

Interpretação musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de interpretação

FRANCISCO MONTEIRO

O estudo que aqui se propõe parte da necessidade de conceber formas de análise musical que possam ser úteis não só num conhecimento e compreensão como, em especial, numa interpretação musical.

Seguindo os pressupostos delineados por Molino e Nattiez, compreende e explora-os perspectivando o fenómeno musical nas três dimensões: poética, estética e nível neutro. No entanto, não se limita a um reflexão sobre a dimensão neutra da obra musical, reflectindo porventura alguma necessidade de objectivação; assume, desde início, que qualquer aproximação e compreensão é, em si, um acto subjectivo - de interpretação no sentido linguístico do termo - dependendo das circunstâncias em que decorre, quer seja no contacto (estésis) com a música (audição) ou com um qualquer suporte material (partitura, gravação, etc.); esta estésis, sendo um conhecimento e uma compreensão da obra, toma assim um carácter criador - poético - de uma ideia (hermeneutica) da obra musical. Por outro lado, considera como válidos para estudo diferentes suportes que se revelam na obra musical: a partitura, a gravação (suportes materiais tradicionais do nível neutro), mas também a memória da audição, a memória de uma contínuo emocional que lhe é aderente, mesmo as vivências simbólicas que se evidenciam na audição e/ou na interpretação da obra.

Pretende-se encontrar diferentes formas de estruturação simbólica da obra, tendo como ponto de vista não só o acto criador inicial ou o resultado objectivo dessa criação como, essencialmente, as possibilidades de vivência e compreensão dessa obra.

INTRODUÇÃO

O estudo que aqui se propõe parte da necessidade de conceber formas de análise musical que possam ser úteis não só num conhecimento e compreensão como, em especial, numa interpretação musical.

Para uma definição exacta dos termos devem ser salientados os pontos que se seguem.

A.

No fenómeno musical, quando se fala de música entende-se a sua dimensão real, sonora - o que se ouve - diferente de uma dimensão conceptual, virtual - a obra musical.

A obra musical tem como base

1- a composição, o acto de criação do autor, primeiro momento de existência da obra;

2- a percepção do ouvinte, apresentando-se a obra musical, então, na forma de

música;

3- o testemunho do seu suporte (notação, gravação, esquema, a memória de uma audição), sendo então a sua percepção feita através do estudo desse suporte¹.

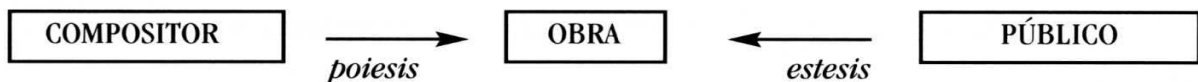
A obra musical pode definir-se como o produto de actividades psíquicas e físicas de um músico - o compositor - que terminam logo após a sua notação ou execução imediata². A partir deste momento de criação adquire um carácter virtual. A obra musical realiza-se, actualiza-se, nas suas diversas execuções e audições transformando-se então em música³. Mas até ocorrer essa transformação, a obra musical não é música, não é uma coisa real com propriedades determinadas independentemente da sua percepção, mas algo virtual e intencional.

B.

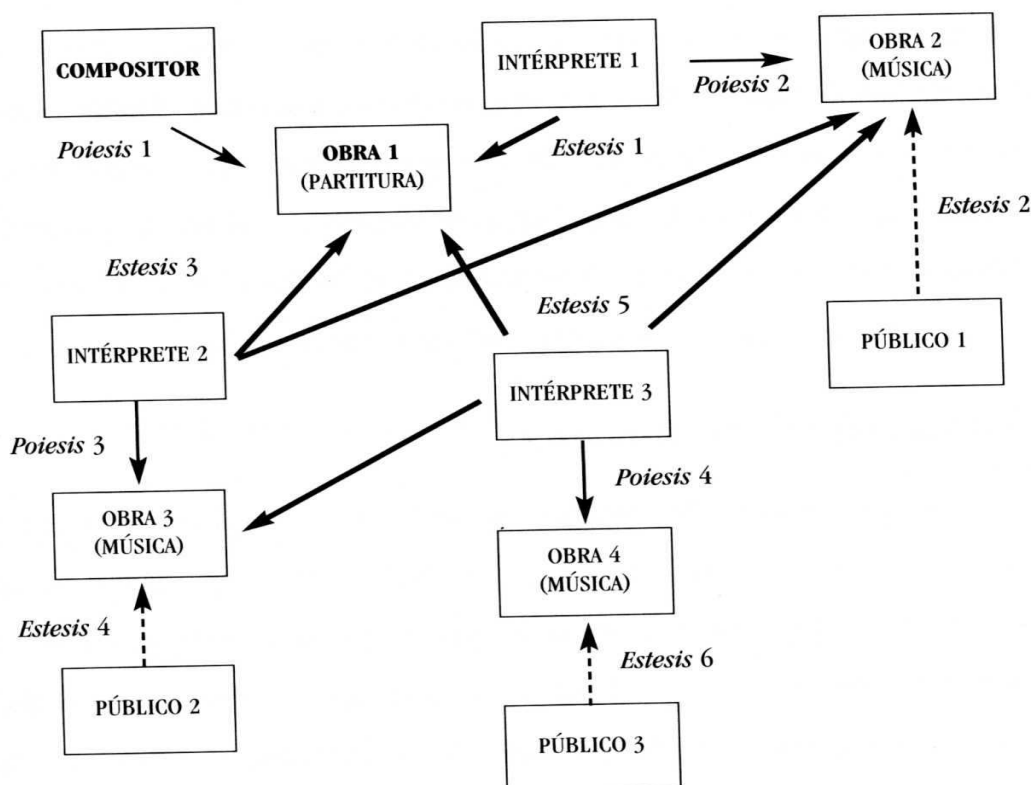
Seguindo os pressupostos delineados por Molino e Nattiez, compreende-se o fenómeno musical em três diferentes dimensões:

1. a dimensão **poiética** - o acto de criação;
2. a dimensão **estésica** - a percepção e a compreensão;
3. o nível **neutro** - o que resta desta troca, independente da criação ou de uma possível percepção e/ou compreensão (o lado - o resíduo - "material" do processo)⁴.

A estas três dimensões correspondem diferentes papéis perante a música e a obra musical: o criador numa poiésis, o ouvinte numa estésis e a partitura, a gravação, mesmo a memória de uma audição (ou execução) como um suporte material do nível neutro da obra musical.



No entanto, este sistema pode-se tornar bem mais complexo se incluirmos todo um número de intervenções que têm a ver com a criação inicial, com a sua compreensão por um intérprete, com a própria interpretação e com uma audição e compreensão final.



Assim, múltiplas aproximações, criações e compreensões se vão sucedendo até formar uma ideia final.

C.

O estudo que aqui se pretende realizar não se limita a um reflexão sobre a dimensão neutra da obra musical, reflectindo porventura alguma necessidade de objectivação; assume, desde início, que qualquer aproximação e compreensão é, em si, um acto subjectivo - de interpretação no sentido linguístico do termo - dependendo das circunstâncias em que decorre, quer seja no contacto (estésis) com a música (audição) ou com um qualquer suporte material (partitura, gravação, etc.); esta estésis, sendo um conhecimento e uma compreensão da obra, toma assim um carácter criador - poiético - de uma ideia (hermeneutica) da obra musical.

Por outro lado, considera-se como válidos para estudo diferentes suportes que se revelam na obra musical: a partitura, a gravação (suportes materiais tradicionais do nível neutro), mas também a memória da audição, a memória de uma contínuo emocional que lhe é aderente, mesmo as vivências simbólicas que se evidenciam na audição e/ou na interpretação da obra.

Assim, serão tidos em conta diferentes factores próprios de uma atitude subjectiva e criadora, de índole cultural, social, circunstancial, mesmo pessoal, desde que passíveis de uma análise, de uma sistematização, de uma universalização mesmo que limitada.

Pretende-se encontrar diferentes formas de estruturação simbólica da obra, tendo como ponto de vista não só o acto criador inicial ou o resultado objectivo dessa criação como, essencialmente, as possibilidades de vivência e compreensão dessa obra.

DIFERENTES FORMAS SIMBÓLICAS

O primeiro momento de existência de uma obra musical é o acto criativo de construção — a poiesis inicial, segundo Molino/Nattiez. Este acto criativo faz uso de objectos musicais — construções sonoras — com uma certa importância na obra. Estes objectos musicais existem somente devido a sua importância na estrutura do trabalho e por causa da sua relação com outros semelhantes: referindo-se a outros objectos musicais na mesma obra, até mesmo em outras obras, agem como símbolos num contexto fechado. Estes símbolos não existem em relação a conceitos ou a coisas fora da obra, mas em relação a outros da mesma natureza com qualquer tipo de relevância na estrutura. A tradição de análise de Riemann, Schenker e outros, baseada em estruturas musicais rígidas, consideram quase só o estudo destes símbolos, a sua relevância (de altura, melódica, rítmica, harmónica, tonal, formal, estrutural/cognitiva) e as relações num contexto exclusivamente musical.

Mas considerando as evidências, observações, experiências e as considerações de muitos musicólogos, psicólogos e outros teóricos da música — S. Langer, L. B. Meyer, Sloboda, Clynes, Hanslick até um certo ponto — é possível considerar elementos musicais (símbolos musicais) que se referem a acções, coisas, movimentos, impressões: existem no lugar de outras coisas de natureza não musical, não de objectos musicais. Isto é, p.e., o caso da música militar, de sons onomatopaicos, de figuras de retórica musicais (*Affectenlehre* em música barroca), de padrões sonoros incluídos em instrumentos electrónicos. Ou pode ser ainda o caso de uma possível relação entre os seres humanos — sensíveis, emocionais — e uma sucessão de sons numa musical, entre os ouvintes e música: uma relação psicomotor entre um indivíduo e um *continuum* emotivo.

SÍMBOLOS EXOGENOS

SÍMBOLOS ORGÂNICOS

" Nous dirons, alors que la musique opère au moyen de deux grilles. L'une est physiologique, donc naturelle; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques, et qu'elle rend ainsi pertinentes des discontinuités que resteraient autrement à l'état latent, et comme noyées dans la durée." (Levy-Strauss, 1974:24)

A emoção pode ser definida como uma reacção a um incentivo forte, inesperado: uma reacção de emergência, uma luta para estabilizar os níveis psico-fisiológicos. Algumas emoções primárias como medo, amor, alegria, estão bem definidas e caracterizadas, até mesmo em termos musicais.

É conhecido que o som pode produzir tais emoções, e não só a música mas todos os tipos de sons — até mesmo todos os tipos de artes, modos de comunicação ou qualquer estímulo — pode induzir emoções. Como Budd (1992) explica no seu ensaio sistemático, as emoções não são uma propriedade ou algo inerente à música mas um efeito provável, e elas podem também ser entendidas em relação a música. Como uma resposta a um estímulo musical, as emoções podem agir como reacções à audição de — ou ao envolvimento com — qualidades sonoras e suas construções (uma mudança de intensidade, de textura, de timbre).

Mas também podem ser entendidas como algo mais profundo, frequentemente não definíveis em condições específicas. Wallon⁵ descreve a natureza profunda das emoções primárias, o seu carácter neuro-psicológico e a sua importância genética no desenvolvimento de comunicação, de interacção e socialização na infância. Mas as emoções podem também ser entendidas não como uma reacção temporária a um estímulo específico, mas como um continuum de reacções a vários estímulos que vêm do exterior e do interior do indivíduo⁶. Estando a música sempre em relação íntima com o tempo, pode ser conceptível que obras musicais (pelo menos alguns aspectos de uma obra musical) sejam um tipo de simbolização de certos aspectos da vida, do tempo vivente. Nesta medida é também possível imaginar que a música pode causar um continuum emocional idêntico em um grupo de pessoas que a escutam, e tais emoções ficaram como que apenas ao conhecimento daquela obra. As emoções não serão inerentes à música mas a uma obra musical como algo intencional.

Esta simbolização cria uma conexão íntima entre o contínuo movimento psico-fisiológico da vida e o movimento " musical " — o fluxo constante de som e construções sonoras. Na *poiesis*, como no acto de composição, estes símbolos orgânicos são, na terminologia proposta por E. Clark, ícones, porque eles aparecem na música como uma imitação — *mimesis* — de um continuum emocional imaginado pelo compositor, imitando um movimento real ou virtual e sua constante mudança⁷. Depois de ouvir uma obra musical, estes símbolos orgânicos podem subsistir, embora de um modo primário, como uma referência — uma memória — "orgânica" dessa obra, excluindo outras. E assim os símbolos orgânicos podem ser a mais imediata e mais simples compreensão de uma obra musical — uma compreensão orgânica, emotiva da obra.

Os símbolos orgânicos existem nas relações entre elementos musicais como tempo, ritmo, dinâmica, a linha melódica, a textura e factores inerentes à vida como tensão, felicidade, energia, calma, etc.

"Music also presents us with as obvious illusion, (...) the appearance of movement"⁸
(Langer, 1957:36)

Estes símbolos orgânicos não são objectos musicais⁹, não são sons ou grupos de sons, mas uma perspectiva de uma obra musical. Eles aparecem muito ligados ao ritmo, ao fluxo de eventos sonoros no tempo, como descrito em Gabrielson e Clynes. Eles podem ser, na *poiesis*, o resultado do modo como os objectos musicais estão dispostos no tempo: a tensão e o " movimento " de música, o gesto musical. Eles têm propriedades miméticas de factores inerentes à vida e referem-se a qualidades como lentidão, rapidez, força, fragilidade, ansiedade, tranquilidade. Mas longe de ser estático, um símbolo orgânico pode ser um tipo de mapa do movimento em música — do gesto musical, das mudanças em harmonia, ritmo, tempo, tensão, textura, etc. Na *estesis*, os símbolos orgânicos são modos de compreensão dos eventos musicais como (possíveis, efectivos, memorizados) efeitos emocionais nos ouvintes: eles entendem a música — e essa obra musical — como um continuum vital (orgânico), um movimento contínuo, um constante fluxo de tensão plástica.

Podem ser vistos rastros destes símbolos em indicações de carácter como *Allegro*, *con forza*, *subito*, comumente escritos nas partituras, em reacções físicas à audição musical (movimentos de pé, movimentos do corpo que acompanham música, variação de

pressão sanguínea, etc.¹⁰) e até mesmo formas gráficas de escritura musical (p. e. em algumas partituras contemporâneas).

Os símbolos orgânicos são muito difíceis de separar de outras coisas pois não são entidades como os objectos musicais. Pode às vezes ser confundido com o *metreum*, ou com o ritmo, por causa da sua conexão íntima com o tempo — o tempo vivente. Mas também pode ser compreendido na evolução de texturas, do timbre, da harmonia, da melodia, na evolução do som e suas qualidade, num sentido mais lato de ritmo. na música ocidental, nós podemos ver exemplos no carácter melancólico da 3ª sinfonia de Beethoven (p.e. o 2º movimento), no carácter dançante de Rondos de Mozart em Concertos de piano, ou na ansiedade de Bartok no *Mandarim Maravilhoso*.

"Le charme de la musique, qui peut se communiquer si universellement, semble reposer sur le fait que tout expression du langage possède dans un contexte un ton, qui est approprié à son sens; ce ton indique plus ou moins une affection du sujet parlant et la provoque aussi chez l'auditeur." (Kant, 1989:§53)

Símbolos orgânicos existem num código, num certo contexto cultural e social. Alguns símbolos orgânicos podem, talvez, ter um carácter universal — comum a todos os seres humanos — baseado na identificação do " movimento " da música com as actividades psicomotoras e as reacções emocionais que aparecem nos seres humanos. Ouvindo uma obra musical, todo o ser humano é impelido a reagir de um certo modo: o indivíduo reage ao movimento " sonoro" com um real movimento — um gesto — ou com um movimento imaginário ou até mesmo um movimento intelectualizado — o movimento possível em face dos códigos complexos de comportamento cultural.

ORGANIZAÇÕES SONORAS SIMBÓLICAS

Símbolos onomatopaicos

Também é possível considerar, de um modo mais preciso, algumas relações simbólicas exógenas entre certos objectos musicais — ou parâmetros musicais — e coisas ou objectos, acções, até mesmo animais. Por exemplo, podemos nos referir ao cuco imitado por um instrumento construído para esse propósito (J. Haydn, o canto de um pássaro imitado por uma flauta ou outro instrumento (Messiaen), uma batalha feita pelo ritmo e os sons de um órgão (em música de Renascimento), a máquina referida por

repetições mecânicas contínuas de um motivo. Ao contrário do que Susan Langer escreveu, penso eu que estes símbolos onomactopaicos são muito comuns e como tal deveriam ser entendidos na música ocidental: o trovão, a respiração, o espaço, o mar, a cidade, os gritos, os cavalos, são construções sonoras que normalmente são imitadas na música, em música de filme, publicidade, etc.

Embora eles não aparecem em todas as obras musicais, quando o fazem têm um interesse acrescido e influenciam a compreensão da obra musical.

Símbolos culturais

Os compositores e os músicos usam, por vezes, outros símbolos que não têm um carácter mimético. Quando um compositor clássico se quer referir ao campo, ou à caça, ou até mesmo a algo vagamente relacionado para essas coisas (cavalos, anúncio da chegada de um grupo das pessoas, animais selvagens), o instrumento que ele irá usar poderá ser a trompa, ou imitará este instrumento através das típicas sextas paralelas tocadas por trompas naturais.

Estes símbolos aparecem como um substituto de alguns objectos, paisagens, ou ideias, mas às vezes têm somente uma relação vaga. Existem como uma parte de um quadro cultural determinado, em desenvolvimento constante, entendidos por um número limitado de pessoas (definíveis em termos socioculturais). Não tendo uma relação onomactopaica ou imitativa, eles são símbolos de algo porque normalmente são empregados num contexto muito específico por um grupo específico de pessoas. Os elementos de retórica musical estudados na *Affectenlehre* Barroca¹¹, o *leitmotive* na ópera de Wagner, até mesmo a quinta diminuta (o famoso *diabulus in musica*), os sons usados em instrumentos electrónicos comerciais, são exemplos de estes símbolos culturais.

Estes símbolos¹² podem ter uma grande importância na análise pela sua relação na relação da obra com outros objectos ou parâmetros musicais, com outras obras, com um estilo, com o contexto histórico. Quando os compositores como Schönberg, Ligeti, Schnittke, Milhaud e muitos outros usam ritmos de música popular (valsa, samba, rumba, balança, habanera, etc.) que são sempre usados em contextos específicos (e com intenções específicas), eles oferecem para o ouvinte a possibilidade de um campo novo de relações simbólicas, de modos de compreensão da obra no seu todo, possível só para pessoas que conhecem esses ritmos específicos e o seu carácter social. Quando músicos do barroco e do século XVIII usaram a *Ouverture* francesa, eles certamente não quiseram

anunciar a entrada do Rei, mas os músicos e muitos amantes de música podem entender o carácter introdutório, como uma marcha lentamente pomposa, como o anúncio de algo — a suite, a sinfonia, etc.

A citação musical é outro símbolo cultural poderoso, como acontece em A. Berg, no concerto de violino, ou em obras modernas e contemporâneas¹³. Até mesmo a imitação de um estilo¹⁴ como em Schmitke (*Kein Sommernachtstraum* ou em outros compositores contemporâneos (os *Ländler* de Rihm, os *Lieder* de Killmayer, etc.) têm propriedades semiológicas que definitivamente não escaparão aos ouvintes contemporâneos.

Podemo-nos perguntar se é possível incluir como símbolos culturais objectos musicais como o baixo figurado de Alberti, uma sucessão tonal IV-V-I, até mesmo uma escala. De facto, os símbolos culturais existem porque são compreendidos como símbolos num contexto (cultural) específico. Uma sucessão simples de acordes não existe como um símbolo exógeno num contexto tonal porque não tem outra individualidade — é somente uma sucessão de acordes no meio de outras semelhante. Pelo contrário, se aparece num contexto não tonal, ou num contexto onde uma sucessão de acorde simples IV-V-I fica proeminente, pode ser entendido como um símbolo de simplicidade tonal, ou de música velha, ou mesmo de estupidez; se não fosse compreendido como tal, não seriam tomadas em, consideração as leis da boa continuidade e da interna coerência da obra.

Mas o aparecimento de um comum IV-V-I ou de um baixo de Alberti é sempre um sinal de um estilo particular e exclui outros que não os usam. E, nesta medida, todo o objecto musical, se for entendido como uma particularidade ou característica de um estilo (ou de um grupo de obras), torna-se um símbolo desse estilo. Neste caso, a sua relevância no contexto da obra não é, talvez, proeminente, mas a sua identidade como um elemento de um código — um estilo, um modo de pensamento musical — é inconfundível e assim se torna um símbolo desse código, desse estilo, desse modo de pensamento musical. Então, alguns parâmetros (texturas, timbres, etc.), subestruturas (p.e. organizações como séries, escalas, modos, acordes) e formas podem ser entendidos como símbolos culturais pela sua identidade e importância em um código musical específico.

Concluindo: muitos objectos musicais — até mesmo propriedades que lhe são inerentes — podem ser entendidos na sua relação a objectos específicos, acções ou ideias (musicais, políticas, culturais, estéticas). Alguns exemplos são as sextas das trompas

(simbolizando a caça, a ruralidade), o ritmo da Abertura francesa ou a introdução em sinfonias clássicas, sons standardizados de instrumentos electrónicos, o uso particular de algumas estruturas tonais na música contemporânea e em obras post-modernas, como o uso do acorde de Tristão, até mesmo uma subestrutura como uma escala, simbolizando um tipo particular de música.

Estas organizações simbólicas, muito perto de um significado semântico, são parte de códigos sociais e culturais e só podem ser entendidos por indivíduos que conhecem esse código, que estão em posse dessa competência semântica.

SÍMBOLOS ENDOGENOS — OBJETOS MUSICAIS E SUBSTRUCTURAS

A música é feita de construções de sons e silêncios. Estas construções usam relações entre partes, elementos, propriedades, estruturas sonoras, sem qualquer referência exterior. Estes símbolos existem por causa da sua relação a símbolos semelhantes na mesma obra, até mesmo em obras diferentes. Eles são objectos musicais: grupos de sons, motivos, temas, organizações sonoras, pertinentes por causa da sua relação intencional (simbólica) com outros da mesma espécie, com alguns dos mesmos parâmetros e propriedades. Não se podem interligar de uma forma indefinida sob pena de perderem a sua unidade, a sua existência simbólica, como partes de um todo; a sua interligação obedece (eventualmente) a regras, a esquemas formais, dentro de códigos definíveis — o código da construção musical, da composição, do género, do estilo, da época, do local¹⁵.

A famosa célula rítmica de Beethoven (. . . —) é um exemplo paradigmático: não só existe na 5ª sinfonia mas também em muitas outras obras, até mesmo a nível político, tornando-se também num símbolo cultural.

Alguns destes símbolos não são sequer objectos musicais (na definição de Schaeffer) mas só perspectivas, parâmetros de objectos, até subestruturas. Como exemplos podemos ver as subestruturas modais de Messiaen e Bartok, os padrões métricos/rítmicos da música de dança, etc. A sua compreensão está intimamente ligada ao conhecimento destes códigos — de uma sintaxe — e dependerá das expectativas, do conhecimento e do interesse do ouvinte por este tipo de música e pela utilização que pretende. Assim, é facilmente memorizável e reconhecível a melodia de uma canção popular alentejana; a sua estrutura não será, certamente, estranha a ouvintes portugueses; no entanto, a compreensão das estruturas melódicas e harmónicas mais

subtis e que estão na sua base, a sequência das diversas frases e a estrutura dos ornamentos que — intuitivamente, culturalmente, organicamente — os cantores empregam nestas canções, implicará um conhecimento profundo das estruturas musicais em causa.

Estes símbolos podem ser identificados e estudados na análise tal como é entendida por Riemann, Schenker, Tovey, Nattiez, etc. A sua caracterização, a sua identidade e o seu sentido — a sintaxe — depende do método, da base da análise e dos princípios pressupostos.

OS CÓDIGOS E A SUA COMPREENSÃO

Para a compreensão de uma obra musical, são de grande importância os códigos implicados pelos diferentes tipos de símbolos. De facto, são o conhecimento e as experiências contínuas com estes códigos que habilitam a compreensão mais ou menos profunda das relações simbólicas e da obra em questão: como os sons na linguagem falada, os sons e grupos sonoros na música têm um significado específico — simbólico — somente quando são compreendidos dentro de estruturas específicas, com relações específicas, semelhantes a outras construções (musical ou não), até mesmo semelhante a outras obras do mesmo compositor ou outro. Estas relações, o seu repertório de possibilidades e o seu modo de interagir formam um código — uma estrutura superior de símbolos.

Estes códigos são parte de "quadros de referência" comuns a várias pessoas com experiências semelhantes em termos musicais. Qualquer som ou grupo de sons — objectos musicais — concebidos como parte de um código, serão entendidos como um símbolo pertencendo a esse mesmo código e estabelecerão relações com outros com propriedades semelhantes.

Mas a compreensão de um código (qualquer código) não deve ser entendido como uma questão de um conhecimento académico: o trabalho musical permite aproximações diferentes, tipos diferentes de compreensão, hermenêuticas diferentes, códigos diferentes de compreensão¹⁶, dependendo dos interesses do sujeito, nas possibilidades de compreensão — os quadros de referência — e do uso suposto para essa compreensão. Tal é evidente nos múltiplos tipos de audição e compreensão de obras musicais. Os exemplos seguintes são representativos.

1 — ouvintes completamente desconhecedores das estruturas e do tipo de música

que estão a ouvir, mas que reagem emocionalmente (possivelmente através de movimentos, compreendendo, talvez, um possível código orgânico universal) e se deixam envolver por essa música — os públicos de músicas não ocidentais na Europa;

2 — outros ouvintes, amantes de um determinado tipo de música do qual ouvem com prazer e renovadamente determinadas obras, mas que desconhecem os meandros do código (da infra-estrutura) que lhes serve de base (em geral o público dos concertos clássicos, por exemplo); na dança utiliza-se a música como base para uma exploração de movimentos do corpo que de alguma forma terão uma relação com essa música (o ballet clássico ou as danças rituais, por exemplo);

3 — os intérpretes que de alguma forma têm de conhecer a obra musical através de um (ou vários) dos seus suportes (e códigos) e que não só adquirem uma compreensão profunda como a executam, dando a conhecer a outros algo dessa compreensão - interpretação musical;

4 — o investigador que se esforça por compreender o funcionamento de uma estrutura musical ou de um estilo musical — de um código musical — menosprezando a fruição da própria música e o lado emocional que os próprios símbolos pressupõem.

As possibilidades de compreensão da obra musical são assim extremamente diversas, dependendo do interesse que a própria obra desperta, da sua utilização, enfim, das competências específicas para essa compreensão. Estas competências podem resumir-se a uma (possível) existência de um código empático simples de relações entre o "movimento" sonoro — musical — e o contínuo emotivo do ser humano, através dos símbolos orgânicos. Podem, no entanto, ser proporcionalmente mais precisas, através da profundidade da sua compreensão, do reconhecimento de maior número de símbolos e dos respectivos códigos, de uma hermenêutica da obra.

MÚSICA COMO SÍMBOLO

A música enquanto audição (mesmo parcial) de um todo delimitado (a audição de uma peça musical) tem, ainda, um outro carácter simbólico. Remete sempre para uma construção que presumivelmente lhe está na base; pode, no entanto, não existir tal construção, limitando-se esta a aparecer na sua audição e compreensão¹⁷.

Existe como símbolo dentro de um código social que a permite compreender e definir como música ou obra musical, diferente de qualquer outra coisa (o simples facto de ser tocada num concerto, ou de ser escutada com atenção, por exemplo). E pode ser

entendida como um símbolo social, cultural e/ou político, dependendo dos códigos simbólicos compreendidos, dos protagonistas, da sua situação social, do seu impacto na sociedade. Tal acontece com os hinos nacionais, com as peças que vulgarmente são definidas como "música clássica" ou como "música popular"¹⁸.

Neste processo de audição e compreensão intencional, a música — uma peça musical ouvida — afirma-se, principalmente, como símbolo de algo que possivelmente lhe está na base, que lhe deu geneticamente a sua intencionalidade, mesmo que impossível de se identificar: um compositor, uma ideia musical, uma construção musical, a obra musical.

Uma aproximação a uma obra musical nunca é simples e ingénuo: está sempre baseado numa grande quantidade de experiências prévias — toda a vida do sujeito, todos as experiências culturais, semiológicas e musicais, todos os códigos apreendidos.

A análise, vista como um processo para a compreensão da obra musical, pode ser uma procura de símbolos, dos seus códigos e da sua importância (semiológica) numa obra ou grupo de obras musicais. E pode também ser o reconhecimento de um plano de fundo cultural, social e musical alargado, de experiências simbólicas prévias que permitirão uma determinada compreensão da obra musical. A interpretação musical — uma extensão de um processo hermenêutico — pode, em meu entender, beneficiar de uma análise que tem em perspectiva vários tipos de símbolos e códigos, que não actua somente em termos estritamente musicais — endógenos — mas também em relação com o mundo exterior.

Sendo por natureza dependente das circunstâncias subjectivas que a envolvem — o tempo, o lugar, o momento, o público, os interesses, todo o contexto da interpretação — a interpretação musical deve estar atenta às implicações simbólicas que surgem da obra musical de modo a ser mais efectiva e mais consciente do seu significado e da sua importância cultural.

NOTAS

¹ Cf. (Ingarten, 1989: 51, 58, 60, 64 e 181) e (Martin, 1993: 117).

² Cf. (Ingarten, 1989: 147).

³ Considera-se, assim, música como o fenómeno sonoro resultante da execução de uma obra musical; o termo música será sempre associado à vertente sonora do fenómeno musical; ressalvam-se, no entanto, expressões de fácil e imediato reconhecimento como "ensino de música", "música de Jazz", etc.

⁴ Cf. (Molino, s.d.: 112) e (Nattiez, 1987: 34).

⁵ Cf. (Wallon, 1966 and 1983) e (Martinet, 1981)

⁶ Cf. (Martinet, 1981: page 35), (Wallon, 1983: 51) e (Fraisie, 1985).

⁷ Cf. (Pierce, 1993). Muitos autores como Clarke e Nattiez usam os conceitos semióticos de C. S. Pierce onde "signo" (representamen) é um elemento básico e primário na tríade semiótica dividida em "index", "icon" e "símbolo". Para Pierce "símbolo" tem somente com uma relação convencionalizada com o objecto. Outros teóricos usam, pelo contrário, a palavra "símbolo" como uma relação básica, sendo "signo" um símbolo convencional, não sendo necessária ao "signo" alguma relação directa (mimética, causal ou outra) com o objecto que esteve na génese da sua existência. Cf. (Wallon 1966: 248).

⁸ Em analogia com a pintura, que é uma ilusão de espaço virtual. Cf. (Langer, 1957: 36).

⁹ Segundo definição de (Shaeffer, 1966).

¹⁰ Cf. (Gabrielson, 1983), (Clynes and Walker 1983) e (Rösing, 1993).

¹¹ Mesmo os que são algum tipo de mimesis do movimento (ascensus, cruxis, etc.), pois, em muitos casos, esta relação não é óbvia nem passível de ser ouvida.

¹² Em termos Peircianos, símbolos.

¹³ É interessante a citação do acorde de Tristão como um símbolo na música do séc. XX.

¹⁴ Uma citação de um estilo.

¹⁵ Esta definição não está em contradição com a definida por Schaeffer e Maneveau, excluindo, no entanto, toda a semiosis externa (exógena) como os símbolos orgânicos e as organizações sonoras simbólicas.

¹⁶ Talvez ainda diferentes graus de compreensão.

¹⁷ Cf. (Maneveau 1977)

¹⁸ O facto de serem consideradas como "música clássica" ou "popular" são definidoras do seu carácter simbólico socio-cultural.

BIBLIOGRAFIA

- ADDISON, Richard (1991). "Music and play", in *British Journal of Music Education*, 8, Cambridge: Cambridge U. P.
- AGAWU, V. Kofi (1991). *Playing with signs, a semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University Press.
- BERENSON, F. M. (1993). "Interpreting the emotional content of music", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- BRELET, Gisele (1951). *L'Interpretation créatrice*, Tome 1 et 2, Paris: P.U.F.
- BUDD, Malcolm (1992). *Music and the emotions - The philosophical theories*, N.Y.: Routledge.
- BUJIC, Bojan (1993). "Notation and realization: Musical performance in hisorical perspective", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1990). "Razão e sentimento na comunicação musical", in *Revista Portuguesa de Psicanálise*, Novembro de 1990, Lisboa: Ed. Afrontamento.
- CLARKE, Eric F. (1988). "Generative principles in music performance", in *Generative processes in music, the psychology of performance, improvisation, and composition* (Ed. John Sloboda), Oxford: Clarendon Press.
- CLARKE, Eric F. (1989). "Mind the gap: formal structures and psychological processes in music", in *Contemporary Music Review*, 3, 1-13, U.K.: Harwood Academic Pub.
- DeBELLIS, Mark (1993). "Theoretically informed listening", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.

- ECO, Umberto (1979). *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué de Opera Aperta - Ed. Valentino Bompiani, 1962, Barcelona: Ariel.
- ECO, Umberto (1992). *Os limites da interpretação*, trad. de José Colaço Barreiros de I Limitti dell'Interpretazione, Ed. Fabbri, 1990, Lisboa: Difel.
- ECO, Umberto (s.d.). "Pensamento estrutural e pensamento serial", in *Semiologia da Música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa: Ed. Assírio Bacelar.
- FRAISSE, P. (1985 "Emotion", in *Encyclopaedia Universalis*, Edit. Encyclopaedia Universalis, Paris.
- GABRIELSSON, Alf (1983). "Perception and the performance of musical rhythm", in *Music, mind and brain*, (Ed. Manfred Clynes), N.Y. e Londres: London Plenum Press.
- GABRIELSSON, Alf (1988). "Timing in music performance and its relations to music experience", in *Generative processes in music*, (Ed. John Sloboda), Oxford: Clarendon Press.
- GELDRICH, Martin (1991). "Concentration and tension", in *British Journal of Music Education*, 8, 167-169, Cambridge: Cambridge University Press.
- GIL, José (1993). "Dos sons e das cores", in *Revista de Comunicação e Linguagem*, 17/18, Lisboa: Edições Cosmos.
- GOEHR, Lydia (1993). "Music has no meaning to speak of: On the politics of musical interpretation", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- GOODMAN, Nelson (1976). *Los lenguajes del arte, aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. de Jem Cabanes de *Languages of art, an approach to a theory of symbols*, The Bobs Merril Co., 1968, Barcelona: Ed. Seix Barral.
- GRINDEA, Carola (ed.). *Tension in the performance of music*, N. Y.: Kahn and Averill.
- GUIRAUD, Pierre (1983.) *La sémiologie*, Paris: P.U.F.
- HANSLICK, Eduard (1957). *The beautiful in music*, trad. de Gustav Cohen da 7ª ed. de Vom Musikalisch-Schönen - Leipzig 1885, N. Y.: Liberal Arts Press.
- HARRÉ, Rom (1993). "Is there a semantics for music?", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- HERMERÉN, Göran (1993). "The full voic'd quire: Types of interpretation of music", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- INGARDEN, Roman (1989). *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*, trad. de Dujka Smoje de Das MusikWerk - Max Niemeyer Verlag, Tübingen: Christian Bourgois Édit.
- JACKENDOFF, Ray and LERDAHL, Fred (1983). "A Grammatical parallel between music and language", in *Music, mind and brain*, (Ed. Manfred Clynes), N.Y. e Londres: Plenum Press.
- JAKOBSON, Roman (1993). *Essais de linguistique générale*, 1 et 2, trad. de N. Ruwet, Paris: Ed. de Minuit.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1979). *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, vol. V de *De la musique au silence*, Paris: Plon.
- KANT, Emmanuel (1989). *Critique de la faculté de juger*, trad. de A. Philonenko, Paris: Vrin.
- KRAUSZ, Michael (1993). "Rightness and reasons in musical interpretation", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- KRAUT, Robert (1993). "Perceiving the music correctly", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- LANGER, Susanne (1957). *Problems of art*, N. Y.: Ed. Charles Scribner's sons.
- LANGER, Susanne (1979). *Philosophy in a new key*, London: Harvard University Press.
- LANGER, Susanne (1980). *Sentimento e forma*, trad. de Ana M. G. Coelho de Feeling and form - Charles Scribner's S., N.Y., 1953, S. Paulo: Ed. Perspectiva S.A.
- LEIBOWITZ, René (1986). *Le Compositeur et son double*, Paris: Éditions Gallimard.

- LERDHAL, Fred (1988). "Cognitive constraints on compositional systems", in *Generative processes in music*, (Ed. John Sloboda), Oxford: Clarendon Press.
- LEVINSON, Jerrold (1993). "Performativ vs. critical interpretation in music", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- LEVY-STRAUSS, Claude (1974). *Mythologies - le cru et le cuit*, Dijon: Plon.
- MANEVEAU, Guy (1977). *Musique et education*, Aix-en-Provence: Edisud.
- MARGOLIS, Joseph (1993). "Music as ordered sound: some complications affecting description and interpretation", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- MARTIN, Robert L. (1993). "Musical works in the words of performers and listeners", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- MARTINET, M. (1981). *Teoria das emoções*, trad. de J. Seabra-Dinis de Théorie des Émotions - Aubier Montaigne, Paris, 1972, Lisboa: Moraes Editores.
- MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MOLINO, Jean (s.d.) "Facto musical e semiologia da música", in *Semiologia da música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa: Ed. Assírio Bacelar.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1993). *Le combat de chronos et d'Orphée - Essais*, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (s.d.) "Situação da semiologia musical", in *Semiologia da música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa: Ed. Assírio Bacelar.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1993). "A Comunicação não verbal e o discurso", in *Revista de Comunicação e Linguagem*, 17/18, Lisboa: Edições Cosmos.
- ROEDER, John (1993). "Toward a semiotic evaluation of music analyses", in *Music Theory Online*, nº 5, U.S.A.: Society for Music Theory.
- RÖSING, Helmut (1993). "Musik und Emotion - Musikalische Ausdrucksmodelle", in *Musikpsychologie*, ein Handbuch, Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.
- ROSS, James (1993). "Musical standards as functions of musical accomplishment", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- RUWET, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*, Paris: Éd. du Seuil.
- RUWET, Nicolas (s.d.) "Teoria e método nos estudos musicais: Algumas notas retrospectivas e preliminares", in *Semiologia da Música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho, Lisboa: Ed. Assírio Bacelar.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objects musicaux, essai interdisciplines*, Paris: Éd. du Seuil.
- SCRUTON, Roger (1993). "Notes on the meaning of music", in *The Interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.
- SLOBODA, John A. (1985). *The musical mind, The cognitive psychology of music*, Oxford: Clarendon Press.
- TODOROV, Tzvetan (1979). *Teorias do símbolo*, trad. de M. de Santa Cruz of Théories du Symbole, Éditions du Seuil, Paris, 1977, Lisboa: Ed. 70.
- VEILHAN, Jean-Claude (1977). *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque Baroque*, Paris: Alphonse Leduc.
- WALLON, Henri (1966). *Do acto ao pensamento*, trad. de J. Seabra-Dinis de De L'Acte à la Pensée - Flammarion et Cie., Paris, s.d., Lisboa: Portugália Editora.
- WALLON, Henri (1983). *As origens do carácter da criança*, trad. de Mário Franco de Sousa de Les origines du caractère chez l'enfant - P.U.F., Paris, 1949, Lisboa: Moraes Editores.
- WALTON, Kendall (1993). "Understanding humour and understanding music", in *The interpretation of music*, (Ed. Michael Krausz), Oxford: Clarendon Press.