

Platonismo em Música : Duas variedades

Em filosofia da música, o termo ‘platonismo’ é tradicionalmente usado para referir concepções da obra musical que partilham uma ontologia baseada no compromisso com entidades abstractas e no idioma tipo-instância na análise da sua relação com execuções. Numa tal concepção, uma obra musical consiste num determinado tipo, identificado pelo compositor, mas cuja existência é abstracta no sentido em que o é a dos entes matemáticos, do qual as várias execuções, entidades concretas, espaço-temporalmente localizáveis, são as instâncias. A existência e identidade destas são dependentes da do tipo, mas o inverso não é o caso, o que, entre outras vantagens sobre teorias nominalistas, acomoda a intuição de que uma obra musical pode perfeitamente existir como tipo “instituído” sem nunca ser executada.

Apresentamos aqui duas das variedades mais bem sucedidas de platonismo em música, a que podemos chamar extrema e qualificada. Serão discutidos apenas os argumentos de parte a parte em torno da essencialidade ou contingência dos meios de execução da obra.

Platonismo qualificado : Jerrold Levinson

Partindo daquilo que considera ser um consenso recente em que a obra musical é “uma variedade de objecto abstracto – a saber, um tipo ou espécie estrutural”, Levinson distingue tipos implícitos e tipos iniciados. A natureza daqueles é similar à dos universais puros: “Dado um sistema de elementos ou propriedades, envolvendo também regras ou modos de os combinar, existe automaticamente uma gama de possibilidades e configurações de tais coisas, que não dependem de alguém explícita e individualmente as notar ou demonstrar”.¹ Exemplos do primeiro são o tabuleiro, peças e regras do xadrez, e da segunda, os cursos de jogo possíveis. Os tipos implícitos incluem, portanto, todas as estruturas puramente abstractas não-inconsistentes.² “Mas quando é chamada a atenção para uma tal possibilidade/configuração - quando uma delas é seleccionada,

¹ Levinson 1990, p. 258

² Levinson 1980, p. 80

demonstrada, descoberta, escolhida, indicada -, também reconhecemos, em certos contextos culturais, que algo mais veio a existir, não identificável com nenhuma daquelas possibilidades e configurações preexistentes, por possuir propriedades de um género e especificidade que aquelas não possuem”.³ Estes são tipos iniciados. Levinson fornece uma ilustração matemática: “Dados os números naturais, e também a operação de adição, então seguramente podemos dizer que todas as somas de pares de tais números existem também, como *implícitas* neste sistema ou domínio. Mas não diremos isto de coisas tais como: *273 e 372 como somados por Smith*.”⁴

Levinson fala ainda de tipos indicados, a classe ontológica a que pertencem as obras musicais. Tipos indicados são tipos iniciados através do processo de indicação de uma dada estrutura pura (implícita) por um agente, que torna normativas as propriedades dessa estrutura.⁵ Exemplos não musicais são o *Ford Thunderbird*, pois é uma estrutura de metal/vidro/plástico-come-indicada pela Ford Motor Company em 1957 ou o *Lincoln Penny*, uma estrutura de metal-tal-come-indicada pelo governo dos E.U.A. – o seu tipo implícito poderia ter tido instâncias na Idade Média, mas estas *não* seriam o *Lincoln Penny*, apesar da semelhança física⁶. O tipo implícito *X* e o tipo *X*-como-indicado por *S* em *t* relacionado são, alega, duas entidades abstractas perfeitamente distintas; nomeadamente, o tipo *X*-como-indicado por *S* em *t* não é apenas o tipo implícito (puro) *X* com a propriedade accidental de ter sido indicado por *S* em *t*, mas algo de novo que surgiu no mundo dos entes abstractos pela acção de *S*.

Quanto à questão da possibilidade de tais tipos iniciados cessarem de existir, Levinson, após considerar várias hipóteses, entre as quais seria uma candidata aceitável a circunstância em que não há qualquer memória nem registos do tipo, e nunca mais haverá, afirma inclinar-se mais para a possibilidade de que, uma vez iniciadas, estas entidades, à semelhança dos demais habitantes do reino do abstracto, sejam indestrutíveis, indiferentes às vicissitudes dos humanos que os criaram, à sua memória ou mesmo à sua existência como espécie.⁷

³ Levinson 1990, p. 258

⁴ Idem, p. 259

⁵ Idem, p. 260

⁶ Será interessante notar que todos estes são tipos iniciados e indicados, de uma forma ou de outra. Onde o paralelismo se quebra é na proposta de Levinson de que as espécies naturais sejam, também elas, compreendidas como tipos iniciados, estruturas biológicas-come-determinadas pela evolução natural da Terra num certo momento, o que implica, por analogia com os outros exemplos, que hipotéticas instâncias do porco-espinho de facto pré-datando a origem do animal que nós assim chamamos não seriam porcos-espinho. Assim, para quem não esteja disposto a adoptar esta conclusão algo polémica, uma das categorias é redundante.

⁷ Levinson 1990, p. 262/3

Deve ser salientado que a teoria de Levinson se auto-limita ao domínio das obras instrumentais cuja notação seja relativamente completa, i.e., um período que vai desde *c.* 1750 até hoje. Esta limitação será abordada adiante.

Para Levinson, qualquer definição viável de obra musical deve satisfazer três condições:

- Criabilidade: Obras musicais devem ser tais que não existam antes da actividade composicional do autor, mas são trazidas à existência por essa actividade.
- Individuação fina: Obras musicais devem ser tais que compositores compondo em diferentes contextos músico-históricos que determinem estruturas sonoras idênticas invariavelmente compõem obras musicais distintas.
- Inclusão de meios de execução: Obras musicais devem ser tais que meios específicos de execução ou produção de som sejam parte integrante delas.

A definição proposta⁸ é a seguinte: Uma obra musical é uma estrutura de sons realizados-tal-como-indicada-por- X -em- t , em que X é um compositor e t , o tempo da composição. Uma estrutura de sons realizados é um tipo iniciado que contém a descrição de uma sequência de sons e as instruções para a realização da mesma (meios de execução). A noção de sequência de sons de Levinson inclui nestes últimos todas as “propriedades puramente audíveis do som”, nomeadamente, alturas, durações, timbres, dinâmicas, acentuações e mesmo andamento.⁹

Como dissemos, vamos concentrar-nos na última condição. Ela é defendida apelando à prática e convenções que regulam o mundo da música no período histórico referido. A instrumentação, explicitamente indicada na partitura, é tratada como vinculativa, constitutiva da obra, e embora nem tudo o que aí se indique seja assim considerado (p.ex., indicações de expressão, que podem ser encaradas como sugestões interpretativas), este não é claramente o caso da indicação dos meios de execução. Esta última expressão significa que o compositor requer, não apenas um som com um determinado timbre correspondente a um dado instrumento (que poderia ser replicado, p.ex., por um sintetizador), mas que esse som é requerido como emitido pelo instrumento especificado. Os compositores do período em causa tendem

⁸ Acolhendo a revisão em Levinson 1990

⁹ Levinson 1980 p. 64 nota 3 e nota adicional na reedição em Levinson 1990

invariavelmente a pensar em estruturas sonoras associadas a este ou aquele timbre, e não por si sós.

O argumento mais forte de Levinson é o de que as propriedades estéticas e artísticas exibidas pelas obras musicais são largamente dependentes do modo como essa associação é levada a cabo pelos compositores. Assim, a sonata *Hammerklavier* de Beethoven deixaria de possuir, no grau que possui, as qualidades que derivam de parecer levar o instrumento aos seus limites físicos se realizada por meios electrónicos em vez de por um piano; a sensação de diálogo relaxado no concerto para dois violinos de Bach transformar-se-ia em insistência e ênfase se a obra for tocada por um único solista realizando ambas as partes. Quanto a propriedades artísticas, ser virtuosístico ou ser invulgar estão evidentemente dependentes, enquanto caracterizações da escrita e da combinação instrumental, respectivamente, da utilização dos instrumentos designados, sendo as obras criticamente avaliadas pelo modo como são bem ou mal sucedidas na gestão de parâmetros relacionados. Deste modo, conclui-se que podemos ter instâncias da estrutura sónica pura da obra sem termos uma instância da obra, e que qualquer alteração da estrutura, quer na vertente sonora, quer na instrumental, equivale a uma transcrição da obra, uma nova estrutura, e logo, a uma obra diferente.

Platonismo extremo: a posição de Peter Kivy e a crítica a Levinson

A teoria de Peter Kivy representa o platonismo extremo, ou sonicismo puro, na medida em que a obra musical é concebida como um tipo incriado e imperecível, que pode ter instâncias bem ou mal formadas, mas que é essencialmente uma estrutura puramente sonora. Isto significa que propriedades como ter sido descoberta, ter tido a sua primeira instanciação num determinado tempo e, salvo raras excepções, ser prescrita para um determinado instrumento ou agrupamento destes, são contingentes relativamente ao que é, realmente, a obra. Isto implica que o acto de compor não é propriamente a criação de algo que não fazia anteriormente parte da realidade, mas antes a descoberta, a constatação, a selecção de uma combinação de sons possível, eventualmente, mas não necessariamente, registada em notação,¹⁰ combinação essa que, tal como os seus elementos constituintes, sempre existiu e existirá. A posição de Kivy é,

¹⁰ Veja-se a este propósito a interessante discussão do caso da improvisação em Kivy 1983 p. 51 ss

portanto, não-essencialista quanto aos meios de execução. Em particular, afirma que o facto de os compositores, a partir de c. 1750, exigirem que as suas obras sejam executadas em determinados instrumentos não pode, *per se*, ser usado como argumento contra o sonicismo puro como teoria geral.

Refira-se que factos históricos são invocados como sancionando respectivamente as concepções essencialista e não-essencialista da instrumentação. Mas, sendo a definição de Levinson restrita à música pós-1750, isso parece anular as objecções que incidam sobre música de períodos anteriores (a que Kivy recorre, como veremos). Esta restrição é considerada por Levinson como justificada, caso seja verdadeira a tese de Lydia Goehr de que o conceito de obra musical é basicamente uma criação do Romantismo¹¹ No entanto, esta anulação de contra-exemplos deve ser repensada. Se queremos uma teoria que dê conta da natureza das obras da tradição instrumental ocidental, é legítimo recorrer a exemplos ao longo dessa tradição. Isto só revela que pode haver um elemento circular na definição de Levinson, ao propor-se definir obra musical relativamente a um período durante o qual a instrumentação é considerada essencial. Mas o que isso significa é que ele não se pode apoiar nessa tradição, mas apenas numa secção da mesma.¹² Acresce que a tese da circunscrição histórica do conceito de obra musical pode ser seriamente, e em nosso entender, conclusivamente, rebatida, arrastando consigo a suposta justificação histórica¹³.

Kivy invoca, como seria de esperar, toda a liberalidade quanto a combinações instrumentais admissíveis para a execução, típica de obras pré-1750: as *canzone* renascentistas e os duetos para quaisquer pares de instrumentos melódicos (flauta, violino, oboé) do período barroco. O argumento começa a deslizar para o problema da autenticidade quando nos questionamos qual a nossa intuição acerca de que peça está a ser tocada se uma *canzona* de Gabrielli for “soada” pelas seguintes fontes: um conjunto de metais da época; um conjunto moderno de metais; um conjunto de clarinetes (que podem soar mais perto de alguns metais da época do que os modernos); o órgão em que Giovanni experimenta a *canzona* recém-composta; as vozes dos Swingle Singers; um sintetizador¹⁴. A posição de Kivy é, naturalmente, a de que a intuição está do lado

¹¹ A ideia, presente à altura de Levinson 1990 sob a forma de ensaio em “Being true to the Work” 1989, foi posteriormente expandida em Goehr 1992

¹² As dúvidas aplicam-se também às últimas décadas, em que o conceito tradicional de obra musical é, como os seus congéneres noutras artes, posto em causa

¹³ Cf. Kivy 2002 e esp. Davies 2002

¹⁴ A resposta de Levinson é algo curiosa. Considerando apenas o segundo caso, sustenta que o grupo de metais moderno “executou” a *canzona* mas não a instanciou, nem instanciou nenhuma outra obra

de que todos os casos acima sejam instâncias/execuções (não necessariamente boas, claro está) da *canzona*, o que só pode ser explicado pelo facto de que, até ao ponto em que *conseguimos* ter, de facto, intuições suficientemente claras a este respeito, elas seguem a persistência da estrutura sonora.

Os argumentos enfraquecem no seu apelo a uma intuição sólida quando entramos no período pós-1750, invocando-se factos sobre o mundo da música para reforçar a ideia de que tendemos a identificar a obra com a sua estrutura sonora pura, e a falar de uma e a mesma obra ao longo de transformações daquela por meio de alterações na instrumentação: o facto de os conservatórios terem cadeiras separadas de composição e de orquestração; o de que desde o Classicismo, os compositores escrevem quase sempre primeiro para o teclado e depois orquestram, podendo isso até ser feito por outra pessoa; o de que eles frequentemente mudam as opções instrumentais no decurso desse processo, passando por várias alternativas; e o de que, inúmeras vezes, produzem mais do que uma instrumentação da mesma estrutura sónica. Conclusões: a) os compositores, mesmo os mais preocupados com a cor instrumental, tendem a pensar primordialmente em termos de estrutura sonora abstracta, e só depois em termos de timbre; b) embora tudo isto não prove nada em termos metafísicos, a linguagem é unânime, falando-se de diferentes versões da *mesma* obra.

As réplicas de Levinson exigem a abordagem da questão do estatuto das versões e transcrições e sua relação com a identidade das obras musicais. Ele defende que transcrições são, *stricto sensu*, obras diferentes das originais, embora subsidiárias em relação a ela, que seriam “primárias”, mas, *lato sensu*, a mesma obra, na medida em que partilham a pertença ao mesmo tipo mais genérico, o da “estrutura tonal que forma o núcleo da obra original”. As versões seriam “variantes menores” de uma obra, i.e., envolvem pequenas alterações de pormenor, e não implicam, como as transcrições, uma “diferente concepção” da obra, “exigida pela nova confrontação com as capacidades e limitações de um meio de execução”. Haverá, claro, um contínuo entre versão e transcrição.¹⁵

(Levinson 1990 p. 232). As aspas à volta de ‘executar’ não são explicadas, deixando em aberto se haverá dúvidas da sua parte sobre o estatuto de execução atribuído, ou se advoga graus no estatuto de execução, o que seria uma conclusão inconveniente do ponto de vista lógico.

¹⁵ Parece-nos, contudo, que esta é uma forma mitigada de mostrar que, deste modo, começamos a deslizar para uma preponderância maior do que é cómodo para Levinson admitir, da estrutura puramente sónica, uma vez que qualquer obra pode ter um sem número de transcrições neste segundo sentido, todas elas identificadas com uma só obra pela mesma razão: a partilha da mesma estrutura sónica.

Seguem-se as objecções de Levinson, acompanhadas de respostas que nos parecem possíveis no âmbito do platonismo extremo. Primeiramente, o alegado facto de ser usual atribuir diferentes números de *opus* a transcrições (salientando a etimologia latina da palavra) não nos parece suficiente, especialmente porque, muito frequentemente, se atribui antes uma letra qualificativa a seguir ao *mesmo* número de *opus*¹⁶ Quanto ao alegado absurdo lógico de se poder preferir o original a uma transcrição, quando são a mesma obra – não se pode preferir uma coisa a ela própria – parece-nos curioso, pois se a obra é precisamente, para o platonismo extremo, a estrutura puramente sonora, pode ser revestida de várias instrumentações, mantendo a sua identidade como obra. Uma analogia: nada há de absurdo em preferir uma pessoa vestida de um modo a vestida de outro. Já o “facto” de certas orquestrações poderem arruinar a obra, mas nada se poder arruinar a si mesmo, é, quanto a nós, transformar um coloquialismo num pseudo-facto. Uma estrutura sónica não pode ser “arruinada” por nenhuma instrumentação: certas instrumentações suas é que podem ser muito más relativamente à original ou a outra, possível ou actual.

Onde Levinson tem, a nosso ver, razão é em observar que a objecção de que os compositores alteram a instrumentação das obras até obterem a desejada (e por vezes sem o conseguirem) apenas revela algo sobre o processo da composição até a obra atingir o estado maduro, pois tanto a instrumentação como a *estrutura sónica* são objecto desse aperfeiçoamento. E mais ainda na observação de que obras musicais têm núcleos: composicionais – o objecto principal da atenção e intenção do autor; de reconhecimento – aspectos que mais se fixam à “música” quando outros são alterados; e práticos – o que sobrevive a toda a transcrição executável; e que muitas vezes é a estrutura sonora que desempenha o tríplice papel desses núcleos, sendo portanto, geralmente, a parte mais importante de uma obra. Mas a obra não é apenas o seu núcleo. Ela dirige-se às potencialidades, técnicas e hábitos estilísticos de determinados instrumentos e instrumentistas, sendo isso parte essencial do que é objecto dos nossos juízos críticos acerca de uma obra. Deste modo, é um erro confundir a questão da identidade artística da obra e das suas instâncias com a dos critérios de reconhecimento da relação entre várias execuções/transcrições/arranjos e a obra. Tal como podemos reconhecer a *Mona Lisa* em vários aproveitamentos posteriores, como o

¹⁶ P.ex., Brahms, *Variações sobre um Tema de Haydn* op. 56a (versão para orquestra) e 56b (versão para dois pianos); Prokofieff, Sonata para violino e piano nº 2, op. 94a, transcrita da Sonata para flauta e piano op. 94.

de Dalí, sem dizermos que estamos em presença da obra de Leonardo, podemos reconhecer a estrutura sonora pura, ou partes dela, de um prelúdio de Bach numa transcrição para meios electrónicos. Inclusivamente, podemos *reconhecer* o prelúdio numa realização com um terço das notas a menos, sem nos passar pela cabeça que todas essas notas são contingentes à obra.

Esta posição cria, a nosso ver, dificuldades diferentes para o essencialismo de Levinson. Ao mesmo tempo que afirma que uma execução de um concerto de Handel para oboé num instrumento moderno não constitui uma “instância *bona fide*” da obra, acusa Kivy de fazer um cavalo-de-batalha da dificuldade em definir o que se entende por “o mesmo instrumento” do usado na época do compositor, uma vez que se deve conceder uma certa latitude lógica a esse conceito. Levinson defende que ela não é maior do que a que é facilmente concedida às alterações menores na estrutura sonora, mantendo-se esta a mesma.¹⁷ Assim, o facto de não se exigir, para uma instanciação das obras, réplicas dos instrumentos do período até aos pormenores de fabricante, ano de fabrico, dimensões exactas e cor é equiparada à pequena liberalidade apontada com a estrutura sónica.

Ora, parece-nos que a simetria é enganadora, precisamente pela diferença de importância reconhecida por Levinson na menção dos três núcleos da obra. Se isso é para ser levado a sério, certamente que, seja embora a instrumentação constitutiva da obra, as mudanças nesta última serão menos atentatórias daquilo que conta como “instância *bona fide*” de uma obra do que as mudanças na estrutura sonora pura.¹⁸

Kivy pretende evidenciar uma continuidade entre a hegemonia total da estrutura sónica pura na era pré-1750 e a sua sobrevivência como preponderante para a identificação de obras nos períodos subsequentes. Esta continuidade é, quanto a nós, mal defendida quando apela para o desenvolvimento e maior diferenciação dos instrumentos e respectivas técnicas de execução verificados a partir dessa data, como razão para a maior especificidade das exigências de instrumentação do compositor, em vez de conceder que as escolhas são agora em muito grande parte motivadas pelo

¹⁷ Dos exemplos que cita, só a dobragem em oitavas num compasso pode ser indiscutivelmente contada como relacionada, em todas as teorias, com a estrutura sonora, sendo os outros assim relacionados na sua teoria, mas interpretáveis noutras como sugestões interpretativas – dinâmicas, tempo, definição rítmica precisa, etc.

¹⁸ Acresce que Levinson está a falar de um grau de detalhe (ou seja, a “conceder uma latitude” supostamente a par com a permitida na estrutura sonora) que nem os mais puristas dos intérpretes “historicistas” exigiriam, até porque é quase sempre irrelevante em termos musicais e impossível em termos práticos.

desejo de um timbre em vez de outro. Assim, p.ex., a estrutura sónica mais simples que podia ser realizada, no Barroco, por um duo de instrumentos melódicos, quando complexificada, e incluindo possibilidades idiomáticas como cordas dobradas ou maiores extensões, passa a só poder ser realizada em violinos, e não em flauta ou oboé. Do mesmo modo, a estrutura de uma sinfonia clássica só podia ser convenientemente realizada por uma orquestra, não pelo fortepiano da época, mas o piano do tempo de Liszt torna-se capaz de a realizar na quase totalidade. Mas isto, assinala com razão Levinson, só pode provar que, com o passar do tempo e a complexificação da estrutura sonora das obras, mais opções passam a estar disponíveis ao compositor, e não que a sua opção por uma delas deva ser colocada ao nível de simples sugestão para uma boa execução. Uma vez feita a escolha, seja porque razão for, incluindo limites ou potencialidades físicas dos instrumentos vigentes, a obra, com *essas* determinações, passa a fazer parte da história da música e a ser criticamente considerada, e tais determinações passam a serem tomadas como “geradores integrais de conteúdos estéticos e artísticos” da obra.¹⁹

Isto leva-nos à questão do lugar que autores e críticos concedem à instrumentação desde c. 1750. Com efeito, a decisão sobre a sua integralidade à obra tem necessariamente que passar pelo apuramento de quais são as atitudes mais típicas e as intuições mais fortes dos agentes referidos. Simultaneamente, há que considerar até que ponto certas propriedades estéticas e artísticas centrais de obras não são consequência directa da instrumentação determinada pelo compositor.

Afastemos desde já os casos em que tais propriedades são do tipo representativo, i.e., quando a instrumentação visa (ajudar a) imitar ou sugerir objectos ou eventos extra-musicais – a música descritiva ou programática levanta questões a par com a música vocal com texto, que são de uma ordem extrínseca ao âmbito do nosso estudo. As propriedades que interessa principalmente considerar são, p.ex., a nobreza do tema do último andamento da 1ª Sinfonia de Brahms, comp. 30 a 38, supostamente resultante da sua atribuição à trompa, ou o carácter grandioso, sublime e esmagador da *Hammerklavier* de Beethoven, como dependente de ter sido escrita para ser tocada em piano. Para Kivy, essas atribuições apenas realçam as qualidades já impressas pelo compositor na estrutura puramente sónica (melodia, harmonia, ritmo), podendo o seu grau ser parcialmente afectado pela alteração instrumental, mas sendo elas, em última

¹⁹ Levinson 1990 p. 243 a 245

análise, indestrutíveis: em quaisquer instrumentos que possam reproduzir a estrutura sónica das duas obras citadas, a nobreza de um e o carácter sublime e esmagador de outra serão perceptíveis, pelo menos num grau suficiente para que as execuções sejam aceites como instâncias das obras. Para Levinson, as qualidades estéticas geradas pelas referidas atribuições instrumentais são modificadas, ou mesmo obliteradas, quando estas são alteradas: a *Hammerklavier* não seria percebida com as qualidades relevantes se a ouvíssemos, não como resultado dos esforços quase sobre-humanos de um pianista sobre um instrumento de madeira, metal e feltro, mas como originado por um sintetizador.

Kivy tem parcialmente razão ao objectar que, deste modo, todo o ouvinte que não tivesse as crenças verdadeiras acerca da constituição, funcionamento e limites de um piano, e das dificuldades que apresenta ao pianista em termos técnicos e interpretativos, não ouviria as referidas qualidades, e logo não estaria em contacto com uma instância/execução da obra. Mas esse ouvinte representa talvez a maioria dos melómanos, uma conclusão difícil de aceitar. Levinson aceita-a, contudo: abaixo de um certo patamar de conhecimento, a compreensão do carácter estético da obra fica seriamente comprometida, e mesmo o “estar perante a obra”. Mais razão tem, porém, Levinson ao referir uma série de casos importantes na história da música, em que se diria que a alteração da instrumentação mudaria radicalmente as qualidades estéticas das obras, num crescendo de exemplos que passa pela *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) da 2ª Escola de Viena e termina no *Bolero* de Ravel. Com efeito, que sentido teriam estes dois casos musicais se se considerasse a instrumentação como contingente? Tocar uma *Klangfarbenmelodie* de Webern num único clarinete não seria, *ipso facto*, uma instância desse tipo de melodia. E, reduzido à sua estrutura sonora pura, o *Bolero* não passaria de uma repetição enfadonha e sem sentido das mesmas melodia e contra-melodia, e não a celebrada lição de orquestração, e a popular obra, que é. Iguamente forte é o argumento, já referido, de que um parâmetro que, como a instrumentação, desempenha um papel fundamental na *avaliação crítica* das obras musicais, pelo menos dos últimos 150 anos, não pode ser excluído daquilo que faz parte integrante e essencial dessas obras²⁰.

²⁰ Levinson 1990 p. 246 a 248

Resta-nos considerar as propriedades artísticas de obras musicais, como virtuosismo e originalidade. Começando pelo virtuosismo, entendido como propriedade de uma obra que envolve dificuldade na execução, Kivy argumenta que este é um bom exemplo a seu favor, uma vez que uma obra para um determinado instrumento escrita num dado momento histórico pode ser virtuosística relativamente ao contexto original, mas deixar de o ser posteriormente (isto sucede sistematicamente, devido ao avanço no ensino musical e às condições sociais), sem ver posta em perigo a sua identidade como obra.

Trata-se de um mau argumento, pois predicados como este são claramente melhor entendidos como indexados ao contexto original, no sentido em que, uma vez exemplificados pela obra nesse contexto, ela não pode perdê-los por ser avaliada noutros. O mesmo se passa com a propriedade de ser original. Assim, o Concerto para Clarinete de Mozart era simultaneamente original, por empregar um instrumento relativamente recente como solista, e virtuosístico, pelo facto de exigir dele muito para aquilo a que os músicos poderiam, à época, estar habilitados, dada a juventude do instrumento. Hoje, a obra não *soa* original, nem é particularmente difícil de tocar para os nossos padrões profissionais, mesmo no instrumento do tempo de Mozart²¹. Mas o concerto não deixa de ser original e virtuosístico, apesar de as suas execuções não projectarem necessariamente essas propriedades artísticas quando comparadas com as de obras posteriores do género, que exigem mais dos instrumentos ou são mais complexas nos vários parâmetros musicais. Compare-se com “o *Spitfire* é um avião ágil”: é claro que inúmeros aviões posteriores foram mais ágeis que o *Spitfire*, mas o valor de verdade da proposição não é aferido por isso, mas sim pela comparação com os caças seus contemporâneos, sendo isso que a torna intemporalmente verdadeira: é verdade [hoje] que o *Spitfire* é um avião ágil [em 1940]. Mas enquanto Kivy parece ter ignorado o carácter histórico-artístico da propriedade ‘ser virtuosístico’, o mesmo não se passa com a originalidade. Ele salienta, correctamente, que, se obras são originais *ad aeternum*, e portanto, a originalidade é uma propriedade que as obras não partilham com as suas execuções, nada do que possamos fazer em termos destas últimas, incluindo alterações à instrumentação, a pode destruir ou diminuir, desde que elas consigam realizar a estrutura sonora da obra.

²¹ É famosa a polémica entre os musicólogos acerca de qual era realmente o instrumento original, o *cor de basset*, o *basset de clarinette*, ou outro ainda.

Uma vez que parece claro que os méritos e defeitos de cada teoria não fazem o fiel da balança pender muito claramente para uma em detrimento da outra, reservámos para último lugar duas considerações que, embora extrínsecas ao problema que seleccionámos, o poderão fazer, embora em nosso o entender não o consigam. De qualquer modo, aqui ficam como tópicos para reflexão.

1. Se Levinson está certo, então os compositores, inventores, designers, etc. criam efectivamente realidades abstractas. Será plausível uma relação causal entre seres humanos concretos e o mundo dos universais (neste sentido)?
2. Se Kivy tem razão, então temos que aceitar que a 1ª Sinfonia de Brahms existia antes de Brahms nascer, antes do sistema tonal em que foi escrita, e existiria mesmo que não tivesse havido vida inteligente na Terra. Será isto plausível?

Novembro de 2004

Referências

- Davies, Stephen (2001). *Musical Works and Performance*, Oxford
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford
- Kivy, Peter (1983), "Platonism: a kind of defence"
- _____ (1987). "Platonism: another kind of defence"
- _____ (1988). "Orchestrating Platonism"
- _____ (2002) *Introduction to a Philosophy of Music*, Cambridge
- _____ (2002) *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford
- Levinson, Jerrold (1980). "What a Musical Work is"
- _____ (1990). "What a Musical Work is, Again"
- _____ (1990). "What a Musical Work is, Again"
- Ambos em *Music, Art and Methaphysics*, Cornell
- Wollheim, Richard (1980). *Art and its Objects*, Cambridge