

## A LINGUAGEM MUSICAL

### As possibilidades de uma semântica musical

*Jorge Alves Barbosa*

"Muitas vezes as pessoas lamentam-se de que a música seja tão ambígua; comigo dá-se exactamente o contrário. Não apenas quando considero uma língua no seu todo, mas mesmo no que respeita a simples palavras, estas parecem-me tão incompreensíveis e tão vagas em comparação com a música genuína que, melhor do que as palavras, ela me enche a alma de milhares de coisas" (MENDELSSOHN).<sup>1</sup>

"Só Deus sabe o quanto é difícil saber o que é que uma peça de música significa, ou falar de tal modo que todos fiquem satisfeitos com a nossa explicação" (AARON COPLAND).<sup>2</sup>

"A música não pode expressar os sentimentos e emoções de um compositor, porque ele não pode estar a pensar em funerais durante os meses que pode levar a compor uma Marcha Fúnebre..." (PAUL HINDEMITH)<sup>3</sup>

Fazendo parte de todas as culturas, a música apresenta um conjunto de características que a colocam numa situação particularmente difícil na medida em que exige à partida toda uma série de conhecimentos e informações para uma compreensão e interpretação correcta. A música serve para estabelecer uma particular forma de comunicação e pensamento que escapam contudo a uma expressão verbal, mas há todo um conjunto de símbolos e de elementos de carácter linguístico inerentes à música que a apresentam como uma espécie de linguagem e portanto passível de um estudo e abordagem de carácter semiológico e simbólico.<sup>4</sup> Se a maior parte dos investigadores - para não considerarmos os aspectos técnicos - se situam no campo da antropologia particularmente da etnomusicologia com tudo o que tais estudos possam implicar para a compreensão da linguagem musical, a dimensão significativa da música, em si mesma, tem sido objecto de alguns estudos específicos particularmente devido às dificuldades inerentes à chamada "música contemporânea" e ainda pelos elementos novos que o

contacto com as culturas extra-europeias vem trazendo à música ocidental habitualmente considerada como ponto indiscutível de referência.

Mas como a dimensão significativa da música não se encontra conceptualizada e apresentada de uma forma unívoca, alguns autores negam-lhe por isso qualquer dimensão significativa enquanto outros aceitam para ela uma dimensão simbólica, dimensão essa que, mesmo escapando a uma conceptualização se pode situar e entender dentro dos níveis afectivo e cultural: com efeito, de acordo com as culturas e os sistemas de vida, são conferidos à música alguns significados que, dentro do mesmo sistema e de uma forma mais ou menos uniforme se podem entender de modo que a música possa assumir uma função comunicativa. A partir da confluência dos elementos fornecidos pelos estudos etnomusicológicos e estritamente musicológicos poderemos encontrar as bases para uma certa compreensão da linguagem musical.<sup>5</sup> É desse trabalho que nos propomos apresentar alguns dados com o objectivo de oferecer uma plataforma que nos permita compreender e explorar o lugar que a música e a estética musical podem ter numa educação integral da pessoa humana.

## **1. - A linguagem como meio de comunicação:**

Quem vive em sociedade tem de comunicar e muitas vezes partilhar com os outros as suas preocupações e alegrias, anseios e realizações, pensamentos e emoções. A linguagem é o modo apto a concretizar esse diálogo, favorecendo a socialização e a conseqüente valorização do homem. A emissão de sons, mais ou menos articulados, representa o elemento constitutivo da linguagem, um sistema que permite ao outro, talvez por analogia com a sua experiência interior, compreender aquilo que cada um de nós pretende transmitir. De um simples grito ou exclamação à palavra mais complexa, do simples balbuciar à elaboração de uma frase, é sempre o som resultante da vibração das cordas vocais que constitui o elemento primeiro da linguagem.

Ao falarmos de sons a respeito da linguagem, humana e não só, vem-nos logo à mente a questão dos sons musicais e a possibilidade de eles se apresentarem também com uma carga significativa a ponto de se poder falar de uma linguagem musical. Mas comecemos por uma clarificação de conceitos, para o que nos valeremos da mesma terminologia dos estudos linguísticos

### **1.1 - A noção de linguagem**

No sentido estrito, a linguagem pode definir-se como "faculdade de comunicação dos homens, uns com os outros, exprimindo os pensamentos e sentimentos por meio de

um sistema de sinais fisicamente sonoros produzidos pelo aparelho fonador". Por conseguinte, exige-se um sistema de sinais que requer uma explicação nos seus elementos constitutivos de modo a ser uniformemente entendido pelos dois interlocutores. Este é um dos aspectos mais importantes a ter em conta ao falarmos de linguagem, mesmo musical, pois só existe uma linguagem quando o sistema de sons é entendido por quem o recebe no mesmo sentido em que é enviado pelo emissor.<sup>6</sup>

## **1.2 - Sistemas de linguagem**

Por conseguinte, no processo de simbolização, quer dizer, no significado concreto conferido a cada sinal ou conjunto de sinais do aparelho fonador, uma mensagem implica três componentes: a mensagem na sua realidade material, aquela que a emite e o modo como o faz, e, finalmente, o modo como a mensagem é captada pelo receptor. Chama-se dimensão "poiética" (do gr. *poiesis*) às condições segundo as quais a mensagem é emitida; chama-se nível neutro à mensagem na sua realidade material e, por fim, dimensão "estésica" - que não é o mesmo que estética - às condições e modo como a mensagem é recebida. Ao analisar o conteúdo de uma mensagem teremos que ter sempre em conta estes três níveis se pretendemos chegar à sua compreensão plena.<sup>7</sup> Este pormenor torna-se ainda mais importante quando tratarmos da linguagem musical na qual esta tríplice dimensão vem claramente definida. Os sistemas de linguagem são assim aquele código de significações convencionadas para cada elemento sonoro de centro emissor que permite ao receptor captar a mensagem no mesmo sentido em que ela foi enviada. Na linguagem comum estes sistemas constituem a diversidade das línguas, onde o mesmo som fisicamente considerado poderá ter significações totalmente diversas,<sup>8</sup> conforme o sistema que o aplica.

## **1.3 - Funções da linguagem**

Ao considerarmos a sua origem vêm-se definindo desde logo as funções da linguagem. Primariamente uma função *comunicativa*, pela qual se estabelece uma comunhão de ser e actuar entre sujeitos da mesma espécie e do mesmo sistema linguístico; a linguagem aparece como o suporte do pensamento no homem já que é através da palavra e na medida em que por ela pode ser expresso, que o mesmo pensamento pode ter consistência. Para além de outras funções de menor importância,<sup>9</sup> a linguagem pode ter ainda uma função *estética* que consiste em despertar emoções através da mesma linguagem - como o caso da oratória - na medida em que esta

ultrapassa a mera emissão de palavras como suporte e meio transmissor de um pensamento.

## **2. - Análise da linguagem**

### **2.1 - O signo**

O elemento primeiro da linguagem é o "som". Entre uma infinidade de diferentes sons capazes de ser articulados pelo aparelho fonador, alguns são seleccionados em virtude do significado preciso que lhes foi atribuído. Chama-se "signo" ao som ou conjunto de sons ou "imagem acústica" em geral que, sendo percebida depois pelo ouvido, é capaz de trazer à mente um determinado conceito ou ideia. Na selecção destes sons há uma certa convencionalidade se não mesmo uma certa arbitrariedade, o que não poderá acontecer já a nível da significação. É o elemento fundamental da "palavra".

### **2.2 - Articulação**

Outro elemento fundamental na linguagem é a "articulação". Consiste em destacar na palavra pronunciada os elementos fundamentais, através dos movimentos dos órgãos fonadores de modo a que o seu significado seja apreendido pelo receptor. Esta articulação é uma espécie de análise constante feita aos elementos da palavra no momento de ser pronunciada. No âmbito da linguagem falada poderemos distinguir dois níveis de articulação: ao elementos percebidos ao primeiro nível chamamos "monemas"; estes, quando dotados de significação gramatical, tomam o nome de "morfemas", os quais caracterizam morfológicamente a palavra como são por exemplo as desinências dos verbos; quando pelos contrário dão significado concreto à palavra, chamam-se "lexemas". É nestes que se baseia aquilo a que chamamos "léxico" ou conteúdo de uma língua, por exemplo no tocante a substantivos.

Um segundo nível de articulação dá-nos os sons distintos entre si, mas por isso mesmo desprovidos de significação própria. Estes são os chamados "fonemas"; fonema é assim um som enquanto capaz de ser percebido isoladamente, mas desprovido de qualquer significado concreto. Da combinação dos diferentes elementos entre si, segundo diferentes níveis e tipos de relação e seu conteúdo nasce a construção de uma língua, num processo que ultrapassa as atribuições deste artigo. Vemos assim que só ao primeiro nível de articulação (aquele que é percebido em primeiro lugar) as unidades elementares são significativas e o seu conteúdo é mais amplo, ao passo que no segundo

nível se apreendem elementos mínimos que por si não são portadores de significação própria.<sup>10</sup>

### **3. Uma análise da linguagem musical**

Enquanto que ao falarmos da linguagem em geral referíamos os sistemas de linguagem como o que fenomenologicamente se apresenta como elemento primeiro e mais fácil de captar, no caso da linguagem musical começaremos pelos elementos primeiros da linguagem musical já que o simples som ou o que chamamos de "nota musical" é mais fácil de reconhecer que um sistema musical enquanto tal, o que não deixa também de ter uma certa lógica.

#### **3.1 - Os elementos da linguagem musical**

É fácil de verificar e reconhecer como elemento primeiro em música aquilo a que normalmente chamamos "nota" que é afinal a representação de um simples "som musical". Por si mesma, a nota musical é desprovida de significação, representando simplesmente um som produzido pela vibração das cordas vocais e dentro de um padrão de frequência perceptível ao ouvido humano.<sup>11</sup> Neste caso melhor seria falarmos de "tom". O significado de uma nota vem-lhe da sua relação com outras de modo que só quando enfrentarmos o problema da articulação se poderá compreender.

#### **3.2 - Articulação na linguagem musical**

Também na linguagem musical encontramos a articulação de que falávamos a respeito da linguagem em geral. Quando ouvimos um determinado grupo de sons (por exemplo o tema da *Sexta Sinfonia* de Beethoven) é desencadeado em nós um conjunto de ressonâncias de ordem física, fisiológica, psicológica ou mesmo cultural cuja origem, e ao nível mais simples se centra no chamado tempo psico-fisiológico, afectando ao mesmo tempo uma série de factores de complexidade diversa como o ritmo cardíaco, periodicidade de ondas cerebrais, a capacidade de memória, o poder de atenção, etc. A música vai incidir sobre esses elementos orgânicos fazendo ressaltar a sua actividade de modo a torná-los pertinentes, isto é, fazendo-os mostrar a sua influência no campo da consciência humana, sem o que permaneceriam em seu estado latente.<sup>12</sup> Poderíamos situar aqui o primeiro nível de articulação. O segundo nível, por sua vez, vai situar-se nas relações de intervalos entre as próprias notas o que nos permite percebê-las e identificá-las como tais.<sup>13</sup>

Antes de mais, devemos assentar em que a significação musical tem um carácter diferente da significação em linguagem falada, constituindo-se aqui como "aquilo que nos conduz a uma experiência vivida"<sup>14</sup> e limitando-se ao primeiro nível de articulação. Vimos já que os primeiros elementos constatados ao primeiro nível da articulação da linguagem falada são também os únicos dotados de uma significação de modo que, tal como acontecia ao nível dos fonemas, também na linguagem musical, ao nível das simples notas musicais, não poderemos falar de qualquer tipo de significação no sentido vivencial acima referido e que é o mais significativo e, por assim dizer, característico da linguagem musical. Se, por exemplo, o conjunto de notas que constituem o tema da *Tocata e Fuga em Ré menor* de Bach for apresentado em valores iguais não poderá evocar muito mais que talvez um tema de características modais, já o mesmo grupo de notas, com o respectivo valor rítmico, e executado num grande órgão, terá uma ressonância muito especial no nosso ouvido e na nossa mente, mesmo que não estejamos em condições de o identificar como sendo uma obra de Bach ou muito menos o facto de ser uma obra representativa das exuberâncias juvenis do seu autor e usando uma tonalidade de Ré menor como base<sup>15</sup>.

#### **4. Significação na linguagem musical**

É ponto assente que a significação musical não é idêntica à da palavra. A potencial significação que vimos afirmando para a música "repousa sobre uma realidade psicológica que pode permanecer latente sob a forma de uma impressão vaga quando a reacção do sujeito não exige dessa música uma explicação verbal".<sup>16</sup> Enquanto a semiologia musical consiste no estudo do conjunto de associações simbólicas à música,<sup>17</sup> a semântica musical de que trataremos de seguida aborda o estudo das verbalizações que, por analogia com a linguagem falada, são reconhecidas à música como cognitivas ou afectivas.<sup>18</sup>

##### **4.1 - Métodos de semântica musical**

Os métodos de semântica musical pretendem captar na pessoa humana aquela significação que a música assume, conforme a ressonância emocional que nele provoca. Como primeiro método teremos o *hermeneutico* que utiliza os conceitos e processos de algumas teorias psicológicas como a psicanálise ou a Gestalt, por exemplo, de modo a que aquilo que os fenómenos possam representar nas profundidades do ser humano possa conhecer-se e explicar-se no seu aspecto inteligível, separando esses fenómenos da sua dimensão poética ou mesmo estésica.<sup>19</sup>

Um segundo método é o da *reconstrução musicológica*, mais usado, ainda que não apropriado para todo o tipo de música. Consiste em analisar o modo como está musicado determinado texto (palavra ou frase ou mesmo a sua totalidade), procurando inferir daí a capacidade da música para valorizar significativamente o mesmo texto literário. Este método permite pôr em evidência o "léxico" musical próprio de uma determinada época ou mesmo de um determinado compositor e até a sua forma particular de se exprimir musicalmente. Este método fornece-nos alguns elementos pertinentes, mas apresenta as limitações de se poder utilizar basicamente com obras providas de texto ou acompanhadas de indicações por parte do autor. Permitiu entretanto, como veremos, a criação de alguns estereótipos cuja significação se difundiu e cuja compreensão se generalizou em certo modo pelo que o seu valor relativo não pode ser descurado. O tipo de significações estudadas por este método é utilizado em muitas obras do período barroco, e em obras "descritivas" como a *Sinfonia Pastoral* de Bethoven e fundamenta a "música programática" aparecida no período romântico. Este método vem sendo aplicado com grande dose de eficácia por alguns autores de onde se destaca a obra de J. Chailley sobre as Paixões de J. S. Bach.<sup>20</sup>

Um terceiro método será o do *processo psicológico*: baseia-se nos métodos da psicologia experimental. Consiste em colocar diferentes indivíduos perante um trecho musical e procurar que eles conceptualizem as emoções provocadas pelo mesmo. Baseado em estudos psicanalíticos vem a enfermar das diferentes perspectivas e métodos de cada autor. Além do mais, este método apenas funciona quando as pessoas submetidas à experimentação são condicionadas ou limitadas a um determinado leque de conceitos previamente definidos. Caso contrário, as diferenças de idade, de sexo, de cultura, de ambiente, de conhecimentos musicais, etc. ditarão outras tantas variantes a nível de opiniões.<sup>21</sup>

#### **4.2 - A relação texto-música**

Apesar de radicalmente diferentes, tanto o texto como a música constituem dois tipos de linguagem com uma estreita relação de continuidade. "A combinação das artes musical e literária produz na pessoa humana um efeito superior ao de cada uma individualmente considerada, sendo a música um apelo mais forte aos sentidos e afectos e a palavra um apelo às ideias e ao espírito; actuando ambas nesta relação de continuidade e complementaridade, exprimem a continuidade psico-moral do corpo e do espírito".<sup>22</sup> Ao falarmos de texto temos presente a palavra já que é enquanto pronunciada juntamente com o som musical que ela nos interessa. Deste modo, as próprias variedades tímbricas de cada língua poderão ser musicalmente exploradas o que leva a considerar

algumas línguas mais musicáveis que outras, embora o que acontece realmente é que determinados géneros musicais tiveram origem em contextos linguísticos concretos e deles derivam: o canto gregoriano do latim, a ópera do italiano, o Lied do alemão, o que implica que qualquer alteração da língua utilizada nestes géneros musicais não deixa de implicar alguma perturbação no desenvolvimento e expressão musical. Explicando: se quisermos adaptar o canto gregoriano a uma língua vernácula ou traduzir um Lied de Schubert, teremos como resultado um empobrecimento da própria música. Com efeito, "sob o plano linguístico, as exigências musicais e os problemas de acentuação tornariam quase inevitavelmente a tradução pobre e, na maior parte das vezes, mesmo vulgar porque no plano da música, a fonética da língua original aliada ao timbre particular da voz forma parte integrante da própria estrutura musical",<sup>23</sup> vindo portanto a tradução a desintegrar a própria estrutura da língua.

Ainda que as relações de continuidade entre o texto e a música se "limitem a um conjunto de relações acidentais que não se manifestam senão parcialmente",<sup>24</sup> também é certo que se dá entre eles uma complementaridade notável do ponto de vista expressivo: ambas as partes se proporcionam reciprocamente elementos pelo que tanto o texto pode dar à música uma significação conceptual concreta e expressiva, como a música pode dar uma maior alcance à ressonância emotiva que a palavra, poética ou não, pode ter no homem enquanto actuante na ordem do sentimento.<sup>25</sup> É significativo o desenvolvimento melismático presente em palavras que se pretende vincar tanto em géneros musicais como o canto gregoriano ou a música folclórica, nomeadamente nos casos em que não havia outros meios expressivos como os que haveriam de surgir historicamente mais tarde com o aparecimento da polifonia e da música vocal-instrumental, para não falarmos na importância que hoje assume o vídeo ou os efeitos de luz aliados à expressividade de linguagem musical.<sup>26</sup>

### **4.3 - O conceito e significado da música pura**

Mas para que possamos rigorosa e mais honestamente falar de significação em música teremos de partir semiologicamente dos "motivos musicais", ou seja, de música desprovida de outros elementos paralelos, concretamente de "grupos de notas" (motivos, temas) visto que a nota musical na sua individualidade é desprovida de qualquer significado ou ressonância.<sup>27</sup> Sempre que daqui em diante se falar de significação musical será nesse sentido. Fizemos já alusão ao facto de a significação musical se dar ao nível das ressonâncias psico-fisiológicas, como algo que nos conduz a uma experiência vivida, sendo este o único modo que nos permite falar de significação para a música pura ou

absoluta, quer dizer, aquela música que está desprovida de qualquer texto ou elemento referencial colocado pelo autor ou outro.<sup>28</sup>

Há vários modos de conferir um significado preciso à linguagem musical a partir dos seus elementos, mas tais modos pressupõem sempre a existência de um código significativo inteligível para todos os que se encontram dentro do mesmo sistema, condição fundamental para haver uma linguagem<sup>29</sup>. Adiante falaremos dos sistemas de linguagem musical, mas poderemos referir desde já o facto de em determinados sistemas os elementos musicais possuírem uma significação muito concreta. A etnomusicologia vem dando uma ajuda neste sentido pois refere o caso de várias etnias como por exemplo os Tephuas na América, onde existem pequenas melodias executadas pelos seus instrumentos tradicionais que significam ora situações de guerra e paz, ora reuniões da tribo, etc.<sup>30</sup> Algo parecido poderíamos encontrar em determinados toques de sinos nos nossos meios, o que implica e exige já o conhecimento e compreensão de um código de significações entendido pelos membros da comunidade. No entanto temos que admitir que a significação permanece mesmo assim no âmbito extra-musical. Mas a ordenação dos diversos elementos da sintaxe musical na sua organização interna goza já de uma certa naturalidade e necessidade, a ponto de, em presença de apenas alguns elementos, o intérprete ou ouvinte poder reconstituir uma frase e chegar mesmo a descodificar a mensagem do autor. Isto terá uma grande importância para o enquadramento em um determinado estilo ou época musical, argumento que levou autores como Roman Jakobson a considerar a música como uma linguagem de pleno direito.<sup>31</sup>

#### **4.4 - Níveis de significação**

Todos os métodos anteriormente referidos procuravam um meio de conceptualizar a expressão musical. Vejamos agora as possibilidades reais de tal pretensão:

##### **4.4.1 - Conceptualização musical**

Uma conceptualização técnico-morfológica consistiria em analisar a música sob o aspecto formal, tempos, tonalidades, o que pouco nos poderia trazer para os nossos objectivos.<sup>32</sup> No campo interpretativo que relaciona as formas com imagens ou mesmo aspectos definidos da vida do compositor (apreensão do processo criativo), poderemos falar de uma certa conceptualização enquanto tais aspectos ou imagens se podem exprimir por palavras. Damos o nome de conceptualização à *associação de*

*determinadas imagens a uma forma musical ou a algum trecho nelas baseado.* É nestes princípios que se fundamenta o género musical denominado "música programática"<sup>33</sup>. Na mesma linha de ideias se situa a atribuição de significados concretos a determinados temas a tão referida "tragicidade" das primeiras notas da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. Este processo, longe de ser infalível, é mesmo passível de interpretações mesmo contraditórias, a ponto de se poder construir uma história diferente para uma música programática, e com uma grande dose de lógica.<sup>34</sup>

A dimensão conceptual ou referencial da música pode concretizar-se de muitos e diversificados modos: o mais simples consistirá em imitar fenómenos da natureza como tempestades, o sibilar do vento e o cair de chuva, como acontece em *Tempesta di Mare* de Vivaldi, ou na *Sexta Sinfonia, "Pastoral"* de Beethoven; pode descrever actos guerreiros como em muitas sinfonias de batalha, retratar as ondas do mar como em na obra *S. Francisco de Paula caminhando sobre as ondas* de Liszt, pode imitar o canto das aves em tantas obras desde o barroco com *O Cuco* de Dacquin ao *Catálogo de Aves* de Olivier Messiaen; pode referenciar os fogos de artifício desde os *Royal Fireworks* de Haendel aos *Feux d'artifice* de Claude Debussy; isto para não se falar de obras tipicamente descritivas como *Pedro e o Lobo* de Prokofieff ou o *Carnaval dos Animais* de Saint-Saens.. Outro campo significativo explorado pela música é o dos movimentos de homens que caminham ou correm, de animais, carros, etc., como na *Paixão segundo S. Mateus* de Bach ou na *Cantata "Weichet nur betrübte Schatten"* BWV 202, sem falarmos de tantas Marchas Fúnebres (Beethoven, Chopin). Finalmente a representação de imagens visuais como o caso das *Quatro Estações* de Vivaldi ou o *Passeio de Trenó* de Leopold Mozart. Trata-se portanto de música descritiva.

#### **4.4.2 - Expressão musical**

É evidente que os casos anteriormente descritos representam uma componente diminuta da produção musical e possivelmente a menos importante. Por outro lado a possibilidade de representação ou conceptualização acaba por encontrar o seu sentido não na linguagem musical enquanto tal, mas nos elementos linguísticos ou mesmo pictóricos que encontra como ponto de referência, pelo que tal interpretação ou conceptualização acaba por empobrecer mesmo o elemento estritamente musical.

Mas se a música não pode, por si mesma, representar nada de "conceptualmente significativo", ela tem um enorme poder sobre nós ao nível dos sentimentos e das emoções. E nós poderemos sem dúvida conceptualizar esses efeitos bem como formular o que ela evoca, tal como víamos ao referir nos métodos de semântica musical, a via psicológica: uma paisagem, um sentimento de alegria ou dor, uma emoção.

Efectivamente, os nossos sentimentos e emoções podem ser conotados com certas formas musicais, com determinados meios de expressão musical de modo a que tais formas se possam assumir com grande dose de segurança como expressando determinada emoção. É, no fundo, a chamada "teoria dos afectos" (Affektenlehre), assumida particularmente a partir de finais do século XVIII, nas primeiras manifestações do período clássico-romântico da História da Música. Para além da utilização das modalidades maior-menor, dos andamentos rápidos-lentos, os próprios instrumentos musicais são utilizados com determinados significados e conotações. E não deixa de ser significativo o facto de ser nesta época que nasce precisamente a chamada "música pura" ou simplesmente instrumental bem como a melodia acompanhada que sucede à polifonia numa afirmação da importância do indivíduo perante a comunidade. As mesmas formas musicais passam a revestir um certo significado, utilizando-se exactamente com o objectivo de exprimir algo de característico. Nessa ordem de ideias, o período romântico vai exigir mesmo a criação de novas formas e géneros musicais, marcados por formulas dinâmicas e agógicas de sabor emocional de que são exemplo o uso dos silêncios na música de Beethoven, particulares utilizações das dissonâncias muito próprias do romantismo ou mesmo o tempo 'rubato' na obra de Chopin. Por outro lado, se até ao século XIX a relação texto-música não era tão rigorosa a ponto de se poder adaptar diferentes textos a uma mesma música, agora é a forma musical que vai adaptar-se ao texto numa relação quase indissociável baseada num processo de criação e de crescimento que chega a ser paralelo como acontece com as óperas de Richard Wagner. O mesmo se poderá dizer de alguns processos musicais por exemplo ao nível da orquestração que revestem para os compositores um significado preciso.<sup>35</sup> A música "revela qualquer coisa que não é redutível a uma simples forma, mas vai-se elaborando ou construindo para o ouvinte no momento em que a escuta pelo que a significação musical é da ordem do vivido, é um dom".<sup>36</sup> Isto implica que nenhuma obra musical possa ser interpretada cabalmente se apenas situada nos limites do contexto que lhe deu origem pelo que é importante ter em consideração não apenas o intérprete, mas também o ouvinte<sup>37</sup>. Por outro lado, a infinidade de interpretações possíveis derivadas do respeito pelo receptor da mensagem musical está limitada pelas possibilidades reais do sistema musical utilizado pelo compositor. Efectivamente, "queira-o ele ou não, a história ou o título sugerido pela análise corresponde a uma escolha efectuada dentro de um número infinito de conceptualizações possíveis".<sup>38</sup>

## **5. Os sistemas musicais**

Ao carácter descritivo ou expressivo da linguagem musical, com as possibilidades e limites já constatados não pode estar alheia a questão do sistema próprio de cada linguagem musical. Efectivamente, da mesma forma que na linguagem falada existe, como dissemos anteriormente, uma grande variedade de sistemas a que habitualmente chamamos "línguas" também, para a organização dos sons musicais, existem muitos e variados sistemas. E tal como se deve fazer uma distinção entre uma "língua" que é um sistema geral de sinais e a "palavra" que é uma aplicação concreta desse sistema geral, também em música o importante não são apenas os sons enquanto tais, mas a sua organização e sobretudo a intencionalidade que presidiu a essa mesma organização.

Um simples som, acusticamente considerado, poderá ter um sentido totalmente diferente para um europeu e para um indiano, por exemplo.<sup>39</sup> Assim como a palavra não tem um sentido unívoco, mas fá-lo depender do contexto em que se integra<sup>40</sup>, assim também a obra musical pode, sem ser alterada, variar na significação em função de interpretações e leituras diferentes. Há contudo uma série de elementos que mesmo na linguagem musical se devem considerar pertinentes como é o caso do "tempo", pois uma alteração significativa do tempo numa obra musical poderia alterar substancialmente o sentido da mesma música.<sup>41</sup>

Apesar da relatividade de significação musical dos sons a nível individual e mesmo em grupo ou em temas, há um conjunto de traços pertinentes que podem caracterizar todo um sistema ou então a música de uma determinada época ou compositor. É nesse conjunto de traços pertinentes que se baseia aquilo a que se chama "estilo".

### **5.1 - Sistema musical individual**

A linguagem musical enquadra-se em diferentes sistemas podendo-se mesmo falar de "sistema individual": fala-se de linguagem musical de Bach, Beethoven ou Stravinsky, numa terminologia que abarca um sentido muito preciso, mesmo que cada um a seu modo se enquadre dentro daquilo a que se chama "sistema tonal".<sup>42</sup> A ideia de arte como linguagem "vem-nos mesmo do exame elementar das diferentes linguagens enquanto se explicita por duas afirmações: a primeira a de que a obra é um discurso que supõe um certo código de elementos inteligíveis e a segunda o facto de que através da obra o artista fala".<sup>43</sup> Mas do mesmo modo que não poderemos entender uma linguagem se não conhecermos o seu sistema, também não poderemos compreender a linguagem musical de um compositor se não nos enquadrarmos dentro do seu próprio sistema. É um contrassenso procurar analisar o compositor do séc. XIII Perotin como o do séc. XX Igor

Stravinsky para falarmos de dois que estão mais próximos do que se pode imaginar, com as categorias musicais do séc. XVIII. É por isso que os grandes inovadores sempre se sujeitaram às críticas do seu tempo e a uma certa relutância em aceitar as suas obras, para depois de mortos e em épocas muito posteriores gozarem da unânime admiração. São por isso sempre interessantes os testemunhos que nos revelam algumas ironias da história a respeito de obras consagradas hoje em dia.<sup>44</sup> Ao nos colocarmos perante um sistema musical que desconhecemos estaremos nas mesmas condições de alguém que se encontra perante uma língua indígena, e negar a esse sistema musical as possibilidades expressivas seria o mesmo que negar as possibilidades comunicativas duma língua indígena só pelo facto de ser ininteligível para nós.

## **5.2 - Sistemas étnicos**

Já a propósito das possibilidades comunicativas da linguagem musical apontámos o facto de os sons musicais possuírem significados precisos para algumas etnias sobretudo na América do Sul. Da mesma forma, qualquer música do nosso sistema musical ocidental e de características tonais, por exemplo, pode não ter qualquer significado para esses mesmos povos da América ou de qualquer outro continente. A linguagem musical assemelha-se também à linguagem falada por não ser universal, já que de universal apenas parecemos ter o aparelho fonador...<sup>45</sup> O facto de hoje em dia podermos viver novas experiências de contactos culturais não elimina esta diferença, mas, pelo contrário, vem a condicioná-la apesar do enriquecimento que tal contacto pode proporcionar.

## **5.3 - Sistemas culturais**

Dentro de um mesmo sistema étnico poderemos ainda encontrar diferentes sistemas culturais e mesmo sistemas musicais individuais. Efectivamente, se o conjunto de características próprias de um indivíduo pode implicar a construção de um sistema, a confluência de elementos comuns a diferentes indivíduos poderia gerar um sistema cultural ou civilizacional. É assim que poderemos falar de música ocidental ou música europeia, como falar de diferentes escolas musicais como a escola francesa, a renascença ibérica ou o romantismo alemão, para apontarmos simplesmente de alguns dos mais marcantes na história da música. É evidente que não se trata de sistemas herméticos pois sempre houve e haverá influências, mas isso não implica que se possam conhecer e identificar como tais dentro do panorama musical em geral.

É por isso que, ao falarmos das possibilidades ou não da linguagem musical para comunicar, ainda que à sua maneira, ao depararmos com uma grande variedade de opiniões, algumas até contraditórias, tal não se deve a qualquer particularidade ou limitação da mesma música, mas a uma talvez maior dificuldade de compreensão do código. Isto pode dever-se ainda a uma talvez exagerada ocidentalização da cultura musical, pelo que a necessária abertura a outros sistemas, porventura tão importantes como o nosso poderá ajudar afinal a compreender melhor as possibilidades da música que escutamos, tantas vezes sem lhe dar a atenção devida.

## **6. Aprender e ensinar uma linguagem musical**

"Todas as desordens e guerras não surgem senão pelo facto de se não aprender música" - diz Molière algures em *Le Bourgeois Gentilhomme*,<sup>46</sup> uma afirmação que, passe o exagero, não deixa de corresponder a uma grande verdade atestada aliás desde os tempos de Platão. Temos vindo a apresentar a linguagem musical em termos de integração num determinado sistema de linguagem que é, ao mesmo tempo, integração num sistema de vida e de cultura, integrar-se ou fazer-se participante de um património que define, preserva e desenvolve essa mesma cultura.<sup>47</sup> Ora é fácil ver a componente pedagógica que tal integração implica, motiva e exige.

### **6.1 - Aprendizagem e dimensão simbólica da música**

De tudo o que dissemos anteriormente se pode inferir que a linguagem musical é produto de um sistema determinado de símbolos que confere um significado à própria música,<sup>48</sup> seja qual for a dimensão desse mesmo significado, conceptualizado ou não e mais ou menos expressivo. Mas para além do significado da linguagem musical que, como tal, se pode efectivamente aprender e ensinar, o que é particular da linguagem musical é que a significação da mesma linguagem está inerente à experiência musical, diríamos mesmo à prática musical. Ainda que não seja lícito reduzir a possibilidade de compreensão da linguagem musical às possibilidades de uma prática, como se poderia inferir da posição de alguns autores que dão um relevo particular à "vivência musical",<sup>49</sup> sabemos que uma verdadeira fruição da arte ultrapassa a mera compreensão da obra. Concretamente, pode-se ter uma compreensão da obra, possuir a capacidade de analisar e explicar tudo ao mínimo pormenor e ao mesmo tempo não se ser capaz de ter uma experiência estética que será o mais importante no contacto e compreensão de uma obra musical. Há ainda hoje sistemas musicais cuja complexidade os mantém bastante

afastados da possibilidade de uma verdadeira compreensão pelo que não se pode dizer que sejam verdadeiramente significativos.

Ora o primeiro objectivo de um ensino-aprendizagem musical será o de ajudar a vivenciar uma determinada obra musical, ou seja a realizar uma verdadeira experiência estética. Mas tal experiência só é possível se a obra musical tiver em si uma real capacidade de despertar o interesse de alguém ou, no mínimo, não o distraír. Proporcionar um código de significados de uma obra musical pode ser um primeiro passo para a compreensão e vivência da mesma obra ainda que a experiência musical não possa de modo nenhum limitar-se a isso. Se bem que a experiência estética deva manter-se dentro dos estritos limites da própria música, o facto de nos valermos de algo extra-musical pode ajudar a uma melhor penetração da obra e do seu significado, e valorizar a mesma experiência; concretizando, uma primeira reacção a uma obra musical poderá determinar uma experiência já em si mesma significativa, mas essa mesma experiência poderá despertar o interesse por uma melhor compreensão, compreensão essa que poderá ajudar a uma experiência estética mais profunda. Quer isto dizer que, para se "gostar de música" e para se sentir o prazer de escutar música, não é necessário "saber música", mas é inegável que sem "saber música" não se poderá captar significado da mesma música na sua totalidade.<sup>50</sup>

Isto implica que o ensino-aprendizagem da música não deve centrar-se na simples compreensão dos aspectos técnicos, pois seria o mesmo que querer ensinar uma criança a falar obrigando-a a decorar o alfabeto antes de a ensinar a dizer "papá e mamã"; a tudo isto acresce o facto de os próprios elementos técnicos de uma linguagem musical serem de uma complexidade bastante razoável, o que muitas vezes desmotiva o seu estudo. O ponto de partida deverá proporcionar uma experiência estética ao nível do aluno para que ele possa depois sentir a necessidade de conhecer os outros aspectos da linguagem musical. Em contrapartida, não se pode ficar pela simples fruição estética da música como de qualquer arte com o risco de se ficar fechado em si mesmo. É o que acontece com aquelas pessoas que acreditam "perceber" de música só porque têm uma boa discoteca em casa. Imagine-se uma pessoa que diz conhecer a língua portuguesa, mas que ignora o sentido poético e portanto se julga no direito de contestar o rigor antropológico da linguagem de Camões quando diz: "Alma minha gentil que te partiste..."

## **6.2 - Integração num sistema e diálogo de sistemas musicais**

Um dos maiores problemas da pedagogia musical de hoje e também um dos seus maiores desafios é o do contacto com outras culturas musicais, uma realidade por mais que uma vez abordada já nas linhas deste artigo. A música surge em muitas culturas como um dos meios mais eficazes para a integração num meio social e cultural, facto de que é testemunha muito do repertório musical infantil.<sup>51</sup> É a integração no meio sócio-cultural que permite a compreensão da respectiva música, mas também será a música um dos meios mais eficazes para compreender a cultura. O conjunto de códigos significativos da linguagem musical é património de cada cultura, facto que exige, à partida, um exercício de memória; do mesmo modo, à medida que se vai progredindo no contacto com o património cultural de um determinado grupo, também se condiciona a própria percepção musical, o que implica que o conhecimento de determinados padrões de ordem técnica ou estética vai condicionar a própria capacidade de abordagem do mesmo património. Um ensino-aprendizagem da música deve por isso assentar primariamente no conhecimento e integração no próprio meio para depois possibilitar a compreensão de outras linguagens,<sup>52</sup> e eventualmente de outros meios culturais diferentes.<sup>53</sup> De entre os elementos primeiros dever-se-á fundamentalmente cuidar aqueles que, em certa medida, são comuns a todas as culturas embora não com as mesmas dimensões: ritmo, melodia, etc.

## **7. Uma revisão de critérios e de conteúdos**

Sabendo nós que o ensino-aprendizagem da música nas nossas escolas vem sendo ultimamente marcado por uma revolução positiva orientada para uma vivência musical mais que para a aprendizagem de elementos técnicos, apesar do estilo da maior parte dos nossos programas, o certo é que não deixa de ser pertinente, e em função das considerações anteriormente apresentadas, uma revisão de mentalidades mais do que de programas, bem como se torna urgente o reconhecimento das verdadeiras dimensões do lugar da educação musical no panorama geral do ensino. O carácter vivencial do ensino artístico, as suas características particulares, a dimensão comunitária própria da prática musical são alguns dos elementos que justificam a afirmação de Molière anteriormente transcrita bem como outras sobejamente conhecidas. No entanto, mesmo dentro do âmbito estrito dos professores de música exige-se também uma mudança de mentalidades e sobretudo uma abertura maior ao contacto com o repertório musical nas suas dimensões mais alargadas.

O ensino da música não deve limitar-se a estudar "o som" ou a simples sonoridade como pretendem algumas correntes informadas por certas estéticas contemporâneas.<sup>54</sup> Por outro lado o ensino da música deverá ter em consideração o

próprio sistema cultural em que vivemos, onde o lado significativo e expressivo da música é omnipresente, quer pelo facto de o repertório ser essencialmente cantado, quer pelo facto de se tratar de uma música que retrata situações que atingem as profundezas da vida humana, normalmente inacessíveis à expressão verbal: o amor, a alegria de viver ou mesmo a própria dor, entre outras.

Não poderemos esquecer outra componente da linguagem musical da nossa cultura: o facto de ser essencialmente melódico-harmónica. De ritmos muito simples comparativamente com a de outras culturas, a música, no nosso país apresenta uma componente melódica particularmente significativa no que respeita à região centro onde as propriedades modais e um certo arcaísmo são evidentes, enquanto o norte e o sul são marcados por uma dimensão mais harmónica quando não polifónica dos cantos, o que implica uma dimensão comunitária que não se pode descurar. Se bem que todas as regiões se vão sentindo influenciadas pelo contacto com populações vindas de outros meios e de outras culturas, tal facto, se não deve provocar a rejeição dessas culturas, não pode muito menos redundar num relativismo tal que se venha a perder a nossa própria identidade musical e, por isso mesmo, cultural.

O contacto com as grandes formas musicais implica uma familiaridade com elas mais ou menos comparável à familiaridade existente com a música popular ou os últimos êxitos dos "top". Aliás uma das questões que têm a ver com o "sistema cultural" de que falámos é o facto de aquilo a que se chama música clássica ter, no sistema musical e cultural que lhe deu origem, uma componente popular muitas vezes considerável, pelo que, para esses povos ou sistemas, tal música tem uma ressonância emocional que não será tanto "artificial" como noutros casos. Por isso mesmo, para uma abordagem do repertório chamado clássico nas nossas escolas deveria começar-se pelo repertório português, nomeadamente aquele que apresenta uma raiz folclórica mais evidente o que hoje em dia é possível pela razoável quantidade de material existente.

Será esta a maneira mais autêntica e, quem sabe, mais eficiente de erguer o edifício de uma verdadeira educação musical. Compreender o significado de uma música para, através de uma experiência estética agradável e motivadora, chegar às razões, às emoções, e às ideias daqueles que lhe deram origem, num sentido de comunhão de vida, de ideias e de razões que tornem o nosso mundo um pouco mais humano. E "quem adivinhar o segredo da minha música libertar-se-á da angústia que aflige o mundo".<sup>55</sup>

---

---

<sup>1</sup> MENDELSSOHN, Carta a Marc André Souchay, em 1842, citada em D. COOCKE, *The Language of Music*, Oxford University Press, 1959, p. 12).

<sup>2</sup> *id.* p. 11.

<sup>3</sup> *Id.* p. 15.

<sup>4</sup> Cfr. HERRERO, J.A.M., *Manual de Antropologia de la Música*, Ed. Amaru, Salamanca, 1997, p. 142-144. Particularmente importante salientar um texto que aliás se tornou paradigmático do pensamento de Susanne Langer: "a música é uma forma significante e a sua significação deve-se a que é de natureza simbólica". Por outro lado refere Umberto Eco: "a presença de um discurso aparentemente desprovido de significados, privado de equivalentes verbais rigorosos deixava facilmente entender que nos encontrávamos perante uma espécie de livre germinação do imponderável, uma linguagem nascida dos sentimentos na sua validade pura" (UMBERTO ECO, Necessidade e possibilidade nas estruturas musicais, in *A Definição da Arte*, Edições 70, p. 164).

<sup>5</sup> "Uma forma de estudar o simbolismo é o uso da linguagem, o código simbólico por excelência dos seres humanos. Os musicólogos aproximaram-se do estudo do simbolismo partindo da ideia de que uma composição musical tem um significado específico. Os antropólogos esforçaram-se por encontrar as formas nas quais a cultura no seu todo se apresenta como um sistema de símbolos (HERRERO, *o. cit.* p. 146). Por isto mesmo Lewis Rowell afirma, com alguma dose de humor, que "as discussões sobre o significado da música tendem a empantandar-se em discussões sobre o significado das palavras" (Cfr. ROWELL, L., *Introducción a la Filosofía de la Música*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p. 143-147)..

<sup>6</sup> Cfr. J.J. NATTIEZ, *Fondements d' une Sémiologie Musicale*, Union Générale des Éditions, Paris, 1975, p. 143. e Situação da Semiologia Musical, in AAVV. *Semiologia da Música*, Ed. Vega, Lisboa, s.d.

<sup>7</sup> *id.* p. 50-55.

<sup>8</sup> Sabemos que tal não se dá apenas ao nível de sons, mas também de palavras (e por vezes até na escrita, neste casos irrelevante) o que pode mesmo trazer embaraços a quem não esteja alertado para tal: por exemplo a palavra portuguesa "chá" que em francês soa "chat" (gato), em galego "xa" (certo), em persa "rei". Ou o caso tão frequente das dificuldades com o italiano: por exemplo "tasca" significa "bolso" ou "burro" que significa manteiga, o que até dá origem a anedotas...

<sup>9</sup> Cfr. RUWET, N., *Langage, Musique et Poesie*, Ed. Du Seuil, Paris, 1972, p. 49.

<sup>10</sup> Esta questão do primeiro nível de articulação como portador dos elementos significativos é pelo menos discutível. Efectivamente, ao primeiro contacto com uma língua desconhecida, são outros os que aparecem em primeiro lugar, nomeadamente os finais das palavras mais comuns a ponto de se confundirem as palavras todas. Recordo a experiência que tive com a língua coreana onde o som predominante era "dá...dá...dá...", e o facto de estrangeiros falarem do português como uma língua de "sss", derivado dos nossos plurais.

<sup>11</sup> Deixamos aqui de lado a questão dos infra-sons ou dos ultra-sons e outras questões acústicas irrelevantes neste caso. A frequência atingida e identificável pelo ouvido humano vai desde as 16 vibrações por segundo (Hz) (som mais grave) até 25000 Hz, no mais agudo. Dentro deste âmbito, o som torna-se musical variando a respectiva altura ao variar a frequência. Referência padrão, embora não reconhecida universalmente é a nota La correspondente a 440 Hz.

<sup>12</sup> Cfr. NATTIEZ, *o. cit.* p. 201, e LEVI-STRAUSS, C., *Le Cru et le Cuit*, Ed. Plon, Paris, 1964, p. 36.

---

<sup>13</sup> Num propósito de inviabilizar a música serial como linguagem musical significativa, Claude Lévi-Strauss apresenta como primeiro nível de articulação a estrutura hierarquizada dos sons na escala musical e como segundo nível as ressonâncias orgânicas dos sons em nós mesmos. Assim, refere este autor, "todo o sistema, tonal, atonal ou modal se apoia em propriedades fisiológicas e físicas, aproveitando de entre elas as mais importantes, de tal modo que sistemas diferenciados podem ser justificados naturalmente" (citação de Levi-Strauss em J.J. NATTIEZ, *Fondements*, p. 205). Por seu turno, N. Ruwet negando qualquer significado à música ao nível das notas musicais apresenta a música serial como um sistema legítimo. mas de única articulação.

<sup>14</sup> Cfr. GRANGER, G., *Essai d'une Philosophie du stile*, Collier, Paris, p. 111, citado em NATTIEZ, "Situation de la Sémiologie Musicale" in *Musique en Jeu* 5(1971), p. 9 (port. "Situação da Semiologia musical" in *Semiologia da Musica*, p. 28).

<sup>15</sup> Neste ponto cabe referir uma dificuldade suscitada pela música contemporânea cujo nível de significação dentro das condições referidas acima é muito difícil de aceitar a ponto de alguns autores a inviabilizarem como linguagem. Efectivamente, ao tratar essencialmente o "som" como elemento constitutivo, esta música careceria do primeiro nível de articulação que é o mais importante para nós. Mesmo dentro de um certo espírito de abertura que deveremos ter perante a música da segunda parte do nosso século, a experiência e a própria história vão dando razão aos mesmos autores. Na maior parte dos casos é uma música que permanece limitada ao círculo estrito e marcadamente racional dos seus compositores e de uma elite de "apreciadores" envoltos em montes de notas explicativas...

<sup>16</sup> FRANCÈS. R., *La Percepcion de la Musique*, Ed. Vrin, Paris, 1958, p. 275-276, cit. in NATTIEZ, *Fondements*, p. 190.

<sup>17</sup> Chamamos "signo" a qualquer unidade significativa da linguagem resultante da união entre um significante e um significado.

<sup>18</sup> NATTIEZ, *Fondements*, p. 189.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>20</sup> Trata-se de um método que, à partida, se apresenta bastante aliciante, mas peca pelo facto de ser demasiado dependente do texto, pelo que nunca será verdadeiramente pertinente como revelador de significados e porventura determinante para a constituição de um "léxico musical". É evidente que o argumento histórico é bastante forte, ou seja, o facto de muitos autores utilizarem determinado tipo de fórmulas com um significado mais ou menos fixo, mas isso não ultrapassa as dimensões de uma convencionalidade e de um simbolismo baseado mais na analogia que numa verdadeira possibilidade de conceptualização da música. É esse o valor e também a limitação da obra de Derrick Cooke, *The Language of Music* já citada. Veja-se E. FUBINI, *Música y language en la Estetica Contemporânea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 53-64.

<sup>21</sup> Para usarmos a terminologia de J.J. NATTIEZ, trata-se de um método que olha apenas ao aspecto "estésico" da linguagem musical, apesar de ter a seu favor a dimensão "semasiológica" não presente nos métodos anteriores (NATTIEZ, *Fondements*, p. 172-179). É um método frequentemente usado sobretudo por algumas escolas americanas e inglesas, interessante para compreensão da "resposta" musical nos indivíduos de diferentes grupos, mas cujos resultados não se poderão generalizar de modo a que se possa aceitar como verdadeiramente científico (Cfr. HARGREAVES, D., *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, 1987).

<sup>22</sup> PAGNINI, Marcello, *Lingua e Musica*, Ed. Il Molino, Bologna, 1974, p. 96.

---

<sup>23</sup> RUWET, N., *op. cit.*, p. 56. A possibilidade de adaptação de uma música a textos diferentes é bastante pertinente a não ser nos casos em que a música original não teve em conta o mesmo texto, ao passo que o facto de um mesmo texto poder ser musicado diversamente pode significar apenas uma potencialidade criativa. A escolha da língua para determinada obra não deixa ainda hoje de ser importante e uma demonstração bem recente disso é o facto de Stravinsky ter escolhido o latim para texto da *Sinfonia dos Salmos* com a expressa proibição de que alguma vez se pudessem apresentar traduções.

<sup>24</sup> HARWEG, R., "Langage et Musique" in *Musique en Jeu*, 5(1971), p. 25.

<sup>25</sup> Cfr. PAGNINI, *o. cit.*, p. 97-103

<sup>26</sup> Compare-se um Aleluia ou Gradual gregoriano com alguns exemplares da música tradicional portuguesa como o caso da Encomendação das Almas, "Bendita e louvada seja" in L. GRAÇA, *A Canção popular portuguesa*, Ed. Europa América, Lisboa, 1973, p. 106-107.

<sup>27</sup> Isto em princípio, já que poderia excepcionalmente haver casos do contrário, o que vem sendo explorado por certos sectores da música contemporânea, nomeadamente a corrente minimalista. Uma nota única, repetida ou prolongada, pode tornar-se significativa, embora tal facto não deixe de constituir excepção e encontrar uma ressonância enquanto em contradição com o que é mais normal ou comum.

<sup>28</sup> "Se a linguagem falada se articula a dois níveis, o dos monemas e o dos fonemas, e se o essencial da comunicação linguística repousa na transmissão de significações veiculadas pela primeira articulação, a música confunde, de certo modo, a primeira com a segunda articulação, pois na música não existe a função de veicular significações, mas joga-se simplesmente com as possibilidades expressivas oferecidas pelo sistema em que se exprime" (NATTIEZ, "Situation de la Sémiologie Musicale", p. 7).

<sup>29</sup> Os sons, em si mesmos, não são significativos, mas a sua organização pode obedecer a determinada intenção desde uma música sacra a uma música revolucionária. Mas são elementos em grande parte exteriores à música que a tornam sacra ou revolucionária. Por exemplo, o que tornou sacra a música de Palestrina nos tempos do Concílio de Trento foi a ausência de elementos que apontariam para movimentos ou ritmos de dança. Isto porque se pretendia então afastar a ideia de um certo laxismo na prática da Igreja de então (cfr. WALKER, *Musical Beliefs*, p. 6-7).

<sup>30</sup> Cfr. BOILÈS, Charles, "Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations" in *Musique en Jeu*, 12(1973), p. 81-89. Ver ainda COTTE, R., *Musique e Symbolisme*, Ed. Dangles, Saint Jean de Braye, 1988.

<sup>31</sup> JACOBSON, R. "Language in relation to other communication systems" in *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Ed. Cominità di Milano, 1973, p. 12. É nesta linha de ideias que se situa a corrente formalista desde Eduard Hanslick a Susanne Langer. Em muitos casos é um determinado elemento musical que assume numa situação concreta um significado preciso conferido por um compositor. Depois disso outros poderão imitá-lo a ponto de se poder criar um certo tipo de de significação mais ou menos constante como a ideia habitualmente assumida de que uma música em modo menor é normalmente triste (Cfr. WALKER, R. *Musical Beliefs*, p. 8-9).

<sup>32</sup> Apesar disso é nessa linha, e unicamente nela, que se baseia a estética formalista veiculada por Eduard Hanslick. Para este autor, a única forma de a música ter algum significado é a que se depreende da sua organização formal e na medida em que a mesma forma e a sua utilização é coerentemente aplicada, criando ou alterando expectativas no discurso mental do ouvinte. Nessa linha Susanne Lang defende que "se a música há-de ter um significado, este há-de ser semântico e não sintomático; se a música tem um conteúdo emotivo ou sentimental há-se tê-lo no mesmo sentido que a linguagem tem um conteúdo conceptual, ou seja, simbolicamente" (S. LANGER, *Philosophy in a New Key*, p. 218; cfr. o comentário de E. FUBINI, *La Estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza

---

Editorial, Madrid, 1996/7 ed. p. 360). Para uma dimensão simbólica das tonalidades na Antiguidade ver COTTE, R., *Musique et Symbolisme*, p. 37-43.

<sup>33</sup> Conceptualismo ou referencialismo é a corrente estética que se baseia nestes princípios. A música programática é aquela cuja base, e estrutura se encontram fundamentados em algo de exterior que pode ser um texto, como acontece nos Poemas Sinfónicos ou então em imagens como os *Quadros de uma Exposição* de Moussorgsky.

<sup>34</sup> É o que faz L. Bernstein com a música do poema sinfónico "D. Quixote" de Richard Strauss a que aplica uma história sobre um "super-homem" (L. BERNSTEIN. *Concertos para Jovens*, Ed. Europa América, Lisboa, 1972, p. 76-77).

<sup>35</sup> Há muitos exemplos disso, mas um caso paradigmático é o emprego do quarteto de cordas na "Paixão segundo S. Mateus" de Bach para significar a divindade de Cristo. Efectivamente os recitativos do personagem Cristo são sempre acompanhados do quarteto das cordas excepto quando na hora da morte Jesus grita: "Meu Deus porque me abandonaste?", sentindo-se assumir a condição humana na sua realidade de alguém que se afastara de Deus. Veja-se JACQUES CHAILLEY, *Les Passion de J. S. Bach*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

<sup>36</sup> Cfr. IMBERTY, "Perspectives nouvelles pour l'étude expérimentale des associations verbales a l'oeuvre musicale" in *Musique en Jeu*, 17(1975), p. 91. Daí que para alguns autores a música se afigura importante não em si mesma, mas enquanto é escutada ou executada. É o caso das doutrinas chamadas "praxialistas" ou pragmáticas de David Elliot.

<sup>37</sup> Há autores que dão um particular relevo a este aspecto da música, já que o que importa para eles não é o que o autor pretende dizer, nem o que a música pretende comunicar, mas "a resposta" que o estímulo musical provoca no ouvinte. Assim sendo, toda e qualquer música seria uma linguagem, mas não sabemos muito bem de quem e para quem, pois cada pessoa seria um potencial intérprete...

<sup>38</sup> SAPIR, cit. in NATTIEZ, *Fondements*, p. 192

<sup>39</sup> Se os sons, do ponto de vista acústico, são iguais para todos, o significado a eles conferido por cada cultura é diferente; e é isso que se pode aprender e ensinar (WALKER, R., *Musical Beliefs*, p. 3)

<sup>40</sup> Veja-se mesmo dentro de uma língua o caso das palavras "homófonas", já que o importante aqui é o som. Esse é um exemplo de que a linguagem falada não é tão precisa como tantas vezes se julga.

<sup>41</sup> É o que se passa efectivamente com a alteração de muitas canções populares que deram origem aos corais protestantes no século XVI, e a prática, corrente entre os compositores flamengos, de utilizar canções como material de missas, mas alterado de tal forma que quase se tornava imperceptível. As "missas-canção" eram um exemplo muito interessante dessa prática. Da mesma forma quem veria no coral inicial da "Paixão segundo S. Mateus" de Bach, na entrada do Coro de crianças e com as palavras "O Lamm Gottes unschuldich" (Ó cordeiro inocente) as notas da canção infantil "Três galinhas a cantar"?

<sup>42</sup> Outrotanto se poderia dizer de Josquin Desprès ou Palestrina, Hindemith ou Moussorgsky para o sistema modal, ou de Schoenberg e Alban Berg para o sistema dodecafónico.

<sup>43</sup> DUFRENNE, E. "L'art est-il langage?" in *Revue d'Esthétique*, 19(1967), p. 71-72. Igor Stravinsky afirma: "o estilo é o modo particular através do qual um autor expõe os seus conceitos e fala a língua da sua actividade própria" ( it. mestiere). (IGOR STRAVINSKY, *Poetica della Musica*, Ed. Studio Tesi, Pordinone, 1987, p. 52).

---

<sup>44</sup> "O sucesso surpreendente das sinfonias de Beethoven é um exemplo perigoso para a arte musical. Julga-se produzir efeitos ao prodigalizar as mais bárbaras dissonâncias e ao empregar com fragor todos os instrumentos da Orquestra. Ai de nós! Por este processo apenas se consegue rasgar ruidosamente os ouvidos sem chegar ao coração" (in *Les Tablettes de Polihymnie*" um jornal publicado em 1810, citado em J. STEHMANN, *História da Música Europeia*, Ed. Bertrand, Lisboa, s.d. p. 287). E isto não é muito se soubermos que Weber disse que a *Sétima Sinfonia* de Beethoven provava que seu autor estava pronto para entrar num manicómio ou que Saint Saens assegurou que no *Prelúdio à Sesta de um Fauno* de Debussy não havia "rasto de ideia musical"...

<sup>45</sup> WALKER, R., *o. cit.*, p. 2

<sup>46</sup> MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acto I, Cena 2.

<sup>47</sup> "Os esquimós usam a música para ensinar aos seus membros o que devem saber sobre a sua cultura, sobre o lugar que nela ocupam e o mundo do natural e do sobrenatural... A sua maturidade pode medir-se pelo conhecimento esotérico que adquiriram graças à canção e, chegado à velhice, um homem sabe que a sua honra se baseia em parte no domínio das canções sagradas e secretas do grupo" (MALM, W. *Music Cultures of the Pacific, Near East and Asia*, cit. in SMALL, C., *Musica, Sociedad y Educación*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 46-47).

<sup>48</sup> Cfr. WALKER, R., *Musical Beliefs*, p. 4

<sup>49</sup> É o caso de DAVID ELLIOT, *Music Matters, a new Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, New York.

<sup>50</sup> Essa compreensão poderá concretizar-se a diversos níveis que aqui não vamos explorar, mas que poderemos resumidamente apresentar: só alguém conhecedor dos aspectos técnicos da linguagem musical poderá assimilar aspectos formais e determinados níveis de expressão musical; já qualquer pessoa poderá compreender minimamente os aspectos descritivos desde que assinalados.

<sup>51</sup> Este facto está estudado por MARTIN HERRRO, *Manual de Antropologia de la Música*, cap. II, relativamente ao repertório da região de Salamanca. Se bem que o repertório português não tenha a mesma riqueza, ao que parece, merecerá um estudo paralelo.

<sup>52</sup> Foi a questão que abordámos no número anterior da Revista ESE, em *Etnomusicologia, subsídios para uma abordagem na Educação musical*, p. 127-142.

<sup>53</sup> Cfr. WALKER, *Musical Beliefs*, p. 3.

<sup>54</sup> Uma história: Depois de uns anos a ensinar-lhe harmonia, A. Schoenberg diz a John Cage que é preciso ter o sentido da harmonia. Cage replica "mas eu não tenho o sentido da harmonia"; o mestre replica "então encontrará sempre um obstáculo intransponível como uma parede que não somos capazes de transpôr". "Nesse caso, consagrarei a minha vida a dar com a cabeça contra essa parede" - replicou Cage (Cfr. SMALL, C., *o. cit.*, p. 150-151).

<sup>55</sup> Frase atribuída a Beethoven, citada em SMALL, *o. cit.*, p. 106.