

PRÉMIO PROF. DOUTOR JOAQUIM CERQUEIRA GONÇALVES
PARA ALUNOS DO 1.º CICLO/ CURSOS DE LICENCIATURA (2015)

SONICISMO TÍMBRICO E INSTRUMENTALISMO: UMA DISPUTA ONTOLÓGICA*

*Hugo Luzio*¹

(Estudante da licenciatura em Filosofia, Universidade de Lisboa)

Introdução

Neste ensaio discutimos o ‘problema das condições de individuação de obras musicais’, a partir de duas teses concorrentes: o ‘sonicismo tímbrico’, modulação teórica que procede de uma tese mais ampla, o ‘sonicismo’, defendido (entre outros) por Julian Dodd em *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente*², e o ‘instrumentalismo’, defendido (entre outros) por Stephen Davies em *Obras Musicais e Cor Orquestral*³. Dividimos a discussão em três momentos. Primeiramente, evidenciamos a centralidade do ‘problema das propriedades individuadoras de obras musicais’ no âmbito próprio da indagação ontológica, em filosofia da música. Em seguida, analisamos criticamente os pontos estruturantes da argumentação sonicista de Dodd, tratando particularmente o chamado argumento do ‘Sintetizador Tímbricamente Perfeito’. Finalmente, formulamos algumas objeções expressivas ao anti-instrumentalismo e ao anticontextualis-

* Agradecemos ao Prof. Doutor Carlos João Correia pelo auxílio concedido no desenvolvimento do presente ensaio e ao júri do Prémio Prof. Doutor Joaquim Cerqueira Gonçalves 2015 pelo reconhecimento do nosso trabalho.

¹ hugo.luzio@campus.ul.pt

² O ‘sonicismo tímbrico’ é um componente da chamada *simple view* de Julian Dodd, avançada em *Works of Music: An Essay in Ontology*, Cornell University Press, 2007.

³ Os dois ensaios constam integralmente em *Filosofia da Música – Uma Antologia*, Dinalivro, 2012.

mo que decorrem do ‘sonicismo tímbrico’, defendendo a viabilidade da tese instrumentalista como resposta ao ‘problema das condições de individuação de obras musicais’.

1. Ontologia da Música – O Problema das Condições de Individuação de Obras Musicais

Respondamos preliminarmente a duas questões: ‘o que trata a ontologia da música?’ e ‘qual é o problema das condições de individuação⁴ de obras musicais?’. A peculiaridade das propriedades exibidas por obras musicais resulta nalguns problemas filosóficos sérios, como o da determinação da localização espaço-temporal destas entidades, o da possibilidade de falsificação de peças musicais, o da necessidade de postulação de condições que as múltiplas execuções de uma obra necessariamente têm de satisfazer para que a sua identidade seja preservada, ou mesmo o da definição genérica da noção de ‘obra musical’. Em último caso, estas questões subordinam-se à interrogação fundamental em ‘ontologia da música’: o que faz de x uma obra musical? Investigando o “[...] tipo de coisas musicais *que são* e as relações que estabelecem entre si”⁵, a ‘ontologia da música’ examina as condições, requisitos ou propriedades essenciais (ou necessárias) na determinação de uma entidade x *como* obra musical. Atualmente, a discussão meta-ontológica (ou metodológica) segmenta-se em duas abordagens significativas na determinação das propriedades normativas para obras musicais: a) a opção por uma análise metafísica pura ou uma ‘metafísica prescritiva’ e b) a opção por uma ‘metafísica descritiva’ das intuições de músicos e críticos musicais, da qual resulta a chamada ‘restrição pragmática’, a questão sobre as restrições que o ‘mundo da música’ deve, ou não, colocar à análise ontológica pura⁶.

⁴ Impõe-se alguma clarificação terminológica. Segundo Simon Blackburn, em *Dicionário de Filosofia*, o ‘princípio da individuação’ ou ‘critério de identidade’ permite-nos determinar “em que condições duas manifestações ou estádios podem ser corretamente tomados como manifestações ou estádios de uma só coisa do tipo em questão.” (p. 354). É neste sentido que utilizamos o termo ao longo do ensaio.

⁵ Andrew Kania (2014) *The Philosophy of Music*. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edição de Edward N. Zalta . Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>. [Consultado em: 8 de março de 2015].

⁶ Em *Against Musical Ontology*, Aaron Ridley afirma que “uma indiferença em relação a aspetos genuinamente valorativos – aspetos que animam a experiência atual dos ouvintes quando ouvem peças de música – pressupõe uma distinção incisiva entre o que é manter um interesse filosófico em música e o que é manter um interesse crítico sobre a mesma” (p. 208).

A questão sobre a categoria ontológica a que obras musicais pertencem, *i.e.* sobre aquilo que estas efetivamente *são* (*p.e.* estruturas ou sequências sonoras, entidades abstratas ou mentais) difere da questão sobre o conjunto de propriedades ou condições que individualizam a sua identidade. Da determinação da categoria ontológica de obras musicais nada de normativamente relevante se segue em relação às condições concretas da sua individuação. O ‘problema das condições de individuação de obras musicais’, questão motivadora da disputa ‘sonicista’ e ‘instrumentalista’, é o problema de determinar o leque de propriedades normativas⁷ ou o ‘set’ de condições de identidade (como o timbre, a instrumentação especificada pelo compositor, *etc*) que instâncias de obras musicais necessariamente têm de exibir para que “esta ou aquela execução de determinada obra [seja uma execução] fiel, aceitável e legítima *dela própria*”⁸. Apuram-se as circunstâncias em que *W* e *W**, execuções singulares de uma obra, instanciam exatamente *a mesma obra* ou, como formulado por Vítor Guerreiro, as circunstâncias “[em que] o termo ‘versão’ significa apenas uma apresentação diferente da mesma coisa e [em que este] significa uma obra distinta, baseada na original”⁹. Diferentes teorias ontológicas identificam diferentes condições de individuação (ou propriedades normativas) para obras musicais. Neste ensaio discutimos detalhadamente duas destas propostas: primeiro, o ‘sonicismo tímbrico’ e, em seguida, o ‘instrumentalismo’.

2. Sonicismo Tímbrico: a perspetiva de Julian Dodd

Em que diferem o ‘sonicismo’ e o ‘sonicismo tímbrico’? O ‘sonicismo’ é a tese de que o conjunto de propriedades normativas para obras musicais, *i.e.* os atributos essenciais de espécimes apropriadamente formados de obras musicais, são de caráter puramente acústico¹⁰. Segundo Dodd, “a afirmação distintiva do sonicista [é a de que] uma obra musical *W* e uma outra *W** são numericamente idênticas apenas se *W* e *W** são acusticamente indistinguíveis, ou seja, se apresentam exatamente as mesmas proprie-

⁷ Por ‘propriedades normativas’ de entidades entendemos certos atributos universalizáveis, necessários ou essenciais a essas mesmas entidades.

⁸ Aaron Ridley (2003) *Against Musical Ontology*. In: *The Journal of Philosophy*, Volume 100, No. 4, pp. 203-220.

⁹ Vítor Guerreiro (2014) *Filosofia da Música – Uma Antologia*, Coleção Filosofia Pública, Lisboa: Dinalivro, p. 28.

¹⁰ Acentua-se, pois, a “concentração exclusiva nos sons, sem atender às fontes sonoras, causas ou meios [da sua] produção”. (*Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 255.

dades acústicas, normativas em ambos os casos”¹¹. Metodologicamente, o ‘sonicismo’ assume que obras musicais são *tipos* normativos abstratos de eventos sonoros cujos *tokens*¹² particulares podem ser apropriada ou inapropriadamente formados se, respetivamente, instanciam, ou não, as propriedades normativas exibidas pelo *tipo* em questão. Argumenta-se que espécimes de obras musicais, como execuções ou reproduções das mesmas em CD ou MP3¹³, são padrões sonoros localizáveis e datáveis. Assim, assume-se que “para qualquer tipo normativo *O* [existe] um conjunto de propriedades *Z* normativo em *O*” e que “um dado evento sonoro é um espécime apropriadamente formado de *O* [se instancia] todos os membros do conjunto *Z* de propriedades”¹⁴.

O ‘sonicismo tímbrico’ é a tese de que podemos determinar se eventos sonoros instanciam apropriada ou inapropriadamente obras musicais estritamente em função do modo como estes *soam*. Assim, não só são componentes normativamente relevantes para a individuação de obras musicais as suas características melódicas, rítmicas, harmónicas, articulativas, dinâmicas e temporais, como o carácter tímbrico¹⁵ que resulta da produção de eventos sonoros por meios instrumentais também o é. A exigência normativa recai, pois, sobre as propriedades tímbricas dos espécimes de obras. Esta asserção requer, contudo, algum cuidado. Ainda que o sonicista tímbrico admita que propriedades tímbricas de eventos sonoros são normativamente relevantes para a instanciação de obras musicais, este não admite relevância normativa alguma à instrumentação como meio de *exe-*

¹¹ Julian Dodd (2007) *Works of Music: An Essay in Ontology*, Cornell University Press, pp. 201-202.

¹² Dodd considera que a chamada teoria *tipo-token* “consegue explicar a nossa habilidade de ouvir uma obra musical através da audição das suas execuções singulares, por apelo a uma ‘referência indireta’ que nos permite referenciar os *tipos* por meio dos seus *tokens*”. (Davies, *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*. p. 160).

¹³ A desconsideração da *intencionalidade* na produção de eventos sonoros como uma condição de individuação normativamente relevante para obras musicais conduz-nos a conclusões implausíveis: um evento sonoro acusticamente idêntico a uma obra *O*, aleatoriamente produzido por vento embatendo em árvores, tem de ser considerado uma instância apropriadamente formada de *O* em virtude da similaridade acústica que mantém com essa obra. Ver p. 4 para uma fundamentação desta objeção.

¹⁴ Dodd, *Confissões de um Somicista Tímbrico Impenitente* em *Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 105.

¹⁵ O ‘timbre’ é identificado como a “propriedade em virtude da qual sons de duração, altura e intensidade idênticas se distinguem entre si. [...] Fazendo soar a mesma nota em dois instrumentos diferentes, obtêm-se os mesmos harmónicos, mas o peso relativo desses harmónicos difere, donde resultam as diferenças de timbre ou matiz sonoro.” (*Glossário Musical em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 207). De dois instrumentos diferentes onde se toque a mesma nota obtêm-se os mesmos harmónicos em função de variáveis como o padrão ou altura de afinação adotada, das quais resultam as diferenças tímbricas.

cução atual desses eventos sonoros. Esta consideração antecipa uma de duas implicações imediatas da tese sonicista, que em seguida analisamos: o anticontextualismo e, neste caso, o anti-instrumentalismo.

Os contextualistas afirmam que “as equivalências acústicas são insuficientes para [estabelecer] a identidade entre obras musicais [...]”. Assim, “[p]ara que um dado evento sonoro conte como um *token* de uma obra *W*, este não pode meramente ter um certo caráter acústico, mas tem de apresentar algum tipo de relação (presumivelmente causal-intencional) com o processo *atual* de composição de *W*”¹⁶. Inversamente, os anticontextualistas defendem que o contexto histórico-musical em que uma obra foi composta não é uma condição normativamente relevante da mesma. Os instrumentalistas defendem que, se o compositor de uma obra *O* e o compositor de uma obra *O** prescrevem diferentes instrumentos para a sua execução, então *O* e *O** são obras distintas, mesmo que exibam as mesmas propriedades acústicas, tímbricas e não tímbricas. Expectavelmente, os anti-instrumentalistas afirmam que a instrumentação especificada pelos compositores, as ‘propriedades dos meios instrumentais’ respeitantes ao modo como um dado evento sonoro é produzido, não são normativamente relevantes ou condições de individuação de obras musicais.

Em *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente*, Dodd rejeita a afirmação de Roger Scruton de que o timbre (ou a ‘cor orquestral’) não é uma característica individuadora de obras musicais, uma vez que estas são padrões sonoros temporalmente definidos e não há forma de identificar o timbre mais adequado para realizar estes padrões¹⁷. Segundo Scruton, a preferência por uma execução da *Moonlight Sonata* num piano, ao invés de num xilofone, resulta somente de um conjunto de considerações estéticas de cariz apreciativo ou valorativo. Dodd afirma que uma execução desta sonata num xilofone não exhibe do mesmo modo que uma execução num piano a totalidade das potencialidades estéticas da obra. Mas como complementar esta afirmação com a negação sonicista do ‘instrumentalismo’? Como afirmar simultaneamente que 1) a instrumentação especificada por compositores é normativamente irrelevante para obras musicais e 2) tocar a *Moonlight Sonata* num xilofone (e não num piano) é uma adulteração desta obra?

A experiência mental (ou o argumento) do ‘Sintetizador Tímbricamente Perfeito’ ilustra perfeitamente este dilema:

Considere[-se] um espécime da Sonata *Hammerklavier* produzido num piano moderno: por exemplo, a execução ao vivo por Alfred Brendel

¹⁶ Davies, *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*, ambas as citações, p. 164.

¹⁷ Roger Scruton (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press, p. 441.

da peça, gravada em 1995. Agora imagine[-se] outra sequência de sons acusticamente indistinguível da execução por Brendel, produzida não num piano mas numa máquina a que chamaremos *sintetizador tímbricamente perfeito* (STP). Os dois eventos sonoros – a execução por Brendel e a sequência sintetizada de sons – são acusticamente indistinguíveis. Mas será que, ainda assim, a execução por Brendel é um espécime melhor formado da peça do que o espécime sintetizado?¹⁸

Existem duas respostas à questão. O sonicista tímbrico afirmará que, enquanto apresentações da Sonata *Hammerklavier*, os eventos sonoros são equivalentes. A instrumentação usada pelos executantes é apenas “um meio para o fim de produzir um evento sonoro com um certo carácter acústico, de modo que, se um evento com esse carácter acústico é produzido com recurso a meios de produção sonora diferentes dos especificados pelo compositor, isso não importa”¹⁹. Uma execução de *Hammerklavier* no piano especificado por Beethoven não é um espécime melhor formado da obra do que um qualquer outro evento sonoro cujo timbre seja idêntico ao desse piano. Apenas o modo como os espécimes soam (*soar como um piano*) e não a instrumentação especificada pelos compositores (*ser um piano a realizar os sons que soam como esse piano*) é uma condição normativamente relevante para a identidade de obras musicais²⁰. O instrumentalista alegará que as especificações do compositor em relação aos instrumentos a ser utilizados na execução da sua obra, aquilo a que Stephen Davies chama o conjunto de “recomendações sobre a melhor prática interpretativa”²¹, é uma condição de identidade da mesma. Daqui se segue que execuções de obras que atendem às prescrições dos seus compositores, como a de Brendel, são invariavelmente espécimes melhor formados dessas obras do que meros *fac-símiles* sintetizados, como aquele realizado no STP de Julian Dodd.

Responder negativamente, como o sonicista tímbrico, à questão acima colocada implica aceitar o ‘acusmaticismo modificado’, a tese de que a compreensão de um evento sonoro como música depende apenas da natureza qualitativa dos sons que o compõem. Uma vez que, segundo Dodd, “quando ouvimos uma peça musical, os sons produzidos não têm interesse

¹⁸ Dodd, *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 108.

¹⁹ *Idem*, p. 109.

²⁰ De forma muitíssimo *ad hoc*, Dodd afirma que esta é a resposta *standard* à questão colocada, uma vez que o ‘sonicismo’ é a conceção *prima facie* correta da natureza das obras musicais. Não discutiremos aprofundadamente este argumento.

²¹ Davies, *Obras Musicais e Cor Orquestral em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 99.

para nós enquanto sintomas das suas causas [mas] por si próprios”²², não se admite que o conhecimento dos meios instrumentais que causam os eventos sonoros escutados, ou de quaisquer outras características não qualitativas dos mesmos, seja necessário para atingir compreensão musical²³. Assim, conhecer a origem de determinado som componente de um evento sonoro, saber se este foi produzido por um violino ou por uma tuba, é irrelevante para a compreensão musical porque esta se funda inteiramente na experiência auditiva das características tímbricas desse mesmo evento sonoro. Esta afirmação parece-nos paradoxal. É implausível desconsiderar a necessidade do conhecimento da fonte ou causa de produção de um evento sonoro, defendendo simultaneamente que basta uma experiência acústica ou tímbricamente indistinguível desse mesmo evento (cuja fonte se afirma ser irrelevante em primeiro lugar) para atingir alguma compreensão musical. Dodd dissocia o modo como um som é produzido, a sua causa concreta, do som que resulta do seu modo de produção, afirmando que os sons não têm de ter sido efetivamente produzidos premindo, por exemplo, as teclas de um piano para que nos concentremos no seu carácter tímbrico²⁴. Antes, podemos ouvir o espécime sintetizado da Sonata *Hammerklavier como sons de piano*²⁵, identificando a sua cor tonal e prestando-lhe atenção independentemente do seu suporte instrumental.

As ideias centrais da tese sonicista de Dodd são alvo de muitíssimas críticas. Analisemos agora a principal alternativa teórica a esta proposta,

²² Dodd, *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 110.

²³ Contudo, parece-nos plausível afirmar que a nossa compreensão musical é melhor informada se conhecemos as causas dos eventos sonoros, não nos limitando a escutá-los, que “uma audiência consegue detetar melhor a expressividade de uma obra numa execução [em que observa] as ações dos executantes” e que a possibilidade de observar os músicos executando uma obra não se resume à apreensão de ‘intenções expressivas’ mas da própria ‘expressividade da música (ou da obra)’. Parece-nos errado analisar resoluções tímbricas sem algum tipo mínimo de referência às fontes concretas da sua execução ou produção sonora.

²⁴ *Idem*, p. 111.

²⁵ Se não se adicionarem elementos anuladores desta trivialidade à experiência do STP, o modo como o sintetizador produz os sons tímbricamente indistinguíveis do instrumento emulado, a chamada *Virtual Studio Technology*, não pode dispensar uma base de dados real de sons de piano. Sons sintetizados de piano consistem em meras gravações de um piano real – uma fonte ou causa última –. Um *dó* tocado num qualquer modelo de piano Steinway pode ser numericamente idêntico a um *dó* tocado num *sintetizador acusticamente perfeito* que possua uma base de dados referente a esse modelo porque o *dó* sintetizado é o mesmo *dó* reproduzido. O primeiro consiste inteiramente numa gravação direta do segundo. Nestes termos, não nos parece plausível que as qualidades tímbricas de um evento sonoro possam ser dissociadas da sua origem ou modo de produção. As propriedades tímbricas de um evento sonoro que soe como determinado instrumento devem derivar de algum tipo de referência última à produção instrumentalizada desse mesmo evento sonoro.

o ‘instrumentalismo’ e as respostas que oferece ao anti-instrumentalismo e anticontextualismo sonicistas.

3. Instrumentalismo: objeções ao anti-instrumentalismo e ao anticontextualismo

Em *Obras Musicais e Cor Orquestral*, Davies equipara a função das cores em pinturas com a da ‘cor instrumental ou orquestral’ (o timbre), em obras musicais. Tal como as primeiras são fundamentais para a solidificação das características estruturais e para a organização do espaço representado, “[ajudando] a delinear a forma e [acrescentando] qualidades expressivas e figurativas centrais para o carácter e identidade [da pintura]”²⁶, também o timbre desempenha uma função central na fixação do conteúdo de obras musicais. O ‘instrumentalismo’ opõe-se ao formalismo sonicista na defesa de que propriedades como a instrumentação especificada por compositores como *causa* de eventos sonoros com certas propriedades tímbricas são normativamente relevantes na identificação de espécimes apropriadamente formados de obras musicais. Assim, uma execução instrumental é uma execução bem-formada de determinada obra, não apenas se certas qualidades audíveis são preservadas, mas se o recurso efetivo aos meios de produção sonora indicados pelo compositor está na base da obtenção dessas qualidades. Não basta que um evento sonoro *soe* como produzido por *x* instrumento mas que *seja efetivamente produzido* por esse instrumento. O grau de exigência normativa para *tokens* de uma obra dependerá, assim, da instrumentação especificada pelo seu compositor.

Alguns instrumentalistas são contextualistas²⁷. O ‘contextualismo’ é a tese de que certos aspetos exteriores às obras musicais, como “[o] contexto histórico-artístico e [a] tradição em que [uma dada] obra foi criada” afetam o seu conteúdo e identidade, uma vez que “a categoria artística a que uma obra pertence determina as suas propriedades paradigmáticas, contrapara-

²⁶ Davies, *Obras Musicais e Cor Orquestral em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 87.

²⁷ Não universalizamos a afirmação porque não nos parece que defender o ‘instrumentalismo’ implique necessariamente aceitar o ‘contextualismo’. Da defesa da normatividade da instrumentação especificada por compositores para espécimes *bona fide* de obras musicais não se segue necessariamente a consideração de que o contexto histórico-artístico subjacente ao processo composicional tenha neste uma influência determinante. Podemos postular teoricamente uma espécie de ‘véu de neutralidade’ que assegure que os compositores não sofram nenhuma influência histórico-cultural na decisão sobre os meios instrumentais prescritos para a execução de uma obra, sem que a tese de que uma execução dessa obra que atenda às prescrições do compositor é um espécime melhor formado dela própria do que uma execução que não atenda a esta característica deixe deingar.

digmáticas e variáveis”²⁸. A circunstância da composição musical influencia o próprio processo composicional: a utilização de algumas técnicas específicas, métodos de composição ou acordes singulares dizem inteiro respeito a circunstâncias histórico-culturais particulares. Assim, o contexto temporal, social e musical em que uma obra é composta é afirmado como uma condição de identidade da mesma. A tese instrumentalista (pelo menos, a versão de Davies) objeta tanto ao anti-instrumentalismo como ao anticontextualismo tímbrico-sonicistas.

Como vimos, o anti-instrumentalismo consiste na ideia de que ‘propriedades dos meios instrumentais’ não são individuadoras de obras musicais. Contra esta ideia, Davies afirma que, “no caso musical, [o meio utilizado] não é o do som puro, mas o dos sons produzidos por músicos humanos com os seus próprios corpos ou com dispositivos feitos de madeira, metal, osso, tripa, crina, *etc.*”²⁹. Afirmar, como Dodd, que a) o conhecimento dos factos sobre como os sons são produzidos não é uma condição necessária para a compreensão musical (uma questão de *informatividade*) é diferente de afirmar que b) os factos acerca do modo como os sons são produzidos não têm uma relação causal-intencional com os sons-alvo de compreensão musical (uma questão de *necessidade material*). Parece-nos inverosímil dissociar o fator humano na produção de eventos sonoros da forma como estes eventos soam. Considerar que i) a execução de *x* obra num piano especificado pelo seu compositor é irrelevante em detrimento de ii) a execução de *x* obra soar como uma execução de *x* nesse mesmo piano é um formalismo trivial, um movimento teórico que, não obstante o seu sentido metodológico, revela alguma insignificância pragmática.

Mesmo num *sintetizador tímbricamente perfeito*, é muito improvável obter ii) sem que i) esteja, de algum modo, implicado. Em relação a esta experiência mental, Levinson afirma que só uma execução não sintetizada de uma obra transmite bem-sucedidamente determinadas propriedades estéticas dela própria, em especial, a sua sublimidade, aspereza e imponência” mas também que estas propriedades apenas podem ser detetadas numa execução se “o esforço que a sua estrutura sonora impõe às capacidades sonoras do piano [for notado]: algo que nos impõe que ouçamos os sons *como* produzidos por um piano [e, logo,] que os sons tenham efetivamente sido produzidos num piano”³⁰. Defender uma aproximação da análise ontológica ao domínio pragmático da realidade composicional e da execução de obras musicais não é fazer apropriar, ou institucionalizar, uma classe

²⁸ *Idem*, ambas as citações, p. 87.

²⁹ *Idem*, p. 88.

³⁰ Dodd, *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 125.

aberta de possibilidades à jurisdição autocentrada de compositores e executantes. Não é por puro fetichismo ou conservadorismo irrefletido que as conclusões da experiência mental do STP não são compatíveis com as intuições partilhadas pelo ‘mundo da música’, mas porque não há relação consistente entre a moral que Dodd infere do STP e a prática musical concreta. A “indisponibilidade para digerir execuções sintetizadas”³¹, isto é, a rejeição dos sintetizadores como tecnologias de substituição, não deriva de um mero preferencialismo por execuções instrumentais, mas da constatação de que não existe um sentido musicalmente viável em que uma ‘execução puramente sintetizada’ é uma execução musicalmente idêntica a uma outra que envolva instrumentação. ‘Envolver instrumentação’ parece ser uma condição conceptualmente necessária (uma propriedade intrínseca) de qualquer execução musical. Se é implausível chamar ‘músico’, no sentido em que um instrumentista o é, a um STP que gera sem intervenção humana execuções similares à execução orquestral de uma peça, porquê admitir algum tipo de identidade entre obras musicais nele desempenhadas e obras instrumentalmente executadas? Se a generalidade dos compositores e músicos ou executantes não aceitam as conclusões tímbrico-sonicistas é precisamente porque *filosofam* sobre música, tal como Dodd afirma ser necessário para tecer considerações sobre a natureza das obras musicais. A perspetiva instrumentalista tem um fundo pragmático, ou uma conformidade empírica com a realidade musical, que não é evidente na proposta sonicista. Experiências musicais concretas não são redutíveis a reflexões filosóficas sobre a ideia de ‘experiência musical’. Antes, é o contacto concreto com a realidade musical que deve substanciar a inferência de conclusões filosoficamente relevantes sobre este domínio.

Ainda em defesa do ‘instrumentalismo’, Levinson afirma que “o facto de o *Capricho op. 1 N° 17* de Paganini, uma peça escrita para violino, ter notoriamente virtuosismo implica que só uma execução nesse mesmo instrumento pode ser apropriadamente formada [como uma execução dessa obra]”. Se não concebermos a peça como uma peça inerentemente para violino, “permitindo a sua execução por um computador ou por um outro instrumento de cordas que use técnica não violinística, a sua estrutura sonora pode não ser particularmente difícil de produzir”³². Contra este argumento, Dodd afirma que é erróneo pensar que “o executante [que] usa tecnologia de substituição para produzir uma versão de [por exemplo] *Hammerklavier* fez batota [...] na medida em que não exhibe a perícia necessária para fazer soar a obra num piano” porque “as qualidades que envolvem meios de exe-

³¹ *Idem*, p. 122.

³² Dodd, *Confissões de um Sonicista Tímbrico Impenitente em Filosofia da Música – Uma Antologia*, ambas as citações, p. 124.

cução [tais como o virtuosismo] pertencem ao executante ou à execução e não à obra em si”³³. Apesar de concordarmos com Levinson, a sua conclusão pode ser refinada. Ainda que possamos afirmar que é uma característica *da obra* o ser tecnicamente exigente para o instrumentista que a executa, não é em função do virtuosismo dos executantes que execuções instrumentais de obras são mais apropriadas do que execuções sintetizadas das mesmas. De dois executantes, *e1* e *e2*, em que *e1* reproduz virtuosamente uma sequência sonora e *e2* acerta aleatoriamente nas notas dessa sequência, nada nas sequências sonoras resultantes favorece necessariamente a execução de *e1* face à de *e2*. Antes, é a própria irreduzibilidade de execuções musicais a emulações tímbricas não exibidoras da totalidade de propriedades constitutivas das obras executadas, a razão pela qual execuções instrumentais são preferíveis a execuções estritamente sintetizadas.

A desvalorização da ‘intencionalidade’ é também evidência da desconsideração sonicista do ‘fator humano’. Se a intenção de executar uma obra não é necessária para que essa execução seja uma instância *bona fide* da obra executada, então o vínculo intencional entre o instrumentista e o que este executa é de tal modo irrelevante que, “se um fenómeno atmosférico bizarro produzir, sem intervenção humana, um evento sonoro *S* acusticamente indistinguível de uma obra *O*, *S* é uma instância tão genuína de *O* como uma execução instrumental da mesma”³⁴. Uma consequência ainda mais grave desta desvalorização consiste na ideia de que, se uma obra é uma estrutura sonora pura (uma forma particular de platonismo), então estas entidades existiam antes da intervenção propriamente dita de algum compositor humano. Os compositores tornam-se, assim, inessenciais no processo criativo ou composicional de obras musicais porque se limitam a descobrir estruturas abstratas preexistentes³⁵. Parece-nos plausível defender que obras musicais são criações humanas ou artefatos culturais e não estruturas inteiramente dissociadas das intenções dos compositores, das ações dos músicos e das preferências dos ouvintes. A despersonalização do domínio musical compromete as características expressivas de obras musicais, evidenciando a diferença fundamental entre o que é, nas palavras de Aaron Ridley, manter um interesse filosófico sobre música e o que é manter um interesse crítico sobre a mesma.

³³ Davies, *Obras Musicais e Cor Orquestral em Filosofia da Música – Uma Antologia*, p. 90.

³⁴ Guerreiro, *Introdução em Filosofia da Música – Uma Antologia*, pp. 32-33.

³⁵ A ideia de que, se aleatoriamente dois compositores imaginarem e indicarem em partitura a mesma estrutura sonora, compuseram a *mesma* obra, independentemente das diferenças não-tímbricas que ambas possam manter, decorre desta perspectiva e é veementemente contestada pelo ‘contextualismo’.

BIBLIOGRAFIA

- Blackburn, Simon (2007), *Dicionário de Filosofia* (originalmente *The Oxford Dictionary of Philosophy*), Coleção *Filosofia Aberta*, 2ª Edição, Lisboa: Gradiva.
- Davies, David (2009), *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67, No. 2, pp. 159-171. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40206400>.
- Dodd, Julian (2007), *Works of Music: An Essay in Ontology*, Cornell University Press.
- Guerreiro, Vítor (2014), *Filosofia da Música – Uma Antologia*, Coleção *Filosofia Pública*, Lisboa: Dinalivro.
- Iseminger, Gary (2010), *Sonicism and Jazz Improvisation*. In: *The Journal of The American Society for Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, No. 3, pp. 297-299. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40793272>. [Consultado em: 8 de março de 2015].
- Kania, Andrew (2014), *The Philosophy of Music*. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, edição de Edward N. Zalta. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>. [Consultado em: 8 de março de 2015].
- Ridley, Aaron (2003), *Against Musical Ontology*. In: *The Journal of Philosophy*, vol. 100, No. 4, pp. 203-220.
- Scruton, Roger (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Stecker, Robert (2009), *Methodological Questions about the Ontology of Music*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 4, pp. 375-386. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25622099>.

RESUMO

O problema das ‘condições de individuação de obras musicais’ é premente e atual na discussão metafísica, em filosofia da música. Neste ensaio tratamos duas perspectivas diametralmente opostas: o ‘sonicismo tímbrico’, como formulado por Julian Dodd e o ‘instrumentalismo’, na versão de Stephen Davies. Demonstramos que há fortes razões para considerar que as objeções ao anti-instrumentalismo e ao anticontextualismo que derivam do formalismo sonicista viabilizam o ‘instrumentalismo’ como resposta plausível ao leque de condições, requisitos ou propriedades essenciais na determinação das entidades apropriadamente formadas como obras musicais.

Palavras-chave: ontologia da música – sonicismo tímbrico – instrumentalismo – Julian Dodd – Stephen Davies

ABSTRACT

The problem concerning the ‘individuation conditions of musical works’ is pressing and actual in the metaphysical discussion, in the philosophy of music. In this essay we address two entirely different perspectives: ‘timbric sonicism’, as formulated by Julian Dodd and ‘instrumentalism’, as sketched by Stephen Davies. We attempt to show that there are strong reasons to consider that the objections to anti-instrumentalism and anti-contextualism, derived from the sonicist formalism, support ‘instrumentalism’ as a plausible answer to the set of conditions, requisites or essential properties in the determination of the entities that are well-formed musical works.

Key-words: musical ontology – timbric sonicism – instrumentalism – Julian Dodd – Stephen Davies