), isto é, a exigência de uma nova (*energeia/entelecheia*) interpretação – o constitutivo final do excesso. Para tudo dizer de outra maneira: por um lado, o excesso que preenche a música reclama uma resposta à altura, dada, quanto possível, no comprimento de onda mais adequado (correspondência); e, por outro lado, essa resposta só será correspondente, se for excessiva, isto é, se for capaz de objetivar na forma superlativa que, por momentos, evita o reaparecimento do silêncio. À falta de melhor palavra, chamar-lhe-emos aqui “música instrumental” (não na aceção boeciana, repetimos). Só assim se explicará a razão pela qual, o austero lápis analista do compositor serialista, pôde escrever autênticas expressões musicais, isto é, as que, para além ou independentemente do seu nível e valor composicional mais ou menos geométrico e/ou aritmético, ainda se ouvem, cuidando da inevitável queda no silêncio, que ameaça todo o som.

-
13. Nuno Nabais, ‘Schopenhauer, Wagner e o Sublime. Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade’, in Leonel R. dos Santos, coord., *Educação Estética e Utopia Política* (Lisboa: Edições Colibri, 1996), 310. Os sublinhados são do original.

2. *Pars destruens*: como a filosofia da música não tem sido pura, ou levar a escuta a sério

Antes de avançarmos adentro do que deverão ser apenas prolegómenos à edificação de uma filosofia da música enquanto filosofia pura, demoremo-nos um pouco num momento destrutivo. Primeiro, reclamando o óbvio: uma filosofia pura não pode ser confundível com uma filosofia prática. Ora, dá-se o caso de, se quiséssemos cartografar, sem preocupação de objetividade ou exaustividade, os territórios hoje em dia comumente habitados pela mais atual filosofia da música, *lato sensu* e indiscriminadamente entendida, dificilmente toparíamos com projetos puros. Sem termos tempo de explicar por que consideramos o assim conhecido “debate Th. Adorno/W. Benjamin” um momento antológico desta contaminação¹⁴, o nosso reclame pode ser evidenciado pela sumária indicação de alguns territórios temáticos assaz comuns. Vejamos, por exemplo, a ontologia da música. Dividida entre realistas e nominalistas – quanto à caracterização/classe das obras musicais – ou ocupada com os argumentos que descrevem a natureza da música, ou o valor das opiniões sobre o valor das interpretações,¹⁵ a chamada ontologia da música trabalha invertidamente, isto é, começa onde devia acabar. Porque intimamente ligado ao campo da ontologia musical, sobretudo (ao menos, desde Theodor W. Adorno) atento às questões de autenticidade /inautenticidade da/na interpretação de uma obra musical, o grave problema da interpretação é provavelmente aquele que mais atenção concita os filósofos da música dos nossos dias.¹⁶ Estabelecermos, como por exemplo o faz Carl Dahlhaus¹⁷, as condições de uma interpretação digna desse nome é, de novo, inverter o problema,

-
14. Cf. Richard Leppert, ‘Commentary’, in Theodor W. Adorno, *Essays on Music*. Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by R. Leppert. New translations by Susan H. Gillespie (Berkeley/Los Angeles/London: University California Press, 2002), 240 e sg, com bibliografia adicional.
 15. Cf. Andrew Kania, ‘New Waves in Musical Ontology’, in Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones, eds, *New Waves in Aesthetics* (Basingstoke: Palgrave-MacMillanm 2008), 20-40, doi: 10.1057/9780230227453; Aaron Ridley, ‘Against Musical Ontology’, *The Journal of Philosophy* 100, 4 (2003): 203-220; Aaron Ridley, *The Philosophy of Music. Theme and Variations* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004).
 16. Cf. Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W. Norton and Co., 1968).
 17. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln: Hans Gerig Musikverlag, 1967), 99, sustentando que uma interpretação digna desse nome deve satisfazer três componentes: não deve sair do texto; deve ser consistente e sem contradições consigo mesma; não deve ser consumida simplesmente com execução de uma leitura literal da peça.

posto que não se interroga a própria interpretação. Menos sofisticado é, enfim, o setor da comumente chamada filosofia analítica. As componentes básicas em que v.g. Kathleen Stock dividiu um trabalho dentro da área, acentuam o registo prático que estamos a denunciar, para o excluir. Eis três dessas componentes: a ontologia musical – e.g. que tipo de coisa é uma peça musical?, e existe como pauta, depois de interpretada ou apenas como objeto intencional? –; a expressão musical – a música tem enquanto tal propriedades emotivas? –; e a do significado musical – música e metáfora, música e ironia, enfim... linguagem.¹⁸ Sem querermos continuar neste tom de denúncia, seguramente menos proveitoso, afigura-se-nos indiscutivelmente fora do horizonte do que aqui estamos a propor, o vastíssimo universo das relações da música com a sociedade, a moral, a política, o dia a dia.¹⁹ Certamente que fazer música, como escrevia, de maneira assaz óbvia, Tia DeNora, é fazer várias coisas como “...thinking and remembering, feeling, moving/being, co-operating, co-ordinating, even colluding with others...”²⁰. Mas ninguém, julgamos, questionará a dimensão prática ou de segunda ou terceira ordem de temas/problemas, tais como: “a regulação do comportamento ao serviço da promoção das normas sociais e de integrar o tecido social reforçando o sentido da comunidade e identificando os valores culturais e as atividades da cultura, reforçando as relações interpessoais, proporcionando consolação ou uma função restauradora em tempos de pena e ansiedade, identificando problemas sociais e promovendo a ação que se enfrente nesses problemas”²¹. Não queremos, evidentemente, beliscar sequer a importância destes estudos, tanto mais que, num tempo sombrio como o nosso (embora as referências remontem ao século XVIII), nunca será demais a vigilância teórica e crítica sobre as relações entre música e terror, violência e totalitarismo²².

-
18. Cf. Kathleen Stock, ed., *Philosophers on Music. Experience, Meaning and Work* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
 19. Cf. Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 5ª ed., 2006). Seja-me permitido lembrar que no momento em que escrevo esta nota se celebra o aniversário da gravação, por Billie Holiday, de *Strange Fruit* (Commodore 1939).
 20. T. DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 155.
 21. Noël Carroll e Philip Alperson, ‘Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político’, in Maria José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* (Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010), 277.
 22. Cf. James Kennaway, *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease* (Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2012); vd. também Pauline

Dada a nossa insistência na coincidência entre a música e o humano, talvez nos devamos confrontar, para marcar distâncias também e aprofundar a *pars destruens*, com os denominados modelos humanista e acusmático. Sobretudo provindo da experiência (teórica, mas também biográfica) do jazz, Andy Hamilton propôs-se estabelecer uma filosofia humanista da música (*humanistic philosophy of music*)²³. Esta viveria e alimentar-se-ia do contraponto entre uma estética da imperfeição²⁴ – focada no processo da performance, na improvisação, no evento musical – e uma estética da perfeição – que enfatiza a intemporalidade da obra. Contudo, no quadro antropológico aludido, e não obstante o facto, para nós merecedor de ser pensado, de a estética da imperfeição coincidir com alguns traços do nosso *Weltgeist*, a estética “humanista” da imperfeição pode ser superada, com vantagem, por uma filosofia da atualidade enquanto busca da novidade (*energeia/entelecheia*) que liberta²⁵. Voltaremos aqui, mormente sob o tópico da singularização, pelo que bastará dizer-se, por ora, que em vez da tónica na imperfeição, que sempre coincide com o evento (musical) feito vida ou a vida feita evento (musical), poríamos antes o acento tónico no *conatus* como esforço de uma escuta atenta ao silêncio para que tende todo o som.

A pergunta sobre como se ouve música, e o próprio conceito de escuta (ou de audição, caso se prefira), nunca saiu das antenas da filosofia da música. Contudo, também aqui, o modo secundário (e subsidiariamente metodológico e epistemológico) como a escuta tem sido equacionada colide frontalmente com a proposta cujos prolegómenos ora exploramos. É o caso (e sem procurarmos ser exaustivos no elenco a seguir) das perguntas sobre percepção, metáfora, ou representação; é o que sucede também nos comentários e contribuições (diversamente judiciosas, aliás) de Roger Scruton, Peter Kivy, Jerrold Levinson, Kendall Walton ou Christopher Peacocke. Também a tonalidade psicológica e sociológica com que Adorno, ora tipologizou, ora denunciou, a escuta (e que voltaremos a lembrar daqui a pouco), partilha da secundariedade que

Fairclough, ed., *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds* (Farnham – Burlington: Ashgate Publishing, 2013).

23. Andy Hamilton, *Aesthetics and Music* (London /N. York: Continuum International, 2007), 215.
24. Hamilton, *Aesthetics*, 196.
25. Para a aceção de novidade aqui em uso, embora num diferente quadro teórico, vd. Mário S. de Carvalho, ‘*Aliqua est effectibilis, ergo aliqua effectiva*. Originalidade e novidade em Filosofia’, *Itinerarium* 55 (2009): 311-327.

quereríamos evitar. O mesmo sucede, com a escuta atomizada – em que a atenção à maneira em que uma peça é organizada só se pode fazer escutando-se nela a intervenção de cada instrumento²⁶ –; também com a dupla escuta – como quando Nicola Dibben, admitindo que “saber escutar e o que escutar são partes constituintes da cultura musical”, divide a escuta entre uma perspectiva contemplativa (digamos, mais passiva) e outra chamada ecológica, caracterizada pelo ouvir determinado pelas necessidades e preocupações do momento²⁷ –; ou, mais ainda, com os vários devires dos programas do “tuning of the world”.

Quem mais próximo de nós retomou o motivo, primeiro pitagórico, e depois schaefferiano, da acusmática foi, sem dúvida, Roger Scruton, ao falar, v.g., da descrição do próprio som quando escutado no contexto de uma experiência musical; ou seja, e como se lê noutra lugar da sua obra, “prestando atenção aos sons sem atendermos às suas causas materiais”²⁸. A denúncia destas apostas na adjetivação da escuta radica na sua falta de radicalidade, na medida em que tais apostas negligenciam a exclusividade humana dos/nos sons musicais e a exigente resposta final ao motivo do excesso da música. De uma mesma limitação padece a referida “conceção humanista da música”²⁹. Sublinhando que ouvir música envolve tanto uma experiência acusmática, quanto não-acusmática, esta última considerada também um aspeto genuíno da música, a tese dupla (*twofold thesis*) de Hamilton reivindica apenas o óbvio: o timbre, o espaço, a virtuosidade, a experiência não-auditiva da música, são partes constituintes da escuta (também musical).³⁰

Importa recusar qualquer noção pobre e restrita (ou fisiológica) da “experiência auditiva”, e seguramente da “audição” (musical). Toda a experiência musical digna desse nome é e não pode deixar de coincidir com uma escuta interpretante que nos confronte com a audiência (no neologismo que vimos empregando desde 2013). “Escutar” e “interpretar” afiguram-se-nos como possível pleonasma. Tanto o caso Evelyin Glennie e a

-
26. John Powell, *Como funciona a música. A ciência dos belos sons, de Beethoven aos Beatles e muito mais*, trad. de L. Venturini (Lisboa: Editorial Bizâncio, 2012), 281.
 27. Nicola Dibben, ‘Musical Materials, Perception and Listening’, in Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (New York/London: Routledge, 2003), 201.
 28. Roger Scruton, ‘Thoughts on Rhythm’, in Stock, *Philosophers on Music*, 229; veja-se também R. Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 2.
 29. Hamilton, *Aesthetics*, 111.
 30. Hamilton, *Aesthetics*, 103-8, 109, 111.

narrativa entusiasta e oportuna de Oliver Sacks sobre o mundo da surdez, quanto os trabalhos no setor das neurociências,³¹ permitem-nos contrapor, propõe-se, que o motivo da audiência não é tão-só nem sobretudo auricularmente neurofisiológico, mas uma experiência plena e radicalmente humana, uma interpretação profunda, dilacerante e singularizadora/criadora. Tal como a música, uma experiência antropológica, no sentido filosófico desta última designação. Deste ponto de vista, toda a escuta implica uma rutura, uma decisão criadora e livre. Independentemente de a existência da surdez, na sua dimensão absoluta, poder ser duvidosa, "...a opinião que apenas o que se ouve tem o direito a uma existência musical é um preconceito questionável"³².

Esteticamente falando isto equivale a dizer que qualquer retoma da tradição – pensamos na denominada “nova tonalidade”³³ – é um maneirismo que despromove a escuta que se preza. Por exemplo, reconhecer-se que “Schoenberg’s approach to music made listening hard but it made composing easy”³⁴, para, assim, alvitrar escalas de valorização – no caso Schoenberg e Janáček³⁵ –, desconhece que toda a escuta que é verdadeira cuida do silêncio para que toda a música tende. Começar a ouvir, como R. Scruton mesmo escreve, no ponto em que a música contacta com a vida, é um truísmo e uma confrangedora banalidade. Quem desprezará a

-
31. Giuliano Avanzini, Luisa Lopez, Stefan Koelsch, Maria Majno, eds., *The Neurosciences and Music II: From Perception to Performance* (New York: The New York Academy of Sciences, 2005); Oliver Sacks, *Seeing Voices. A Journey into the World of the Deaf* (London: Picador, 1990); William F. Thompson, *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Patrik N. Juslin, John A. Sloboda, eds., *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research. Applications* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
32. Dahlhaus, *Musikästhetik*, 13.
33. Scruton, *The Aesthetics*, 176: “Even in the accelerated conditions of modern life – and especially in those conditions – people understand repetition; they understand the rhythmical figure; they respond to the pure intervals of fifth and fourth; their attention can be captured by strophic melodies and dance rhythms. To use these as your raw materials is not to cheapen music but to begin from the point where music makes contact with life. Of course, there is always a risk of banality; but one reason for returning to the old folk culture is that it shows the basic musical devices in their pure and uncorrupted form, before becoming banal through the loss of their real-life context. It was this pure material that was reworked by Janáček.” Os sublinhados são meus.
34. Scruton, *The Aesthetics*, 168.
35. Scruton, *The Aesthetics*, 177: “In contrast to the despair and emptiness expressed by Schoenberg’s *Erwartung*, for example, the operas of Janáček are vindications of human life.”

potência da memória afetiva, *à la* Bergson, de *Matière et Mémoire*? Ou *à la* Agostinho de Hipona, nas *Confissões*? Nem no que seria, eventualmente, uma escuta informada, de repetições, figuras rítmicas, estruturas melódicas ou quejandas modalidades, a comparação feita entre *Moses und Aron* e *Sharp Ears: The Cunning Little Vixen*³⁶, denuncia uma incapacidade de escuta que se traduz na infeliz ignorância da incomensurabilidade dos dois textos, aliás soberbamente musicais, qualquer um deles. Porque ninguém ignora que a temática bíblica é inevitavelmente uma problemática interior à vida (para não evocarmos sequer o pesadelo do antissemitismo), desvalorizar o lirismo crescente de *Moses und Aron*, a qualidade plástica da absoluta simplicidade de efeitos desta ópera “bíblica” traduz algumas incapacidades: seja, a de ouvir um conjunto de puras inovações musicais chamadas a traduzir um drama humano, seguramente tradicional, enquanto tal, seja a de ouvir a intrínseca sintonia entre “interpretação” e “humanidade”. Introduzir o argumento do “easy listening”, que é, no fundo, o horizonte recalcado da nova tonalidade – sob a capa, muito bem denunciada por Adorno, do regresso às origens (no caso de Scruton, da música popular) –, equivale literalmente a desvalorizar a escuta pela impossibilidade (literalmente falando) do confronto com a verdade do inaudito (no sentido literal deste último vocábulo). Também a degradação da individualidade do sujeito que daí advém, foi em devido tempo igualmente denunciada por Adorno (com Georg Simpson) nas seguintes cinco componentes, tão fáceis de memorizar: 1) a vaga lembrança – “I must have heard this somewhere” –; 2) identificação – “That’s it” –; 3) a subsunção numa etiqueta – “That’s the hit: ‘Night and Day’” –; 4) a autorreflexão cognitiva – ““Oh, I know it; this belongs to me.” –; 5) a transferência psicológica do reconhecimento da autoridade do objeto – “Damn it, ‘Night and Day’ is a good one!”³⁷ Neste quinto momento, atrevemo-nos a acrescentar, o ouvinte desaparece submetido à música que, devendo objeto, esmaga todas as contradições, desumanizando, portanto. Anulando a possibilidade da criação e a correspondente singularização, o desaparecimento

36. Cf. Erik Chisholm, *The Operas of Leo Janáček* (Oxford New York Toronto: Sydney Braunschweig, Pergamon Press, 1971). Fique dito ainda como é injusta e desigual a equação de Scruton, pois só lembrámos cinco do total das nove óperas analisadas, da última para a primeira, no magnífico e imprescindível trabalho de E. Chisholm, e a *Erwartung* só se podia acrescentar *Die glückliche Hand*, *Moses und Aron* e *Von heute auf morgen*.

37. Th. Adorno, ‘On Popular Music’, in Adorno, *Essays*, 452-57.

da escuta exigente e da exigência da escuta nada pode acarretar para o projeto de uma filosofia pura.

3. *Pars construens*, à guisa de prolegómeno: como pode a filosofia da música devir filosofia pura?

Depois de termos abordado a primeira condição de possibilidade para que uma filosofia da música possa devir filosofia pura, o “excesso”, confrontemos-nos com segunda, a *autonomia*. Por “autonomia” queremos significar que a música é inconfundível, que ela tem o seu registo e mundo próprios e esta segunda condição há de justificar a liberdade inerente à decisão de alguém se tornar *homo musicus*. Só a livre decisão de entrar num mundo próprio permite consolidar o que acima chamámos o constitutivo final do excesso que a música é e a sua exclusividade humana. Ao mesmo tempo, também só uma decisão correspondente permite a novidade e a verdade inerentes à escuta que cria e/ou interpreta. Chamemos-lhe “música instrumental”. Consequentemente, sempre diríamos que a autêntica – quase nos atreveríamos a dizer, a única – correspondência à escuta de uma peça musical passa pela criação singular de uma intervenção/interpretação (musical). Nem mais nem menos: dar a ouvir de novo – razão pela qual nem a crítica, nem a estética, nem a filosofia da música, tal como a apresentámos atrás, podem ser lugar para as verdadeiras respostas. Teremos no entanto ocasião de evidenciar como, partindo também daqui o motivo final da singularização, a condição da autonomia nada tem que ver com o elitismo – sempre condicional, seja na escuta estrutural, de Th. Adorno, seja na contraproposta que lhe fez Pierre Boulez, mediante a chamada escuta de ressonâncias ou escuta acústica³⁸ –, mas é exigência universal de todo aquele que escuta autenticamente. Depois de tudo o que vimos dizendo, isto é claro: o compositor escuta ao compor uma obra, o intérprete escuta ao executá-la; o ouvinte escuta-a sempre que lhe corresponde em comprimento de onda. Um derradeiro *caveat*: dado o carácter prelogomenal desta reflexão, teremos ainda de adiar o desenvolvimento

38. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)* (Paris : Ch. Bourgeois, 1989), 310, para a sua versão, em todo o caso, menos técnica, porque solicitando o recurso à memorização de quem ouve: «...le jeu de la reconnaissance, les perspectives de l'écoute, voilà qui fait le prix et la réussite d'une oeuvre, qui crée en nous à la fois le sentiment d'une vérité immédiate du texte et d'une vérité enfouie plus profondément, que nous ne sommes pas sûrs de saisir dans sa totalité.»; Th. W. Adorno, 'On the Problem of Music Analysis', in Adorno, *Essays*, 164, 178, ou também Leppert, *Commentary*, 220-22.

e justificação da relação “música instrumental” e “filosofia pura”, embora se possa antecipar que, tendo como solo comum o motivo da “audiência”, essa relação deve aprofundar a intrínseca ligação singularização e criação.

Regressemos, então, à música. Parece-nos evidente que, sendo, o som, a unidade morfológica da música, ele é apenas musicalmente relevante na sua qualidade de “sonema”. Chamamos “sonema” à mais pequena unidade de som interpretado e, na sequência do que vimos apresentando, “interpretação” designa, aqui, todo e qualquer tipo de intervenção levada a cabo com o intuito de chegar a reconhecer a musicalidade de uma frase (uma determinada articulação de sonemas). Importa repetir, por isso, que a livre entrada na autonomia da música é pelo menos triangular e, assim, universal: do autor, do executante, do ouvinte. Longe de menoscabar a autonomia da música esta triangularidade confere-lhe contornos específicos, isto é, ela é construtora de um mundo próprio. Reconhecer-se a musicalidade de um frase exige a abertura para todos aqueles campos que uma dada comunidade ou cultura costuma considerar como musicais (harmonia, ritmo, timbre, altura, duração, intensidade, etc.). Além de resistir à dificuldade inerente em definir “música” (*musica quid sit*) – adunando a sua própria definição, “emoção matematizada, ou *mathesis* emocionalizada”, Heins Eggebrechet citava mais dezassete³⁹ –, a adaptação do célebre axioma berkeleyano, *esse est percipi*, “ser (música) é ser percebido (como tal)”, poderá de ser aqui uma definição possível⁴⁰, desde que possibilite e enforme a própria singularização

Porque todo o sonema é um constructo, na medida em que é ouvido, i.e. intencionalmente interpretado, o espaço da música (do que é musical) irrompe como livre decisão singularizadora frente à não-música e ao histórico e ao cultural. Talvez não valha a pena insistir muito em que a coincidência intencionalizada entre sonemas e música garante a tácita resolução/resposta de/a alguns problemas/algumas perguntas prementes. Algumas, entre outras possíveis, além das lembradas no parágrafo anterior e respeitantes a uma filosofia de segunda ordem, mas todas elas exigindo a decisão autónoma: será a sonificação (codificação de dados em registo áudio), de que tivemos notícia recente na Universidade de Coimbra (v.g. para *Os Lusíadas*), música? Serão as paisagens sonoras (de R. Murray Schafer a Luís Antero), música? E os chamados “ruídos” (de

39. Carl Dahlhaus & Hans Heinrich Eggebrecht, *Que é a Música?*, trad. Artur Morão (Lisboa: Edições texto e Grafia, 2009), 20-22, e 35 e 53.

40. Cf. também Daniel J. Levitin, *Uma Paixão Humana. O seu cérebro e a Música*, trad. de Bárbara P. Coelho (Lisboa: Bizâncio, 2007), 30.

Pierre Roussolo a Bernard Parmegiani, passando por Pierre Schaeffer)? E quanto à “arte dos sons fixos” (v.g. em Michel Chion)? E a denominada “música intencionalmente musical”, isto é, na caracterização de Heins H. Eggebrecht, aqueles géneros que não surgem no *território livre da arte*, mas são determinados por fins, de modo consciente e programado na sua fatura⁴¹? E o que dizer da *sound-art*, seja enquanto *documentary sound-art* (e.g. Phillip Samartzis), seja como *non documentary sonic composition* (e.g. *musique concrete* do mencionado B. Parmegiani)? E quanto ao *sound-design*, seja na sua componente de *significant sound-design* (tons para telefones, alarmes etc.), seja de *non-significant sound design* (fontes ou motores de avião para sintetizadores)? Ou também: serão música as assim chamadas “drone-musics” (v.g. de Eliane Radigue e Sachicko M.)?

O que estamos a pretender dizer pode ser escudado num diálogo autoritário (um pouco à maneira da *quaestio* medieval), devidamente atualizado, que nos mostrará haver algo mais na adoção berkeleyana do que mera vantagem frente a algum vanguardismo. No seu estudo intitulado, “Music and Electro-sonic Art”, Gordon Graham levantava três perguntas, no difícil âmbito das fronteiras pelas quais acabámos de passar: (i) *as peças de arte eletrossónica – sequências atonais de autores como Witold Lutoslawski ou Edgar Varèse – podem ser consideradas música?* (ii) *Têm elas o mesmo valor quanto o das obras musicais no que toca à experiência da escuta?* (iii) *Qual o compromisso ativo na produção das mesmas*⁴²? Embora respondendo com um “sim” à segunda pergunta – baseado na presunção de que a arte eletrossónica pode enriquecer a experiência auditiva (“aural experience”) – o “não” será a resposta de G. Graham às terceira e primeira perguntas. O que merece ser interrogado, a nosso ver, e em primeiro lugar, é o que explica os dois “nãos”. Mais do que na tradição derivava de Richard Wagner, como Arnold Schoenberg ou Alexander N. Skryabin, e sem beliscar o cromatismo, G. Graham pensava obviamente, no respeitante à primeira pergunta, na rutura patente nos métodos de composição de *Deserts, Poème électronique* de E. Varèse, de *Trois Poèmes d’Henri Michaux* de Lutoslawsky, no *phasing* de Steve Reich, na compo-

41. Dahlhaus & Eggebrecht, *Que é a Música?*, 65.

42. Gordon Graham, ‘Music and Eletrossonic Art’, in Stock, *Philosophers*, 209-225. Também Hamilton, *Aesthetics*, 122 escreve que as assim chamadas “drone-musics” de Eliane Radigue e Sachicko M. por serem não rítmicas devem ser consideradas mais arte-sonora do que música. Sobre a arte-sonora, vd. sobretudo de Trevor Wishart, *On Sonic Art*. A New and Revised Edition edited by Simon Emmerson (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996) e *Audible Design: A Plain and Easy Introduction to Practical Sound Composition* (York: Orpheus the Pantomime, 1994).

sição digital, etc. Ora, parece-nos, nem no caso tão particular desse que foi provavelmente o único trabalho puramente eletroacústico de E. Varèse,⁴³ se pode deixar de reconhecer que uma música dita psicoacústica só o é enquanto suscetível de ser recorrentemente interpretada. Não é preciso lançar um banal olhar, por exemplo, para a primeira secção de semicolcheias 4x3 de *Piano Phase* – Mi4 Fá#4 Si4 Dó#5 Ré5 Fá#4 Mi4 Dó#5 Si4 Fá#4 Ré5 Dó#5 – para se reconhecer que tal é facilmente interpretado, pelos três ângulos do triângulo a que aludimos já. Aliás, também entre *Piano Phase* (1967) e *Drumming* (1971), dificilmente se poderiam subestimar algumas componentes comumente consideradas “musicais”, apromblemáticas para uma interpretação qualquer: o fraseado pós-minimal com cadência, ambiguidade rítmica, melodia, timbre, harmonia, recurso a dois pianos, e um gravador, no caso daquela. Mas não é esse o ponto, precisamente. Crucial é o facto de o “não” à primeira pergunta não pensar a rutura que promove entre composição (ou técnicas de composição) e escuta/interpretação. Independentemente da limitação feita às fronteiras da autonomia que constitui a música enquanto música, ao esquecer-se de pensar a rutura referida, um “não” taxativo desrespeita a *soberania* da música, isto é, a terceira condição de possibilidade da filosofia da música devir filosofia pura. Por “soberania” entendemos o privilégio incondicional de a música deter e exigir um saber e um poder (*dominium*) apropriados, que instauram a racionalidade musical à medida da sua vanguarda – razão pela qual nunca será apenas um *mot d’esprit* dizer-se que a música é coisa séria demais para ser deixada só aos músicos, por isso que carece da instância negativa que a filosofia lhe pode conferir. Finalmente, a resposta à última das três perguntas, excluindo da esfera da música o que afasta as pessoas da produção (composição e interpretação), inviabiliza o princípio da escuta enquanto *energeia* e fere a referida soberania. De Reich ou Varèse à mais recente e extravagante “vaporwave”, tal como (para sermos ainda mais abrangentes) dos descantes de Pérotin às recapitulações de Alfred Schnittke, quer-nos parecer que toda a audição feita debaixo também do regime da soberania da música, implica a produção de uma interpretação (intencional/teleologicamente musical), uma *energeia*, com a decisiva nota aristotélica (por isso que é “soberania”) da anterioridade do ato sobre a potência⁴⁴.

43. Cf. Vincenzo Lombardo, A. Valle, J. Fitsch, K. J. Tazelaar et al., ‘A Virtual-Reality Reconstruction of ‘Poème Electronique’ Based on Philological Research’, *Computer Music Journal* 33, 2 (2009): 24-47, doi.org/10.1162/comj.2009.33.2.24

44. Aristóteles, *Metafísica* IX 8, 1050a. Edição trilingüe por Valentín Garcia Yebra (Madrid:

Fácil seria confirmar, por fim, que a condição da soberania tem sido preterida por uma estratégia que passa por salientar o tom paradoxal e enigmático da música. Diz-se que “a música é talvez o objeto estético que mais perplexidades cria à reflexão filosófica”⁴⁵. Roman Ingarden explicava, v.g. que uma obra musical se apresenta num nó de paradoxos quais o de existir e não existir, ser uma realidade e uma abstração, um objeto temporal fora do tempo, audível e inaudível⁴⁶. Fernando Gil, por seu lado, que, “sendo embora a mais profunda das artes, se não a mais profunda dimensão do espírito – ela é arcaica filogeneticamente, primária afetivamente, e investe irresistivelmente a afetividade –, a música acha-se afetada por uma indigência e uma precariedade intrínseca...”⁴⁷ Além de Hamilton – a música é abstrata na forma e humana na emissão – ou de Oliver Sacks – “a música, nisso única entre as artes, é ao mesmo tempo completamente abstrata e profundamente emocional”⁴⁸ – até o insuspeito Adorno não foi capaz de evitar o *topos* recorrente do enigma.⁴⁹ Através-nos-íamos mesmo a perguntar se este *topos* não continua a dominar o tom paradoxal de uma aproximação, qual a de Ludwig Wittgenstein, buscando compreender a proximidade existente entre uma frase na nossa língua e um tema em música.⁵⁰

Editorial Gredos, 1970), vol II, 64: ‘Porque a obra (*érgon*) é um fim (*télos*) e o ato (*enéргеia*) é a obra. Daí que a palavra ‘ato’ esteja diretamente relacionada com ‘obra’ e tenda para um estar-em-completude (*entelécheian*).’ (A tradução do original é da nossa responsabilidade).

45. M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño, ‘Introducción’, in Alcaraz y Pérez Carreño, *Significado*, 12.
46. Roman Ingarden, *Qu’est-ce qu’une oeuvre musicale?*, trad. de Dujka Smoje (Paris : C. Bourgois, 1989).
47. Fernando Gil, ‘Exemplos musicais’, in F. Gil e MárioV. de Carvalho, *A 4 mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005), 14-15.
48. Oliver Sacks, *Musicofilia. Histórias sobre a Música e o Cérebro*, trad. de S. Coelho e Miguel S. Pereira (Lisboa: Relógio d’Água, 2008), 301-302.
49. Th. W. Adorno, ‘On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music’, in Adorno, *Essays*, 137-38, e 140-41.
50. Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, trad. de M.S. Lourenço (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987) § 527: “Com isto eu quero dizer o seguinte: que compreender a frase da nossa linguagem está mais perto do que é compreender um tema em música do que se pensa.” A restrição lê-se imediatamente a seguir (§ 529): “Eu não quero, no entanto, dizer que esta linguagem de gestos vocais tenha que ser comparada com a música.” Veja-se também Th. Adorno, ‘Music, Language, and Composition’, in Adorno, *Essays*, 113-126.

Enfim, correspondendo ao sonema, e para a *quaestio* a que estamos a dar resposta (*solutio*), pensar a interpretação no quadro das três condições de possibilidade acabadas de apresentar, torna possível começar a responder à pergunta feita no início deste último parágrafo. Por ora deverá ganhar explicitação possível o também alegado princípio da “audiência”.

Tal como a evidência, a audiência é um regresso a si (*reddi in te ipsum*). Todavia, distintamente daquela, a decisão ou a convocação do regresso a si mesmo, característico da música humana, deverá concitar e apelar à escuta singularizadora. Sabemos agora que, em virtude do *excesso*, a singularização é chamada a corresponder mediante a interpretação; em virtude da *autonomia*, ela constitui-se como livre decisão que instaura a novidade e a verdade; e, pela *soberania* do seu saber e poder, ela experimenta a radical opção entre a criação e a destruição⁵¹. Nada podia estar mais distante do motivo da evidência, aliás complexo⁵². Acabámos por constituir, embora de uma maneira muito própria, o que Adorno, com a desfaçatez que se compreende, disse ser tudo aquilo que a filosofia pós-platónica desprezou. A particularidade almejada – melhor dizendo: a singularização –, dado encontrar na audiência o seu registo próprio, não será nem “harmonização” (Rameau), motivo que, cremos, é anterior à escuta, e mais pertença do campo da ontologia do que da filosofia da arte; tal como também não será “individuação”, traduzindo, esta, a preponderância, no domínio da arte romântica, da subjetividade interior (Rousseau), ou explicando a sua versão nietzscheana, castigadora do intelectualismo musical, do reconhecimento de que a profundidade da música não se encontra nela, mas na (falsa) consciência de quem a ouve.⁵³ Constitua-se a singularização como se constituir, o material interior (ou a sua ausência ou espartilhamento) é responsável – é aliás a sua primeira condição – pelo profundo efeito que a música provoca quando efetivamente ouvida/inter-

51. Cf. Kennaway, *Bad Vibrations*; e também, embora num registo mais literário, Pascal Quignard, *La haine de la musique* (Paris: Gallimard, 2012).

52. Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, trad. de Maria Bragança (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1996).

53. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. Kritische Gesamtausgabe v. G. Colli and M. Montinari IV.2 (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1967), I 215, p. 177: “An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom ‘Willen’ und ‘Dinge an sich’...”; Id. *Ibid.*, I 217, p. 179: “Unsere Ohren sind, vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellekts durch die Kunstentwicklung der neuen Musik, immer intellectueler geworden. (...) Tatsächlich sind nun alle unsere Sinne eben dadurch, dass sie sogleich nach der Vernunft, also nach dem ‘es bedeutet’ und nicht mehr nach dem ‘es ist’ fragen, etwas abgestumpft worden...”

pretada, pletoricamente, nos/pelos dois hemisférios cerebrais. Na origem de cada série (temporal) de causalidades auditivas encontramos um ato que, em linguagem comum, a tradição considera ser um ato de vontade, ou tensão auditiva, *intentio*. Qualquer deleite, ou prazer sensível e voluptuoso, tal como aliás qualquer compreensão racional, informada ou didática da música, o seu material discreto ou a sua combinação, carece de uma direção enquanto forma do tempo que há de vir: *attentio/intentio, extensio/expectatio (mutatis mutandis, era esta a gama nas Confissões)*⁵⁴. Por isso, no campo da audiência, ontologia e estética congraçam-se numa antropologia da libertação devindo singularização (*energeia/entelecheia*), primeiro musical, depois pura e simplesmente filosófica.

No quadro da audiência, ouvir o conteúdo de verdade de uma música – o seu aspeto absolutamente singular e específico que a constitui como *ergon* sonante –, é exigência e determinação da abertura ao (literalmente) inaudito, o único acontecimento livre que singulariza. Dado que, insistimos, não temos tempo para explorar devidamente este último ponto, deixamo-lo por ora apenas em tom indicativo e programático. Confrontados com uma proposta qualquer – pense-se v.g. no nominalismo sofista de Onfray⁵⁵ – que recuse à música o campo da verdade e do saber (seguramente porque desprezando a sua soberania), só o acento tónico posto na radical e exclusiva humanidade da música leva a um corajoso confronto com a (escuta singular da) verdade (que ainda não foi ouvida). Daí que, falar de verdade da/na música – não da forma de saber que a música evidentemente é, mas da sua gestação ou produção soberana de saber – requer tão-só que se volte a escutar, um gesto exclusivamente humano que pela sua própria natureza reconfigura o Homem como artista e criador.

De novo, *ab ovo*, ou *da capo* – voltar a escutar implica, assim, e no limite, um ato de criação (musical). As mais recentes técnicas computacionais permitem que este desafio viabilize a entrada de um cada vez maior número de seres humanos na soberania da música, mas isto não significa que um simples e espontâneo acompanhamento rítmico, no fim

54. Cf. Nancy Van Deusen, 'Musica, De', in Allan D. Fitzgerald, ed., *Augustine through the Ages. An Encyclopedia* (Grand Rapids-/Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1999), 574-76 com bibliografia adicional.

55. Michel Onfray, avec Jean-Yves Clément, *La raison des sortilèges. Entretiens sur la musique* (Paris : Editions Autrement, 2013), 180: "La musique n'est donc pas un art de vérité, car il n'y a pas de vérité, ni en art, ni ailleurs, mais des jugements de goût relatifs à des configurations intellectuelles, conceptuelles, historiques, idéologiques particulières."

de contas tão humanamente acessível, não seja sempre uma resposta musical (“música instrumental”) que altera a ordem do tempo. Quem consegue manter-se rígido ao som de uma canção de Irving Berlin? Do que dissemos conclui-se que uma escuta singularizadora não tem necessariamente de ouvir todas as vozes numa fuga de J.-S. Bach; nem reconhecer a imitação da voz feita pelos violoncelos e contrabaixos no início do quarto andamento da nona de L. Beethoven; ou reconhecer os ecos do *Sturm und Drang* na sinfonia nº 29 de W. A. Mozart, ou o papel narrativo e dramático conferido ao piano no *lied* franz-schubertiano *Gretchen am Spinnrade*; ou a descrição da paisagem, em B. Smetana; ou a citação de Bach no *Credo* de Arvo Pärt. Tal como também não tem de ouvir aves (Camille Saint-Saens, Olivier Mesiaen), a locomotiva a vapor (Arthur Honegger) ou o cacarejar das mulheres (Claude Janequin)... Deverá, isso sim, corresponder a todas estas instâncias mediante a singular inauguração daquele tipo de atividade que chamámos, desrespeitando Boécio, “música instrumental”. Sinal de uma escuta que se disponibiliza para o novo e interrogando o silêncio para que tende todo o som.

Uma lenda, ligada à biografia de Farinelli, diz-nos que, durante vinte e cinco anos, este cantor foi capaz de repetir as mesmas quatro árias para o seu patrono, Filipe V de Espanha, num total de nove mil execuções! Enfim, Farinelli, tal como Bach no quarto concerto Brandeburguês BWV 1049, v.g., deram corpo e materialidade à radicalidade da “audiência” e ao imperativo da escuta que singulariza, ou seja, voltaram ao início ou “à cabeça” com a inspiração suficiente para (dar a) ouvir de novo... o que ainda não havia sido ouvido.

Referências

- Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by R. Leppert. New translations by Susan H. Gillespie. Berkeley-Los Angeles-London: University California Press, 2002.
- Aristóteles, *Metafísica*. Edição trilingüe por Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Avanzini, Giuliano, Luisa Lopez, Stefan Koelsch, Maria Majno, eds. *The Neurosciences and Music II: From Perception to Performance*. New York: The New York Academy of Sciences, 2005.
- Boulez, Pierre. *Jalons (pour une décennie)*. Paris: Ch. Bourgeois, 1989.
- Carroll, Noel, Philip Alperson. 'Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político'. In Maria José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño, eds. *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, 261-286.
- Carvalho, Mário Santiago de. 'O que significa ouvir? A 'audiência' como constituinte da Filosofia da Música enquanto Filosofia Pura'. *Biblos* 11, 2ª s. (2013): 341-356.
- Carvalho, Mário S. de. 'Aliqua est effectibilis, ergo aliqua effectiva. Originalidade e novidade em Filosofia', *Itinerarium* 55 (2009): 311-327.
- Chadwick, Henry. *Boezio. La consolazione della musica, della logica, della teologia e della filosofia*, trad. di Francesca Lechi. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Chisholm, Erik. *The Operas of Leo Janáček*. Oxford New York Toronto: Sydney Braunschweig, Pergamon Press, 1971.
- Comentários do Colégio Conimbricense da Companhia de Jesus sobre os três Livros do Tratado 'Da Alma' de Aristóteles Estagirita*. Introdução Geral à tradução, Apêndices e Bibliografia de Mário Santiago de Carvalho, tradução do original latino por M^a da Conceição Camps. Lisboa: Edições Sílabo, 2010.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton and Co., 1968.
- Dahlhaus, Carl. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig Musikverlag, 1967.
- Dahlhaus, Carl, Hans Heinrich Eggebrecht, *Que é a Música?* Trad. A. Morão. Lisboa: Edições texto e Grafia, 2009.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*, 5ª, Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2006.
- DeNora, Tia. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dibben, Nicola. 'Musical Materials, Perception and Listening'. In Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York/London: Routledge, 2003, 193-203.
- Ernstbrunner, Pia. *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331)*. Tutzing: Schneider, 1998.
- Fairclough, Pauline, ed. *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds*, Farnham – Burlington: Ashgate Publishing, 2013.
- Ficino, Marsilio. 'Compendium in Timaeum'. In *Platonis Opera Omnia Marsilio Ficino interprete*. Lugduni: N. Vicentium, 1588.
- Fubini, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. C.G. Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Gil, Fernando. 'Exemplos musicais', in F. Gil e Mário V. de Carvalho, *A 4 mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa: INCM, 2005, 9-51.
- Gil, Fernando. *Tratado da Evidência*. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: INCM, 1996.
- Gordon Graham, 'Music and Electro-sonic Art'. In Kathleen Stock, *Philosophers on Music. Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 209-225
- Hamilton, Andy. *Aesthetics and Music*. London/N. York: Continuum International, 2007.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*.

- Leipzig: Rudolf Weigel, 1854.
- Ingarden, Roman. *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Trad. de Dujka Smoje. Paris: C. Bourgois, 1989.
- Juslin, Patrik N, John A. Sloboda, eds. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Kania, Andrew. 'New Waves in Musical Ontology'. In Kathleen Stock & Katherine Thomson-Jones, eds, *New Waves in Aesthetics*. Basingstoke: Palgrave-MacMillanm 2008, doi: 10.1057/9780230227453.
- Kennaway, James. *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham – Burlington: Ashgate Publishing, 2012
- Kivy, Peter. *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Music Experience*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1990.
- Kivy, Peter. *Music, Language, and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Leppert, Richard. 'Commentary'. In Theodor W. Adorno, *Essays on Music*. Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by R. Leppert. New translations by Susan H. Gillespie. Berkeley-Los Angeles-London: University California Press, 2002, 213-250.
- Levitin, Daniel J. *Uma Paixão Humana. O seu cérebro e a Música*. Trad. de Bárbara P. Coelho, Lisboa: Bizâncio, 2007.
- Lombardo, Vincenzo, A. Valle, J. Fitsch, K. J. Tazelaar, S. Weinzierl, W. Borczyk. 'A Virtual-Reality Reconstruction of 'Poème Electronique' Based on Philological Research'. *Computer Music Journal* 33: 2 (2009), 24-47. doi.org/10.1162/comj.2009.33.2.24.
- Meyer, Christian. 'Entre musique et philosophie de la nature: le défi de la section XIX des 'Problemata Physica' aristotéliens'. In Pieter De Leemans & Maarten J.F.M. Hoenen, eds., *Between Text and Tradition. Pietro d'Abano and the Reception of Aristotle's 'Problemata Physica' in the Middle Ages*. Leuven: Leuven University Press, 2016, 149-162.
- Nabais, Nuno. 'Schopenhauer, Wagner e o Sublime. Para uma arqueologia do lugar de Nietzsche na estética da pós-modernidade'. In Leonel R. dos Santos, coord., *Educação Estética e Utopia Política*. Lisboa: Centro de Filosofia, 1996, 277-317.
- Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Nachgelassene Fragmente 1876 bis Winter 1877-1878*. In Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe hrg. von Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vierte Abteilung. Zweiter Band. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1967.
- Onfray, Michel avec Jean-Yves Clément. *La raison des sortilèges. Entretiens sur la musique*. Paris : Editions Autrement, 2013.
- Powell, John. *Como funciona a música. A ciência dos belos sons, de Beethoven aos Beatles e muito mais*, trad. de L. Venturini. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2012.
- Prins, Jacomien. 'Muziektherapie in Marsilio Ficino's 'Compendium in Timaeum'', *Gewina* 29 (2006): 41-52.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, 2012.
- Ridley, Aaron. 'Against Musical Ontology'. *The Journal of Philosophy* 100, 4 (2003): 203-220.
- Ridley, Aaron. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, trad. Miguel Wald. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.
- Sacks, Oliver. *Musicofilia. Histórias sobre a Música e o Cérebro*. Trad. de S. Coelho e Miguel S. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- Sacks, Oliver. *Seeing Voices. A Journey into the World of the Deaf*. London: Picador, 1990.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Bd. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980-82.
- Scruton, Roger. 'Thoughts on Rhythm'. In Kathleen Stock, ed. *Philosophers on Music. Experience,*

- Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 226-255.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Stock, Kathleen, ed. *Philosophers on Music. Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Thompson, William F. *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Van Deusen, Nancy. 'Musica, De'. In Allan D. Fitzgerald, ed. *Augustine through the Ages. An Encyclopedia*. Grand Rapids-/Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1999, 574-76.
- Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. A New and Revised Edition edited by Simon Emmerson. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Wishart, Trevor. *Audible Design: A Plain and Easy Introduction to Practical Sound Composition*. York: Orpheus the Pantomime, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigações Filosóficas* – Trad. de M.S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.